

# LIBROS

40

LETRAS LIBRES  
MAYO 2017

**Guillermo Cabrera Infante**  
• TRES TRISTES TIGRES

**Gaston Dorren**  
• LINGO. GUÍA DE EUROPA  
PARA EL TURISTA LINGÜÍSTICO

**Félix Ovejero**  
• LA SEDUCCIÓN DE LA FRONTERA.  
NACIONALISMO E IZQUIERDA  
REACCIONARIA

**Rodrigo Castillo**  
(selección y epílogo)  
• SOMBRA ROJA. DIECISIETE  
POETAS MEXICANAS (1964-1985)

**Eugenio Triás**  
• VÉRTIGO Y PASIÓN. UN ENSAYO  
SOBRE LA PELÍCULA VÉRTIGO DE  
ALFRED HITCHCOCK

**Ignacio Martínez de Pisón**  
• DERECHO NATURAL

**Thomas Wright**  
• LA CIRCULACIÓN DE LA SANGRE.  
LA REVOLUCIONARIA IDEA  
DE WILLIAM HARVEY

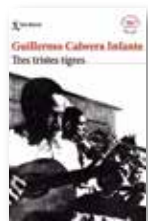
**Alan Moore**  
• JERUSALEM

**Miguel Saralegui**  
• CARL SCHMITT  
PENSADOR ESPAÑOL



NOVELA

## La censura raya tigres



**Guillermo Cabrera Infante**  
TRES TRISTES  
TIGRES (EDICIÓN  
CONMEMORATIVA, 50  
ANIVERSARIO)  
Barcelona, Seix Barral,  
2017, 540 pp.

### ANTONIO JOSÉ PONTE

*Tres tristes tigres* cumple medio siglo de publicado y esta edición conmemorativa incluye un apéndice sobre las negociaciones con la censura franquista por las que tuvo que pasar: informes del Ministerio de Información y Turismo a cargo de las prohibiciones, dictámenes bajo el eufemismo de “orientaciones bibliográficas”, una carta del editor Carlos Barral, la portada de la edición príncipe y un prólogo de Guillermo Cabrera Infante a la edición venezolana de 1990.

En esas negociaciones, Barral se vio obligado a desearle larga vida al señor censor. “Es gracia que espero

alcanzar del recto proceder de V. E. cuya vida guarde Dios por muchos años”, se despide en su carta. El prólogo de Cabrera Infante le reconoce autoría a aquel funcionario: “¡Ah, mi querido censor! Cuánto me habría gustado conocerlo, usted que es mi hermano, mi semejante, mi hipócrita lector. ¡Después de todo, los dos hemos escrito el mismo libro!”

Dicho con apenas ironía, la censura política le vino bien a *Tres tristes tigres*, ayudó a conformarlo. Y no solo la censura franquista, sino también la del castrismo. En 1964, cuando ganó el Premio Biblioteca Breve, el libro era otro, bajo otro título: *Vista del amanecer en el trópico*. No contaba únicamente La Habana de las bombas eróticas y musicales, sino la ciudad de los sabotajes y atentados contra el régimen de Fulgencio Batista. Debió ser más épico que elegíaco, debió constituir un homenaje a la revolución triunfante de 1959.

Guillermo Cabrera Infante recibió la noticia de su premio barcelonés en la embajada de Cuba en Bélgica. Había llegado allí luego de dirigir la más importante publicación cultural del país (*Lunes de Revolución*), luego de que Fidel Castro censurara un cortometraje producido por su equipo (*PM*, de Orlando Jiménez Leal y “Sabá” Cabrera Infante) y de que fuera clausurado *Lunes...* Para quitárselo de encima, los comisarios políticos de la cultura tuvieron a bien brindarle un puesto diplomático.

Premiada la novela y en marcha los tejemanejes del editor con la censura, Cabrera Infante tuvo que ir a La Habana para el sepelio de su madre. Sería la última vez que visitara la ciudad de sus libros, muy poco de ella encontró allí, y ese poco y los muchos desencuentros pueden leerse en *Mapa dibujado por un espía*, la mejor de sus obras póstumas.

En La Habana de 1965 se vio obligado a permanecer más tiempo del que habría deseado y sintió la amenaza de no poder volver al mundo. Allí rumió su caída en desgracia, percibió zombis en quienes fueran hasta hace poco vivarachos habaneros, entrevió la muerte de una capital, y se dedicó a planear un libro bien distinto de aquel que enviara al Premio Biblioteca Breve. Porque el Ministerio de Información y Turismo dejaba prohibido *Vista del amanecer en el trópico* y Barral se mostraba dispuesto a publicar un libro distinto, bajo otro título.

La novela que cumple ahora medio siglo necesitó de la censura de un cortometraje, del cierre de un suplemento literario, de la encerrona en que se convirtió La Habana, así como de la censura franquista en dos versiones: antes y después de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. De aquel libro original sobrevivieron un centenar de páginas y se escribieron unas trescientas nuevas. Para acceder a su publicación, la censura franquista cortó tetras en nombre de la moral católica, cortó alusiones a lo militar, una al deicidio y, lo más crucial, las frases finales. Y es en este punto donde el autor debió estar agradecido, pues ese corte consiguió mejorar el final del libro, dejándolo memorablemente en vilo.

“Ya no se puede más”, decía un personaje que iba a seguir su monólogo, pero el censor dio ahí mismo un chasquido de tijeras, y así termina la novela desde entonces. Lo que seguía resulta *pentimento*: cuando el autor alcanzó a recuperar su obra y añadió todo lo que le fuera expurgado (Seix Barral, 1997), respetó ese corte final. El final desechado, así como los otros cortes de la censura pueden leerse en la edición que anotaron Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí (Cátedra, 2010), y es

una lástima que el apéndice de esta nueva edición no incluya la carta que Cabrera Infante dirigiera por recomendación de Barral al director general de Información, jefe de censores, de la cual Montenegro y Santí citan un fragmento.

La literatura clásica japonesa cuenta con un género novelístico llamado *ukiyo-zōshi*, que podría entenderse en paralelo con un género pictórico de la misma época (finales del XVII y buena parte del XVIII): el *ukiyo-e*, reconocible por sus grabados de cortesanas, actores de kabuki y luchadores de sumo. Igual que esos grabados, las historias del *ukiyo-zōshi* constituyen arte urbanita por excelencia. Cuentan vidas en los barrios de placer, vidas que flotan. “Libros del mundo flotante” es la más conocida traducción del término *ukiyo-zōshi*. El budismo está en el fondo de ese nombre, aludido, hasta donde sé, con ironía.

La rareza genérica de *Tres tristes tigres* lleva tan lejos como para permitirnos creer que es una de esas novelas japonesas de hace siglos. Igual que en aquellas historias, transcurre la fugacidad del goce y la belleza. La ciudad, vista desde un auto descapotable que parece salido de *La dolce vita*, está a punto de estallar. Es la vida reflejada, no en el espejo que recomendara Stendhal, sino en una pompa de jabón. Estalla la vida, estalla La Habana, y queda únicamente la posibilidad de reconstruir dónde pudo residir aquella gracia, en qué consistió, qué es lo que hacía tan hilarante todo. *Tres tristes tigres* resulta una preciosa caja negra, la caja negra de la juventud y de los días magníficos. Está escrita en cubano, como se advierte al inicio del volumen, muchas de sus páginas deben oírse antes que leerse, como también se avisa, y me permito agregar que, mejor que leerlas, han de releerse.

A la fragilidad, a lo flotante que puede encontrarse en su narración, esta edición añade documentación sobre su fragilidad y resistencia compositiva. Feliz cincuentenario. —

**ANTONIO JOSÉ PONTE** (Matanzas, Cuba, 1964) es escritor. Autor, entre otros libros, de *La fiesta vigilada* (Anagrama, 2007).



## ENSAYO

### Mapa dibujado por un lingüista



**Gaston Dorren**  
**LINGO. GUÍA DE EUROPA PARA EL TURISTA LINGÜÍSTICO**  
Traducción de José C. Vales  
Madrid, Turner, 2017,  
384 pp.

### MERCEDES CEBRIÁN

Una de las formas de viajar más placenteras que existen es organizar nuestro periplo siguiendo un hilo conductor que nos interese. La arqueología, la literatura o la gastronomía serían algunas de estas posibilidades, pero optar por la lingüística para moldear nuestro viaje es mucho menos frecuente, de ahí la originalidad de este texto del lingüista holandés Gaston Dorren, en el que nos propone recorrer Europa mirándola como lo haría un lingüista. En realidad, lo que requiere esta mirada es principalmente un oído muy fino para escuchar todos los dialectos y lenguas que tratan de sobrevivir bajo la presión de los idiomas oficiales de cada estado. Con sus peculiares herramientas de análisis, Dorren nos llega a hablar de sesenta lenguas europeas, sin olvidarse de algunas ignotas para muchos como el gagaúzo, el dálmata o el córnico.

*Lingo* está estructurado en nueve partes temáticas, centradas en cuestiones como el vínculo de los idiomas con la política o las lenguas en peligro de extinción. Cada una de estas partes consta de varios capítulos que dan a conocer aspectos curiosos del idioma europeo del que se ocupan (en el caso del corno, su dificultad para unificarlo; en el del ucraniano, la precisión de sus adjetivos posesivos...). Al tratarse de un libro de divulgación, su autor no pretende hacer un estudio exhaustivo de la historia, presente y futuro de cada idioma o dialecto; más bien quiere presentar la información a sus lectores como si se tratase de los canapés de un cóctel, y así lo confiesa desde la introducción: “Lo que se pretende es excitar el apetito con unas ‘tapas lingüísticas’, o, como dicen los franceses a su modo tan seductor, este libro quiere ser un *amuse-bouche*.”

El principal mérito de Dorren es el de organizar un material tan diverso y proporcionarle coherencia. Lo que podría haber sido un batiburrillo de curiosidades lingüísticas es, finalmente, una primera incursión por un bosque en el que siempre es posible adentrarse en mayor profundidad; Dorren es consciente de ello, de ahí que aporte al final del volumen una serie de lecturas complementarias sobre singularidades, traducción e historia de las distintas lenguas del mundo.

El tono por el que apuesta a lo largo del ensayo es de complicidad con el lector, al que se dirige en todo momento situándolo como interlocutor. Los lectores en castellano pronto perciben que Dorren conoce su lengua, pues, al ir narrando las peripecias de los distintos idiomas europeos, él se posiciona como hablante de español, lo cual facilita la tarea al lector de esta versión,

que no se siente excluido de la conversación en ningún momento. Este “milagro” se debe a lo que se conoce como localización lingüística, un proceso de adaptación cultural a la lengua de destino, llevado a cabo aquí por el traductor de la versión castellana, José C. Vales, en colaboración con la editorial y el propio Dorren. De este modo, se han añadido o sustituido algunos pasajes. En el capítulo dedicado al castellano —titulado “La ametralladora ibérica”—, el extrañamiento creado por Dorren al hablarnos de la impresión que produce el castellano oral en aquellos que lo desconocen es eficaz y sorprendente. “Para un extranjero, una conversación en español es como un tiroteo: cada palabra suena como una bala, cada frase como un estallido o un disparo”, declara el autor al principio, para enseguida argumentar su afirmación apoyándose en estudios lingüísticos sobre pronunciación y fonética.

El método divulgativo que el lingüista holandés emplea más a menudo es la detección de obstáculos con los que las lenguas se han visto obligadas a enfrentarse a lo largo de su desarrollo, y la posterior explicación de las soluciones que los lingüistas han encontrado para sortearlos. Como ya indiqué más arriba, Dorren se sirve eficazmente de la primera persona para conectar con un lector potencial poco conocedor del tema, si bien se presupone que quien se acerque a este ensayo ya tendrá ciertos conocimientos de otras lenguas y, ante todo, una inmensa curiosidad por lo etimológico que *Lingo* contribuirá a saciar.

Un ejemplo muy logrado de este uso frecuente del “yo” es el capítulo en que cuenta sus vicisitudes como niño holandés al aprender a pronunciar palabras en inglés: “Nunca supe qué pintaban el ai y

la th en Braithwaite”, confiesa, y recuerda preguntarse si “tenía que pronunciar Fforde y Lloyd como si fuera tartamudo”. También es particularmente divertida y eficaz la personificación del idioma húngaro, encarnado en la señora Szabina Magiar, que acude al médico-lingüista por sentirse terriblemente sola, al tener a sus familiares —el finés y el estonio— muy lejos y no entenderse con sus vecinos alemanes y rumanos. El ficticio doctor Haspelmath le hace ver, a través de una serie de explicaciones sintácticas y etimológicas, que su entendimiento con los vecinos de lenguas fronterizas es mayor hoy que hace cientos de años.

Otro gesto que se agradece es que, a modo de colofón de cada capítulo, figuren tanto los préstamos que ha dado la lengua en cuestión a otras mayoritarias como algunas joyas lingüísticas intraducibles entre las que se encuentra *karot*, palabra que en armenio condensa el fuerte sentimiento de echar de menos a alguien.

Por último, el logro más importante (quizá no intencionado) de esta guía lingüística de Europa es su contribución a aclarar aspectos de la historia cultural e identitaria europeas de forma más iluminadora e inmediata que muchas campañas de comunicación institucional. Basta mirar el cuadro sinóptico en el que el apellido Herrero aparece en sus distintas variantes europeas para recordar la importancia de los gremios profesionales de artesanos, comunes durante siglos en todo el continente. Y lo mismo sucede con la mayoría de los datos y rarezas que Dorren nos proporciona en este estudio. —

**MERCEDES CEBRIÁN** es escritora. Su libro más reciente es el poemario *Malgastar* (La Bella Varsovia, 2016).

## ENSAYO

# Lógica contra el nacionalismo



**Félix Ovejero**  
**LA SEDUCCIÓN DE LA FRONTERA. NACIONALISMO E IZQUIERDA REACCIONARIA**  
Barcelona, Montesinos, 2017, 276 pp.

## RICARDO DUDDA

Acabada militarmente ETA, solo queda la derrota de su relato. Es la postura de Fernando Aramburu, autor de *Patria*, y de intelectuales como Fernando Savater: queda mucho poso tras la violencia, queda el discurso del “conflicto”, de la guerra entre iguales, una manipulación de la memoria histórica que diluye responsabilidades. A este relato contribuye especialmente una izquierda que ha renunciado a sus principios frente al nacionalismo. La izquierda no compra el falso relato de la Guerra Civil como un conflicto fratricida, casi metafísico, surgido espontáneamente entre hermanos que se odian, sino que defiende la postura de que fue consecuencia de un golpe de Estado que rompió con la legitimidad democrática de la República. Sin embargo, muchos progresistas aceptan el relato nacionalista y adoptan una mirada equidistante. No solo en el caso vasco, sino también en el catalán. Hay una izquierda que critica el procés, pero a la vez compra su propaganda, demostrada falsa en numerosas ocasiones: el expolio, la España opresora, la infrafinanciación y las balanzas fiscales, el centralismo, el nacionalismo español (que es muy marginal) e incluso la caricatura de un país que solo lee *La Razón* y ve 13TV. El que se

atreve a criticar el independentismo desde la izquierda siempre siente la necesidad de recordar que también tiene malas palabras contra la derecha española: el discurso antinacionalista lo ha secuestrado la derecha y no hay nada peor que que te saquen de la tribu.

Félix Ovejero (Barcelona, 1957), profesor de filosofía política en la Universidad de Barcelona, es uno de los mejores críticos de la izquierda reaccionaria plegada ante el nacionalismo. En su serie de libros *Contra Cromagnon*, que comenzó en 2007 y va por su tercer volumen, desgana los principios y falacias del nacionalismo hasta desnudarlo. Su principal foco es la izquierda, pero su crítica es desde la izquierda, si bien racionalista e ilustrada, crítica con el relativismo y las políticas identitarias. Su postura es la de Pascal Bruckner (“prefiero pensar contra mi propio campo [la izquierda], minarlo desde el interior, antes que desertar”) o Fernando Savater (“de la izquierda, que es lo que más he criticado, me molestan muchas cosas que hace y de la derecha me molesta lo que es”).

En este último volumen, titulado *La seducción de la frontera. Nacionalismo e izquierda reaccionaria*, Ovejero va a las raíces del nacionalismo y de las identidades colectivas y su relación con el territorio. Su argumentación es lógica, a veces de profesor de filosofía (es quizá la pega al tono y estructura del libro, que recuerda a ratos a unos apuntes universitarios y es desordenado y repetitivo, con frases casi calcadas entre capítulos). Esto consigue, sin embargo, afianzar conceptos. Ovejero comienza con la idea de comunidad (comunidades de acuerdo, donde entra quien lo desea mientras cumple las normas; y comunidades de destino y origen, donde la identidad juega un papel importante y la

democracia se resiente) para explicar la idea de la soberanía de un territorio. Uno puede marcharse de un territorio, pero no puede marcharse con ese territorio. Ese territorio es una unidad de decisión y justicia; las fronteras no se votan, se vota dentro de ellas. Por eso la idea de la secesión no encaja con la democracia: la secesión rompe con la comunidad política. Ovejero explica que no existen fronteras votadas democráticamente, y que solo ante la falta de derechos humanos, democracia y libertades se puede aceptar el secesionismo. Esto no implica que las fronteras sean intrínsecamente buenas; al contrario, son algo que discrimina inevitablemente por geografía. Pero son la única manera de garantizar derechos y libertades, como recordaba Hannah Arendt tras la crisis de los refugiados en la Segunda Guerra Mundial.

Ovejero no solo desnuda la idea de nacionalismo étnico, excluyente por cuestiones claras de identidad, sino también el cívico. Considera que tras eliminar las falacias naturalistas, los argumentos circulares y las contradicciones del nacionalismo que se dice cívico queda el nacionalismo étnico. Ovejero también cuestiona que la identidad o lengua comunes sean una unidad de soberanía (“que la lengua mayoritaria y común en Cataluña sea el castellano y que sin embargo no sea la que proporciona identidad nos lleva a situaciones conceptualmente complicadas”) y va más allá al considerar que la nación es un invento de los nacionalistas, o incluso una construcción de los Estados modernos. Si una nación es un conjunto de individuos que tiene la voluntad de ser una nación, ¿era Cataluña una nación cuando, hace años, sus ciudadanos pensaban que no eran una nación? ¿Los catalanes no

independentistas no forman parte de la nación catalana? La alternativa de Ovejero es la ciudadanía republicana: la adscripción a unos principios que no atienden a identidades. Como ha escrito en más de una ocasión, “el mejor modo de abordar los problemas de la diferencia es profundizar en la igualdad”. Esto no implica homogeneizar y oprimir las identidades, como teme cierta izquierda, sino precisamente darles libertad en un marco de igualdad.

Ovejero culmina este volumen con reseñas de varios libros sobre el nacionalismo donde hace uso de los argumentos antes explicados, y una entrevista con el economista independentista Arcadi Oliveres. *La seducción de la frontera* es un libro que proporciona un arsenal argumental magnífico contra el nacionalismo. Se centra en el independentismo catalán, contra el que Ovejero lucha desde hace décadas, pero no es una obra solo contra el procés (el movimiento político de las élites, que Ovejero compara con una oligarquía), sino que va al fondo del asunto: desde la lógica, la filosofía política y con una gran cantidad de evidencia empírica deja a los



nacionalistas e independentistas sin más alternativa que el pensamiento mágico. —

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



## POESÍA

### Una sombra que da mucha luz



**Rodrigo Castillo**  
(selección  
y epílogo)  
**SOMBRA ROJA.**  
**DIECISIETE**  
**POETAS MEXICANAS**  
(1964-1985)  
Madrid-México,  
Vaso Roto, 2016,  
266 pp.

## EDUARDO MOGA

La plena incorporación de las mujeres a la poesía —como autoras, pero también como protagonistas de su obra: como seres complejos y autónomos, sometidos a su propia mirada, no al escrutinio de quien las define a su conveniencia— es una de las deudas pendientes de nuestra cultura y una de las revoluciones en curso. Poetas —poetisas, se decía antes— las ha habido siempre, aunque a menudo disfrazadas de hombres, o anónimas, o enclaustradas. Pero es ahora cuando, fortalecida por la democratización de las sociedades y el imperativo de la igualdad, su presencia en la literatura se ha hecho —o se está haciendo todavía— común. No obstante, común no quiere decir adocenada o indistinta: su voz entrega una visión propia del mundo, y se articula en un aliento y una sintaxis en los que se pueden reconocer inflexiones particulares, independientes de las que caracterizan a cada escritora. Cuando alguien antes despachaba la cuestión diciendo,

con aparente objetividad pero embozado desdén, que no había literatura de hombres o de mujeres, sino solo buena o mala literatura, cometía un interesado error: sí hay literatura de hombres y de mujeres —esto es, literatura escrita desde unos presupuestos psicológicos distintos, animada por preocupaciones emocionales singulares, y condicionada por una situación histórica y social asimismo dispar—, y ambas pueden ser buenas y malas. Y está bien que sea así.

La antología *Sombra roja. Diecisiete poetas mexicanas (1964-1985)*, de Rodrigo Castillo, recoge una amplia muestra de la más reciente poesía de México escrita por mujeres. Los años que se indican en el título señalan los de nacimiento de la más veterana, la tamaulipeca Cristina Rivera Garza, y la más joven, la tlaxcalteca Karen Villeda. Este lapso de veinte años largos de poesía femenina mexicana revela algunas certezas —o continuidades—. La primera, y a mi juicio fundamental, es la indeclinable concepción del lenguaje como una herramienta no solo de comunicación, sino también, y aún más, de indagación y conocimiento. En las manos —o los labios— de estas poetas, como ocurre con la mayoría de sus pares masculinos, la lengua permite un examen del mundo, pero es, asimismo, una prolongación de la conciencia, de los remolinos de la interioridad. Con ella se pretende quebrantar lo codificado y previsible, las nervaduras opresivas de una realidad tras la cual, o en cuyos huesos, se intuye siempre algo más: *otro lado* desconocido, en penumbra, en el que todo se percibe unido, en el que se reducen las fracturas del ser, en el que, en fin, todo, que sigue siendo incomprensible, es comprendido. Paradójicamente, a esa comunión

subterránea o trascendente se accede por medio de la quebradura y la fragmentación. Las poetisas de *Sombra roja* no practican el realismo acicalado y modoso que sigue instalado en los cálamos de, por ejemplo, muchas escritoras españolas. No hay en ellas atisbo de ñoñería, ni de cantinelas bobas, ni de certidumbres esterilizantes: la poesía que no quiere molestar no va con ellas. Todas se entregan a una ruptura de las formas que trasluce su propia inquietud existencial y su desacuerdo con las estructuras psicosociales que sustentan una realidad hostil o impenetrable. La desarticulación, de aristas surreales, que cultivan Cristina Rivera Garza, Ana Franco Ortuño, Rocío Cerón, Amaranta Caballero Prado, Claudina Domingo y Karen Villeda, aunque ninguna de las antologadas en *Sombra roja* sea ajena a cierto irracionalismo, promueve, saludablemente, una relación conflictiva con el texto y demanda, en consecuencia, una respuesta activa del lector. Sin embargo, casi todas hablan de temas cercanos, incluso domésticos: la familia –y los recuerdos de infancia–, el deseo y el amor, la tierra y la naturaleza (a las que se muestran especialmente inclinadas Natalia Toledo e Irma Pineda, que escriben en castellano y zapoteco), y, por supuesto, la identidad propia, en la que tiene un peso determinante la condición de mujer: el cuerpo, en particular, concita en muchas una atención entre admirativa y asombrada, pero también los atavíos de una feminidad sojuzgada protagonizan algunas composiciones. Así sucede, por ejemplo, en Carla Faesler, que denuncia en “Top model”, “Cuerpo” y el soneto “Güera miss Clairol” las servidumbres de las mujeres entregadas al papel embellecedor que se les

ha asignado: “Mundo enredado en alambres de púas, / narices de perfectas púas, casquitos de patitas fabricadas también púas. / En su mundo ladrado, Dóberman a la entrada, / tarascada furiosa los esponjosos labios, la adúltera pelusa mordicante”, leemos en el primero. No hay frivolidad en estos asuntos ni en la forma de abordarlos; no se aprecian lirismos vacuos ni tonterías. La muerte asoma en los poemas de Cristina Rivera Garza, Ana Franco Ortuño, Mercedes Luna Fuentes, Irma Pineda, Mónica Nepote –que dedica poemas al maltrato doméstico, a las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez y al suicidio colectivo de los adeptos del gurú Marshall Applewhite en 1997–, Minerva Reynosa y Karen Villeda. Otro rasgo de las poetisas de *Sombra roja* es la importancia que muchas conceden a lo visual y lo que podríamos llamar fonético-performativo, esa dimensión estrictamente sonora de lo poético, que se cuele en los poemas escritos. Aunque tanto las imágenes, desde los caligramas griegos, como las diferentes manifestaciones de la oralidad han estado siempre presentes en la literatura –más perceptiblemente en los periodos de vanguardia, del último de los cuales estas poetisas mexicanas son herederas–, la explosión digital de las últimas décadas ha favorecido su crecimiento y su incorporación natural al lenguaje textual. Así, Karen Villeda, Amaranta Caballero Prado, Rocío Cerón y Carla Faesler funden versos e ilustraciones, ya sean dibujos o fotografías. Y ninguna teme, en fin, el versículo y el poema en prosa, a los que tan reacias suelen ser las poetisas más conservadoras, que buscan, en general, el refugio de la escansión y las formas domesticadas por el uso.

Estilísticamente, y más allá de esa querencia por el rompimiento y la experimentación, todas las autoras de *Sombra roja* presentan acentos propios y perfiles bien definidos: el lenguaje arisco, de relumbres metálicos, de Cristina Rivera Garza; la plasticidad telúrica de Natalia Toledo; la entereza acumulativa de Carla Faesler; el discurso plural, despedazado, de Ana Franco Ortuño, y su investigación del cuerpo y la feminidad; la carnalidad atormentada de Mercedes Luna Fuentes; el simbolismo, de acentos incluso neoparnasianos, con el que Mónica Nepote practica la crítica social; la diversidad formal y la riqueza expresiva de Rocío Cerón; la complejidad de la mirada y los juegos léxicos de Amaranta Caballero Prado; el enclavamiento en la tierra y el erotismo elegante de Irma Pineda; el espíritu cósmico de Renée Acosta; la sensualidad y la condensación elocutiva de Maricela Guerrero; el onirismo, la diversidad temática –de la Biblia al boxeo– y el gusto por el poema largo de Sara Uribe; la reflexión existencial entreverada de mensajes publicitarios de Minerva Reynosa; la robustez y policromía del lenguaje de Paula Abramo, y su feroz crítica política; el desafuero, el llamear de Claudina Domingo; la presencia del cine y del agua –metáfora del nacimiento y la muerte– en Xitlalitl Rodríguez Mendoza; y el irracionalismo zaranador de Karen Villeda. Rodrigo Castillo, el antólogo, cierra la muestra con un ceñido epílogo, cuya afirmación final resume el sentido del libro: “Se privilegia el trabajo con el lenguaje.” –

**EDUARDO MOGA** (Barcelona, 1962) es poeta, traductor y crítico literario. En 2016 publicó *Apuntes de un español sobre poetisas de América (y algunos de otros sitios)* (UAM).

ENSAYO

## El año pasado en San Francisco



**Eugenio Trías**  
**VERTIGO Y PASIÓN. UN ENSAYO SOBRE LA PELÍCULA VERTIGO DE ALFRED HITCHCOCK**  
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, 200 pp.

### MANUEL ARIAS MALDONADO

En la última encuesta organizada por la revista británica *Sight & Sound* se produjo lo impensable: *Vértigo* superó por primera vez a *Ciudadano Kane* como mejor película de todos los tiempos. Se trata de un título honorífico, pero significativo y hasta chocante. Porque allí donde el debut de Orson Welles es inmediatamente reconocible para muchos espectadores, la obra cumbre de Alfred Hitchcock provocará extrañeza en más de uno: ¿cómo puede esa película de trama inverosímil encabezar el ranking histórico? Algo así, de hecho, debieron pensar los espectadores que, en 1958, le dieron la espalda: *Vértigo* fue un raro fracaso en la carrera de un director acostumbrado al éxito. Es como si, por una vez, el público masivo hubiera *intuido* el complejo trasfondo del cine de Hitchcock, sintiéndose repelido de inmediato. También buena parte de la crítica rechazó el filme, reivindicado en cambio por los *cabieristas* y pronto, también, por comentaristas tan relevantes como Robin Wood. Desde entonces, pocas películas han dado origen a tal variedad de análisis, prueba a la vez de su riqueza semiótica y poder de fascinación. Su influencia artística no

es menor: sin *Vértigo* no existirían *La jetée* ni *La aventura*, no podríamos entender cabalmente *El año pasado en Marienbad* ni *La sirena del Mississippi*. Y ello por no hablar de su impacto sobre el cine norteamericano moderno.

Pues bien, entre los estudios dedicados a *Vértigo* se cuenta esta monografía de Eugenio Trías, felizmente reeditada por Galaxia Gutenberg con un sugerente prólogo de Eligio Díaz Garaygordóbil dedicado a iluminar la conexión decisiva entre filosofía y cine en nuestro autor. Trías se ocupó de la película con admirable constancia: incluyó un ensayo sobre ella en *Lo bello y lo siniestro* y escribió otro (“La imperfección necesaria”) para la sección dedicada a Hitchcock en *De cine* (2013), la personal compilación de textos sobre el séptimo arte publicada, ya póstumamente, en el mismo año de su muerte. Allí relataba que se había hecho construir una salita de cine en su casa barcelonesa, donde hemos de suponer que revisitó en más de una ocasión una película que aseguraba haber visto más de cien veces. Sin duda, *Vértigo* merece esas cifras y por eso Gabriel Zaid tuvo el acierto de incluirla en el gozoso listado de los avances humanos que cierra su *Cronología del progreso*. A quien desconozca la película o la tenga por una mera curiosidad tanta atención le parecerá exagerada. Pero, como dice Chris Marker en su breve y formidable texto sobre ella, ¿merecen crédito alguno quienes no se la saben de memoria?

La contribución de Trías a los estudios hitchcockianos no reside en el academicismo ni en una filosofía despegada alegremente de su objeto. Al igual que sucede con los brillantes textos sobre cine de Clément Rosset, aquí se hace a la

vez ensayo cinematográfico y filosofía *tout court*, mediante un sistema de vasos comunicantes donde el cine ilumina las categorías filosóficas y estas proporcionan una nueva lectura de la obra cinematográfica. Si de Trías hablamos, entran aquí en juego las nociones esenciales de su pensamiento, aplicadas a ese objeto fascinante que es *Vértigo*: las relaciones entre lo bello, lo sublime y lo siniestro (a su juicio, *Vértigo* empieza el tránsito hacia lo siniestro en la obra de Hitchcock, pero todavía en diálogo con lo sublime); el vínculo entre el amor-pasión y la muerte (que anuda a Scottie con Madeleine/Judy); o la fuerza reveladora de la música (se nos regala un brillante análisis de la majestuosa partitura de Bernard Herrmann, además de un comentario de la película que la divide en cinco movimientos sinfónicos). No es así de extrañar que Trías hable a través de *Vértigo* y *Vértigo* hable a través de Trías, pues los dos —el filósofo y la película— tienen muchas cosas que decir. Es mérito del primero que el libro pueda interesar por igual a los lectores de su filosofía y a los amantes de la película.

Hay que tener en cuenta que *Vértigo* es una película poliédrica que admite múltiples lecturas e hipótesis. El punto de partida de la interpretación de Trías es que el verdadero sujeto de la narración no es Scottie, el detective con miedo a las alturas interpretado por James Stewart, sino Judy, la chica de provincias que accede a poner en escena el plan del millonario Gabin Elster: interpretar a su esposa, Madeleine, a fin de subyugar al detective y poder así asesinar a la verdadera Madeleine. Tal es el “guion de hierro” escrito por Elster, película dentro de la película que tiene para Trías aires

calderonianos y convierte al homicida en “pertinente metáfora del propio Hitchcock”. Judy, como es sabido, se sale del guion enamorándose de Scottie, quien a su vez solo la deseará transfigurada en Madeleine, el gran amor perdido que desea recobrar de entre los muertos. Esta “orientación necrofílica del eros” contendría la similitud de *Psicosis*, si bien Chris Marker matiza que Scottie quiere menos acostarse con una muerta (como dijo Hitchcock a Truffaut) que hacerla vivir en carne y hueso.

Se desencadena así, mediante las convenciones de género propias del melodrama amoroso y la historia detectivesca, la tragedia del eros: cuando Scottie se encuentra con Judy, ignorante de que es la actriz que interpretaba a Madeleine, quiere transformarla en su amada; por su parte, Judy desea el imposible de ser amada por sí misma. Pero es ella quien confiere sentido a toda la película, afirma Trías, como detentadora de la verdad objetiva de lo que se nos muestra a través de la mirada subjetiva –quizá incluso, en la segunda parte, onírica– de Scottie. Cuando el espectador averigua que Madeleine era Judy antes de que lo sepa Scottie, el misterio mecánico (quién lo hizo) se convierte en misterio poético (quiénes somos). Son espléndidas las páginas que el pensador barcelonés, al hilo de este denso triángulo amoroso, dedica al deseo. Es discutible, en cambio, su valoración de Midge, la solterona enamorada de Scottie desde los años universitarios, como “personaje de comedia”: late en ella una tragedia distinta que la película apunta, pero no explora. Hay en este filme inagotable, incluso, una nota para la teoría feminista: Elster añora los viejos tiempos en que un hombre gozaba de “poder

y libertad” para actuar a su antojo. Y aunque Scottie quiere hacer un uso trascendente de ese poder en lucha contra el tiempo, su manipulación de Judy no deja de ser, como sostiene Donald Spoto, un acto de violencia.

Por lo demás, aunque Trías no hace análisis cinematográfico propiamente dicho, es consciente de la primacía de las formas visuales en el arte de Hitchcock. Sugiere así que los grandes temas explorados en su cine son *macguffins* que sirven para crear dispositivos argumentales mediante los cuales “hablan y piensan las imágenes”. Ya que Hitchcock quiere expresarse, no comunicarse; se comunica *a fin* de expresarse. De ahí la querencia, de raigambre expresionista, por las imágenes con valencia simbólica y acentos psicoanalíticos: la espiral, el ojo, las puertas. Se podría aducir que el gran logro del *auteur* inglés es el entretejimiento de las presencias simbólicas con las exigencias narrativas, de modo que aquellas no abren un espacio diferente al del relato sino que se integran en él.

Hay que saludar así con entusiasmo la reedición de uno de los más singulares libros escritos sobre cine en España, e incluso hacer votos por una futura edición anglosajona. Porque Trías hace una genuina aportación al cuerpo hermenéutico dedicado a *Vértigo*, dando además con ello relieve intelectual a un arte desdénado con frecuencia por los filósofos. Además, qué mejor excusa para sentarse otra vez a ver la película. —

**MANUEL ARIAS MALDONADO** (Málaga, 1974) es profesor de ciencia política en la Universidad de Málaga y autor de *La democracia sentimental* (Página Indómita, 2016).



NOVELA

## Ejercicios de supervivencia



Ignacio Martínez de Pisón  
**DERECHO NATURAL**  
Barcelona, Seix Barral,  
2017, 448 pp.

### DANIEL GASCÓN

Las novelas de Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) tratan de familias infelices. Y muchos de sus libros podrían leerse pensando en la figura del padre: a veces el problema es que falte (como en *El tiempo de las mujeres* y *El día de mañana*), otras veces el problema es que esté (como en *Carreteras secundarias* o *Dientes de leche*) o que esté a medias (como en *Derecho natural*). Incluso *Enterrar a los muertos*, su ensayo sobre el asesinato del traductor José Robles Pazos durante la Guerra Civil, tiene algo de impulso filial a través de Miggie Robles.

*Derecho natural* cuenta la formación, un tanto accidentada y vacilante, de una familia, y su proceso de destrucción. La historia la narra Ángel Ortega, el hijo mayor, y el personaje más memorable es el padre, que aunque se llama como él adopta otros nombres por razones laborales (Gran Demis, Ray Ronson): un aspirante a actor, un padre y marido que desaparece, un escritor de guiones y un empresario que deja algún pufo. Tras inventar varios personajes para triunfar, acaba ganándose la vida gracias a su parecido con el cantante Demis Roussos.

La narración en primera persona hace que *Derecho natural* recuerde



más a *Carreteras secundarias*, y a veces a *El tiempo de las mujeres*, que a *Dientes de leche* o *La buena reputación*. Las primeras páginas, con la tensión entre el padre y el hijo, así como algunos de los escenarios y parte de la época en que sucede, remiten sobre todo a *Carreteras secundarias*, una de las novelas decisivas en la trayectoria del escritor. Como en el libro de 1996, el padre tiene una propensión a los delirios de grandeza. Es un pobre hombre, pero también causa desgracia e infelicidad a su alrededor: al narrador, que lo trata con una mezcla de piedad y exasperación; a su pareja Luisa, cuya ingenuidad y desamparo en las cuestiones sentimentales terminan conviviendo con una astucia empresarial; a su hijo Manolo, cleptómano; y a Cristina y Paloma, otras dos hijas menores de madres distintas.

La novela transcurre en Barcelona y Madrid durante los años setenta y ochenta. El mundo es el que ya conocen los lectores de Pisón: el retrato de una época y la descripción de unas relaciones y de cómo les afecta el paso del tiempo, la asunción y el intercambio de papeles en una familia, la confrontación entre las preferencias individuales y las necesidades del grupo, los rencores y las deslealtades, los secretos y las mentiras, la sensación de que la gente que está más cerca de nosotros es muchas veces incomprensible.

Ignacio Martínez de Pisón se ha definido como un escritor de la clase media. Sabe explicar como pocos la logística familiar y darle un significado tragicómico. Tiene una sensibilidad inusual para retratar la percepción íntima de las diferencias sociales y económicas. “Éramos definitivamente una familia normal”, dice el narrador, aunque lo que hace que lo parezcan es una “simulación”, uno de cuyos componentes es que la

gente crea que dos niñas de madres distintas son hermanas gemelas o al menos mellizas. Poco más adelante, dice: “¡Qué pobretones debíamos parecer!” La frase da una pista sobre la sutileza de la escritura de Pisón: ese comentario surge cuando cuenta una escena humillante y ridícula; deriva en una leyenda familiar divertida y leve; el tiempo —más bien, los cambios que el tiempo opera en los protagonistas— llena de melancolía el episodio.

También aparece una pequeña iconografía de objetos y marcas: las cámaras de fotos, los coches, el paisaje de una época. La cultura pop, siempre presente de un modo u otro, resulta aquí más visible que en otros libros: en las películas del padre y la agencia para estrellas infantiles, en la música y los locales donde toca el padre, en los nuevos medios o los arrabales de la movida madrileña, donde aparece Irene, el amor torturado del protagonista. No es el mundo del glamour: siempre tiene un elemento de serie B, un aire ligeramente cutre. Los personajes de Pisón son actores secundarios que, por una vez, están en el centro: los protagonistas de la Historia, de Brigitte Bardot a Gregorio Peces-Barba, son los figurantes.

Pisón recrea también el lenguaje de la casa, con un espíritu lúdico: los padres de Luisa se equivocan cuando intentan decir frases hechas, y Cristina y Paloma inventan un lenguaje para ellas solas.

“Los estudios de derecho nos sirven para entender un poco las reglas del juego de la vida, pero el novelista debe acuñar su propio código civil que tiene más que ver con la decencia y con la moral que con el derecho”, ha dicho Pisón. El título alude a una transformación: el paso de un derecho natural a un

derecho positivo. El narrador, que se convierte en profesor de filosofía del derecho, interpreta así el conflicto entre sus padres. Lo que reclama su padre tiene que ver con el derecho natural. Las reivindicaciones de la madre encuentran el apoyo del derecho positivo. Esos cambios —el divorcio sería el más llamativo— también son una especie de metáfora de una transformación más amplia: no una solución de los conflictos, sino otra manera de afrontarlos.

El cambio positivo del país no está exento de miedo o hipocresía: “El cambio de régimen autorizaba a hacer tabla rasa con el pasado, y cada uno era libre de elegir lo que quería ser. Los que habían sido más tibios podían ahora ser los más radicales”. El padre —que acaba de adoptar un izquierdismo oportunista— y su suegro —católico, conservador y recientemente convertido al nacionalismo catalán— se encuentran en una manifestación un 11 de septiembre.

Sin que la novela pierda el pulso narrativo característico de su autor, en *Derecho natural* da la impresión de que, por encima de la trama y sus mecanismos, lo más importante son la voz y los personajes. En apariencia más modesta que otras obras de Ignacio Martínez de Pisón, acaba siendo una de las novelas más logradas, divertidas y conmovedoras de un narrador extraordinario. Al leerla, encontramos el manejo discreto y riguroso de una técnica depurada que se utiliza para describir con piedad y sabiduría algo parecido a lo que percibe Ángel Ortega: “Qué rara me parecía el alma humana, que tan fácilmente confundía la fuente del dolor y de la felicidad”. —

**DANIEL GASCÓN** (Zaragoza, 1981)  
es editor de *Letras Libres*.

## BIOGRAFÍA

### Los privilegios de la vista



**Thomas Wright**  
**LA CIRCULACIÓN DE LA SANGRE. LA REVOLUCIONARIA IDEA DE WILLIAM HARVEY**  
Traducción de Virginia Aguirre Muñoz  
Ciudad de México, FCE, 2016, 344 pp.

#### MAIA F. MIRET

“¿A quién le vas a creer, a mí o a tus propios ojos?”, pregunta Chico Marx, que interpreta a Chicolini—quien a su vez se hace pasar por Rufus T. Firefly— en el largometraje de los hermanos Marx *Sopa de ganso*, de 1933. Está de más hacer notar la relevancia intemporal de esta pregunta sobre la naturaleza de la autoridad y del escepticismo, no solo en el contexto del frenesí actual, que no tiene nada de nuevo, sobre la verdad y la mentira.

No es una novedad que aquello que sabemos y creemos tiñe y condiciona lo que somos capaces de observar, y que las revoluciones intelectuales ocurren cuando alguien puede alzar ese velo; esta idea es la que hace tan fascinante la figura de William Harvey, el médico inglés que derrumbó, a principios del siglo XVII, la tradición médica galénica al describir el sinuoso circuito de la sangre por el cuerpo, la verdadera función del corazón y los mecanismos de las válvulas de venas y arterias. Es también la noción que fluye por las páginas de *La circulación de la sangre. La revolucionaria idea de William Harvey*, el libro de Thomas Wright que ganó el Wellcome Trust Book Prize 2012 y que ahora publica, en una traducción impecable, el Fondo de Cultura Económica.

Estructurado en forma de ensayos breves, no se trata realmente de una biografía, aunque tampoco es un texto de filosofía de la ciencia o una historia de las ideas. No es ni siquiera una historia novelada, aunque abunda en reconstrucciones verosímiles, por bien documentadas, de episodios de la vida del inglés, como las vivisecciones de animales—perros pero también anguilas o moluscos— o de las apasionadas defensas que debió hacer Harvey de su tesis tardía ante doctores rivales. Esta ambigüedad la hace una interesante introducción a la época y a la vida y obra del médico, y a pesar de lo certero de la narración y de lo exhaustivo de sus descripciones de la estructura educativa y gremial de la época, de la arquitectura, y de las vestimentas y costumbres de la clase media, alta y cortesana de la Inglaterra del Renacimiento, nos mantiene a un brazo de distancia del personaje, que se nos pinta brillante pero ambicioso, marrullero y desagradable.

El grueso de la obra de Wright, sobre los años de formación y de práctica médicas de Harvey, invita a apreciar lo original y aventurado de la que sería su teoría y obra cumbre. Siempre dentro de la tradición, la galénica que primaba en el Londres de su época, pero secretamente de la aristotélica que aprendió en la Universidad de Padua, Harvey le dio al corazón un lugar justamente central en la mecánica del cuerpo, desplazó al hígado de ese puesto y cerró, inspirado en el principio alquímico del ciclo de la purificación de la materia, el insospechado circuito de la sangre por el cuerpo, de un lado del corazón a otro a través de los pulmones, y de regreso por algún mecanismo—los vasos capilares— que no llegó a conocer. A pesar de que vivió en la bisagra de

un cambio de época que demostraría ser propicia para sus ideas, Harvey, hijo ejemplar de su educación en Cambridge y temeroso de las severas reglas del Colegio de Médicos de Londres, que consideraba anatemático desviarse por más ligeramente que fuera de los textos canónicos, se cuidó bien de que *De motu cordis*, la obra que esperaba que lo inmortalizara para cumplir sus ambiciones de gloria intelectual—cumplidas ya como estaban las de prestigio y posición económica—, fuera aceptada por las autoridades civiles y aristocráticas no como un rompimiento sino como un producto de lo mejor de la filosofía natural de su época.

El autor solo destina las últimas páginas del libro al problema de la observación y la teoría y a la colosal transformación que operaron las ideas de Harvey en la filosofía natural de la época. Y es de lamentar, porque realmente fue formidable: gracias a la rebelión insospechada que emprendieron él y algunos de sus contemporáneos más lúcidos fue derrocada la anatomía que consideraba el cuerpo un mero caso del arquetipo divino, del mismo modo que lo era la política, la economía o la geografía, y no la sede de lecciones que hicieran avanzar la práctica clínica, estancada durante siglos por un riguroso apego a la tradición escolástica. Se menciona así, de pasada, el pesar con el que Harvey vio sus ideas, de bordados ricamente simbólicos, sustituidas por el mecanicismo de Descartes y el empirismo de Bacon, ambos deplorados por el piadoso y pequeño doctor William Harvey, el ambicioso hijo de un *yeoman* de Kent que dejó, en el nacimiento de la medicina moderna, el intranquilo legado de haberles creído a sus ojos. —

**MAIA F. MIRET** es diseñadora industrial y divulgadora de la ciencia.

NOVELA

## Historia de la eternidad



Alan Moore  
**JERUSALEM**  
Nueva York, Liveright,  
2016, 1280 pp.

### ALBERTO CHIMAL

Este libro reciente no se vería fuera de lugar entre las novelas “totales” del siglo xx. Es una narración de largo aliento, densa y repleta de personajes, acontecimientos y reflexiones, con interés en numerosos periodos históricos y en grandes temas de su propio tiempo, que examina desde muchos puntos de vista para intentar grandes conclusiones: una visión coherente de la existencia humana.

Esa visión incluye la historia y la política, la cultura “popular” y la otra; recurre a pastiches de numerosos estilos literarios y a crear decenas de voces diferentes; tiene algunas porciones de autoficción o al menos de autobiografía ficcionalizada; tiene también largas tramas que exploran nada menos que el sentido último de la vida y su valor en el universo.

Y prácticamente todo ocurre en un único escenario: el barrio pobre de los Condados (Boroughs) de la ciudad inglesa de Northampton, en la que su autor, Alan Moore, nació en 1953 y vive todavía. Pasado, presente y futuro se resumen en esa área, de poco más de un kilómetro cuadrado, en la que numerosas vidas comienzan y terminan sin consecuencias aparentes, pero en la que (también) se entrevé una cosmogonía visionaria, fantástica. El universo de Moore es la *everness* de John

Wilkins y de Borges: nada se pierde pues todo suceso, por nimio que sea, se guarda, o mejor dicho está prefijado —existe de manera incesante— en la eternidad. La realidad es comprensible solo desde esa dimensión sin tiempo, superpuesta al mundo físico, que puede ser intuita por videntes y locos y está regida por criaturas inauditas. En ella, los vivos y los muertos repetimos una y otra vez nuestros momentos de torpeza, de horror o de felicidad.

La ambición de *Jerusalem* está en su imaginación impresionante, la amplitud de su investigación histórica, la originalidad de sus puntos de vista y hasta sus tropiezos (ocasionalmente Moore es pomposo, no todos sus experimentos formales tienen éxito y su representación de la violencia de género deja que desear). Pero esa desmesura es una medida de su valor: es una de “las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos en lo desconocido [...] los combates de verdad” de los que escribió Bolaño en 2666. Una narración espectacular, compasiva, amarga, vertiginosa sobre los desposeídos: sobre la mayoría de nosotros.

Reseñas tempranas de *Jerusalem* querían enlazarla con el trabajo de Moore como guionista de cómic. Muchos temas centrales de la novela son los de la obra entera de Moore, que también abarca performance, poesía y cine experimental y ha utilizado en repetidas ocasiones el homenaje literario, la idea de la predestinación, los métodos de la novela histórica y la experiencia visionaria. Pero también se debe considerar la parentela novelesca del libro, desde *Lanark* de Alasdair Gray o *Diccionario jázaro* de Milorad Pavi hasta *La casa de bojas* de Mark Z. Danielewski: textos intrincados que responden no solo a aspiraciones estéticas sino al reconocimiento, por

parte de sus creadores, de la posición peculiar que cada uno ocupa en el espacio, en el tiempo y en la sociedad en los que viven. Para Moore, en los Condados están su propia vida, su crianza en una familia proletaria y la memoria de la comunidad entera, menospreciada por la historiografía de los encumbrados o los poderosos debido a su pobreza: a su falta de influencia en los “grandes sucesos”. Aparecen Oliver Cromwell, Lucia Joyce y otros famosos, pero el lugar de privilegio lo ocupan los habitantes del barrio, que deben afanarse todos los días para ganarse la vida, son víctimas de enfermedades y accidentes y al observar su entorno concluyen, de manera bastante razonable, que nada puede cambiar. El fatalismo de *Jerusalem* es el producto de generaciones de postergamiento: de progreso material que siempre beneficia más a otros y de promesas siempre incumplidas.

Los actos de reivindicación de una novela no son más que literatura, pero en *Jerusalem* también buscan reclamar la capacidad creadora: el derecho a la propia representación que muchos suponen confinado a las élites.

En la ficción popular que Alan Moore conoce tan bien es habitual que una narración retome detalles de otras previamente publicadas y los reinterprete en un nuevo contexto, en el que son “explicados” de formas imprevistas por sus creadores originales. *Jerusalem* hace esto con el idioma experimental de *Finnegans wake*. Aquella habla sintética y alarmante resulta haber sido, *siempre*, el idioma de los ángeles: siempre parte del universo inventado, o vislumbrado, por un intruso en la fiesta de pos-tín de la literatura. —

**ALBERTO CHIMAL** es escritor. Su libro más reciente es *Los atacantes* (Páginas de Espuma, 2015).

## ENSAYO

# Schmitt en España



**Miguel Saralegui**  
CARL SCHMITT  
PENSADOR ESPAÑOL  
Madrid, Trotta, 2016,  
264 pp.

## JORGE FREIRE

Al ser juzgado en Nüremberg, después de su arresto por el ejército ruso tras la toma de Berlín, Carl Schmitt (1888-1985) afirmó que se sentía “infinitamente superior” a Hitler. Se definió como un simple “aventurero intelectual” y negó que su militancia en el Partido Nacionalsocialista lo hiciese responsable de crimen alguno. Se veía a sí mismo como Benito Cereno, el capitán de la novela de Melville cuyo barco es secuestrado por unos esclavos y que, aunque aparentemente guía la embarcación, no es sino un mero rehén. Después de exhibir esta insólita mezcla de jactancia y victimismo, pero en ningún caso arrepentimiento, Schmitt fue absuelto.

Cuando llegó a España dispuesto a convertirse en su nuevo intelectual público, su presencia incomodó a muchos. ¿Qué hacer con este hombrecillo de ojos vivos y escaso metro sesenta que defendía la belleza de El Escorial, las corridas de toros o los cuadros de Juan Gris? Su furibundo hispanismo lo volvía simpático a ojos de la *intelligentsia* franquista (defendía que España era la esencia de Europa, despachando la tesis orteguiana de que la primera fuese el problema y la segunda, la solución), pero la mancha del nazismo hacía de él un apestado.

En 1962, Manuel Fraga lo nombró miembro de honor del Instituto de Estudios Políticos. Schmitt habló de Franco como una suerte de dique de contención frente al comunismo, rescatando el concepto teológico del *katebon*, y al término de su discurso saltaron los plomos. Sin embargo, nunca encajó en el mundo cultural franquista: siempre se sintió un reaccionario (o, en su expresión, un “anacrónico”) entre conservadores, lo que lo condenaba a observar con recelo y cierta envidia los éxitos políticos de Fraga. Pero cuando su hija Anima se casó con un profesor santiagués, Schmitt descubrió en Galicia una especie de segunda patria, una “región de enfrentamiento entre tierra y mar” que le recordaba a su Sauerland natal y que vigorizó su vínculo con el mundo español, al que se había acercado durante sus momentos de cautiverio y fracaso, cuando transcribía en su diario *Miré los muros de la patria mía*, de Quevedo, y se miraba en el espejo patético de Donoso Cortés.

Schmitt había visitado España en 1943 y 1944 para impartir unas conferencias sobre Francisco de Vitoria, personaje hacia el que manifestaba una honda antipatía. Hubo quien sospechó que ese curioso estudio de Vitoria que se paseaba por Salamanca en un elegante Mercedes encubría una tentativa de espionaje bajo la tapadera de una disputa filológica. Schmitt creyó entonces haber encontrado en los arcanos conceptos de un dominico burgalés del siglo XVI, como la guerra justa o el *Ius Peregrinandi*, el arma secreta de los enemigos del Reich.

El ensayo de Saralegui destaca, entre otras cosas, por su estudio de la apabullante correspondencia española de Schmitt, personaje tan oscuro como brillante. Entre sus discípulos se contaron conservadores como

Luis Díez del Corral, Álvaro d’Ors, Rafael Calvo Serer o Manuel Fraga, pero también progresistas como Manuel García Pelayo, Antonio Truyol y Serra o Enrique Tierno Galván. La admiración que este último sentía por el pensador alemán lo llevaba disculpar su carácter reaccionario (“perdone la brutal intromisión de la técnica en nuestras relaciones intelectuales haciendo escribir esta carta a máquina”) y a tentarse la ropa antes de emitir un juicio moral (“yo no tengo respeto profundo sino por aquellas personas a las que no cuadrículo con la retícula de las convenciones superficiales”). Después de dos décadas sin mantener contacto, el “viejo profesor” reanudaba su correspondencia mandándole a Schmitt “un saludo desde este renacimiento español”.

Este apasionante estudio del hispanismo, tanto intelectual como afectivo, del pensador alemán sirve de complemento a las obras schmittianas que Trotta ha ido publicando en los últimos años. Entre ellas destaca *Teoría del partisano* (2013), donde Schmitt plantea una serie de cuestiones en torno a la Guerra de Independencia Española, y *Teología política* (2009), una edición que incluye el texto original de 1933 (publicado en España al término de la Guerra Civil), donde formula por primera vez su visión del soberano como un Leviatán ajeno a cualquier constricción legal, capaz de imponer el estado de excepción, y también réplica de 1969. Cabe recomendar, por último, la extraordinaria biografía intelectual que ha escrito Reinhard Mehring, publicada en 2009 en alemán y en inglés en 2014, pero todavía sin traducir al español. —

**JORGE FREIRE** (Madrid, 1985) Es autor de *Edith Wharton. Una mujer rebelde en la edad de la inocencia* (Arevés, 2015).