

LIBROS

46

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2019

Carlos Granés
SALVAJES DE UNA NUEVA ÉPOCA.
CULTURA, CAPITALISMO Y POLÍTICA

Eduard Limónov
EL LIBRO DE LAS AGUAS

Pablo de Lora
LO SEXUAL ES POLÍTICO (Y JURÍDICO)

Fray Luis de León (trad.)
CANTAR DE CANTARES DE SALOMÓN

Amy Liptrot
ISLAS EXTREMAS

ENSAYO

¿Salvajes de ayer, liberales de hoy?



Carlos Granés
SALVAJES DE UNA
NUEVA ÉPOCA.
CULTURA, CAPITALISMO
Y POLÍTICA
Madrid, Taurus, 2019,
204 pp.

GUSTAVO GUERRERO

La primera virtud de *Salvajes de una nueva época* reside en la sencillez y la claridad de la doble hipótesis que defiende. Según Carlos Granés, en los últimos años, habríamos entrado en la fase final del proceso mediante el cual el arte de vanguardia, compañero de ruta de los principales movimientos políticos del siglo xx, habría acabado sellando sus nupcias con los agentes del mercado y habría renunciado así a su fuerza subversiva. Simultáneamente, y en estrecha relación con este naufragio, estaríamos asistiendo en la Europa actual (en especial, en España) a un

regreso de discursos y gestos políticos extremos que, como en una suerte de *remake* de los años treinta, parecieran inspirarse justamente en el viejo repertorio vanguardista, aunque no se presenten ya bajo las banderas del comunismo o del fascismo sino más bien de un difuso “populismo”.

Se habrá entendido: diálogo de tiempos y de temas, la propuesta articulada y bifronte de Granés constituye, básicamente, una indagación por el sentido del momento contemporáneo que trata de encontrar sus referencias históricas en el siglo pasado, como es frecuente en tantos ensayos, artículos y polémicas sobre nuestro presente. De ahí que, si lee entre líneas, el lector advertido no pueda menos que reconocer un cierto aire de familia entre las dos problemáticas de *Salvajes de una nueva época* y otros debates sobre la actualidad que, de cuando en cuando, ocupan a nuestras opiniones públicas. El primero es la famosa querrela del arte moderno y/o contemporáneo, una disputa que opone recurrentemente a creadores, galeristas, críticos, instituciones y públicos en torno al valor de ciertas obras o en torno a la función misma del quehacer artístico; luego, hay que mencionar la discusión sobre el radicalismo y la radicalización del lenguaje político hoy, una creciente preocupación por la deriva de muchas estrategias de comunicación que ya no apelan a la razón sino a los afectos en pos de una adhesión a la figura del líder y de un lugar visible (o audible) en un espacio mediático constantemente saturado. Con una prosa amena, Granés trata de tejer una fluida trama entre todos estos fenómenos a lo largo de los dos capítulos en que divide su libro: “El salvaje se hace

capitalista (tensiones entre la cultura y el mercado)” y “El civilizado se hace salvaje (estrategias artísticas en la política)”. Aún más, al filo de la lectura, y como en un juego de espejos, iremos descubriendo que la una refleja los argumentos de la otra y que ambas convergen hacia una síntesis que quiere ofrecernos una visión más nítida de la incierta época que nos ha tocado vivir.

Es imposible escribir en esta revista sobre el primer capítulo sin citar a Octavio Paz. Allá por los años setenta, en las conferencias de la cátedra Charles Eliot Norton de Harvard que habrían de editarse bajo el título de *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974), el nobel mexicano no solo nos enseñó a muchos a apreciar la importancia de los movimientos vanguardistas en el desarrollo de la cultura y las sociedades del siglo xx, sino que fue también uno de los primeros en dar cuenta de su crisis y la del proyecto artístico de la modernidad: “Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebelión convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de *la idea de arte moderno*.” Paz le ponía cursivas a esta última frase, abriendo la discusión hacia otro territorio donde el problema tocaba a la definición misma del arte, o mejor, a *nuestra definición del arte* como práctica social y cultural. Granés no se plantea esa posibilidad. Su crítica se centra esencialmente en una denuncia de la inautenticidad e ineficacia de los gestos libertarios de muchos artistas contemporáneos—de Ai Weiwei

a Banksy y de Milena Bonilla a Renzo Martens— y a través de ella trata de dar cuenta del proceso que ha llevado al arte desde una lógica subversiva contra el mundo burgués hasta la configuración actual en que la misma extremosidad se integra dentro del orden económico y es aceptada, sostenida y aun suscitada por las instituciones y los nuevos patrones de producción dentro de un inmenso mercado global. Para ser sintéticos, y citando aquel viejo y sabroso título de Rainer Rochlitz, digamos que el ensayo nos narra los avatares del arte contemporáneo entre *subversión y subvención*. Granés escribe: “convertidas en simples mercancías culturales, las obras llegan al público con el cablecito rojo suelto, desactivadas. Pueden divertir o aburrir; jamás estallar. En ellas ya no se buscarán fuentes emancipadoras, visiones utópicas, expresiones de inconformismo o rebeldía. Ni siquiera indagaciones en la complejidad humana o análisis de las pasiones. La cultura queda reducida a un espectáculo que llena las horas muertas o que marca el cronograma de las visitas turísticas...”.

Al final de este primer capítulo, que casi no deja títere con cabeza, el lector se queda con una serie de preguntas no poco estimulantes y para las cuales tendrá que armar por sí solo una respuesta: ¿desde qué exterioridad del capitalismo podría pensarse actualmente el lugar de las prácticas artísticas cuando se asiste a tal integración de arte y mercado? ¿Cómo y desde dónde situar la crítica de la autenticidad y el valor de las obras contemporáneas, cuáles serían los patrones positivos que orientan dicha crítica, o los modelos que habría que seguir o perpetuar para plasmar no ya el pasado sino

el momento estrictamente contemporáneo? ¿Y qué pasa con la definición del arte, como señalaba Paz? ¿Podemos seguir trabajando hoy con la misma caracterización que en el siglo xx, o aceptamos que los productos estéticos son objetos históricos sometidos a variaciones contextuales a menudo bastante radicales, como el gusto de los públicos y sus horizontes de recepción? Quizás la segunda gran virtud de *Salvajes de una nueva época* es la de llevarnos a reflexionar sobre estas cuestiones e invitarnos implícitamente a contrastar las opiniones de Granés con otros trabajos sobre la situación del arte contemporáneo, como los de Graciela Speranza en América Latina o Nathalie Heinich en Europa, o incluso con las tesis del último Lipovetsky, el de *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*.

En la segunda parte del libro, la argumentación se apoya en una detallada narrativa de la emergencia del partido Podemos y de las aventuras y desventuras del proceso independentista catalán. Granés interpreta ambos fenómenos a través del cada vez más frecuente paralelismo entre nuestro presente y los años treinta, un cotejo que se apoya con sutileza en la pintura de un estado de permanente guerra civil comunicativa. Efectivamente, tanto nosotros como nuestros antepasados nos hallamos inmersos en una especie de guerra de palabras e imágenes cuya finalidad es erosionar los marcos institucionales de la política, polarizando opiniones, alimentando resentimientos y haciéndoles creer a unos y otros que basta con las voluntades conjugadas de los líderes y el pueblo para crear instantáneamente un horizonte de futuro. Mirándonos

en aquel espejo, Granés insiste en la importancia del papel de las vanguardias en esa agitada antea-lla de la Segunda Guerra Mundial y en el papel del *mundonovismo* en la formación del mito de una América Latina primitivista, cuya sangre joven y bárbara debía redimir a Europa. Luego se pregunta y nos pregunta si es muy distinto el camino que, a principios del siglo XXI, lleva de Chávez a Iglesias, o sea, *del buen salvaje al buen revolucionario*, para decirlo con el título de Rangel.

Acaso falte en este cuadro comparativo el clima de un “fin de fiesta” que produjo la crisis de 1929 en los años treinta y que la crisis de 2008 sigue proyectando sobre nuestro presente. Bien nos recordaba recientemente Yuval Noah Harari que el ascenso de movimientos iliberales por todo el planeta es, en gran parte, una consecuencia directa de la pérdida de credibilidad del relato liberal. Granés no entra en esta discusión, pero sí desarrolla otra no menos urgente y cuyas conclusiones constituyen probablemente el mayor aporte del ensayo. Me refiero al análisis de la estrecha correlación entre la estetización y la radicalización del discurso político en el momento contemporáneo. En

efecto, escandalosas, provocadoras y siempre transgresivas, las estrategias de comunicación de un Chávez, de un Trump o de un Salvini parecieran copiar los ruidosos métodos de muchos artistas de antaño y de hogaño. Pero, como bien nos advierte el colombiano, a la manera de una experiencia estética, hacen también algo bastante más peligroso: llevan sistemáticamente la disputa política al terreno de las emociones y replantean la discusión pública fuera de los marcos institucionales, en términos casi privados y personales, como un asunto de individuos y subjetividades, de adhesiones o rechazos, de me gusta o no me gusta, de conmigo o contra mí.

Salvajes de una nueva época nos ofrece una original perspectiva crítica para interpretar esta y otras inquietantes derivas del momento actual y, sobre todo, nos invita inteligentemente a alimentar y mantener vivo el debate en esta hora recia. —

GUSTAVO GUERRERO es ensayista y consejero literario para lengua española de Gallimard.



MEMORIAS

Fusiles y mujeres



Eduard Limónov
EL LIBRO DE LAS
AGUAS
Traducción de Tania
Mikhelson y Alfonso
Martínez Galilea
Logroño, Fulgencio
Pimentel, 2019, 350 pp.

ZITA ARENILLAS

Eduard Limónov (Dzerzhinsk, Rusia, 1943) en realidad no se apellida Limónov, sino Savienko. Como explica Emmanuele Carrère

en la biografía que escribió sobre él (*Limónov*, Anagrama, 2013), ese apellido se lo dieron a modo de apodo, a mediados de los sesenta, los poetas de Járkov que se reunían en casa de su primera mujer: “un homenaje a su humor ácido y belicoso, porque *limon* significa limón, y *limonka*, granada”. *Limonka* se llamará la publicación del Partido Nacional Bolchevique (PNB), fundado por él en 1993, y una granada es lo que tiene tatuado en el brazo.

Que es ácido y belicoso, o más bien amante de la guerra, se comprueba al leer *El libro de las aguas*, una suerte de memorias que han sido traducidas recientemente al español. La portada del volumen no podía ser más acertada: una bala sustituye una de las patas de la eme y las oes son sendos preservativos sin usar. En el prólogo dice el autor: “Fusiles y semen en los orificios de mis hembras amadas: he ahí el modesto resumen de mi vida.” E insiste en ello en varias ocasiones a lo largo del libro. Por ejemplo: “Cada cosa tiene su tiempo, eso es todo. Hay uno para las tetas y los muslos de la santa Maggie, reina de la cocaína, y otro para el fusil de asalto Kaláshnikov”; “guerra y mujer (la puta y el soldado) son los asuntos esenciales del mundo”. Quizá no sea la mejor invitación a la lectura, ni la mejor presentación de este personaje —porque la excesiva extravagancia de Limónov le hace más personaje que persona—, sobre todo en estos tiempos de censuras a veces gratuitas. Y aun así, o precisamente por eso, resulta fascinante. Incluso cuando su descaro y su sinceridad revuelven el estómago. Él dice que todos deberían reconocerle su honradez.

Estas memorias se llaman *El libro de las aguas* porque el hilo conductor es el agua, ya sea en forma



de mar, río, fuente, sauna o incluso lluvia. A cada uno de esos elementos va asociado un recuerdo, una anécdota de su vida. No es el tiempo lo que ordena la narración, sino el líquido. Limónov hace un guiño a la conocida máxima de Heráclito en su versión más popular, la que dio Platón: “No es posible bañarse dos veces en el mismo río.”

Por no citarse apenas fechas y porque el autor salta de un lugar a otro, tanto geográfica como temporalmente y obedeciendo el capricho de su memoria, se agradecen tanto el apéndice firmado por la traductora, Tania Mikhelson, como la cronología que se incluyen al final del libro. De hecho, quien no sepa nada de Limónov quizá debería empezar por ahí. O mejor, por el texto de Carrère antes citado, para tener la visión del biógrafo y la del biografiado. Ambas se complementan.

Eduard Limónov ha cosido ropa por encargo en Moscú; ha intentado suicidarse varias veces y estuvo en un psiquiátrico, del que se escapó; ha trabajado como mayordomo en Nueva York; ha vivido en París (en 1974 perdió la ciudadanía rusa al emigrar y no tuvo ninguna otra hasta 1987, cuando le dieron el pasaporte francés); ha compartido su vida con numerosas mujeres, una de ellas menor de edad, que es a quien dedica indirectamente este libro; ha combatido junto a los serbios en los Balcanes; ha sido conspirador en Rusia, cabecilla de los *nazbols* y ha estado en la cárcel acusado de terrorismo, organización de banda armada y tráfico de armas. Fue en la prisión de Lefórtovo, en 2002, donde escribió *El libro de las aguas*.

Sus dotes como escritor no pueden discutirse, aunque solo sea por motivos cuantitativos: tiene más de cuarenta obras publicadas, poesía incluida, de las cuales solo cuatro han sido traducidas al español. Las más conocidas son de contenido autobiográfico, como sería de esperar de alguien que afirma que “los dos libros más importantes de la época del yo” son suyos: *Soy yo*, *Édicbka* y *Diario de un fracaso*. Al fin y al cabo, Limónov hace gala de sus delirios de grandeza e incluso los considera necesarios, a menos que uno quiera ser un miserable *popov*, un anónimo cualquiera: “Sé arrogante, desarrolla tu megalomanía, ponte a la altura de los grandes. [...] De lo contrario te pasarás la vida sentado a la vera de la fuente de tu pueblo.”

En *El libro de las aguas* puede comprobarse ese talento literario. El autor selecciona hábilmente qué contar y cómo, los detalles más significativos. Y se muestra un hábil observador de las tierras que visita y sus culturas, como cuando a raíz de su estancia en Italia explica que “las naciones pobres se suelen echar el resto en vestir bien”. Es precisamente en las descripciones de los medios acuáticos donde despliega su vena más poética. El color del Adriático es como el del “agua de la lavadora”; el Volga es “una mujerona acuática”; el Neva, “una sopa espesa, como gelatina”; el Danubio es “formidable y gris, igual que un viejo oficial con su capote de gala”. El que peor parado sale es el Tíber, una “hendidura hedionda y putrefacta”.

Limónov es garantía de incomodidad, incluso de repulsión, especialmente en lo que a las mujeres se refiere. Ha amado a muchas, siempre con honestidad y entrega total. Eso dice él. Aunque

justifique haber pegado a alguna hasta dejar salpicaduras de sangre en las cortinas, porque en su opinión se lo merecía. Estas memorias merecen ser leídas porque no vale acercarse solo a lo que nos reconforta. —

ZITA ARENILLAS es editora y miembro de la redacción de *Letras Libres*.



ENSAYO

Nuevos planos del laberinto sexual



PABLO DE LORA
LO SEXUAL ES
POLÍTICO (Y JURÍDICO)
Madrid, Alianza, 2019,
352 pp.

MANUEL ARIAS MALDONADO

¡Aún hay filósofos en Madrid! Tal es la principal conclusión que, parafraseando la célebre frase del molinero prusiano que se enfrentó a Federico el Grande, cabe extraer de la lectura de este libro: existen todavía pensadores capaces de poner en entredicho las corrientes dominantes de su época. Es lo que ha hecho Pablo de Lora, filósofo del derecho y profesor en la Universidad Autónoma de Madrid, con los principales dogmas del feminismo contemporáneo: someterlos a un análisis riguroso con objeto de discernir cuán sólidos —o débiles— son. Para ello ha atendido a los argumentos filosóficos tanto como a las normas jurídicas, sin descuidar en ningún momento la dimensión política de los temas aquí abordados. Por desgracia, su valioso esfuerzo no servirá para hacer más rica la conversación en torno a ellos, sino más

bien para confirmar la imposibilidad de mantener conversación alguna fuera de los parámetros mayoritariamente aceptados dentro de la llamada “teoría de género”. Dada la popularidad que esta ha alcanzado fuera de la academia, ese intercambio epistémico sería más necesario que nunca; sigue siendo, sin embargo, tan raro como siempre.

De Lora no esconde su preferencia por un diseño liberal, en la línea rawlsiana, de las relaciones entre Estado y sociedad. O sea, uno donde la intervención pública en el ámbito de las libertades individuales haya de justificarse debidamente, en lugar de orientarse hacia un paternalismo que busca perfeccionar la vida moral de los ciudadanos. De ahí que el autor explicita principios metodológicos tales como la elección del sujeto como unidad de imputación moral (por oposición a posturas esencialistas que cargan al individuo con la mochila de las clases o especies en los que se inscriben) y la primacía del criterio del daño para evaluar si una conducta debe ser castigada o no, sin olvidarnos de un universalismo que exige del observador la adopción de un punto de vista imparcial. Pese a esas cautelas, De Lora acepta sin ambages que lo sexual es político y, en consecuencia, también jurídico: de lo que se trata es de elucidar cómo debe el poder público regularlo e invocando *qué* razones. No es lo mismo castigar el adulterio que restringir el derecho al aborto; igual que católicos y feministas presentan argumentos muy distintos contra la prostitución.

El libro se divide en dos partes, una dedicada al “sexo” y otra al “género”, antes de cerrarse con un epílogo dedicado al “fin del

feminismo”. La sección dedicada al sexo se ocupa de los problemas asociados al tratamiento filosófico y jurídico de las relaciones sexuales: la violación y el consentimiento; la prostitución y su abolición; el matrimonio y la reproducción. En cuanto al género, sucesivos capítulos se encargan de explorar sus controvertidas derivaciones: la identidad, la violencia y la perspectiva de género. Como puede comprobarse, no falta nada: el autor no esquiva ningún asunto ni vacila a la hora de presentar sus críticas contra ideas recibidas aparentemente como incuestionables. Su conocimiento de la literatura y el respeto con que trata los distintos argumentos en juego traslucen un genuino propósito de ilustración.

Ese propósito se cumple con creces, para empezar, en el análisis del intrincado problema del consentimiento. De Lora empieza por contraponer dos formas de concebir el sexo, una actividad biológica plagada de significados culturales e implicaciones para la autocomprensión individual, de las que resultan dos aproximaciones jurídicas diferentes. Una es liberal o “casual”: entiende que el consentimiento opera como un “transformador normativo” que convierte en justificable aquello que de otro modo sería inadmisibile o discutible, dejando así el campo abierto para que los adultos se conduzcan en el dormitorio como mejor les plazca. Frente a ella se sitúan quienes —como el filósofo conservador Roger Scruton y no pocas feministas de cuarta ola— rechazan esta desacralización del sexo y prefieren otorgar a este un significado moral que abre la puerta a una mayor interferencia pública en la vida íntima de los ciudadanos.

Curiosamente, nuestras sociedades liberales parecen situarse en una posición intermedia: vendemos revistas eróticas, pero las situamos en el estante menos visible de la gasolinera. Para De Lora, una completa desacralización puede conducir a la relativización de los delitos sexuales; su contrario, en cambio, amenaza con privar a las relaciones sexuales de toda espontaneidad y con vulnerar las libertades individuales.

De ahí que su apuesta sea exigir del liberalismo mayor compromiso con una concepción más densa del bien, que vincule la sexualidad del individuo a su dignidad en sentido kantiano. Eso no se traduce en una “subjetivización” de la ofensa que avale cualquier denuncia, pero sí exige un mayor escrúpulo a la hora de identificar relaciones de dependencia o vulnerabilidad antaño desatendidas. Si estas no concurren, concluye De Lora, la proposición y el flirteo habrán de ser tolerados de acuerdo con las reglas del trato social imperantes en cada lugar: probado que el sexo no puede desacralizarse del todo, su contractualización tampoco resulta aconsejable. En el debate sobre la prostitución, empero, De Lora se muestra contrario a la prohibición: nada hay de moralmente reprochable en que pueda pagarse por tener relaciones sexuales si no media coerción, y por ello una “legalización vigilante”, como ha defendido Agustí Vicente, sería la solución más equilibrada.

¿Y el género? Su punto de partida es la conocida distinción entre sexo y género, según la cual el género sería una construcción social sin base biológica. De Lora discute esta premisa, pues el dimorfismo sexual —o diferenciación entre los sexos— es un hecho biológico constatable

que no depende de nuestros estados mentales ni se ve refutado por la existencia de un hermafroditismo estadísticamente insignificante. ¿Acaso no es necesario *nacer* mujer para *llegar a ser* mujer? De Lora alude así a la influyente formulación de Simone de Beauvoir, quien no obstante insistía en que el género es una construcción social anclada al dato biológico del sexo. O sea: si bien en promedio existen diferencias naturales entre los sexos, estas no pueden servir para discriminar entre sujetos concretos ni para juzgarlos con arreglo a presuntas esencias colectivas. Sobre esta base, De Lora discute asuntos como la disforia sexual, la regulación de los baños públicos, el uso de los pronombres o el fenómeno “transgénero”. Insiste así en la necesidad de evitar las falacias moralistas, atendiendo a la ciencia en aquello para lo que la ciencia sea competente: que puedan reconocerse derechos a las personas transgénero no neutraliza la diferencia sexual de origen biológico. También para el estudio de la llamada “violencia de género” es de ayuda la ciencia, pues los datos sugieren que la violencia dentro de la pareja es simétrica, a pesar de que la masculina tenga peores consecuencias. Aquella tendría más que ver con la convivencia que con la dominación estructural: no se ejerce violencia contra la mujer “por el mero hecho de ser mujer”. Justo lo contrario de lo que figura en los programas electorales de nuestros partidos políticos.

Tras someter a crítica el “solipismo epistémico” de la perspectiva de género, De Lora termina su trabajo con un diálogo imaginario sobre el “fin del feminismo” entre las feministas históricas Betty Friedan y Simone de Beauvoir. Es un epígrafe ambiguo, pues hablar de “fin” es hacerlo de propósito

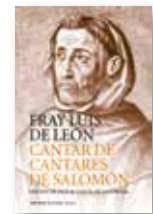
tanto como de terminación; terminación que, a su vez, puede producirse porque aquel propósito se ha cumplido. Para que esto fuera posible, sin embargo, sería necesario alcanzar un acuerdo sobre cuál sea el objetivo del feminismo. Y como muestra la conversación que sirve de colofón a este excelente trabajo, ese acuerdo es hoy imposible. De ahí que haya de saludarse la apuesta del autor por un feminismo que se orienta hacia la igualdad legal de oportunidades, que no pretende agotar en sí mismo la justicia social y que sitúa el individualismo moral por delante de un esencialismo fantasmagórico. No solo hay una alternativa al paradigma dominante, sino que este libro ha sabido presentarla de manera rigurosa y accesible. —

MANUEL ARIAS MALDONADO es profesor de ciencia política en la Universidad de Málaga. Entre sus libros recientes están *Antropoceno: la política en la era humana* (Taurus, 2018) y (*Fe*) *Male Gaze* (Anagrama, 2019).



POESÍA

El amor es fuerte como la muerte



Fray Luis de León
(trad.)
CANTAR DE CANTARES DE SALOMÓN
Edición de Víctor García de la Concha
Madrid-México, Vaso Roto, 2018, 282 pp.

EDUARDO MOGA

El Cantar de Cantares de Salomón es el libro más insólito de la Biblia: una égloga alborozada, un epitalamio, un himno sexual encajado entre los adustos episodios del Antiguo Testamento. Y no lo

compuso Salomón —pese a su envidiable currículum amatorio: conoció a setecientas princesas y trescientas concubinas—, sino alguien mucho más modesto, algún escriba anónimo, seguramente hacia el siglo IV a. C. Su arrebatada sensualidad lo hizo peligroso desde el principio: los judíos menores de cuarenta años tenían prohibido leerlo. Teólogos y clérigos se esforzaron durante siglos por que el Cantar fuese leído alegóricamente, como una expresión de la unión mística con Dios. Pero también desde muy temprano —Teodoro de Mopsuestia, en el siglo IV d. C., consideraba que el libro ensalzaba la relación de Salomón con una princesa egipcia, una interpretación que el concilio de Constantinopla condenó gravemente, juzgándola errónea y “vergonzosa para los oídos cristianos”— el Cantar se ha leído literalmente, como una colección de cantos eróticos que celebran el amor humano. En nuestra secularizada época esta es la interpretación que prevalece, la doctrinal queda para los eruditos, los creyentes muy píos y, en general, los dualistas más inclementes. Y no es el único caso de deslizamiento mundano, de vulgarización exegética de la literatura cristiana: también el *Libro de amigo y amado*, de Ramon Llull, un opúsculo didáctico para la edificación de quienes abrazasen la vida contemplativa, se lee hoy como un magnífico relato de amor humano.

Los ocho cantos en que se divide el Cantar en esta edición, al cuidado de Víctor García de la Concha, admiten, sin duda, una lectura profana. Así elogia el esposo a su amada en el extraordinario capítulo IV: “¡Ah!, qué hermosa eres, Amiga mía, ¡ay, cuán hermosa! / [...] Como un hilo de carmesí tus labios, y el tu hablar pulido. / Como cacho de granada tus sienes entre tus gudejas. / [...] Tus dos

tetas como dos cabritos mellizos / que están paciendo entre azucenas.” (La metáfora pectoral, a la que el autor parece naturalmente inclinado, se repite en el vii: “Los dos pechos tuyos, / como dos cabritos mellizos de una cabra”). Y esto revela la esposa en el v: “Mi amado metió la mano por el resquicio de las puertas, / y mis entrañas se me estremecieron en mí.” Las imágenes se construyen casi siempre con los elementos de la naturaleza propios de una cultura agraria, en la que pesan las figuraciones del jardín del Edén, y que luego, a su vez, serán determinantes para la configuración de uno de los tópicos más recurrentes de la literatura occidental, el *locus amoenus*. El Cantar aparece trufado de cedros y manzanos, de nardos y cardamomo, de tórtolas y palomas, de ganado y vino: “béseme de besos de su boca, / porque buenos [son] tus amores más que el vino”, dice la esposa en los versos inaugurales del libro. Un derroche de lozanía y color, extraído de un mundo del que mana leche y miel, impregna los tropos del Cantar, acorde con el derroche de los cuerpos, con las efusiones íntimas, y se plasma en el castellano crujiente, sabrosísimo, exultante a la par que sereno, de fray Luis. Los comentarios que este hace a los versos del Cantar en su Exposición, aparecida en Salamanca en 1580, y que también se publican en esta edición, quieren justificar sus decisiones y ratificar la ortodoxia, cuya vulneración tanto le reprocharon sus enemigos, pero contribuyen hoy, más bien, a una interpretación venérea de la obra. De la afirmación del esposo en el muy incitante capítulo vii, que dice: “yo subiré a la palma, y asiré sus racimos, / y serán tus pechos como los racimos de la vid”, fray Luis precisa: “encendidos en tu belleza, nos dice el deseo y el corazón: ‘¡Quién te alcanzase y gozase así, que pueda llegarse a ti, y

recreándose en tus brazos, y dándote mil besos, coger el fruto de tu boca y pechos!’”.

El Cantar traducido por fray Luis es, pues, una alegoría metafísica y la palabra de Dios, pero también, y sobre todo, un poema erótico, la palabra de un hombre y una mujer enamorados. La Exposición, por su parte, constituye un corpus polisémico y multidisciplinar. Contiene, al menos, un *ars amandi*, un tratado retórico y una teoría de la traducción. La primera de estas facetas es el resultado de la sistematización de las atracciones y las prácticas insinuadas en el texto, con la que el fraile de Belmonte justifica muchos versos, cuya presencia se explica por las urgencias del amor. El tratado de retórica atiende, sobre todo, “a la corteza y sobrehaz de la letra”, esto es, a la pertinencia expresiva y al decoro de la dicción. Fray Luis se muestra siempre preocupado por la propiedad de lo que dice: por que las palabras elegidas se correspondan tanto con su verdadero contenido—esto es, que sean pertinentes y significantes— como con el registro propio del hablante. Y no deja de formular principios estilísticos que acreditan ese empeño en que forma y fondo concuerden, es más, en que devengan una sola realidad. Así, en la exposición del capítulo v, reivindica la metáfora como forma de dar “más encarecimiento y mayor gracia a lo que se dice”: “los que mucho quieren encarecer una cosa, alabando y declarando sus propiedades, dejan de decir los vocablos llenos y propios, y dicen los nombres de las cosas en que más perfectamente se halla aquella propiedad y calidad de lo que loan [...]. Y así vemos que aquí la Esposa procede de esta manera; porque diciendo de los ojos que son de paloma, dice más que si dijera que eran hermosos...”. Finalmente, el Cantar

de fray Luis es también un estudio sobre traducción, al que se aplica con especial viveza—y, en ocasiones, con algún fárrago— porque era la traducción de algunos pasajes—en realidad, era la traducción entera a una lengua vernácula— lo que más había incomodado a la Inquisición, por apartarse de la establecida en la Vulgata. Fray Luis se proclama traductor fiel y cabal, y propugna dar palabras “de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que son y tienen las originales, [pero] sin limitarlas a su propio sentido y parecer; para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere”. Esta sorprendente paradoja—ser estricto y fiel para que el lector sea tanto más libre de interpretar— sugiere un relativismo incipiente, que convive en la Exposición con una pertinaz, pero a veces intuitivos que algo formularia o previsible, defensa de la ortodoxia. En los comentarios que hace al capítulo iv, fray Luis alega algo que hoy consideramos evidente, pero que entonces tenía perturbadoras connotaciones: “En aquel tiempo y en aquella lengua todas estas cosas tenían gran primor, como en cada tiempo y en cada lengua vemos mil cosas recibidas y usadas por buenas, que en otra lengua, o en otro tiempo, no las tuvieran por buenas.” Estas mismas diferencias se aprecian hoy en la lectura del Cantar de fray Luis: junto con sus avanzadas consideraciones sobre tantos asuntos artísticos y humanos, sus frecuentes y a menudo desfavorables juicios sobre la mujer—no hay que olvidar que fue el autor del muy patriarcal *La perfecta casada*— lo alejan de la sensibilidad actual. No obstante, esa mezcla de ensayos y propósitos, esa convivencia de epinio y razón,

de trova y discurso, ese juicio que fluye por espacios de la inteligencia emparentados pero autónomos, es muy moderno, y hasta posmoderno. Fray Luis resucita al remoto Salomón, apócrifo autor de esta joya veterotestamentaria, con su Cantar fresco, excitado y excitante, y García de la Concha nos lo sirve, depurado, contextualizado y explicado, en una rigurosa edición. —

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



MEMORIAS

Casi al fin del mundo



Amy Liptrot
ISLAS EXTREMAS
Traducción de María
Fernández Ruiz
Madrid, Volcano, 2019,
262 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

Cerca de la península de Escocia, al norte, hay un archipiélago. Las islas que lo forman se llaman Orcadas y estuvieron a punto de despoblarse completamente entre los sesenta y setenta. Sin embargo, de vez en cuando llegaban sureños (casi todo el que llega allí lo es: las islas están a la misma latitud que Oslo y San Petersburgo) a establecerse allí. Ese fue el caso de los padres de Amy Liptrot, la escritora escocesa que debuta con las memorias *En islas extremas*, un relato de sus dos primeros años como exalcohólica en el que caben reflexiones sobre el mundo contemporáneo, la idea de pertenencia a un lugar o cómo han cambiado las relaciones con las redes sociales. Tiene una manera

hipnótica de capturar la atmósfera de las islas del norte de Escocia y esa vida en la granja o en las playas mirando al cielo en busca de especies raras de pájaros.

“Mis padres querían comprar una granja y viajaron cada vez más hacia el norte hasta que encontraron una que podían permitirse”, escribe. Y: “Los orcadianos ya habían visto a muchos sureños idealistas mudarse a las islas y marcharse después de un par de inviernos.” Los padres de Liptrot aguantaron y criaron allí a sus dos hijos. El libro arranca con una espectacular escena (la única efectista del libro, por cierto, y se deja entrever que material para el efectismo, el tremendismo y la tragedia no le falta). “En medio de las palas de un helicóptero, por la pista del aeropuerto de la isla, llevan en una silla de ruedas a una joven con su bebé recién nacido en brazos hacia un hombre en camisa de fuerza, al que empujan en otra silla de ruedas desde la dirección opuesta. [...] Mi madre le presenta al hombre —mi padre— a su diminuta hija y me coloca un segundo en su regazo antes de que lo suban al avión y se lo lleven.” El padre de Liptrot tiene un trastorno maniaco depresivo que ha marcado su vida con las fluctuaciones, los cambios de carácter y la euforia desatada cuyas señales la escritora aprendió pronto a distinguir. La madre se refugió en la religión y se entregó a los evangelistas. El matrimonio está roto cuando Liptrot vuelve a la isla, después de pasar diez años en Londres, después de una ruptura sentimental especialmente dolorosa y un descenso agónico a los infiernos de la soledad y el alcoholismo. Liptrot vuelve a su casa, que ha sido vendida, para trabajar con su padre en la granja, que está a punto de venderse, para terminar de curarse, para mantenerse sobria y porque a pesar

de sus expectativas sobre una vida de fiestas, risas y alcohol, los acantilados nunca dejaron de llamarla.

La autora hace un repaso de su vida: sus padres, su adolescencia y Londres. Fue perdiendo trabajos y alejándose de sus sueños de escribir. Fue perdiendo amigos y casi todo para entregarse al alcohol con desesperación. Hasta que al final decidió entrar en un programa de rehabilitación. Este libro, por cierto, es un reconocimiento a los programas públicos de ayuda a los adictos: gracias a uno de ellos, Liptrot pudo curarse.

Podría parecer que *En islas extremas* es otra de esas crónicas intensas desde las entrañas del dolor y la miseria y el regodeo en eso. Nada más lejos: los episodios alcohólicos que se cuentan solo sirven para dar fe de hasta dónde había llegado. Liptrot decide recorrer otro camino mucho más interesante para el lector y mucho más enriquecedor para ella como escritora, alejado de los relatos de superación. Habla de las islas, de cómo es la vida allí, de la mitología y de las leyendas que lo pueblan todo, de cómo es bañarse en el agua fría y de cómo se ha hecho adicta a la cocaína (ha cambiado una adicción por otra). Es como si no fuera de ningún sitio en realidad: creció en las Orcadas, pero sus padres no eran de allí; cuando estaba en Londres pensaba en las islas, en las islas añora su vida londinense. La acción está difuminada a propósito, porque lo importante no es solo lo que nos sucede, también todo lo demás: el contexto, las reflexiones, los olores, el paisaje y las lecturas. *En islas extremas* es el relato de la destrucción y la reconstrucción de Liptrot. —

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