

# LIBROS

44

LETRAS LIBRES  
JULIO 2021

**Jordi Gracia (ed.)**

LOS PAPELES DE HERRALDE. UNA HISTORIA DE ANAGRAMA, 1968-2000

**Cristina Rivera Garza**

EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA

**Anna Starobinets**

TIENES QUE MIRAR

**Marie-Claire Blais**

SED

**Otessa Moshfegh**

LA MUERTE EN SUS MANOS

**Serhii Plokhy**

NUCLEAR FOLLY. A HISTORY OF THE CUBAN MISSILE CRISIS

## DOCUMENTOS

### La escritura de un catálogo



**Jordi Gracia (ed.)**  
LOS PAPELES DE HERRALDE. UNA HISTORIA DE ANAGRAMA, 1968-2000  
Barcelona, Anagrama, 2021, 478 pp.

#### GUSTAVO GUERRERO

Hace ya unos veinte años, en una reseña de *Opiniones mobicanas* (2001) que publiqué en esta misma revista, escribía jugando con el título pero sin esconder mi entusiasmo: “No, Jorge Herralde no será el último que crea en la vocación cultural de la edición independiente, ni el último que defienda el precio fijo del libro en Europa o que siga sosteniendo que el trato personal con el autor es el secreto de la mejor cocina editorial y literaria; su ejemplo, como el de Giulio Einaudi, tiene aún muchos seguidores en nuestra profesión.” Es verdad que quien me lea hoy pensará que estoy diciendo obviedades o

derribando puertas abiertas; pero, en aquel momento en que sale a la luz ese primer libro del editor de Anagrama con sus artículos y conferencias, el futuro del oficio de editor literario independiente lucía en realidad bastante más aciago ante el avance imparable de las adquisiciones y fusiones entre los grandes grupos, los ataques repetidos del gobierno de Aznar contra el precio fijo y la desaparición de las políticas de autor en favor del cortoplacismo de los *big books* o *blockbusters*.

Una de las principales virtudes de la correspondencia de Herralde recientemente editada por Jordi Gracia reside justamente en la cuidadosa recontextualización de estas cartas y documentos en sus cambiantes horizontes históricos y de cara a las distintas y a menudo urgentes circunstancias que los marcan y a las cuales ellos, a su vez, responden. El dispositivo empleado no podía ser sin embargo más simple: un ameno e informado relato abre cada una de las seis secciones en que se estructura la selección y, junto al prólogo, los epílogos y algunas notas al pie, permite que el lector pueda reinsertar fácilmente cada carta, cada nota o eskuela en la trama discursiva de la que surge y donde cobra un sentido bien preciso. Gracia las devuelve a su mundo mientras, paralelamente, trae hasta el nuestro algo de ese sabor de otro tiempo que solemos llamar el espíritu de una época. Sin este discreto y eficaz aparato editorial la lectura de *Los papeles de Herralde* resultaría sin lugar a duda bastante más pobre y equívoca, y la historia de Anagrama que se nos cuenta en el libro carecería de una serie de matices y detalles esenciales para su comprensión. ¿Cómo interpretar, por ejemplo, las numerosas cartas de los primeros años a Éditions du Seuil, a Louis Althusser o a François

Maspero, sin tener en cuenta el proyecto editorial de la izquierda intelectual europea en su momento estructuralista y posestructuralista, después de mayo del 68? ¿O cómo entender los repetidos correos en que Herralde se queja dos décadas más tarde de la escasa atención que se presta a sus libros en *El País*, si se ignora la ambición monopolística de los grandes grupos de prensa y comunicación en la España de los ochenta y noventa? En fin, ¿cómo explicar el éxito de la colección Panorama de Narrativas y del gran viraje hacia la ficción de una editorial originalmente diseñada para publicar ensayos de ciencias sociales, sin la decisiva experiencia que adquiere Herralde dentro del mercado internacional de la traducción, precisamente traduciendo y publicando obras de no ficción italianas, francesas o alemanas entre los sesenta y setenta?

Todos estos y algunos otros aspectos de la historia de Anagrama se iluminan y se vuelven más inteligibles gracias a un dispositivo editorial y a una propuesta de lectura que ponen a dialogar otra vez, inteligentemente, textos y contextos. Aunque es muy probable que el propio Herralde haya participado en la selección de las cartas, el editor científico interviene en el archivo de la correspondencia no solo creando las condiciones de su inteligibilidad, sino esbozando además una cierta manera de leerla que hace posible otras interpretaciones. Gracia lo dice expresamente en su prólogo cuando traza una línea divisoria entre los libros ya publicados por el editor barcelonés para contar su propia historia —las citadas *Opiniones móbicas*, *El observatorio editorial* (2004) o más recientemente *Un día en la vida de un editor* (2019)— y este volumen que sería más bien una suerte de diario

o incluso de “historia íntima”. No le falta razón. Lo que en aquellos libros circulaba a través de conferencias, artículos y entrevistas, como la faz pública del hombre y su labor, aquí se concentra y se potencia en un espacio aparte donde a menudo se articulan y confunden el ámbito profesional y el privado. De hecho, las cartas editadas dan a ver la continuidad que se crea muy temprano entre ambas esferas, primero en la estela del compromiso político y ético del que nace Anagrama y, posteriormente, como el corolario afectivo, emocional, de unas políticas de autor cuyas bases reposan en muy buena medida en la camaradería y la amistad. Un buen ejemplo de ello puede verse en las numerosas notas, esquelas y mensajes cuyos destinatarios son Hans Magnus Enzensberger, Roberto Calasso, Sergio Pitlor o Alejandro Rossi, entre otros.

Pero hay más. Otro aspecto que aparece en las cartas bajo una luz distinta es el de la gestión económica del catálogo. Bourdieu (editado por Anagrama, por cierto) describía al editor como a un Jano que mira con uno de sus rostros hacia el mundo del dinero y, con el otro, hacia el mundo del pensamiento, la literatura y el arte. A diferencia de lo que ocurre en sus artículos, escritos y conferencias, en esta correspondencia Herralde habla abiertamente de la faceta más material del oficio: las negociaciones con los agentes, las compras de derechos, los anticipos, las liquidaciones, los porcentajes, el problema de los escritores que no venden y, a veces, también el de los que venden. Así descubrimos que Anagrama ofrece 25 mil dólares por la traducción de *The satanic verses* en la subasta de 1988, o 20 mil por la nueva novela de Tom Wolfe en 1991, o 35 mil libras esterlinas para igualar la mejor oferta española por *A suitable*

*boy* de Vikram Seth en 1993. Las cartas ponen en escena al hábil negociador que es Herralde, pero, al mismo tiempo, nos muestran el peso determinante que tiene una cierta valoración literaria, muy arraigada en los gustos del editor, en la elección de los autores del catálogo y en los arbitrajes con los que trata de convertir ese capital simbólico en capital económico. La relativa autonomía de que dispone aún la literatura en su relación con el dinero se hace presente en estos procesos de negociación donde lo que se paga no son solo las expectativas comerciales de un libro sino el prestigio del autor y la calidad de la obra. De ahí el esfuerzo constante que se refleja en la correspondencia por promover apasionadamente cada novela, cada ensayo que se publica, pues la promoción es, para Herralde, esa cámara de compensación donde opera la fungibilidad de valores entre los dos mundos que habita.

El tercer aspecto interesante que estas cartas iluminan claramente es, a mi modo de ver, el de la internacionalización de Anagrama. Por un lado, como es sabido, la editorial nace como un proyecto europeo, muy centrado en sus primeros años en torno a la traducción y la edición en España de la producción francesa e italiana de ciencias sociales y humanas; por otro, y acaso esto es menos sabido, Herralde no se limita a comprar derechos y a traducir libros extranjeros, sino que se erige desde muy temprano en un agente de promoción de la producción española e hispanoamericana a través de su premio de ensayo y gracias a la vasta red de influencias que va tejiendo. Como puede verse repetidamente en los documentos, de Frankfurt a Guadalajara, pasando por muchas otras ferias y salones internacionales, el editor

difunde y defiende infatigablemente a sus autores (Pombo, Tómeo, Vila-Matas, Bolaño...) y no duda incluso en reclamarle a la *scout* londinense Koukla MacLehose en una nota de 1991: “¿por qué en tus informes escritos nunca-nunca se menciona ningún libro de Anagrama con interés internacional?”. A todas luces, el protagonismo del editor como *passer* o *gatekeeper* adquiere aquí un perfil bien singular que ilustra su constante esfuerzo por poner a sus autores locales en el mapa global.

Existen evidentemente muchas más cosas en *Los papeles de Heralde* de las que caben en esta breve reseña. Pero no quisiera cerrarla sin destacar la calidad y la amplitud de la visión que nos brindan sobre la evolución del campo cultural en ese pequeño medio siglo que corre de 1968 a 2000. Estamos ante un cúmulo de documentos esenciales tanto para la historia del libro y la edición como para la propia historia literaria, que ya no puede seguirse desvinculado de las condiciones de producción, difusión y recepción de las obras. Estas cartas muestran que la escritura del catálogo de Anagrama va infusa en las múltiples escrituras que la editorial publica y compone con ellas un corpus específico y único cuya lectura exige una abarcadora perspectiva de conjunto. Valga agregar, a manera de coda, que *Los papeles de Heralde* constituyen asimismo un suculento abrebocas que deja entrever toda la riqueza del archivo de la gran casa barcelonesa. Esperemos que su conservación, su catalogación y su accesibilidad se garanticen en breve y que pronto se puedan consultar los documentos profesionales y personales de nuestro querido Jordi, como pueden hoy consultarse libremente los de tantos editores franceses y alemanes en instituciones como el IMEC de Caen, en Normandía, o el

Archivo de Literatura Alemana en Marbach am Neckar, en Baden-Württemberg. —

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



## NO FICCIÓN

### Liliana vuelve a la vida



**Cristina Rivera Garza**  
**EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA**  
Barcelona, Literatura Random House, 2021, 302 pp.

#### ALOMA RODRÍGUEZ

El 16 de julio de 1990 Liliana Rivera Garza, la hermana cinco años menor de la escritora Cristina Rivera Garza, fue asesinada en su casa de la calle Mimosas, en Ciudad de México. La autopsia certificó la hora de la muerte a las cinco de la mañana. Descubrió el cuerpo un compañero de la universidad, con quien Liliana tenía ese mismo día un trabajo que entregar. El único sospechoso, Ángel González Ramos, no pudo ser detenido, se dio a la fuga, y el caso nunca se resolvió: no hubo juicio y González Ramos sigue en paradero desconocido. *El invencible verano de Liliana* llega treinta años después de ese crimen, pero no es tanto una investigación como el intento de restituir la vida de Liliana.

Explica Cristina Rivera Garza que todos los libros que ha escrito eran de alguna manera una preparación para este sobre la vida y muerte de su hermana. Hace 31 años, en 1990, no existía ni la palabra ni el concepto penal de feminicidio, que entró en el Código Penal de México

en 2012. Entonces el asesinato de una joven a manos de su exnovio era un “crimen pasional”, y venía acompañado de suposiciones, preguntas y prejuicios que hicieron que ese duelo por la hermana, la amiga, la hija de alguien fuera silencioso, algo de lo que era mejor no hablar. En parte porque no existía el lenguaje para nombrar esa realidad.

El libro comienza con la solicitud del expediente de la investigación del asesinato de su hermana, una manera de buscar justicia. “Uno puede no saber por muchos años, pero una vez que quiere saber, uno quiere saberlo todo de inmediato”, escribe Rivera Garza. Aunque no es un libro de investigación policial, sí tiene una parte activista, como ha dicho Rivera Garza, al incluir la foto del sospechoso que se reproduce en los periódicos: nadie desaparece durante treinta años sin dejar rastro. Pero no es esa la misión fundamental de este libro emocionante: lo más importante es que recupera quién era Liliana, rescata las huellas que dejó de su paso y lo hace usando materiales diversos. El valor de este libro, que cuenta un suceso terrible, no está en la verdad de los hechos que relata —o no solo—, su valor reside en la manera en que lo cuenta, en cómo mezcla los materiales, en la diversidad formal y en la cuidada estructura del libro que va del presente al pasado para volver de nuevo al presente. Primero está la escritora Cristina Rivera Garza pidiendo el expediente y dándose cuenta de que si se pierde, se perderá una parte de la historia de su hermana; está también el recuerdo de algunas anécdotas más o menos significativas de su hermana y de su relación. Está una idea fundamental: “Vivir en duelo es esto: nunca estar sola.” Liliana escribía sus impresiones y reflexiones, también cartas, cuyos

borradores guardaba. Para reproducir todo ese material íntimo, que permite adentrarse en los pensamientos más profundos de Liliana, se ha creado una tipografía única. Los textos de Liliana aparecen entre las palabras de su hermana mayor, como si en el libro la conversación con la hermana muerta fuera posible; como si la literatura le devolviera lo que la vida le quitó. Esos cuadernos aparecieron en las cajas que durante décadas permanecieron cerradas y que Cristina Rivera Garza abrió pretendiendo dar con una agenda donde quizá pudieran estar los nombres de sus amigos de la universidad. Los años universitarios de Liliana se reconstruyen gracias al testimonio de sus amigos, se indica quién habla, pero se crea una especie de retrato polifónico de Liliana, esa joven luminosa, sonriente y entregada a sus estudios, pero con secretos, como todo el mundo. Liliana hacía listas de canciones, tenía arrebatos poéticos, le gustaba el cine, se escribía cartas con su hermana—residente en Houston entonces—y con su padre. Había vivido un amor tormentoso, con idas y venidas, con Ángel González Ramos. No conseguía escapar de esa historia, pero lo intentaba. En medio de todo este material íntimo y subjetivo aparecen más cosas: estudios académicos sobre los indicadores de riesgo de las mujeres víctimas de violencia, y los artículos que el periodista que siguió el caso escribió.

Lo que había empezado con la escritura del libro, “Por primera vez hablamos sobre ella en oraciones completas”, escribe Cristina Rivera Garza, culmina hacia el final: la escritora les cede la palabra a los padres, que recuerdan el nacimiento de Liliana, su infancia, el noviazgo con ese chico, etc., el asesinato mientras ellos están de viaje en Europa, cómo intentan que la investigación siga,

que no se cierre. “No me preguntes, por favor. No puedo repetir las palabras que utilizaron los de la procuraduría ensucian la vida de nuestra hija”, dice el padre.

El último capítulo, “Cloro”, cierra el círculo: la hermana escritora recuerda—le sobreviene más bien—cómo iba a nadar con su hermana. Y escribe: “Nadar es lo que hacíamos juntas. Íbamos por el mundo cada una por su lado, pero acudíamos a la alberca para ser hermanas. Ese era el espacio de nuestra más íntima sororidad. Y todavía lo es. [...] Quiero volver a encontrarla en el agua. Quiero nadar, como siempre lo hice, al lado de mi hermana.” Lo que ha hecho Cristina Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana* es un libro que es esa piscina donde se encuentra con ella, en estas páginas Liliana nada, Liliana aún vive, aún conversa, siente y copia poemas de José Emilio Pacheco. Aún tiene ese verano invencible que le cita a Camus. —

**ALOMA RODRÍGUEZ** es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En otoño de este año publica *Siempre quiero ser lo que no soy* (Milenio).



## MEMORIAS

### El verdadero terror



**Anna Starobinets**  
**TIENES QUE MIRAR**  
Traducción de Viktoria  
Lefterova y Enrique  
Maldonado  
Madrid, Impedimenta,  
2021, 192 pp.

### KARLA SÁNCHEZ

Anna Starobinets (Moscú, 1978) es una periodista y escritora rusa conocida como “la reina del terror”. En 2018 la Sociedad Europea de Ciencia Ficción la consideró la mejor

autora de este género. Comparada con Stephen King, Philip K. Dick y Nikolái Gógol, en sus relatos el terror y la fantasía aparecen en medio de situaciones cotidianas, lo que provoca que los lectores se pregunten por los límites entre la realidad y la imaginación.

En 2012 Starobinets protagonizó su propia historia de terror, que dio origen a *Tienes que mirar*. Durante una ecografía de rutina a las dieciséis semanas de gestación de su segundo hijo, el radiólogo le informa que los riñones de su bebé son cinco veces más grandes de lo normal. Tras darle un diagnóstico preliminar de enfermedad renal poliquística le sugiere visitar a un especialista en anomalías en el desarrollo fetal. Ahí comienza el peregrinar de un consultorio a otro, cada uno con un médico más desalmado que el anterior. Por ejemplo, el doctor Demíдов, una eminencia en la medicina rusa que pese a sus credenciales trata a su paciente con total indiferencia y no le pregunta si puede invitar a quince estudiantes a presenciar su ultrasonido vaginal mientras la escritora yace semidesnuda en la cama de auscultación, o la ginecóloga-obstetra de la clínica local de Jamóvniki cuyas palabras de consuelo, a pesar de su aparente amabilidad, son: “No llores, todavía eres joven, tendrás otro que vendrá sano. [...] Ahora abortarás y en un año volverás a quedarte embarazada.”

Todos los médicos que visitan Starobinets y su esposo, el también escritor Sasha Garros—quien en 2017 falleció por cáncer—, coinciden en que la única opción es interrumpir el embarazo inmediatamente porque los niños con esas malformaciones no sobreviven. El problema es que para interrumpir un embarazo avanzado en Rusia se necesita seguir un proceso digno de un cuento de

Franz Kafka. Solamente se puede realizar con una prescripción médica en instituciones altamente especializadas, pero para ingresar a las mismas las mujeres deben ser referidas por los médicos de su clínica ginecológica local. En cuanto a la interrupción del embarazo, los partos son inducidos sin anestesia y, sin importar si la placenta sale completa o no, a las mujeres se les realiza un legrado o “limpieza”, como lo llaman los médicos, para evitar infecciones. Las consecuencias de esos procedimientos son hemorragias, infecciones o hasta infertilidad. Las mujeres pueden estar internadas hasta dos semanas en los hospitales y no pueden recibir visitas de nadie, así sea su madre o su pareja. Como revela cada testimonio desgarrador que Starobinets lee en un foro de maternidad, la obligación de las mujeres rusas que dan a luz a hijos muertos o que deciden interrumpir su embarazo es sufrir física y emocionalmente.

Después de leer los “horrores” que han vivido otras mujeres, Starobinets y su esposo toman la decisión de viajar a Alemania para interrumpir el embarazo con los ahorros que pensaban destinar para el parto y los primeros meses del bebé así como con las donaciones que amigos y familiares les hicieron. Ya en Berlín, la escritora se da cuenta de que las consultas médicas no tienen por qué ser una pesadilla y se sorprende de que a su hijo, que era tratado por los médicos rusos como un feto defectuoso, no se le niegan las cualidades humanas. Su *pequeño bebé* no tiene posibilidades de sobrevivir, pero eso no significa que su madre y él tengan que pasar por más torturas. Suficiente dolor es saber que sus días juntos están contados.

*Tienes que mirar* es el primer libro de no ficción de la escritora rusa y,

como ha dejado en claro en varias entrevistas, el único. En su prefacio Starobinets confiesa que durante mucho tiempo dudó si debía escribirlo por ser “demasiado personal. Demasiado real” y no “literatura”. Tras su publicación, fue acusada de desprestigiar a los médicos rusos y al sistema sanitario del país. Sus amigos y otras mujeres que habían perdido hijos la señalaron por atreverse a contar una historia que, según ellos, debía haber permanecido secreta.

Como la autora señala en el prefacio, los libros de denuncia social no suelen ser considerados obras literarias. Bajo la idea de que “literatura es igual a invención”, aquellas narraciones que se centran en acontecimientos reales y buscan exponer injusticias son vistas como inferiores en términos artísticos. Como si no fueran capaces de conmover, de darle un uso estético al lenguaje, de despertar la reflexión de sus lectores. Starobinets demuestra que esto es falso, *Tienes que mirar* es más aterrador que su libro de relatos de horror *Una edad difícil* (2012). Lo aterrador no es el diagnóstico médico sino la falta de humanidad del personal médico que violenta a las mujeres y las obliga a olvidar la pérdida en lugar de vivirla.

Starobinets escribió este libro porque, mientras estaba en el consultorio de la psicóloga holandesa que la atendió en Berlín, se dio cuenta de que su librero estaba lleno de obras sobre la pérdida de un hijo en diferentes lenguas, ninguna en ruso. Más allá de un ejercicio catártico y confesional, lo que motivó a Starobinets fue acompañar a las mujeres que han pasado por lo mismo.

*Tienes que mirar* expone las deficiencias del sistema sanitario ruso, así como las prácticas poco éticas heredadas del régimen soviético, como

aquella de internar a las mujeres en contra de su voluntad. Pese a los comentarios negativos, Starobinets logró que uno de los hospitales públicos que menciona modificara sus protocolos de atención a las mujeres, que se abrieran grupos de apoyo, que sus profesionales sanitarios recibieran mejor capacitación y, sobre todo, que se escuchara a las pacientes y se les diera la opción de interrumpir el embarazo o llevarlo a término. Pero aún queda mucho por hacer.

El título hace referencia al consejo que la psicóloga le da a Starobinets en Berlín. La escritora se niega a ver a su bebé porque teme que su espectro deforme la persiga por el resto de sus días, pero ella insiste en que verlo la ayudará a despedirse y a sentirse mejor. Al final, Starobinets le hace caso y eso le permite poner en palabras su experiencia traumática. *Tienes que mirar* también puede interpretarse como un reclamo para aquellos médicos que ignoran a sus pacientes y como una exhortación para todos a tratarnos con empatía. —

**KARLA SÁNCHEZ** estudió literatura latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y es secretaria de redacción de *Letras Libres*.

## NOVELA

### Nadar mar adentro



**Marie-Claire Blais**  
**SED**  
Traducción de Lidia Vázquez Jiménez  
Barcelona, Literatura Random House, 2021, 320 pp.

## REBECA GARCÍA NIETO

Es extraño que una autora de la que se ha dicho que es la heredera de Virginia Woolf y que ha sido

comparada con Proust o Faulkner sea prácticamente una desconocida en nuestro país. Pese a que Marie-Claire Blais no ha dejado de recibir premios y reconocimientos internacionales, en España no se publicaba un libro suyo desde hacía sesenta años (*La bermosa bestia*, 1961). Por suerte, el sello Literatura Random House ha decidido poner fin a este agravio, y lo ha hecho con la publicación de una de sus obras más emblemáticas: *Sed* marcó un punto de inflexión en su trayectoria literaria y dio comienzo a uno de los proyectos más ambiciosos de los últimos tiempos (un ciclo compuesto por diez novelas; la última, publicada en 2018).

*Sed* bebe del mismo mar que *Las olas*, de Virginia Woolf, pero también se asemeja a otras obras de esta, como *Entre actos* o *La señora Dalloway*, que transcurren en un lapso de tiempo limitado (un día) y tienen lugar en torno a un encuentro social. En esta ocasión, la trama se concentra en un intervalo de tres días (coincidentes con el cambio de siglo —y de milenio—) y gira alrededor de la fiesta que Daniel y Melanie dan en honor a su hijo, Vincent, un recién nacido con problemas respiratorios. El contrapunto a este bebé achacoso que nace con el nuevo milenio es Jacques, un hombre que agoniza a causa del sida, la enfermedad por excelencia de finales del siglo xx. Pese a las (obvias) diferencias que existen entre ellos, ambos comparten una especie de sed que los lleva a aferrarse a la vida con todas sus fuerzas. Así, Jacques opta por pasar el tiempo que le queda viendo una película erótica en vez de *Amadeus*, de Miloš Forman, pues prefiere apurar la vida hasta el último segundo antes que pensar en réquiems.

Dos de los invitados a la fiesta del pequeño Vincent son Renata y Claude, una pareja que no pasa

por su mejor momento. Desde que le extirparon un pulmón a causa de un cáncer, Renata es presa de una sed insaciable, una sed que pone de manifiesto sus ganas de vivir, o de morir, pues en algunas personas la distancia entre ambas no es tan grande como se podría pensar. Esta sed la lleva a ir al casino cada noche, no sabe si con la esperanza de ganar una fortuna o de perderlo todo, y a fumar un cigarrillo tras otro, degustándolo y consumiéndose a partes iguales.

El lugar donde se desarrolla la novela —alguna isla del Golfo de México, probablemente Key West, donde reside la autora desde los ochenta— tiene apariencia de paraíso. Sin embargo, además de ser un destino turístico muy demandado, la isla es también el hogar de muchos desfavorecidos: familias de origen africano o refugiados procedentes de Cuba o Haití que arriesgaron su vida por llegar allí. Los personajes que deambulan por la novela se han librado del infierno y de una muerte segura, pero tampoco puede decirse que hayan conseguido llegar al paraíso. No es casual que en las primeras páginas Renata diga que en esa isla tiene “la impresión de estar en el limbo”.

Hasta ahora la representación del infierno, y sus diferentes manifestaciones en la Tierra, ha sido mayoritariamente masculina: Kafka, Dostoievski (con quien se han comparado algunos personajes de Blais) y, por supuesto, Dante (a quien se alude explícitamente en el último tramo de la novela) son algunos de los autores que han escrito sobre el mal y los distintos abismos en donde puede caer el ser humano. *Sed* reflexiona sobre estos mismos temas, y lo hace con ojos de mujer. La visión femenina sobre los condenados se muestra principalmente a través de Renata, abogada de profesión. Su marido, Claude,

es un “examinador profesional de conciencias” —es decir, un juez—, y ambos suelen discrepar en la severidad de las condenas a aplicar. A ojos de Claude, Renata es ante todo una madre, una mujer, y tiende a juzgar con “una clemencia, una ternura desconocidas para el hombre”. Con esos mismos ojos se mira a los personajes, ni totalmente culpables ni inocentes del todo.

La inmensidad de la novela (que recorre otros males como los infanticidios o las violaciones grupales pasando por la epidemia de heroína de los ochenta) deja en el lector la sensación de estar nadando en mar abierto, sin apenas boyas que le sirvan de referencia: la novela no se divide en capítulos, ni siquiera en párrafos; Blais no emplea marcas de diálogo y señala que ha salido de la conciencia de un personaje para entrar en la de otro con un simple punto y seguido... No obstante, una vez te olvidas de las convenciones y te dejas llevar por el ritmo de la narración —que la autora consigue mediante la repetición periódica de determinadas palabras y estructuras—, la lectura puede ser muy disfrutable.

Se ha dicho que las novelas de Blais son obras *de* nuestro tiempo, pero tal vez *para* nuestro tiempo. Curiosamente, las objeciones que se hacen a sus libros se parecen bastante a las que se hacían a Proust hace más de un siglo (frases interminables, apuesta total por la interioridad de los personajes...). Coincido con el escritor Thierry Laget cuando dice que leer a Proust no es difícil —ni ahora ni en 1919—, “lo difícil es encontrar el tiempo para aprender a caminar al ritmo de la narración”. Como lectores, hemos perdido por completo esa costumbre. Imponemos a la lectura el mismo ritmo, frenético, con el que ahora hacemos todo. Se

cita a menudo *Una habitación propia*, pero ¿quién lee hoy *Las olas*? A juzgar por lo que se lee en internet, hoy día todos temen a Virginia Woolf. Está bien nadar en una piscina climatizada, o en un lago artificial que apenas cubre, pero deberíamos perder el miedo a nadar en aguas más profundas. —

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



## NOVELA

### Monólogos misántropos



**Ottessa Moshfegh**  
**LA MUERTE EN SUS MANOS**  
Traducción de  
Inmaculada C. Pérez Parra  
Madrid, Alfaguara, 2021,  
224 pp.

#### BÁRBARA AYUSO

Ottessa Moshfegh (Boston, 1981) tiene mucha mala baba y un magnetismo envidiable para los arranques: “Se llamaba Magda. Nadie sabrá nunca quién la mató. No fui yo. Ese es su cadáver”, dice una nota manuscrita, abandonada en mitad del campo. Así comienza su nueva novela, *La muerte en sus manos*, un comienzo-cebo colocado ahí para que usted pique. Y pica, claro, no sabemos hacer otra cosa con los misterios. Picamos incluso sospechando que el papelito nos miente y el crimen jamás tendrá resolución, atufados por el aroma de que será esta una historia en la que el muerto acabe importando más bien poco. Un *post-noir*, lo llaman.

Y sí, lo es. La nota la encuentra Vesta Gul, una mujer de más de setenta años recién enviudada. Un

personaje 100% Moshfegh: sin amigos, voluntariamente aislada, no demasiado cabal y con ese “algo” atormentador en su pasado. Su que- rencia por las mujeres hastiadas prosigue. Así era también la protagonista de su novela previa, la aclamada *Mi año de descanso y relajación*, y de manera menos obvia, también la de *Mi nombre era Eileen*, el debut de la escritora estadounidense con el que fue nominada al Man Booker Prize.

Pero todo lo que deslumbró de aquellas —su causticidad, una ironía cruel pero culpablemente divertida— no comparece en *La muerte en sus manos*. Moshfegh conserva la mala baba a la hora de plantear los cimientos de la historia, pero ni rastro de la afilada adicción que conseguía con los relatos anteriores. Algo especialmente problemático cuando el principal pretexto narrativo es detectivesco.

Como el lector, Vesta no sabe quién es Magda, no encuentra cadáver alguno pero se siente intrigada por el hallazgo. Empieza a fabular, a obsesionarse con el desafío hasta acabar ficcionándolo como una miss Marple más turuleca y menos ácida. Tampoco tiene nada mejor que hacer. Vive en el Maine de Stephen King con su perro Charlie, su huerto, sus paseos entre abedules y sus *bagels* fríos para desayunar. Merece aplauso la elección de una anciana sin carisma como protagonista, por lo arriesgado. Aun respetando (y admirando) que Moshfegh no haga el más mínimo esfuerzo porque Vesta caiga bien, esa falta de ímpetu nos empuja a un lugar del que no se vuelve: nos acaba importando tan poco la viva como la muerta. Vesta monologa, fabula, teje y desteje el misterio de la nota, y para cuando nos permite asomarnos a su vida anterior, hemos escuchado ya el cebo, hartos de tanto masticar en círculos. La intención es que nos

enmarañemos en la claustrofóbica trama de suspense que ella misma ha ideado, pero es soporífero seguirle el paso, incluso como espectador. Los narradores poco fiables son un arma de doble filo y casi seguro que existe un límite de páginas recomendable para explayarse sobre las cuquimomas que hace un perro y los detalles de su menú.

No obstante, hay destellos de brillantez conmovedora cuando Moshfegh permite a su protagonista dejarse llevar por instintos incómodos, o se sincera sobre su imparable decrepitud. Pellizca el pasaje en el que intenta darse un baño: “Era demasiado esfuerzo desvestirse, esperar a que se calentase el agua, enfrentarme a cómo era mi cuerpo ahora, tan pequeño, una cosita que tenía que mantener limpia, como fregar un solo plato que una usara constantemente.” Pero la flojera a la hora de construir al antagonista invisible (un marido difunto e insoportable) lastra no solo al relato sino a la propia Vesta, que se vuelve indulgente consigo misma.

*La muerte en sus manos* como *thriller* es insípido; como sátira sobre escribir ficción, fofa; como exploración de la soledad en la vejez, facilona. Se han dicho cosas muy campanudas sobre Moshfegh —en el *New Yorker* llegan a comparar su genialidad cruel con la de Henry James o Vladimir Nabokov— que este libro no debería desmentir, no necesariamente. Como relato podría haber sido portentoso. Hay algo ahí, nadando en el fondo de tanta reiteración y monólogo misántropo que es estimulante. No adictivo, pero sí perturbador y genuino. La propia autora ha presumido de haber escrito la novela del tirón, sin releer y sin saber a dónde se dirigía la historia de Magda y Vesta. Lo peor es que se nota. Lo mejor (o no) es que deja el regusto de que esa

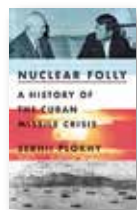
premisa misteriosa se podría haber encarrilado de algún modo. ¿Con una pizca de ese retorcido humor negro que envenenó las novelas anteriores? Puede ser. En cualquier caso, que la protagonista odie a la gente no debería implicar que la gente la odia de vuelta. Que Otessa Moshfegh tiene voz narrativa es un hecho. Que en esta ocasión la voz no es precisamente melódica, también. —

**BÁRBARA AYUSO** es periodista.



## HISTORIA

### Grietas de la Pax Americana



**Serhii Plokhy**  
**NUCLEAR FOLLY. A HISTORY OF THE CUBAN MISSILE CRISIS**  
Nueva York, W. W. Norton & Co., 2021, 444 pp.

#### RAFAEL ROJAS

La llegada de John F. Kennedy a la Casa Blanca en el invierno de 1961 fue celebrada como un evento auroral. El poeta Robert Frost habló de una nueva “era augusta” y John Kenneth Galbraith aconsejó al joven presidente que lanzara mensajes pacifistas como “let us never negotiate out of fear. But let us never fear to negotiate”. Se esperaba de aquella administración un nuevo talante para enfrentar el vértigo de la hecatombe nuclear. La crisis de los misiles, al año siguiente, pondría a prueba a Kennedy, pero también a Nikita Jrushchov y Fidel Castro, sendos líderes de la vieja y la nueva izquierda globales.

Un libro reciente del historiador ucraniano Serhii Plokhy, profesor de la Universidad de Harvard,

narra la intrínseca precariedad del pacto Kennedy-Jrushchov en octubre de 1962. A contracorriente de una tradición historiográfica que exalta la “destreza” e incluso la “genialidad” de aquellos gobernantes —el Che Guevara llegó a decir de Fidel Castro que “pocas veces brilló más alto un estadista que en esos días [...] luminosos y tristes de la crisis del Caribe”—, Plokhy sostiene que los tres dirigentes se equivocaron, no una sino varias veces, y que el acuerdo que evitó la guerra era sumamente frágil e inestable.

Plokhy repasa la vasta bibliografía sobre el tema, desde los muy leídos *The guns of August* (1962) de Barbara Tuchman y *Thirteen days* (1969) de Robert Kennedy hasta estudios académicos más recientes como los de Ernest R. May, Philip D. Zelikow, Aleksandr Fursenko, Timothy Naftali y Michael Dobbs. También toma en cuenta algunas contribuciones académicas desde Cuba, como las del historiador Tomás Díez Acosta, que raras veces son referidas en libros estadounidenses sobre la Guerra Fría.

Como en varios de aquellos estudios, Plokhy vuelve a contar el origen de la instalación de misiles de mediano alcance en Cuba, en el verano de 1962. Aunque se trató de una iniciativa soviética, el historiador reconstruye la persuasión y, eventualmente, la presión que ejercieron Fidel Castro y otros líderes cubanos para que la URSS se involucrara más directamente en la defensa de la soberanía cubana y en la ayuda militar a la isla y a los movimientos revolucionarios latinoamericanos y caribeños de principios de los años sesenta.

La “Operación Anádir” fue un proyecto concebido por la cúpula militar y política del Kremlin. Aunque diplomáticos

como Anastás Mikoyán, Andréi Gromiko y el propio embajador de Moscú en La Habana, Aleksandr Alekseev, serían consultados, fueron militares como Serguéi Biriúsov y Rodión Malinovski los que diseñaron los pormenores del plan. También jugó un papel singular el jefe comunista de Uzbekistán, Sharaf Rashídov, ya que la oferta de instalación de misiles al gobierno cubano se hizo dentro de un paquete ambicioso de suministros y asesoría en materia agraria, con énfasis en nuevas técnicas de irrigación, en la que era experto el líder uzbeko.

Plokhy sostiene que, en contra de los temores de Alekseev de que Fidel Castro rechazaría la oferta del Kremlin por su acendrado soberanismo, la dirigencia cubana aceptó la instalación de misiles, casi como si la estuviera esperando. Como reconocería el propio Castro en una conferencia realizada en La Habana, en 1992, a la que asistió Robert McNamara, secretario de Defensa de Kennedy, la presencia de misiles en Cuba buscaba un efecto disuasorio contra una eventual invasión masiva de Estados Unidos contra la isla, tras el fiasco de Bahía de Cochinos.

Castro, Guevara y otros líderes no habían pedido eso sino otra cosa a Moscú: asistencia militar a Cuba y a las izquierdas revolucionarias latinoamericanas. No desconocían que la instalación de misiles localizaba rígidamente la tensión nuclear en la isla, pero estaban dispuestos a asumir el riesgo. Tampoco desconocían, como sugiere Plokhy, que la finalidad de Jrushchov y los soviéticos, más que la salvaguarda de la independencia cubana o el avance del socialismo en América Latina, era la distensión en Europa, específicamente en Berlín.



No fue azaroso que la instalación de los misiles en Cuba coincidiera con la destitución de Aníbal Escalante, un viejo dirigente comunista, de amplio acceso al Kremlin, al mando del naciente partido único cubano. Con la “Operación Anádir” Fidel Castro se consolidaba plenamente como principal interlocutor de los soviéticos y ganaba posiciones para su principal objetivo entonces: expandir la revolución en América Latina. Sin embargo, muy pronto se le haría evidente, tanto a él como a Guevara o al canciller Raúl Roa —en menor medida al presidente Osvaldo Dorticós o al comunista Carlos Rafael Rodríguez, más sensibles a las prioridades soviéticas— que ese objetivo entraba en contradicción con la doctrina de la “coexistencia pacífica” de Jrushchov.

En vez de una inteligencia negociadora, que sale airosa de la prueba, Plokhy observa, en aquel octubre del 62, una “locura nuclear” que da constantes tropezones. A partir de fuentes recientemente liberadas del KGB, el historiador sostiene que Kennedy siempre subestimó el poderío nuclear soviético instalado en Cuba y que leyó equivocadamente las intenciones de Jrushchov. Ese fue el origen de su virtual alternativa entre lanzar un ataque quirúrgico contra las bases soviéticas u ocupar militarmente la isla. Otros dos errores fueron el derribo del U-2 que piloteaba el mayor Rudolf Anderson, desde una antiaérea operada por soviéticos, que llevó a Jrushchov a culpar a Castro, a sabiendas de que habían sido sus propios oficiales, y la carta de Fidel al líder soviético, en la que proponía que, en caso de que Estados Unidos “invadiera Cuba, con el fin de ocuparla”, la URSS debía “impedir que los imperialistas des-cargaran el primer golpe nuclear [...]

eliminando para siempre semejante peligro”.

La historia oficial cubana, enfrascada por más de sesenta años en el cuidado de la reputación de Castro, insiste en que hubo errores en la traducción al ruso de la carta y que Jrushchov malinterpretó que el líder cubano sugería un golpe nuclear preventivo a Estados Unidos. Lo cierto es que el malentendido era perfectamente posible desde cualquier traducción, literal o conceptual, y el propio Fidel lo reconoció en una de sus respuestas a Jrushchov: “no ignoraba cuando las escribí que las palabras contenidas en mi carta podían ser malinterpretadas por usted, y así ha ocurrido”.

Entre los tantos historiadores que se han ocupado de este tema en años recientes, Plokhy es uno de los más atentos a las razones del enojo y la frustración de los dirigentes cubanos tras el pacto Kennedy-Jrushchov. En los cubanos había una “propensión al pánico y una ansiedad de luchar contra los americanos”, irreconocible en los soviéticos. De ahí que el acuerdo, por el cual la Unión Soviética se comprometía a desmantelar sus misiles a cambio del compromiso verbal de Estados Unidos de no invadir Cuba y la promesa secreta de retirar los cohetes Júpiter de Turquía, les resultara indignante. Para quienes, como diría el Che Guevara, estuvieron “dispuestos a inmolar-se atómicamente”, el pacto era una claudicación.

El malestar cubano se reflejó en los cinco puntos de su demanda histórica a Washington (fin del bloqueo, piratería naval y aérea, guerra sucia y planes subversivos, más devolución de la Base de Guantánamo), pero, también, de manera inmediata en el rechazo al retiro de los misiles. En su carta a Castro del 30 de octubre de 1962, Jrushchov dijo saber por el embajador Alekseev que la dirigencia cubana apostaba por mantener capacidad defensiva nuclear en la isla. Para el líder soviético, en cambio, el pacto con Kennedy era un “triumfo” porque se “evitó una guerra termonuclear” y se “obtuvo de Estados Unidos el compromiso de no invadir Cuba”.

Plokhy no simpatiza con el maximalismo de los cubanos, pero concuerda en que la negociación fue frágil. Su libro es una alerta sobre el terrible legado de aquella paz agrietada, en un momento en que las amenazas de guerra nuclear se reproducen, año con año, en medio del perceptible deterioro de las relaciones entre Estados Unidos y otras potencias militares como Rusia, China, Irán y Corea del Norte. Más de una vez Vladímir Putin ha declarado, en los últimos años, que está “ready for another Cuban missile crisis if US wants one”. —

**RAFAEL ROJAS** es historiador y ensayista. Editó, al lado de Vanni Pettinà, *América Latina. Del estallido social a la implosión económica y sanitaria post covid-19* (Crítica, 2020).

LETRAS  
LIBRES

91 402 0033

revista@letraslibres.es

www.letraslibres.com/suscripcion

sus  
cri  
base

50€  
anual