

LIBROS

50

LETRAS LIBRES
MARZO 2012

Julián Herbert
• CANCIÓN DE TUMBA

Edward Glaeser
• EL TRIUNFO DE LAS CIUDADES

Juan Malpartida
• AL VUELO DE LA PÁGINA.
DIARIO 1990-2000

Anónimo
• JIN PING MEI. EL ERUDITO
DE LAS CARCAJADAS

Bernard Malamud
• CUENTOS REUNIDOS
• LAS VIDAS DE DUBIN

Andrés Sánchez Robayna
• CUADERNO DE LAS ISLAS

Claude Lanzmann
• LA LIEBRE DE LA PATAGONIA



NOVELA

México devorando a sus hijos



Julián Herbert
CANCIÓN DE TUMBA
Barcelona, Random
House Mondadori,
2011, 208 pp.

✎ PATRICIO PRON

1

Alguien escribe en un ordenador portátil en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo (Coahuila, México), pero ¿quién es ese “alguien”? A intentar responder esto está destinada *Canción de tumba*, la novela que un narrador llamado Julián Herbert escribe “casi a oscuras” en una habitación de hospital mientras su madre muere a su lado. Claro que la respuesta no es fácil: un puñado de novelas recientes (*Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, *Tiempo de vida* de Marcos Giralte Torrente, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, *El pequeño comandante* de Rodrigo Díaz Cortez, *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel)

ha intentado responder a preguntas similares y ha provocado en algunos lectores la impresión de que estaríamos frente a un nuevo género o corriente literaria denominada “autoficción” cuya característica principal sería la indagación ficcional en el pasado personal y colectivo mediante la adopción de los procedimientos formales de las autobiografías.

2

Aun cuando la aparición de estas novelas en un periodo relativamente breve de tiempo pueda haber provocado legítimamente esa impresión (y a pesar de que el fenómeno requiere efectivamente una explicación que supongo que yo no puedo dar), lo cierto es que la autoficción no constituye una novedad: el término fue acuñado por el escritor francés Serge Doubrovsky para caracterizar su novela *Fils* (1977), pero no carecía de antecedentes en la literatura francesa, entre ellos las *Antimemorias* de André Malraux, *De un castillo a otro* de Louis-Ferdinand Céline, *W o el recuerdo de la infancia* de Georges Perec y *El libro de familia* de Patrick Modiano, cuyos equivalentes en el ámbito hispanohablante serían *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, *Penúltimos castigos* de Carlos Barral, *Como un libro cerrado* de Paloma Díaz Mas, *Discurso de Onofre* de Carlos Castilla del Pino y, por supuesto, las obras de Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Álvaro Pombo, Antonio Muñoz Molina y Julián Rodríguez, por mencionar solo algunos ejemplos procedentes de la literatura española.

3

Canción de tumba pertenece a esa tradición narrativa, en la que verdad autobiográfica y ficción personal se funden en una ambigüedad irresoluble. Herbert narra aquí la historia de su madre, una prostituta que fue “en su juventud una india ladina y hermosa que tuvo cinco maridos: un lenón legendario, un policía abaleado, un regío *godfella*, un músico suicida y un patético imitador de Humphrey

Bogart” y la de sus hermanos, abandonados regularmente, indigentes durante la mayor parte de sus vidas, divididos entre el mandato bíblico y los reproches filiales, pero también la suya propia, embarcada hasta la enfermedad de la madre en una deriva por prostíbulos y hospitales, moteles, desahucios, drogas y flirteos con el suicidio. Más importante aún (y esto vincula *Canción de tumba* con otras novelas recientes que abordan el mismo asunto), el autor se pregunta insistentemente cómo narrar su historia y la de su madre. No es una pregunta innecesaria y sirve para conjeturar una explicación plausible a la proliferación de autoficciones en la narrativa latinoamericana reciente: a diferencia de lo que sucede en la literatura española (cuya falta de tradición autobiográfica es ya un lugar común), la literatura autobiográfica o autoficcional latinoamericana tiene como referentes ineludibles las memorias políticas de los arquitectos de las naciones que conforman lo que llamamos vagamente América Latina; esos textos no solo testimonian (de forma idealizada y recurriendo en buena medida a procedimientos propios de la narrativa de ficción) la creación de la nación: son la nación, de allí que a algunos autores les parezca inapropiado adoptar los dispositivos y convenciones que presiden esos textos en un momento histórico en el que esas naciones (y esto es particularmente importante en *Formas de volver a casa* y en otras obras recientes) son desmembradas por el narcotráfico, la pobreza endémica, la corrupción policial o el totalitarismo. Al tiempo que el cuerpo de la madre del narrador se descompone bajo los efectos de una leucemia, este documenta también la descomposición de su propia identidad (en recuerdos contradictorios, visiones, equívocos burocráticos y fabulaciones amables o terribles) y su memoria, pero también (y significativamente) la de su propio país.

No deja de ser singular que ese país ocupe buena parte de las reflexiones del narrador, para quien México es “la nación de los apaches. Cómete a tus

hijos si no quieres que el cara pálida, that white trash, los corrompa. La única familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas [...] La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras [...] no queda más que puta y verijuda nada. En esta Suave Patria donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del marketing no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decencia o una bullanga que no traigan impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47”.

4

Ante la descomposición del país y la revisión de la identidad propia que supone la muerte de las personas a quienes debemos esa identidad, Herbert no opta por recrear la ilusión autobiográfica de la individualidad del sujeto y el carácter inequívoco de su memoria, sino por sabotear esa ilusión mediante la acumulación de analepsis, la alternancia de los episodios del pasado familiar con otros vinculados con viajes realizados a Berlín y a La Habana, donde uno de los personajes realiza una *performance* en homenaje a Guillermo Cabrera Infante, sobre cuyo estatuto ficcional solo se pueden realizar conjeturas (que el narrador refuta afirmando que “lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad y la locura lo sean”), la inclusión de fragmentos reflexivos que suceden a otros donde prima el relato o la sátira y la tematización de las condiciones de escritura y de la naturaleza de lo narrado. Como escribió Manuel Alberca (uno de los principales estudiosos españoles de la autoficción contemporánea), refiriéndose a otro de los libros que conforman la reciente serie autoficcional latinoamericana:

el resultado es fragmentario, no da una versión, ni única ni totalizante de los hechos, sino que recoge una

serie de pecios, que en muchos casos abren otras interrogaciones y provocan más dudas. Siguiendo los pasos del narrador, el lector debe dar con su respuesta. No hay verdad absoluta ni objetiva de lo ocurrido. Hay el compromiso de ir de cara a los hechos, de no encogerse en la ficción ni claudicar ante las dificultades de la búsqueda.

Ese compromiso es literario, pero además ético, y también vincula *Canción de tumba* con las novelas a las que me he referido anteriormente; lo que la destaca de entre ellas es la extraordinaria musicalidad de su prosa (“áspera y hermosa” en palabras de Iván de la Nuez), la decisión de dotar a esa prosa de los rasgos idiomáticos locales de los que carecen una parte considerable de las novelas de la serie y también un cierto humor retorcido e inquietante que permea toda esta historia de dolor y reconciliación: solo un autor tan dotado y tan seguro de sus recursos como Julián Herbert puede ocuparse en el transcurso de apenas un puñado de páginas de la práctica casi excluyente del sexo anal con una amante ocasional y del asesinato de líderes sindicales en México a finales de la década de 1950. La asociación de ideas puede parecer inverosímil pero no lo es más que el país sobre el que escribe Herbert, el país que devora a sus hijos y en el que el narrador de esta historia cuida primero y después llora a su madre mientras está a punto de ser padre él también. Quienes no conocían la obra de Julián Herbert (que comprende varios libros de poemas, la novela *Un mundo infiel*, el libro de relatos *Cocaína (Manual de usuario)* y los ensayos de *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*, entre otros) encontrarán en *Canción de tumba* la ratificación de algo largamente sospechado (el espléndido momento de forma de la literatura mexicana), pero también a un autor extraordinario en plena posesión de sus facultades que puede ser considerado desde ya un imprescindible. —

ENSAYO

El animal urbano



Edward Glaeser
**EL TRIUNFO
DE LAS CIUDADES**
Traducción de Federico
Corriente Basús
Madrid, Taurus, 2011,
496 pp.

de **MANUEL ARIAS MALDONADO**

¿Por qué queremos ir a Madrid, pero huimos de Plasencia? Para dar una respuesta sistemática a esta pregunta, que es la pregunta acerca del *porqué* de las ciudades como forma de vida colectiva, haría bien en leer este libro. Su autor, profesor de economía en la Universidad de Harvard, ha compuesto un documentado tratado sobre la vida urbana que, combinando la categoría con la anécdota, refuta de manera convincente muchos de los clichés que, después de dos siglos de práctica, nos hemos acostumbrado a repetir cuando hablamos de la ciudad. O sea, que la ciudad nos deshumaniza, incrementa la pobreza y resulta dañina para el medio ambiente. Y lo hace, además, subrayando la estrecha conexión que existe entre la intensificación de la vida urbana y el progreso de la especie, iluminando con ello las razones por las cuales no todas las ciudades son iguales ni está garantizado que cada una de ellas siga siendo —para bien o para mal— como es ahora.

Para Glaeser, la ciudad responde a una lógica evolutiva antes que a un capricho histórico. Si el hombre es un animal social, viene a decirnos, es natural que sea también un animal urbano. Porque la ciudad es el *locus* principal de la cooperación colectiva como factor determinante del progreso: es el lugar donde la densidad humana produce conocimiento e innovación. En la ciudad, la infor-

mación circula rápida y eficazmente, transmitida tanto de forma explícita como a través del ejemplo que todos somos para todos los demás. De ahí que las ciudades hayan sido, como Glaeser describe, un puente histórico entre culturas; aunque también, faltaría más, el origen de muchos disturbios y revoluciones sociales. Desde este punto de vista, la ciudad no es, contra lo que sus críticos románticos han señalado tradicionalmente, una creación *artificial* que nos separa de nuestras raíces naturales, sino el desarrollo lógico de estas: el espacio propio de la especie. Esta defensa de la ciudad se inscribe así dentro de una creciente tendencia de parte de la ciencia social contemporánea, desde Robert Wright a Matt Ridley, que consiste en apoyarse en la teoría de la evolución, la antropología y aun la biología a la hora de explicar la conducta y la historia humanas. ¡Sin por ello reducirse a estas, que cultura también somos!

Sin embargo, la ciudad no solo sirve para producir conocimiento colectivo. También nos hace más felices, como se empeñan en demostrar las estadísticas, incluyendo la que señala que los suicidios son más frecuentes en las áreas rurales. Y en las ciudades es más fácil dar con personas que comparten nuestros intereses, encontrar pareja o descubrir los empleos que encajan con nuestras aptitudes. Por eso Glaeser es escéptico acerca de la posibilidad de que las nuevas tecnologías reemplacen las relaciones personales que la ciudad favorece. Más al contrario: “El coste cada vez más reducido de comunicarse a lo largo de grandes distancias no ha hecho sino aumentar los réditos de agruparse cerca de otras personas” (p. 345). Por eso la muerte de la distancia propiciada por la globalización tecnológica, sugiere Glaeser, ha sido fatal para los productores de bienes (la ciudad industrial, representada por Detroit) y no para los productores de ideas (la ciudad postindustrial al modo de San Francisco).

Sucede que padecemos un espejismo, de hondas raíces culturales, que nos lleva a ver la ciudad como un mal necesario antes que como un bien imperfecto. Así, contemplamos la pobreza urbana, como la representada por las favelas brasileñas, en términos absolutos, no en comparación con la pobreza rural de la que han huido sus habitantes. Igualmente, tendemos a considerar que la ciudad es más dañina para el medio ambiente que sus presuntas alternativas agroecológicas, pero es más cierto lo contrario. Subraya Glaeser con acierto que una política para el cambio climático solo puede apoyarse en la modernización de las ciudades: “Si el futuro va a ser más verde, entonces también tendrá que ser más urbano” (p. 307). Ni todos podemos ser Thoreau, en fin, ni deberíamos querer serlo.

En relación a esto, el autor dedica páginas espléndidas a analizar el fenómeno del *sprawl*, una dispersión suburbial típicamente norteamericana pero sibilina universal, como demuestra el deseo alemán de tener *ein Häuschen im Grünen*, o sea, una casa con jardín. Para Glaeser, el estilo de vida suburbial es una consecuencia del automóvil, pero también de aquellas políticas públicas que han deteriorado los sistemas educativos o impedido la edificación en algunos núcleos urbanos: la alegría inmobiliaria de Houston es el fruto de las restricciones californianas. Aunque para el propio autor fuera una experiencia amarga dejar el centro de Nueva York, quizá minusvalore la satisfacción que una joven familia con niños puede encontrar en esa forma de vida; máxime si sumamos a ellos el deseo de alejarse de los hombres que afecta a otros hombres conforme avanza la existencia. Sin embargo, otra vez, se trata de un modelo difícilmente generalizable. Y no tanto por falta de espacio, habida cuenta de que todos los habitantes de la humanidad podrían *boy* vivir juntos en

Texas, cuanto por imperativos medioambientales. De ahí que Glaeser se aleje de su maestra confesora, la urbanista Jane Jacobs, para defender el rascacielos y la innovación urbana como medios para frenar el *sprawl* y no convertir a las ciudades en víctimas de su pasado: ser, en fin, Nueva York y no París. En este punto, Glaeser parece olvidar que también existe Benidorm.

Sea como fuere, el autor insiste en que existen muchas variedades urbanas, pero no una única fórmula para lograr que una ciudad sea exitosa. Para prosperar, sostiene, una ciudad tiene que atraer a personas inteligentes y dejar que colaboren entre sí. Pero Singapur lo intenta a través de una buena administración y Milán por medio del estilo de vida. Su enfoque es más bien liberal: “El cometido del gobierno es permitir que la gente elija la forma de vida que más le guste, siempre y cuando pague por los costes que suponga” (p. 230). Pero Glaeser también admite que las políticas públicas son en algunos casos insustituibles (agua, saneamiento) y en otras decisivas (política educativa, ordenación del territorio). Y reconoce que a veces es imposible explicar por qué se produce un *tipping point* de creatividad o delincuencia; es, viene a decirnos, la magia de la interacción social. Es justo reconocer, no obstante, que el autor minusvalora el papel de la planificación pública, especialmente si la ciudad del futuro tiene que avanzar en la dirección sostenible que el propio Glaeser insiste en defender. Aquí, como en todo, la dificultad consiste en lograr el adecuado *equilibrio* entre espontaneidad privada y ordenación pública.

Más allá de las fantasías rurales en las que proyectamos nuestras frustraciones cotidianas, en suma, la respuesta colectiva a la pregunta por un progreso razonable reside en la ciudad. Glaeser nos lo muestra en un libro variado y bien escrito, mediante un sinnúmero de ejemplos que

abarcan desde Bangalore a Leipzig, pasando por Tokio y Río de Janeiro. No todo lo que sugiere es realizable, pero casi todo es interesante. Máxime cuando nos ayuda a comprender mejor por qué vivimos así y no de otra manera: en Madrid antes que en Plasencia. —



POESÍA

Los días del poeta



Juan Malpartida
AL VUELO DE LA
PÁGINA.
DIARIO 1990-2000
Madrid, Fórcola, 2011,
464 pp.

BLAS MATAMORO

A pesar de que se anuncia como un diario, este libro excede sus límites y se propone como un indeliberado pero cumplido autorretrato del autor. Si digo autorretrato no pienso en autoanálisis, sino en lo que un tercero puede percibir del retratado: una presencia hecha objeto. En efecto, hay apuntes diarios de hechos que ocurren mientras los comenta el diarista. Pero también relatos de viajes, memorias familiares, pequeños ensayos, documentos del autor y de terceros. El resultado, diría, es la composición de una historia, pues el Malpartida que lo comienza es alguien más reticente, alejado y volcado a la meditación abstracta que el final, donde lo confesional, lo personal y la cercanía táctil pasan a primer plano. Quizá la aparición del hijo, desde su estado prenatal hasta los primeros pasos, sea decisiva. Con todo, la habilidad del escritor nos ha ido matizando el cambio sin que lo advirtiéramos.

Sería cruel y no cabría en estas líneas siquiera un veloz catastro de temas. Hay escritores que insisten y que Malpartida relee y toma de referencia, no siempre para coincidir,

como exige la ética del buen lector: Cioran, Ortega, Paz, Savater, Borges, Montaigne. Hay un repaso a personajes instituidos, con un ojo crítico certero y nada complaciente pero asimismo desprovisto de “mala hostia” local: Haro Tecglen, Juan Goytisolo, Camilo José Cela, Eugenio Trías, Rafael Conte, Félix Grande, Günter Grass, José Saramago, Rafael Alberti, Ernesto Sabato. Hay poetas cuya lectura es un variado homenaje: Pablo Neruda, José Gorostiza, José Ángel Valente, Enrique Molina, Roberto Juarroz (anoto lo saludable que es unificar las lecturas en nuestra lengua, sin poner aduanas que jerarquizan el antiguo imperio y borrarían nuestra auténtica historia común: las palabras). Hay retratos muy bien perfilados, como los del escritor Juan Gil-Albert y el pintor Juan Soriano. Un par de semblanzas paralelas pasan al renglón de las memorables: Zambrano/Lezama Lima y Pla/Baroja.

Desde luego, está Octavio Paz, seguramente cubriendo todas las categorías anteriores. Creo advertir un modelo a tener en cuenta por Malpartida: Paz como viajero entre mundos sin perder la perspectiva del universo. Quizá solo un poeta —pienso en Goethe, en Valéry, en Leopardi— puede cumplir esta tarea, por las similitudes que, con muy relativa facilidad, encuentra el poeta en medio de la selvática variedad mundana. Al releer a Malpartida, me parece que la capacidad paciana para curiosear con equivalente pasión en disciplinas, lenguajes, gentes, épocas, artes, artesanías y artilugios viene de creer en la coralidad del mundo, una especie de multitud que dice y que se escucha a lo largo del tiempo, vagando por el espacio de nuestra dichosa esfera terrestre. Y en este libro, Paz, hasta el momento de su muerte, aparece y reaparece, toma la palabra, escribe cartas, opina, se pasea y tiene una cercanía tan templada que se nos hace familiar.

El libro actúa con brevedades, desde algún aforismo hasta una

anécdota o una reflexión de dos o tres páginas. No se somete al rigor cotidiano del diario, pero aun en este como en aquel aspecto de formato creo advertir disimuladas costuras que sostienen el conjunto y remiten a una actitud privilegiada del escritor: la perplejidad interrogante que le suscita el hecho de escribir. Digo hecho, no oficio, hábito, manía, obsesión ni –Dios me libre– profesión.

Se escribe desde el deseo, que es pura inminencia, y con lucidez en el lado de sombra de las palabras, o sea despierto en la oscuridad, en la densidad corpórea del verbo, en su tejido previsible y siempre inesperado. Y se escriben unas palabras que, divertidas y canallas, seguras y fugitivas, siempre van más allá de sí mismas. Van al encuentro del lector, ese desconocido cercano y embozado, y van a la zona fronteriza del significado, donde dirán lo que el escritor, muchas veces (¿siempre?) no llegará a oír. Mejor queda citado: “Hecha de metáforas, imágenes y ritmo, la poesía está a medio camino entre la voluntad de designar y la de constituirse en aquello que designa.” En ese intersticio queda atrapada la autoría, “un momento casi ficcional en la biografía del escritor”, que se suma a la inestable paisajística del yo (no por nada Malpartida se reconoce en Montaigne).

Nunca se acaba de escribir, dado que siempre se está escribiendo otra cosa de lo que se quiere o se cree estar diciendo. Vuelvo a citar: “Un escritor, sobre todo un poeta, está condenado a exigir mucho de las palabras y, al mismo tiempo, desear desprenderse de ellas. Es una tarea loca.”

En otro registro, escribir es vivir muriéndose o morir viviéndose, como el resto de cuanto nos ocurre, solo que el despierto en la sombra tiene el añadido de saberlo. Lo cotidiano y sus lagunas –o dicho de manera más tangible: la vida y sus intermitencias– piden un texto que amenaza con el caos y acaba siendo, como un poema, una armonía de contingencias. –

NARRATIVA

Jugar a nubes y lluvia



Anónimo
JIN PING MEI. EL ERUDITO DE LAS CARCAJADAS
Traducción, introducción y notas de Alicia Relinque Eleta, Girona, Atalanta, dos tomos, 2010 y 2011, 1.200 y 1.622 pp.

✎ LEAH BONNÍN

Jugar a las “nubes y lluvia”, *yün-yü*, metáfora del acto de copular, es un tópico de la literatura erótica y pornográfica china que se utilizó por primera vez en un poema de Song Yu (siglo III a. de C.) –“Soy nube del alba cuando amanece, y lluvia que cae al atardecer”– y una imagen que en sus orígenes identificaba los óvulos con las nubes y las secreciones vaginales de la mujer y la emisión de esperma del hombre con la lluvia.

Los tópicos del erotismo chino, presentes en el carnal y práctico *Jin Ping Mei –El erudito de las carcajadas* (Atalanta y Destino, 2010)–, en el irónico y paródico *Rou Pu Tuan –La alfombrilla de los goces y los rezos* (Galaxia Gutenberg, 2000)– o en el espiritual *Hung Lou Meng –Sueño en el pabellón rojo* (Galaxia Gutenberg, 2010)–, tienen su origen en un imaginario que se remonta hasta la dinastía Zhou (ca. 1500-771 a. de C.) y responden a una comprensión de la sexualidad como forma de desarrollar la unidad con el cosmos. Una tradición para la que el coito no está asociado al pecado o la culpa moral y en la que el sexo es concebido como una forma de encontrar el equilibrio, *chi*, con la naturaleza, a través de la interacción entre las fuerzas cósmicas femeninas *yin* y masculinas *yang*.

La comprensión china de la sexualidad es el resultado de una combina-

ción de taoísmo –para el que copular es saludable porque garantiza larga vida al hombre, que se nutre de la energía vital de la esencia de la mujer–, confucianismo –que considera que el fin de la sexualidad es asegurar la descendencia masculina y no necesariamente el gozo o la felicidad– y, en menor medida, budismo –que predica la búsqueda de la iluminación espiritual.

La regularización social de la sexualidad en China fue acompañada de una literatura –técnica, médica, literaria, ética o moralizante, erótica o pornográfica, hay para todos los gustos– destinada a *encauzar* deseos, apetitos y voluntades. El *Li Chi* o *Libro de los ritos*, uno de los seis libros clásicos confucianos, por ejemplo, incluye directrices específicas sobre la vida marital. Durante la dinastía Chin y la primera dinastía Han (206 a. de C.-220 d. de C.), apareció una prolífica colección de manuales ilustrados que mostraban las distintas posiciones del acto sexual y hasta detallaban las manifestaciones fisiológicas durante el coito. Escritos para enseñar a hombres y mujeres, tal vez no por igual, a mantener relaciones sexuales satisfactorias y a ensalzar las ventajas del coito como regulador neurofisiológico. Eran textos didácticos que también se utilizaban para estimular a las mujeres tímidas, como la primera esposa del protagonista de *Rou Pu Tuan*, que no se libera de las ataduras puritanas hasta después de contemplar y practicar las posturas que ilustran los libros que le ofrece su joven y ambicioso marido Vesperus. Estos manuales proliferaron durante el periodo Song (908-1279 d. de C.) debido a la invención de la técnica de impresión xilográfica y se ocultaron durante la ocupación de la dinastía extranjera mongola (1279-1367 d. de C.), en la que se aplicaron estrictas medidas confucianas, porque a los chinos no les gusta mostrar su vida sexual a extraños. Prácticamente dejaron de circular durante la dinastía Ming (1368-1644 d. de C.) para dar

* N. del E. Destino tradujo el título como *Flor de ciruelo en vasito de oro*.

paso a la literatura erótica en la que abundan las descripciones explícitas de actos sexuales y que cuenta con obras maestras como *Rou Pu Tuan*, comedia sexual protagonizada por el estudiante de zen Wei Yingsheng, que quiere convertirse en el mejor poeta del mundo y aspira a casarse con la mujer más guapa del imperio, y *Jin Ping Mei*.

La novela *Jin Ping Mei* está considerada junto a *Shui Hu Zhuan* —*A la orilla del agua*—, *San Guo Yan Yi* —*Romance de los tres reinos*— y *Xi You Ji* —*Viaje al Oeste*— una de las obras maestras de la literatura china. Aunque trata de la historia detallada de las maquinaciones de Ximen Qing para conseguir el ascenso social, el título hace referencia a tres de las muchas mujeres que jalonan su vida: Pan Jinlian o “Loto dorado”, quinta concubina de Ximen Qing; Li Ping'er o “señora Hua”, sexta concubina; Pang Chunmei o “Ciruelo de primavera”, criada y confidente de Pan Jinlian. La historia está ambientada en la dinastía Song, durante el reinado del emperador Hui-Tsung (1101-1126), en la que se crearon fuertes monopolios comerciales que dieron lugar a la emergencia de una nueva clase de comerciantes y funcionarios, como es el caso del protagonista, que no se regirían por el privilegio de la sangre para su promoción social. Sin embargo, la vida y las costumbres sociales descritas corresponden a las de finales de la dinastía Ming, cuando el arte de vivir placenteramente y de modo refinado se convierte en culto, se desarrolla ampliamente la cultura urbana y se impone el ideal de la esposa fiel y virtuosa.

Las descripciones de los encuentros sexuales de Ximen Qing con las mujeres de la casa —esposas, concubinas y criadas—, con algún que otro muchacho y con prostitutas de un lupanar al que suele acudir con sus zafios y poco cultivados amigos atraen al lector desde la primera hasta la última de las más de dos mil páginas que componen la novela. Por la des-

cripción meticulosa de aquellos usos eróticos que ya no se inspiran en los manuales que habían estado en boga hasta principios de la dinastía Ming. Por el tono paródico e hiperbólico de algunas de las descripciones. Por la curiosidad que despierta la relación de objetos eróticos de los que se vale Ximen Qing para satisfacer a sus amantes: un anillo de plata en la base del miembro, una cinta de satén blanco con afrodisíacos, las campanillas birmanas, un ungüento para el ombligo. Por el asombro que causa en Occidente el mantenimiento de semejante ejército sexual para un solo hombre. Por la perplejidad que despierta el erotismo de los pies vendados de las mujeres, práctica que se había iniciado en la dinastía Tang, que durante la dinastía Ming alcanza todo su esplendor y que en la novela sirve tanto para conseguir posturas favorables al orgasmo como para que, con las cintas, se ahorque una de las amantes de Ximen Qing.

La carnalidad y la sensualidad que rezuma la novela obedecen al puro deseo, pero *Jin Ping Mei* esconde una carta tanto o más llamativa que el sexo: el poder. ¿O son conceptos sinónimos? En primer lugar, porque la cantidad de mujeres bajo la custodia de Ximen Qing es una imagen de su posición social y económica. Para continuar, porque en esa estructura familiar poligámica y jerárquica que es su mansión las mujeres luchan por ocupar el espacio más próximo ¿al corazón? del marido. Porque las rivalidades acechan en cada rincón. Y porque la mujer que era madre de un hijo varón alcanzaba la posición más alta, como se comprueba con la maternidad de Li Ping'er. Lucha de poder, escondida también en los “celos” del vigoroso Ximen Qing: “Putá, acércate; contéstame, ¿quién es más fuerte, ese tipejo de doctor Jiang o yo?”

Nada que ver con los protagonistas de *Hung Lou Meng*, otra de las novelas fundamentales del canon clásico chino. Escrita en el siglo XVIII, durante los reinos de los emperadores Kang

Hsi, Yung Cheng y Chien Lung, en plena dinastía Qing, cuando los generales manchúes subyugaron el sur de China. Y en contraste con la brutalidad que representaban los manchúes, los chinos se refugiaron en el puritanismo confuciano y la pudibundez budista y convirtieron el sexo en algo completamente privado. Este libro cuenta la historia del declive de la familia Jia, que tiene como telón de fondo el amor/pasión del joven delicado e hipersensible Baiyu por su frágil prima Daiyu. En contraste con los bárbaros Qing, estos muchachos de brazos largos y puntiagudos estarán sometidos a una especie de fatalismo feudal.

En todos los casos, los personajes insisten en jugar a las nubes y la lluvia, que no siempre es sinónimo de amor. —



NARRATIVA

Escribir la vida con trampas y a lo loco



Bernard Malamud
CUENTOS REUNIDOS
Traducción de Damià Alou Ramis, Barcelona, El Aleph, 2011, 800 pp.



LAS VIDAS DE DUBIN
Traducción de Pepa Linares, Barcelona, Sajalín Editores, 2011, 578 pp.

✎ JAVIER APARICIO MAYDEU

“Quizás la vida no sea apta para el tratamiento que le damos cuando intentamos contarla”, escribió Virginia Woolf en *Las olas*. Quizás Bernard Malamud (1914-1986) tuviera esta frase en la cabeza cuando pergeñó

Las vidas de Dubin (1979), novela esencial de su bibliografía, a juzgar por lo que señala su protagonista, William Dubin, a saber, que “toda biografía es una ficción”.

Quizás, en efecto, la vida no resulta idónea para el tratamiento que le damos cuando queremos contarla. Tal vez toda biografía sea una ficción porque la vida en cierto modo es inefable, o cuando menos inenarrable. Tal vez por ello Malamud cae gustoso siempre en la tentación de contárnosla a pesar de todo, y quizás a ello se deba que la biografía escrita como ficción, o *biofiction*, y la autobiografía escrita como novela, o *autoficción*, los conflictos de identidad, el perspectivismo ontológico, el distanciamiento irónico respecto a la vida real y respecto a su transcripción narrativa y, de forma paralela, las disquisiciones en torno al oficio de escribir, la tematización en su narrativa de las reflexiones acerca del aprendizaje y la práctica de ese oficio, los protocolos del enfrentamiento del autor a su materia novelesca o la doble obsesión por *escribir* la vida y por *escribir la vida* constituyan el jubiloso reino de Malamud.

Al autor neoyorquino, que obtuvo el Pulitzer en 1967 por su novela *The Fixer* (traducida como *El reparador* o *El hombre de Kiev*), le correspondería sin asomo de duda el título nobiliario de pope indiscutible de la narrativa judeoamericana contemporánea de no ser porque les dieron el Nobel a Saul Bellow y a Isaac Bashevis Singer, compañeros suyos de promoción, y porque a su discípulo Philip Roth, que tanto lo admira —sabido es que el ídolo literario de su *alter ego* Nathan Zuckerman, el personaje del escritor magistral E. I. Lonoff, no es sino el monstruo que resulta de injertar la personalidad de Bellow en la de Malamud— se le ha dado siempre mejor el noble arte de atender al entorno mediático, y no cayó nunca en las patologías de la privacidad que le reprochaba su editor Roger Straus pensando en la facturación de Farrar, Straus & Giroux.

Malamud es un animal narrativo. Domina los registros y disfruta ejercitándose en el juego del *pastiche*. Jamás oculta su condición de narrador autoconsciente. Con suma frecuencia refleja su personalidad en el espejo de las de sus criaturas ficcionales, proyectando su vida en las ficticias vidas que alumbra (“el aspecto más intrigante de la imaginación del escritor es la distancia que existe entre su vida y su novela”, escribe Roth en *La contravida* (1986), cuyo título, dicho sea *en passant*, no es baladí). Y decíamos que se complace en retratar la vida regodeándose en sus constantes anfibiologías de la identidad. Abusa del sarcasmo y no acostumbra tener el menor escrúpulo a la hora de tratar de sexo (no es libertino pero sí proclive a la libidine).

Encarna de forma modélica la idiosincrasia de la narrativa judeoamericana, en la que por descontado tienen cabida guiones como el de *Desmontando a Harry* (1997), en el que el famoso escritor judío Woody Allen representa al famoso escritor judío Harry Block (Block remite a *blocked*, esto es, ‘bloqueado’, ‘falta de inspiración’), que se sirve de sus experiencias sentimentales y familiares para escribir sus obras de ficción. De modo muy semejante, el famoso escritor judío Malamud no deja de ser Malamud cuando concibe el personaje del famoso biógrafo judío William Dubin y procede a relatarnos su biografía y la que está escribiendo del famoso escritor D. H. Lawrence para tratar de entender la suya. Es una atractiva secuencia de reconstrucciones y contaminaciones de la identidad que elimina las lindes entre las vidas empíricas y las ficcionales, que el lector sabe que encuentra en la narrativa de Bellow y en la de Philip Roth —en grado sumo en su citada novela *La contravida*, en la que el famoso escritor de ficción Nathan Zuckerman explora, guiñándole un ojo a la obra de Malamud y sonriéndole al lector que sabe que lo está leyendo, el estímulo de las existencias alternativas y de las vidas no tanto reales cuanto imaginadas o pretendidas y en transición—.

Señala Roth, señalaría Malamud, por boca de su narrador:

La traidora imaginación es lo que hace a todo el mundo, todos somos invenciones recíprocas, todos somos imágenes evocadas por la magia de todos los demás. Todos somos autores recíprocos [...] Lo que la gente envidia es el don que posee el novelista de convertirse en otro.

El mismo estímulo que rige la construcción de *Las vidas de Dubin*, novela en la que el caramelo de la biografía del creador se envuelve en el papel de color chillón de la vida del personaje, un biógrafo bloqueado que mientras trata de avanzar en el relato de la vida de D. H. Lawrence advierte cómo retrocede su propia vida, disuelta, como el caramelo de la biografía en la boca del relato, en la de su esposa Kitty, en la de su amante Fanny Bick, el elixir de su vida, y en las de sus hijos Maud y Gerry.

No importa en absoluto la solución al problema de si Dubin es Malamud; importa el problema en sí, el alambique en el que el relato se convierte cuando destila la vida del autor, la frontera entre la imaginación y la memoria, la memoria inventada y la imaginación verdadera. Es el berenjenal por el que se paseó feliz Nabokov, cazando mariposas mientras tarareaba frases de Gogol, a lo largo del proceso de escritura de *La verdadera vida de Sebastian Knight* (1941), otra novela de biógrafos y biografiados, de vidas infectadas por el recuerdo ficticio, de paranoica usurpación de personalidades. “Como habrá advertido el lector, he tratado de no poner en este libro nada de mí mismo. He tratado de no aludir a las circunstancias de mi vida”, escribe el tramposo narrador nabokoviano.

A esta cuestión dedica también algunos de los relatos de *Cuentos reunidos*. Este volumen recoge lo más granado de su narrativa breve por vez primera en español, en nueva traducción.

ción, y que incluye los cuentos que Roth ha destacado siempre de entre la producción de su maestro: “El préstamo”, “El caballo que habla”, “El pájaro judío” –en los que el humor se desborda– y “Ángel Levine”. Disfrutará el lector con “La dama del lago” –un cuento de hadas con el genocidio nazi de decorado de fondo–, con “La vida literaria de Laban Goldman” –acerca de la falacia de pensar que al escritor lo curte la experiencia de la vida y no la práctica de la escritura–, y con cuadros de la vida dolorosa del *émigré* en la tierra prometida de los Estados Unidos como los que pinta en “La muerte de mí” o “El préstamo”. Y dos obras maestras del estilo y de la complicidad del narrador con su propio oficio, “Retratos del artista”, suerte de reescritura abreviada y sarcástica de aquel joyciano *Retrato del artista adolescente*, y “Un exorcismo”, poderosa fábula de la relación entre escritor consagrado y autor novel. El primer relato debe entenderse como un *collage* y un falso *stream of consciousness* alegórico y burlesco en torno al arte a través de la mirada holística y vertiginosa de su *alter ego* Fidelman, una antología de autor de las artes plásticas, de Praxíteles a Rauschenberg, escrita con un virtuosismo lírico impactante, mientras el segundo relato puede verse como un jugosísimo compendio práctico de escritura creativa: escribir mucho no siempre conduce a escribir bien, “la memoria es un ingrediente, no todo el potaje”, ni la frivolidad ni la improvisación son la mejor terapia contra el bloqueo, inventar rinde más que recordar y la perfección solo es trabajo... Todo esto predica Fogel, el famoso escritor de ficción que maneja a su antojo Malamud para que sepamos del oficio.

En “Retratos de Malamud”, recogido en *El oficio. Un escritor, sus colegas y sus obras*, Roth describe al autor de *El dependiente* (1957) como “el apesadumbrado cronista de la necesidad enfrentada a la necesidad, de las vidas bloqueadas y menesterosas de luz, de impulso, de la aspiración de superar

los férreos límites del yo y las circunstancias para vivir una vida mejor”. Malamud, un maestro de la tragico-media obstinado en escribir la vida distanciado, risueño, travieso, escéptico y a un tiempo esperanzado, en escribirla como un solemne ejercicio de estilo o como un baile de disfraces en un salón de los espejos, como un rito de *travestissement* o como una broma muy seria, en escribirla con trampas y a lo loco. –



POESÍA

Las islas invitadas



Andrés Sánchez Robayna
CUADERNO DE LAS ISLAS
 Barcelona, Lumen,
 2011, 144 pp.

☞ MARIANO DE SANTA ANA

En uno de sus libros más hermosos, *Reflexiones sobre una Venus marina*, Lawrence Durrell sostiene que “solo con una estricta sumisión a las leyes de la incoherencia puede llegarse a escribir acerca de una isla”, aserto que a buen seguro haría suyo Andrés Sánchez Robayna, quien nos advierte en el prefacio de este *Cuaderno de las islas* de “su carácter asistemático, su ‘razonado desorden’”. Y es que una severa interiorización de rigor elástico es condición indispensable para hacer –como hace aquí el autor– de un conjunto heteróclito de aforismos, citas, apuntes diarísticos, digresiones eruditas y versos propios y ajenos una captura de reflejos especulares entre los límites de las islas y los límites del ser.

Ciertamente no hay que ser isleño para ser islómano ni tampoco por ser habitante de una isla se está afectado ineluctablemente de esa suerte de embriaguez espacial que es la insulomanía. Pero en el caso de Andrés Sánchez Robayna la circunstancia de haber nacido y vivir en el archipiélago

canario fue determinante para que el poeta sopesase un día la posibilidad de un “saber insular”. No un saber positivo, poseído por el fantasma de la objetividad, sino un saber inestable, en movimiento, como el que deja su rastro en el delicioso *Cuaderno de las islas* en forma de fragmentos literarios y filosóficos, imágenes míticas, observaciones antropológicas, referencias geográficas y notas de viaje en las que desde Patmos hasta Puerto Rico, desde Lobos hasta Madeira, desde Formentera hasta Santorini, el poeta insiste en su pregunta por el ser insular.

La faz de la tierra refleja su enorme edad pero el mar conserva la misma lozanía desde el día de la Creación. De la ahí la propensión al ensueño del hombre insular, que, según dice nuestro autor, “se mueve en su espacio como el embrión se mueve en su líquido amniótico”, o bien percibe su porción del globo terráqueo como cicatriz del Origen. Así, nos informa el poeta, la Isla de Pascua es llamada por sus moradores Te Henua, esto es, “el ombligo del mundo”.

Espacio sobrescrito rodeado por un movimiento líquido que disuelve las huellas, la isla propicia el diálogo entre poesía y pensamiento, el intercambio entre el fulgor inaprensible de la *imago* y lo racional, que emerge como isla exacta en el océano de lo real. Andrés Sánchez Robayna tiene especial querencia por este modo de conocer y por ello entre versos de Hölderlin y Rilke intercala escritura aforística, observaciones fenomenológicas –“de manera consciente o inconsciente, el habitante de una isla posee una percepción distinta del espacio”– y hasta, a la busca del Paso del Noroeste, que diría Michel Serres, una evocación del físico Werner Heisenberg, retirado en la isla de Helgoland mientras especula sobre lo que más tarde formulará como principio de incertidumbre.

Sin embargo, a este poeta, que en su búsqueda obstinada de un

difuso saber insular bebe hasta en las aguas de la ciencia, ciertos saberes modernos, en cambio, le producen sentimientos encontrados: “Las islas –se dice– son lugares ligados al inconsciente. Qué manera obsesiva de traducir cualquier cosa a la lengua del psicoanálisis (imperio de la Mente, del Paciente tumbado).” En otro pasaje del libro Robayna extracta una carta fechada en 1927 en la que Romain Rolland le habla a Freud del “sentimiento oceánico”, esto es, del “sentimiento religioso espontáneo, o, para ser más exactos, la sensación religiosa, que es por completo diferente de las religiones propiamente dichas”. El autor de *Cuaderno de las islas* se pregunta si esa impresión de comunión “se da acaso en la isla más frecuentemente que en el territorio continental o continuo”.

Naturalmente sabe que Freud comienza *El malestar en la cultura* con una recapitulación sobre la misiva de Rolland, como sabe que en este libro capital el psicoanalista describe la aspiración oceánica como un fantasma en tensión antagonista con las restricciones que impone la cultura. De modo que si fuese así, como se pregunta Robayna en su propio “*block* maravilloso”, que esta pulsión brota con especial intensidad entre los habitantes de las islas, lo hará de modo indisoluble y con idéntico ímpetu el malestar en la cultura insular, un estar mal en la isla, incurable, vivido como estado de sitio, como lo reflejan los versos del poeta canario Alonso Quesada anotados por su más atento lector: “No puedo perdonarte esta condena / de isla y de mar, Señor.”

Al igual que Durrell, escritor apolíneo como él mismo, Sánchez Robayna tiene una especial querenencia por las islas griegas, que visita desde hace años, y, singularmente, como no puede ser de otro modo, por Delos, donde siente más cerca la plenitud: “La primera visión, hace ya muchos años, de la isla de Delos, desde Agios Stéfanos, en Míkonos

[...] Habías llegado, al fin. Estabas en el centro de un círculo de islas. Toda tu vida parecía encontrar allí una luminosa rotación.”

Misteriosofía de la luz. Sánchez Robayna ha hecho de ella el núcleo de su sentimiento oceánico, imbricada con la indagación sobre el saber insular, y así lo compartió con Severo Sarduy cuando este presentía cercano el día de su muerte. El escritor cubano trabajó en su última novela, *Pájaros de la playa*, que se publicó con carácter póstumo, durante una estancia en Tenerife, donde vive el autor de *Cuaderno de las islas*. En ella Sarduy opone la luz del continente, que “abre lo que se percibe hacia lo que no se ve”, a la luz insular que, por el contrario, “clausura: cae a plomo aquí, recorta más allá una superficie precisa, una roca que se erige sola en medio del mar, encierra en un doble trazo el aislamiento”. Y sigue así el pasaje de Sarduy, que obsesiona, y con razón, a Robayna: “Luz doble: sobre el mar, vapor difuso en que la claridad se borra, atravesada por el agua antes de haberla tocado; a veces, al contrario, su brillo es insoportable, de espejo.”

Pero por cerca que llegue a sentir la el poeta, esa luz en la que reverbera el saber insular nunca transfigurará su contingencia humana, mortal. Y en la disgregación archipiélagica en que transcurre su existir, comprende que su espejo insular es uno entre muchos, de modo que en las últimas páginas el autor acalla su voz para que sean otros los que hablen de sus islas. Así, Juan Ramón Jiménez: “Trae el viento completo olor a la otra / isla, visión mayor del trópico / con la mujer universal / bajo el caobal secreto del dios loro”; Lezama: “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses, / ya que nacer es aquí una fiesta innombrable”; Odysseas Elytis: “Despertada del mar, activa”; Derek Walcott: “Haber amado un horizonte es insularidad.” Isla,

poema, confín de lo decible, límite de lo habitable, anhelo inconsolable de la Gran Forma. —



MEMORIAS

Garantizar
la juventud del mundo

Claude Lanzmann
LA LIEBRE DE LA PATAGONIA
Traducción de Adolfo García Ortega,
Barcelona, Seix Barral,
Biblioteca Formentor,
2011, 528 pp.

✎ ANDREA MARTÍNEZ BARACS

Por nuestra parte nosotros hemos perdido la esperanza de poder vivir para ver el momento de la liberación. A pesar de buenas noticias que llegan hasta nosotros, observamos que el mundo da a los bárbaros la oportunidad de destrucción en una inmensa escala.

Zalmen Gradowski, miembro del *Sonderkommando*, murió en el levantamiento fallido de Auschwitz del 7 de octubre de 1944. Entre las cenizas humanas dejó una vasija con el texto de donde provienen estas líneas.

Dos sólidos pilares sostienen las luminosas memorias de Claude Lanzmann (1925): su arrojada participación, siendo un colegial judío, en la lucha clandestina urbana y los combates contra la ocupación militar alemana en Auvernia, Francia, lucha por la que acumuló medallas y reconocimientos; y *Shoab*, su monumental hazaña filmica, proyecto que comenzó en 1973 y estrenó doce años después.

Entre esas dos experiencias destaca desde luego su larga relación amorosa con Simone de Beauvoir, diecisiete años mayor que él y pareja eterna (aunque ya no sexual en su época, aclara) del filósofo Jean-Paul Sartre. Desde su puesto de perio-

dista, compartió con ellos las militancias francesas de los cincuenta a los setenta, y fue sin proponérselo una pieza equívoca de la notoria política sexual de la célebre pareja, documentada desde entonces y hasta la saciedad en diarios y correspondencias. El estilo amoroso de los intelectuales parisienses de la posguerra en adelante se cobró una víctima nada menos que en su hermosa pero frágil hermana, la actriz Évelyne Lanzmann.

A los dieciséis años y recién desembarcada en París –según narra Lanzmann–, Évelyne se enamoró perdidamente del filósofo Gilles Deleuze, quien primero la abandonó para luego recuperarla como amante, cuando ella por fin se había casado con el pintor Serge Rezvani. Filósofo subversivo, Deleuze –que vivía con su madre– instaló a Évelyne en un departamento que Lanzmann llama “siniestro”: a la vuelta de su casa, lejos de todo, donde la visitaba a escondidas como quien va al burdel, hasta que juzgó necesario abandonarla, para proteger su respetabilidad burguesa. Évelyne destacó como actriz de teatro, precisamente en obras de Sartre que también le puso casa por unos años, manteniéndola en estricta clandestinidad. Sartre pasaba siempre sus vacaciones con Simone de Beauvoir o con su amante oficial, Michelle Vian –quien dejó por él al escritor y trompetista Boris Vian. Todo eso, mientras Claude era el joven amante de Simone. Víctima de “derrota existencial”, Évelyne continuó su descenso, hasta enfermar gravemente y después suicidarse, a los 36 años, en 1966. (Más tarde el propio Deleuze se suicidó también. Y Rezvani publicó memorias infamantes para la familia Lanzmann, que más tarde desmintió.) Claude, héroe a los veinte años, probablemente no se esperaba a los abismos propios de tiempos de paz.

Más que sus célebres amigos, Lanzmann tuvo una auténtica vida de acción, guiada por causas nobles

y permanentes. Se define en contra de “la guerra de las conciencias”, hermosa recusación a la vez de los afanes bélicos y las ideologías. Incidentalmente, la ausencia de desarrollos teóricos y de pasiones ideológicas describe al personaje y le da a la lectura de sus memorias una fluidez de novela de aventuras. Aún antes de que la vindicación de los millones de judíos asesinados por los nazis lo ocupara apasionadamente por más de una década marcándolo para siempre, Lanzmann amaba confrontar de cerca al mal, y no perdía el tiempo en asuntos que hablaban por sí mismos.

Un ejemplo de lo que podríamos llamar su simplificación vital ocurrió cuando partió a la guerrilla francesa contra la ocupación alemana, el *maquis*, con una preciada carga de armas para la resistencia, a la que se integraba en ese momento bajo el mando indirecto de su padre. El Partido Comunista, al que Claude pertenecía hasta entonces, consideraba que esas armas debían de ser para el partido, y por ello lo tildó de traidor y lo persiguió para matarlo. El episodio en el libro ocupa escasas líneas. No hay más información respecto a la resistencia y el Partido Comunista Francés, no hay juicios, alegatos ni resentimiento: que el lector juzgue, parece decir.

A los dieciocho años, colegial en Clermont-Ferrand, Lanzmann organiza actividades clandestinas desde su liceo. Con sus compañeros por él reclutados aprende a tirar con pistola en los túneles subterráneos de piedra, ya olvidados, de su ancestral colegio. Trasiega armas en maletas que recibe en la estación de trenes con una colega de la resistencia, con quien se une en besos apasionados para despistar a los nazis, a los que ve en varias ocasiones capturar a diversos infelices. Entre sus mejores hazañas se encuentra la formación de un ejército de cuarenta colegiales que partieron todos al *maquis*, juntos: los cuarenta hicieron cita un domingo

en la estación de tren, donde fingieron no conocerse. En la guerra Lanzmann tuvo la suerte de tener las espaldas cubiertas, literalmente, por su padre, hombre experimentado del *maquis* francés que al menos una vez lo salvó, en una escena bélica dramática y cinematográfica, matando a quien lo había descubierto y cautivado.

La compasión por las víctimas, el horror ante las ejecuciones, despertó temprano en él, como explica al inicio del libro. A los doce años vio en un cine la filmación en vivo de una muerte por guillotina (hasta 1938 se guillotiné en público en Francia y, a partir de entonces y hasta la abolición de la pena de muerte en 1981, en los patios de las cárceles). El joven Lanzmann se obsesionó con el tema y combatió toda su vida las ejecuciones y la pena de muerte. Las descripciones, en *La liebre*, de obras de Goya que retratan ejecuciones o lucha a muerte se cuentan entre sus mejores páginas. Sin embargo, al terminar la guerra, Lanzmann no dudó en internarse en la boca del lobo y partió a Alemania, primero como estudiante de filosofía, poco después para ocupar un puesto de lector en la Universidad Libre de Berlín (1948-1949), donde creó con sus estudiantes un seminario sobre el antisemitismo. Llegó a sentarse a la mesa con altos oficiales nazis y descubrir, guiado por su anfitriona, una joven de esa familia, un campo de concentración –abandonado, aún intacto– en los bosques de su gran propiedad. Sorprende que buscara conocer, distinguir. No tenía miedo, no quería ocultarse ni disimular, prefería saber.

Saber, frente a las resistencias naturales de los humanos, que preferimos soslayar lo más terrible, que nos inclinamos por las historias dramáticas pero al fin reconfortantes, por las historias de los otros, por la ficción. Saber íntimamente, abrir los ojos, el corazón o la conciencia moral a los hechos en sí, no a su réplica

superficial, no a su contabilidad o sus supuestas explicaciones. Saber y sentir a pesar de la desaparición, casual o provocada, de las huellas de los hechos. Ya Lanzmann había tenido ocasión de reflexionar sobre esta gran temática: vivió con una joven coreana una breve y por fuerza frustrada aventura amorosa nada menos que en Pyongyang y en 1958. El episodio es rocambolesco en grado sumo –divertido tanto como apasionado–, pero su relato en *La liebre* es respetuoso y sincero, galante con la memoria de Kim Kum-sun. Lanzmann, él mismo realizador de cine desde 1970, reconoció en él un material cinematográfico privilegiado. Logró regresar a Corea del Norte en 2004: el escenario de su pasión había cambiado casi por completo. Pensó que el camino hollywoodesco hubiera sido reconstruir las calles y panoramas de medio siglo atrás, contratar a una joven coreana y a un actor de moda, y montar las escenas de su estrujante, imposible, romance. Pero sintió que todo ello mataría definitivamente su amor, al robarle sus tesoros y volverlos apariencias. En todo caso –escribió–, su filme hubiera recorrido sin tregua, ciegamente, las calles modernas de esa ciudad, con una voz en *off* que hablara de la búsqueda imposible de ese amor que fue, que ocurrió y que existe, pero no en las apariencias sino en los recuerdos, en la memoria.

El primer filme de Lanzmann se llamó *Porqué Israel*, una descripción apasionada de aquella nación y sus habitantes. Al terminarlo, emprendió, sin saber lo que le esperaba, la realización de una película sobre el Holocausto. Nunca gozó de un financiamiento suficiente y engañó varias veces a sus patrocinadores, que pedían una película de duración convencional y una filmación en un tiempo razonable. Pronto supo que no la terminaría hasta alcanzar lo que se proponía, algo que se fue imponiendo por sí mismo, durara lo que durara y tomara el tiempo que

tomara. El resultado: una película de nueve horas y media, con filmaciones rudimentarias, traducciones deficientes del polaco, yiddish y hebreo al francés y del francés al inglés. Con sus limitaciones, ver el filme es una experiencia única. El libro de *La liebre* abunda en datos reveladores acerca de las personas entrevistadas, la difícil filmación de *Sboab* en Polonia, Alemania y otros sitios, las circunstancias en torno a testimonios y entrevistas. Uno llama al otro.

El tema del Holocausto atrae los testimonios visuales: los sobrevivientes de los campos de concentración liberados en 1945, las montañas de cenizas, o de anteojos, o de maletas, o de cadáveres. Así fue como las generaciones posteriores tuvimos nuestro primer encuentro, morboso, casi obscuro, con lo indescriptible. Lanzmann optó por no incluir una sola fotografía en *Sboab*. Tampoco tiene el filme relatos de fugas de sobrevivientes, historias de esperanza o de liberación (razón por la cual *Sboab* no recibió un centavo estadounidense: porque no tenía “mensaje” ni una nota de esperanza). Tampoco la voz en *off* para decir qué pensar o sentir. Ni hay música, ni siquiera la más bella, noble, evocativa. Solamente la canción que le hacían cantar los soldados nazis a un adolescente cautivo que mantuvieron en vida para oír su voz. Era Simon Srebnik, uno de dos sobrevivientes del exterminio de cuatrocientos mil judíos en Chełmno, Polonia. En *Sboab*, Srebnik la canta él mismo, navegando sobre una barca en el río de aquel lugar, tal como entonces.

Sboab es una palabra hebrea que significa catástrofe, desastre, casi una entidad inenarrable. Pues lo ejecutado por los alemanes nazis con la población judía no tiene nombre, no puede tenerlo. Y el tema del filme no es otro que la muerte misma en los campos de exterminio. No los sobrevivientes famélicos de las fotografías (pues ellos pertenecían a los campos de trabajo, aun viviendo y muriendo

en condiciones inhumanas) sino los otros, poblados enteros, las multitudes de hombres y mujeres, niños y ancianos, asesinados masiva y metódicamente en los campos de exterminio. Pues la inmensa mayoría de quienes llegaban en aquellos trenes a esos campos iban directamente a su asesinato, en masa –en Auschwitz, solo en las cámaras grandes de gas, entraban cada vez tres mil personas, varias veces al día–, una mecánica organizada con “eficiencia alemana”. En las cámaras de gas y en camiones equipados de óxido de carbón –todo ello fuera del territorio alemán, principalmente en Polonia–, murieron más de millón y medio de personas. Y del exterminio: de las cámaras de gas de Treblinka, Auschwitz y varios otros campos, o de los camiones de Chełmno, no se salvó nadie.

Se trataba entonces de acercarse lo más posible a la muerte misma de toda esa gente. Para ello, Lanzmann recurre a aquellos sobrevivientes que fueron miembros de los *Sonderkommando* o comandos especiales, presos forzados a ocuparse directamente de los condenados a muerte, desde su llegada, casi siempre en tren, provenientes de los diversos guetos europeos donde ya los tenían recluidos; su selección, su encaminamiento a la sala donde les cortaban el pelo y debían desvestirse; y su entrada multitudinaria a las cámaras donde morirían asfixiados por el gas Zyklon B. Y luego, veinte minutos después, el retiro de los cuerpos, la limpieza de la cámara para recibir a los que seguían, el traslado de los cadáveres a los hornos crematorios, o, cuando su capacidad era superada, directamente a inmensas fosas que ardían con grandes llamas. Ninguno de los asesinados en los campos de exterminio sabía con certeza qué ocurriría con él. Los nombres de Treblinka, Auschwitz, no decían nada para ellos. Los nazis cuidaban de no mencionar su destino inminente a los recién llegados, para evitar una reacción colectiva que complicaría el funcionamiento de la máquina homicida.

La comunicación de los miembros del *Sonderkommando* con las víctimas era castigada según el estilo del lugar (en un caso que se menciona en *Shoab*, el miembro del *Sonderkommando* descubierto fue introducido vivo a un horno crematorio).

Los sobrevivientes entrevistados, que Lanzmann llama *revenants* (aparecidos), incluyen a un peluquero forzado a cortar el pelo a las víctimas en la antesala de la cámara de gas, y dos miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz. Estos dos últimos fueron sobrevivientes también del intento de levantamiento que tuvo lugar ahí en 1944 y que logró cobrar algunas vidas de nazis del campo. También son entrevistados dos altos dirigentes del gran levantamiento del gueto de Varsovia.

Lanzmann entrevistó, con engaños o adulaciones, a oficiales nazis responsables directos del exterminio o de los peores crímenes, como el segundo oficial al mando del gueto de Varsovia, corresponsable de las 43.000 muertes en 1941, por hambre y las condiciones de hacinamiento, en ese perímetro enmurallado. Con un conocimiento completo y en extremo preciso de toda la mecánica de la muerte operada por los nazis, Lanzmann hace describir a estos hombres los detalles de sus actos, con el fin de tocar, parecería, lo indecible.

Los campos de exterminio fueron arrasados. Ahí han crecido árboles y hierbas. Solo permanecen algunos edificios o huellas de ellos, las vías y estaciones del tren. Todo ello lo muestra una y otra vez *Shoab*, así como el acceso aún existente a

cámaras de gas y hornos. Intentando cercar su tema, Lanzmann llegó a las poblaciones aledañas a los campos de exterminio, poblaciones que existían ya durante la guerra. Ahí recogió los testimonios de quienes ocuparon las numerosas casas de los judíos —el pueblo de Auschwitz (Oświęcim) había sido habitado al ochenta por ciento por judíos, hasta su deportación—. También de los vecinos inmediatos de los campos de exterminio, quienes describen la enloquecedora peste que despedían las actividades de los nazis. Y descubrió al maquinista de locomotora que condujo, desde Varsovia o Białystok, cada uno de los trenes que llegaron al campo de exterminio de Treblinka (de julio de 1942 a agosto de 1943, seiscientos mil asesinados), escuchando tras él las súplicas y los lamentos, bebiendo vodka para soportarlo. Este hombre, de rostro doloroso, aceptó ser filmado mientras volvía a conducir una locomotora —de vapor, no habían cambiado aún en ese 1978— hasta la rampa última, donde los trenes al fin se abrían para descargar esas multitudes, que vivirían sin saberlo sus últimos momentos bajo el cielo.

En una entrevista reciente a *Spiegel*, Lanzmann declaró: “Mi película tiene la intención de ser una tumba para los asesinados, tumba que nunca recibieron en la realidad.” Y respecto al Holocausto: “No querer comprender fue siempre mi regla de hierro.” Siguiendo a Primo Levi, afirma: “La búsqueda del porqué es absolutamente obscena”, puesto que cualquier “explicación” es insuficiente: la brutalidad de la

muerte en las cámaras de gas permanece incomprendible. “Presentar esta perplejidad es la meta de mi película.” La no comprensión de lo incomprendible.

El sentido del título, tomado del hermoso relato *La liebre dorada* de la argentina Silvina Ocampo, refiere la aparición de una liebre, en una visita del autor a la Patagonia, ante el haz luminoso de sus faros, “clavándome literalmente en el corazón la evidencia de que estaba en la Patagonia, de que en aquel preciso instante la Patagonia y yo *estábamos de verdad juntos*.² Eso es la encarnación”. Lanzmann recuerda entonces otras liebres más, “las del campo de exterminio de Birkenau, que se escurrían bajo las alambradas infranqueables para los hombres”.

Lanzmann alcanzó un renombre mundial y definitivo con *Shoab*. Sigue dirigiendo la revista de Sartre, *Les Temps Modernes*. Declara en *La liebre*, con generoso idealismo: “No sé lo que es envejecer, en primer lugar porque mi juventud garantiza la del mundo.” Y continúa, seguidor de la noción kantiana del “sentido interno”: “Hubo un día en que para mí el tiempo, en circunstancias que desconozco, interrumpió su curso.” Así se explicarían los doce años dedicados a filmar *Shoab*, en una eterna suspensión del tiempo. Y al final concede: “Y aunque (el tiempo) se haya puesto a pasar muy lentamente, cual convaleciente, siempre he sido reacio a persuadirme de ello.” —

¹ *Spiegel online international*, 09/x/2010.

² El original francés lo dice con mayor originalidad: “*étions vrais ensemble*”, ‘éramos verdaderos juntos’.

LETRAS
LIBRES



búscanos



síguenos
@letras_libres