

# LIBROS

52

LETRAS LIBRES  
ABRIL 2013

**Pere Gimferrer**  
• ALMA VENUS

**Josep Pla**  
• MADRID, 1921. UN DIETARIO

**Betina González**  
• LAS POSÉIDAS

**Art Spiegelman**  
• MAUS: HISTORIA DE UN SOBREVIVIENTE  
• METAMAUS: VIAJE AL INTERIOR DE UN CLÁSICO MODERNO

**Yuri Herrera**  
• LA TRANSMIGRACIÓN DE LOS CUERPOS

**Sheila Heti**  
• ¿CÓMO DEBERÍA SER UNA PERSONA?

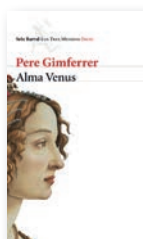
**Jesús Carrasco**  
• INTEMPERIE

**Paul Auster y J. M. Coetzee**  
• AQUÍ Y AHORA. CARTAS 2008-2011



POESÍA

## Amor, revolución



**Pere Gimferrer**  
ALMA VENUS  
Barcelona, Seix Barral,  
2012, 100 pp.

✎ EDUARDO MOGA

En sus últimos libros —*Amor en vilo*, *Tornado*, *Rapsodia* y ahora este *Alma Venus*—, Pere Gimferrer (Barcelona, 1945) ha perfilado algunos rasgos de su poesía con especial esmero, hasta el punto de configurar una suerte de periodo singular en su producción. El culturalismo, desde sus orígenes novísimos, ha sido una característica permanente de su obra, pero acaso nunca se había diluido tanto en la realidad presente, nunca había permeado tanto las anfractuosidades del mundo, como en estas últimas entregas, y particularmente en *Alma Venus*. Ya desde el título, el poemario remite a la latinidad: el *alma mater* o «madre nutricia» de los romanos —la diosa primera y, desde

Constantino, la virgen María— es ahora Venus, la diosa del amor, un asunto central en los últimos títulos del poeta. La intertextualidad del volumen es multitudinaria y pertinaz, desde San Juan de la Cruz y Góngora —un poeta capital para la comprensión de la poesía gimferreriana— hasta el *unreal city* de T. S. Eliot o la Gilberte de Proust, que aparecen, junto a menciones a *La vida es sueño*, de Calderón, *Le désir attrapé par la queue* —una insólita pieza dramática de Picasso—, la eterna contienda entre el sonido y el sentido de Valéry o los hombres azules de Paul Bowles, en un poema que también alude a “Lasa y Zabala sepultados”. En las apresuradas reseñas que han aparecido sobre *Alma Venus* —como en las de sus poemarios inmediatamente anteriores— se ha puesto el énfasis en estos latigazos de la actualidad, como si en ellos se cifrara la novedad, entre excéntrica e indignada, de los libros más recientes de Gimferrer. Pero, al margen de que siempre ha habido una preocupación auténtica por lo circundante en su obra, en la mirada a los aspectos más sórdidos de la realidad española —en otros poemas de *Alma Venus* se cita al espía Paesa o al chapapote del *Prestige*, cuya hábil gestión por parte de Mariano Rajoy en su tiempo como ministro de la presidencia y portavoz del gobierno anticipó su no menos brillante gestión de la crisis actual— hay que advertir, antes que una disonancia o un ejercicio de poesía social, una creencia genuina en la aptitud de la palabra para imbricarse con las turbulencias del mundo y en su capacidad para que también ellas nos interpelen estéticamente: el poeta total que es Gimferrer se manifiesta asimismo, pues, en estos lodos sombríos, que devienen luminosos por su exposición explícita y por impregnarse del uso veraz del lenguaje: por la verdad poética. Al culturalismo citado —que se proyecta, estilísticamente, en un vocabulario

exótico y a menudo arcaizante, y en una batería muy sofisticada de recursos retóricos, de inspiración barroca: antítesis, poliptotos, quiasmos, calambures, oxímoros, aliteraciones— se suma una significativa dimensión metapoética: Gimferrer reivindica la palabra plena de significado, saturada de sentido, como quería su maestro Pound: “sin significación, cada palabra / es solo vocerío de comparsas, / graznido ronco de los quincalleros, / intercambio de fasificaciones: / el julai y la ja, feria de incautos / o de trileros, tocomochito al ser”; en el siguiente poema, pocos versos después, renueva su fe en el verso —“solo su existir ya es subversión”— y proclama la obligación del poema de “decir palabras/ y no aguachirle de cubil de rata”, algo imprescindible en estos tiempos en que la primera víctima de la injusticia es el lenguaje con el que denunciarla. La pertenencia de Pere Gimferrer a la gran tradición de la vanguardia, la que no vincula el hecho poético a un pensamiento predeterminado, sino a una indagación en curso, a una búsqueda de lo insurgente en las aguas convulsas de la conciencia, resulta clara cuando afirma que “la palabra, al decirse, nos dirá”, algo muy semejante a lo dicho por Antonio Gamoneda en su esclarecido *El cuerpo de los símbolos*: “yo no sé lo que digo hasta que lo he dicho”.

Pero la cultura como argamasa de la sensibilidad y la reflexión sobre la poesía no son los únicos rasgos destacados de *Alma Venus*. La luz es otro eje del poemario: la luz en sus vastas metamorfosis, en sus avatares infinitos; la luz como metáfora de la aprehensión jubilosa de la realidad, como emblema de la pasión de estar en el mundo. “Óyeme con los ojos”, pedía Juana de Asbaje. Eso hace Gimferrer: desplegar una mirada adhesiva, que atrapa los relumbres de las cosas, sus claroscuros y transparencias. Dibuja, así, un cosmos polícromo,

resplandeciente, poblado por entidades que parecen rehuir la tosqueidad de lo mecánico para refugiarse en su propia aura, teñida de sombras y claridades, huidiza pero rotunda. A esta captación de lo que centellea sin pausa a nuestro alrededor, trasunto acaso de nuestro propio caleidoscopio interior, se incorpora todo cuanto es visual, todo cuanto puede oírse con los ojos, en una frondosa constelación de motivos y símbolos: los colores, la pintura —*Alma Venus* está llena de citas de cuadros y pintores—, el fuego, el sol, el día y la noche, el rayo y el relámpago, el cristal, los espejos. La palabra del libro es palabra fructificada y sensual, cuyo propósito no es otro —tan ambicioso, tan imposible— que vivir más, que exprimir con intensidad máxima el ser de las cosas, que percibir devastadoramente el amor y el dolor, que alejar, en fin, el tiempo y la muerte. Y así lo revela el poeta en varias ocasiones, valiéndose en una de un verso de otro de sus maestros, Vicente Aleixandre: “nada somos / sin este recorrido de bengalas, / para que así podamos vivir más / (‘hacer es vivir más’, dijo Aleixandre) / y ser rayo y relámpago y candelita”; más adelante reitera la imagen: “para poder vivir en el relámpago, / para así en el incendio vivir más”. Son estas, como todas en Gimferrer, imágenes percutientes, que participan, en sus propias palabras, de una «extravagancia sin cesar»: un vagar fuera —fuera de lo previsible, de lo racional: un *extra-vagar*— que le conduce, sin duda, a hallazgos sorprendentes, pero, a veces, también, al límite mismo de la gratuidad.

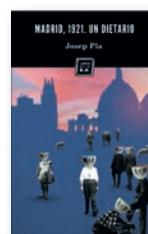
La luz es, asimismo, alegoría o exudación del amor. Este torrente de deseo renacido, que viene avasallando en la poesía de Gimferrer desde *Amor en vilo*, y que ya apuntaba en libros anteriores, como *Mascarada*, se plasma en *Alma Venus* en una turbamulta de cuerpos que se buscan, en un vendaval de cuerpos que se dan a otros cuerpos:

“en la donación de la piel a la piel”, ese instante que constituye la única y absoluta salvación. “Alma Venus: amor, revolución”, concluye Gimferrer un poema. Esa es su proclama; esa, su utopía. —



## DIETARIO

### El Madrid de Pla



**Josep Pla**  
MADRID, 1921. UN  
DIETARIO  
Traducción de Alfons  
Sureda i Carrión,  
Madrid, Libros del KO,  
2013, 270 pp.

#### MANUEL JABOIS

Hacia el final de su primera estancia en Madrid, donde vivió como corresponsal en 1921, Josep Pla se cruza con un condiscípulo suyo que acaba de doctorarse y quiere volver a Barcelona a montar un despacho. “¿No hay bastantes despachos todavía?”, inquiriere el escritor, que le reclama que se quede a Madrid a “observar”. “Tu curiosidad, ¿ya se acabó?”, pregunta. Y al escuchar a su compañero decir que las cosas deben seguir su curso, Pla refiere la historia de un matrimonio de campesinos que se encuentra a un hombre ahorcado aún con vida, lo salva y se lo lleva para casa. “Pero, al cabo de varios días, la campesina dijo: ‘No me gusta ese hombre.’ El campesino, tal vez para no disgustarla, encontró que su mujer tenía razón. Al cabo de muy poco rato de discutir, dijeron con naturalidad: ‘Hay que dejar que las cosas sigan su curso...’ Cogieron al exahorcado y lo volvieron a ahorcar.”

Es sabido que Pla escribió más de treinta mil páginas, y en la expresión va implícita la naturaleza de su obra. De cualquier otro escritor

podrá decirse que escribió tantos libros, pero Pla escribió páginas. Si fuese un escritor literario, un autor de golpes sonoros, incluso podría decirse que Pla escribió tantas palabras. “Su obra consta de quince millones de palabras”, por ejemplo. Como ocurre con el tiempo, que hay quien lo divide en segundos y hay quien en siglos, de Pla se significan sus páginas porque fue en esencia un escritor de páginas, de la primera a la última, y tanto fue así que pese a que todas ellas son meramente periodísticas, puramente personales, no dudó en su vejez en abalanzarse sobre las de la juventud para arreglar sin afectación aspectos que acaso entendía chirriantes. ¿Puede cambiarse el pasado? Sí, si está escrito. ¿Nadie soñó con vivir su juventud con la experiencia de los setenta años? El resultado en Pla es excitante porque no impacta en la rigurosidad sino en el estilo. Está mejor escrito, porque al ser corresponsal de sí mismo Pla conoce mejor el tema que trata conforme avanza el tiempo, y la primera mirada al mundo se aprecia mejor en la segunda. Por eso Madrid en este libro se nos aparece exactamente como se le apareció a Pla en 1921 pese a anotarlos entonces, escribirlo en 1928 y abundarlo cuarenta años después. Es el Madrid que era y que no podía ser otro; al fin y al cabo es el Madrid de Pla. Un adelantado a su tiempo en la más fenomenal literalidad del término.

*Madrid, 1921. Un diario* es el retrato de una divertida irritación: la del autor con una ciudad que se esfuerza en entender desde el desencanto. Hay por ello un humor tremendo, a menudo clandestino, como si fuese ilegal. Y una observación instintiva sobre las cosas que produce admiración sorda. “En general, los catalanes no sentimos ninguna simpatía por los empleados ni por los burócratas. Consideramos que nos chupan la sangre mientras toman café con leche y fuman cigarrillos del

estanco. A mí, personalmente, todo hombre situado detrás de una ventanilla me inspira un miedo instintivo, cervical. Y el hombre que se encuentra detrás de la puerta de la habitación donde está la ventanilla me produce algo más que pánico: me produce la sensación del misterio insondable y total. Delante de una ventanilla hago como los peces cuando están hartos: retrocedo instintivamente, no siento ninguna curiosidad. Siempre que veo mi nombre escrito en papel de barba me salen los colores a la cara, como si me hubiesen pisado moralmente. Soy un individualista irreductible y un solitario total.”

Pla, ya lo sabemos, trabaja el adjetivo hasta el punto de que al sustantivo no se le imagina otro. Lo hace con una claridad sorprendente. Su diario de Madrid no tiene más valor que el advenimiento de la República al que asistió una década después, pero de su costumbrismo terrible y desapasionado, que recrea su vida y por tanto la vida de todo lo que le rodea, incluido el país y sus regímenes, se va desprendiendo la Historia. Son especialmente lúcidas sus descripciones de Unamuno y Gómez de la Serna, pensamiento y estilo de aquella España. “Unamuno no fuma, no bebe más que sorbos de agua, come sin interés visible, no parece que le afecten los llamados placeres terrenales. Lo que parece apasionarle es la conversación, la indagación, la curiosidad. No para de preguntar o de exponer tal y cual cosa. Da la sensación de vivir en una nerviosidad permanente –y disimulada–. A la hora del almuerzo hace una bola de miga de pan que ya no suelta en todo el día haciéndola rodar entre los dedos de las manos. Una bola que parece de masilla para rellenar grietas y agujeros. Hay en Grecia gente que tiene siempre en las manos un rosario de cuentas gruesas. El rosario de Unamuno es la bolita de pan”, dice del rector en su visita a Salamanca. “Ramón Gómez de la Serna [...] produce más efecto

sentado que de pie. De pie, con el sombrerito, la patilla, la capa, sus carnes y sus gorduras, el ancho cuello, la cabeza y el rostro muy grandes y dibujados hacen que parezca un hombre bajo, un hombre que no ha podido crecer porque su familia, por diversión, le hacía llevar, cuando era niño, un peso sobre la cabeza. De pie, Gómez de la Serna parece un defensa de *team* de fútbol afeminado, o el hijo inteligente de algún carnicero enriquecido. Se le nota demasiado la piel, un poco aceitosa, con una punta de *morbidezza* de hombre de interior. En esa posición, Gómez de la Serna no dice nada interesante, habla como todo el mundo, es un personaje completamente gris y anodino [...] Sentado es otra cosa. Cuando se sienta, en su rostro se produce un fenómeno extraño. Parece que la cara se le alarga y coge la forma de una almendra. Entonces su aspecto saludable, su frente amplia y noble, sus ojos negros y salientes dentro de unas órbitas muy recias, sus blancos dientes sobre el fondo de sus corbatones, hacen un gran efecto. Su voz adquiere un tono metálico, pero aterciopelado, y con esta voz tiene una manera de decir las cosas cargada de la impertinencia imperceptible de una marquesa experimentada –y lo que dice tiene, a veces, mucha gracia–. El gesto es amplio, desenvuelto, lleno de sociabilidad [...] Es tan sensible la diferencia que existe entre el Ramón sentado y el Ramón de pie, que es probable que si no hubiese en este mundo sillas y mesas no habría llegado a ninguna parte, no sería absolutamente nada, no se habría hecho el nombre que tiene, un nombre que está destinado a producir un impacto en el extranjero y a impresionar al intelectual provinciano.”

Acaso mejor que los de Unamuno y Gómez de la Serna sea el retrato de Ortega y Gasset, al que dedica frases casi fotográficas que discurren río abajo hasta llegar a la apreciación justa: “La voz del profesor alcanza

la máxima belleza cuando se piensa que todo lo que dice —sea lo que sea— se pierde en el desierto.”

Estas páginas de Pla, que no libro, discurren con el tiempo. Al ser páginas transitan con los meses. Las frases van parejas al minuto, lo cual tiene mérito porque hay quien pretende zanjar su época en una oración. Y el dietario de Madrid no es más que eso, que con serlo es bastante: un año de Madrid visto por el que probablemente fue entonces su mejor observador, su paseante inasequible y su pluma más íntima. Un hombre que recrea primero sus inicios en el periodismo catalán con una perspicacia divertidísima y unas semblanzas magistrales (ese Romá Jori, el director antiperiodístico que “no sentía la actualidad” y al que cada vez que tenía que leer un original o un recorte “los ojos pequeños y redondos se le llenaban de espanto”) y luego el tránsito del tiempo con la voluntad de testimoniario y no cambiarlo, al contrario de lo que tantos seres de Madrid pretendían entonces, y así acabó el país más tarde. Que eran tan ruidosos que todo lo que se escuchaba era el silencio. Y cogieron al ahorcado, y lo volvieron a ahorcar. —

## NOVELA

### El miedo sin contorno



**Betina González**  
**LAS POSEIDAS**  
Barcelona, Tusquets,  
2013, 176 pp.

✎ **MARTÍN SCHIFINO**

Ambientada en Buenos Aires en la década de los ochenta, *Las poseídas* narra un periodo turbulento en las vidas de tres alumnas de

dieciséis años del instituto Santa Clara de Asís, un antiguo colegio señorial que ahora se reduce a “tres manzanas rodeadas por una pared continua donde los chicos del barrio pintaban distintos tipos de groserías”. Tres manzanas en un distrito acomodado, por muy vetustas que se encuentren las instalaciones, son una señal inconfundible de opulencia, pero el símbolo más evidente es esa pared: la sociedad masculina acecha desde fuera y las chicas se refugian dentro en un simulacro de autonomía. La novela, de hecho, comienza como el estudio de esa microsociedad, que González clasifica con humor y perspicacia en grupos como las místicas, las iniciadas, las atletas, las acomplejadas, las fanáticas del rock, etc. Sin embargo, con la llegada de una nueva alumna, la extraña Felisa Wilmer, la pared se vuelve porosa, el mundo revela su impureza y hasta irrumpe una forma de tragedia.

Aunque Felisa llega con todo el misterio de quien ha vivido en Europa desde los seis años y habla un inglés perfecto adquirido en Londres, enseguida se convierte en la marginal por excelencia, una especie de muchacha punk de los suburbios. Al parecer la única persona capaz de comprenderla, y hasta eso está por verse, es la narradora, una chica a la que sus compañeras llaman López y que, sin pertenecer a ninguna de las facciones señaladas, cuenta misteriosamente con el respeto de todas. López se encuentra siempre cerca del centro de la acción, y es lo bastante lista para analizar a sus pares sin que nadie se sienta juzgado. Cuando inicia una amistad algo recelosa con Felisa, nos da acceso a la vida poco ortodoxa que ha llevado la recién llegada: padre con pajaritos en la cabeza, madre perturbada (y muerta), internados en Suiza, vacaciones en Japón, etc. También, desde la primera página,

Felisa ha hecho una promesa: “Me voy a matar.” López, impertérrita, responde: “Esperá unas semanas porque si no nadie se va a enterar. Para dramas, alcanza con el de la hermana Silvina.”

A la hermana Silvina, que tiene un papel meramente anecdótico, se le descubre un amorío con el padre de una alumna. Y no por azar, su bochornosa huida del instituto por un agujero en la pared coincide con la aparición amenazante del sexo, en la persona de un exhibicionista. La novela no ahorra en freudismos facilones como ese, por más que la narradora de González, remedando a Nabokov, llame a Freud “el far-sante vienés”. En cualquier caso, la identidad del “degenerado” pronto se convierte en una intriga policial, que resolverá López, primero con ayuda de Felisa y luego de Marisol, la chica más popular de la escuela y quien tiene más en juego. Sin desvelar el misterio, digamos que hay un pariente desquiciado suelto, una casa abandonada con fotos de niños desnudos, un campanario de perfil medieval, una niña muerta y la leyenda de una colegiala decimonónica a la que acaso las monjas empujaron al suicidio. En los rincones oscuros del instituto, el policial cobra incluso visos de novela gótica. Y, sorprendentemente, los diversos elementos no solo conviven sino que además congenian, reunidos en la voz irónica y siempre inteligente de la narradora.

Pese a lo agradable que es de leer, sin embargo, esa voz contiene una de las pocas debilidades de la novela. López, la verdad, es demasiado avispada para resultar verosímil. Aceptemos que, en distintos momentos, cite a Mark Twain, Shelley o Pavese. ¿No es raro que describa la manera en que alguien habla como un “hilo hecho de fricativas, de palatales, de gorjeos y fricciones”? Eso se parece más bien a lo que diría una profesora de literatura como González. No subestimo,

por supuesto, la pedantería de los adolescentes (tampoco la de los docentes de literatura), pero los constantes despliegues de sagacidad comportan en el fondo un problema de caracterización. De poco sirve ampararse en el recurso de una narración retrospectiva hecha desde la edad adulta. Se supone que López está rememorando un periodo en el que solo comprendía a medias lo que le pasaba; ese desconcerto no cuadra con el retintín de autosuficiencia que lo expresa.

No es solo un detalle, pero los aciertos de la novela lo compensan. Entre ellos, destaca el de haber puesto a dialogar, de manera muy sutil, el aprendizaje personal con el político. La autora dice haber concebido “una novela de iniciación” que “inevitablemente se mezcla [...] con la Argentina sinistral de esos días”. Se refiere al momento en que, a poco de recuperar la democracia, el país empezaba a asumir la herencia de la dictadura y los desaparecidos, cuando quien no convivía con un fantasma tenía un esqueleto en el armario. Alegóricamente, pues, la historia de las muchachas que franquean el muro de contención se hace eco de aprensiones y euforias mayores. “Conocer y desconocer a Felisa fue el comienzo de la vida verdadera”, dice López, haciendo un guiño a Proust, para quien la “vida verdadera [...], la única vida plenamente vivida, es la literatura”. Ahí tampoco sé si habla el personaje, la autora o una a través de la otra, aunque sin duda importa poco. Lo importante es que con *Las poseídas*, recientemente galardonada con el premio Tusquets de novela, Betina González ha escrito una de las mejores novelas escolares de la Argentina desde *Juvenilia*, acertando de lleno al anticipar en la escuela, como dice una de sus muchas buenas frases, “el miedo sin contorno y sin fin que llaman la adultez”. —

## CÓMIC

## En la raíz de nuestras más profundas pesadillas



**Art Spiegelman**  
**MAUS: HISTORIA DE UN SOBREVIVIENTE**  
Traducción de Cruz Rodríguez Juiz,  
Mondadori, Barcelona,  
2007, 296 pp.



**METAMAUS: VIAJE AL INTERIOR DE UN CLÁSICO MODERNO**  
Traducción de Cruz Rodríguez Juiz,  
Barcelona, Mondadori,  
2012, 256 pp.

## —ANDREA MARTÍNEZ BARACS

Ante *Maus* mi primera reacción, común a muchos, fue de desconfianza: ¿un cómic sobre el Holocausto? ¿Los judíos como ratones, los alemanes como gatos? ¡No, gracias!

*Maus* es la palabra alemana para “ratón”. La elección del título y los protagonistas, junto a los subtítulos de los dos tomos originales —“Historia de un sobreviviente: Mi padre sangra historia” e “Historia de un sobreviviente: Y aquí comenzaron mis problemas”— ya hablan del estilo de la obra: la paradójica yuxtaposición de lo extremo y lo trivial, con algo de la alegría subversiva, desenfadada, del cómic *underground*, mundo en el que se formó el autor, Art Spiegelman (Estocolmo, 1948).

El inmenso reto que afrontó Spiegelman fue encontrar el tono para contar la historia de Vladek, su padre, sobreviviente del “centro del infierno de la historia” como judío polaco durante la Segunda Guerra Mundial. Los escollos eran muchos,

de orden estético y moral: ilustraciones bonitas, esmeradas, podrían distraer del tema básico, y edulcorarlo al estilo Hollywood. Por eso Spiegelman eligió el blanco y negro y dibujos donde el trazo casi expresionista desdijera la dulzura de los grandes ojos de los ratones. Había que alejarse tanto del sentimentalismo como del cinismo. Había que evitar un relato únicamente familiar —desafío que el autor enfrentó con el recurso de representar a todos los judíos con cabezas de ratones, similares entre sí, como una forma de simbolizar, en esa historia individual, una historia enorme.

Del mismo modo, Spiegelman tampoco cedió a la tentación de querer dar cuenta de la historia mayor del Holocausto. Era central respetar profundamente el relato del padre en su escala, pero no disimular sus aspectos menos atractivos, los límites de su memoria ni su particular habla de judío polaco transterrado en Queens, Nueva York. Más allá, el tema no era únicamente la historia de Vladek, sino la imagen misma de un padre contando su vida a un hijo, quien a su vez tenía su propia historia, incomodidades y angustias. Así, dos tiempos debían reunirse sin excluirse mutuamente. Un tema central, finalmente, era la memoria y su escritura. Y la mayor dificultad era transmitir y dar cuenta de ese tema sin rebajar la enormidad del crimen que significó el Holocausto.

En 1989, tres años después de haber salido a la calle la primera parte de *Maus*, Spiegelman publicó “Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question” en *The Village Voice*. Ahí explicó: “resiento la implicación de que el Holocausto es un asunto provincial judío”: ratones y gatos representaron entonces para él “una metáfora clara y universalista de opresor y oprimido”. Ya Kafka en su “Josefina la cantante, o la gente ratona” había representado a los judíos como ratones. Y estos,

un clásico del mundo de los dibujos animados, son parientes de las ratas, que los nazis asimilaron al pueblo judío. El gas Zyklon B que aniquiló a millones de judíos era originalmente un pesticida.

Según ha reconocido el propio autor, emprendió esta obra para ir a la raíz de sus más profundos miedos y pesadillas. La extrema sensibilidad del tema —una épica individual inserta en la casi desaparición de dos familias numerosas, parte del aniquilamiento de los judíos polacos por parte de los nazis— era bien servida por el género del cómic en su calidad de *show and tell* —“mostrar y contar”, directo y claro— y por una narración muy comprimida, donde “solo está lo que no puede no estar”, y los acontecimientos han sido “reducidos a sus momentos más necesarios” y dispuestos según una meticulosa estrategia narrativa.

La forma y el diseño: la gramática y la arquitectura de cada página reciben una atención fuera de lo común. Cada página es un párrafo visual. Y de página en página, la obra guarda una cadencia y un ritmo.

La estética resultante, al servicio de un proyecto pensado intensamente y pulido en su expresión, dio a *Maus* un reconocimiento inédito para el género —el prestigiado premio Pulitzer, en 1992—, el éxito internacional y una resistencia al paso del tiempo. Y *MetaMaus* —el tomo que Spiegelman dedica a contar la concepción, elaboración y recepción de *Maus*— nuevamente sorprende favorablemente: composición, diseño e intención dan a este libro atractivo y riqueza conceptual y testimonial.

Art Spiegelman recibió y tuvo que responder a una historia personal emblemática. Durante toda la guerra, Vladek vivió experiencias extremas, como la de estar una semana entera encerrado en un vagón para animales tan lleno de gente que los prisioneros no podían

ni permanecer parados, sino unos encima de los otros. No les dieron ni comida ni bebida, pero les abrieron la puerta un par de veces para sacar a los muertos, que en su encierro apilaban contra las puertas, en columnas hasta el techo. El padre de Art sobrevivió porque colgó una cobija a unos ganchos del techo y quedó sentado en ella, con acceso a la poca nieve que recogía de una minúscula ventana, la única del vagón. Y en Auschwitz, junto a otros hojalateros como él, le fue impuesto en noviembre 1944 dismantelar los hornos crematorios, por lo que pudo observarlos de cerca y ser testigo del mecanismo del exterminio masivo.

Pero hubo más: Anja, la madre del dibujante, estuvo en Birkenau y conoció también el hambre y el cansancio extremos, el miedo y los demás horrores. Entre sus proezas, Vladek trató de averiguar siempre, entre encierros y traslados forzosos, dónde estaba ella e intentó protegerla. Pero lo que debió quebrar a Anja fue otra cosa: para salvar a su pequeño hijito, Richieu, en 1943 lo confió a una parienta que tuvo a su cargo varios niños. Poco después, al ver que los nazis liquidaban el gueto, la mujer los mató a todos y se mató a sí misma.

La pareja se reunió al terminar la guerra y Art nació en Suecia en 1948. Después la familia emigró a los Estados Unidos. Vladek, superhombre de la guerra, no pudo salvar en la paz a Anja, quien se suicidó nada menos que en mayo de 1968. De algún modo ella le había pedido a su hijo que contara su historia. Y esa fue casi la obra de su vida para Art Spiegelman, aunque sigue publicando obras bien realizadas y con sentido. Su “Rómpase en caso de incendio” —la bolsa de oro para las penurias que sería la película de *Maus*, tantas veces ofrecida a Spiegelman, y a la que siempre se ha negado— permanece intacto como testigo de la precisión moral y estética de su autor. —

NOVELA

## Verbo y verga



**Yuri Herrera**  
**LA TRANSMIGRACIÓN  
DE LOS CUERPOS**  
Cáceres, Periferica,  
2013, 134 pp.

✎ **PATRICIO PRON**

No es seguro que William Shakespeare sea el autor de la tragedia *Romeo y Julieta* (1597); este pudo ser Francis Bacon, Christopher Marlowe, Edward de Vere e incluso cierto William Shakespeare bautizado en Stratford-upon-Avon el 26 de abril de 1564. No importa. La controversia acerca de quién fue William Shakespeare es menos relevante que la trascendencia y la productividad de su obra, cuyos personajes y motivos regresan periódicamente. El escritor mexicano Yuri Herrera (Actopan, 1970) es el responsable del más reciente de esos regresos: *La transmigración de los cuerpos*, que narra los esfuerzos de su protagonista por restituir a dos familias enfrentadas los cadáveres de sus hijos, accidental y deliberadamente en manos de las familias equivocadas. Al igual que en la tragedia inglesa (cualquiera que fuese su autor), las familias rivales de *La transmigración de los cuerpos* tan solo aspiran a proteger su honor y a reparar la supuesta ofensa recibida utilizando a sus hijos como si fuesen su propiedad; a diferencia de lo que sucede en ella, los dos jóvenes no estaban vinculados amorosamente, su muerte es accidental (aunque los accidentes hayan sido distintos) y da comienzo al drama en vez de suponer su final, sus familias están más relacionadas de lo

que parece, una plaga está matando a las personas.

Claro que existe una diferencia más notable entre *Romeo y Julieta* y *La transmigración de los cuerpos*: esta última no transcurre en Verona sino en una calle de prostíbulos en una ciudad mexicana innominada. Es una diferencia notable que otorga un sentido distinto y muy profundo a la recreación del drama de Shakespeare por parte de Yuri Herrera, ya que (de esta forma) este deja de tener por tema las dificultades de dos jóvenes amantes para pasar a referirse al tipo de negociaciones que deben llevarse a cabo en una sociedad en descomposición. Así, desplazando el centro de atención de los cadáveres de los jóvenes muertos a las negociaciones para su restitución que realiza Alfaqueque, su protagonista, *La transmigración de los cuerpos* justifica la que es una trama endeble y se revela a los ojos del lector como una obra mayor, no en menor medida gracias a su lenguaje, que parte de la oralidad mexicana contemporánea para desplegarse hacia los territorios de la invención verbal, la acumulación y el circunloquio. Al igual que en las obras anteriores del autor (las magníficas *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo*), en *La transmigración de los cuerpos* la retirada de un gobierno impotente o sencillamente desinteresado por el destino de sus ciudadanos supone también que se abandone el lenguaje que este utiliza para dirigirse a ellos; en su lugar irrumpe un lenguaje salvaje que sirve para decir una sociedad en la que “lo normal sería que fueran los muertos los que se echan a perder” pero la podredumbre afecta a todos. Una sociedad en la que una persona puede llamarse Nándertal y otra, Delfín y en la que todo y todos tienen un alias: “Pobre mujer expoliada alias Dónde andaré. Venganza alias Desquitanza. El Carajo alias No

se preocupe usted. Desprecio alias Quién se acuerda. Cuanto miedo alias Yo no sé nada. Cuánto miedo alias Aquí estoy bien.” También una sociedad donde solo el sexo, comprado, negociado o conquistado mediante el poder de la palabra (“Verbo y verga, es lo único que tengo”) ofrece consuelo, incluso aunque ese consuelo sea provisorio y no esté exento de peligros y de contratiempos.

Quizás algunos lectores consideren que la sociedad de la que se habla aquí es la mexicana y le otorguen a *La transmigración de los cuerpos* un carácter simbólico al que el libro no es indiferente por completo. A esta hipótesis de lectura se pueden añadir otras, que no la desmienten pero desplazan el interés del ámbito de lo social al del lenguaje (como si ambas constituyeran instancias separadas), de la particularidad de que esta sea una novela policiaca sin detectives y prácticamente sin violencia (y también sin interés o con un brutal escepticismo ante la posibilidad de hacer justicia) a la presentación del sexo (el lector decepcionado por la inviabilidad anatómica de ciertas descripciones de prácticas sexuales realizadas por escritores mexicanos de la generación de Yuri Herrera descubrirá con alivio que este último sí sabe cómo se hacen estas cosas y que hay muy pocos escritores que las narren tan bien como él), de la cuestión de la reescritura shakesperiana a las connotaciones clásicas de este texto sobre la vida de los muertos, de la criminalidad sin culpa en la que se mueven los personajes de este libro a la desprotegida pero aun así muy sólida integridad de algunos de ellos. Ninguna de estas lecturas, sin embargo, debería soslayar el hecho de que *La transmigración de los cuerpos* es un magnífico libro y que su autor es uno de los pocos escritores latinoamericanos imprescindibles de nuestros tiempos. —

## NOVELA

## El arte de procrastinar



**Sheila Heti**  
**¿CÓMO DEBERÍA SER UNA PERSONA? UNA NOVELA DESDE LA VIDA**  
Traducción de Regina López Muñoz,  
Barcelona, Alpha Decay, 2013, 305 pp.

## ALOMA RODRÍGUEZ

¿Cómo debería ser una persona? *Una novela desde la vida* es la novela más reciente de Sheila Heti (Toronto, 1976), escritora y editora de *The Believer*, que estudió dramaturgia en la Universidad de Montreal. Sheila, protagonista y narradora, se resiste a entrar en la madurez y teme acabar divorciada, como sus padres. Su vida da un vuelco cuando conoce a Margaux, una pintora cuya seguridad admira y envidia. Las dos son licenciadas, viven en Toronto y deciden hacerse amigas. A Sheila siempre le ha asaltado una duda, que da título a la novela, y que quiere resolver: ¿cómo debería ser una persona? En medio de los cambios que se producen en su vida, de los temores, confusiones e inseguridades y un concurso de cuadros feos tratará de encontrar una respuesta para llevarla a la práctica.

Sheila se muda a una especie de sótano con el objetivo de terminar la obra de teatro que le encargaron, un proyecto que lleva postergando un tiempo: “Me había pasado los últimos años aplazando lo que sabía que debía hacer: dejar de lado el mundo, encerrarme en mi cuarto y resurgir con la luna, bajo cuya luz se reflejarían mi experiencia y conocimiento en una auténtica obra de arte, una obra de verdad.” Debe escribir sobre mujeres, y espera poder hacerlo: “Ahora que había abandonado mi matrimonio y me había mudado a un piso propio, mi mente tenía libertad para reflexionar acerca de lo que se me antojara, y me

hice el firme propósito de volver a la obra con renovado rigor.” Sin embargo, pasa la mayor parte del tiempo en el taller de Margaux y en la peluquería de Uri, donde empieza a trabajar porque los test de orientación profesional del instituto indicaban que esa era una buena profesión para ella. Sheila espera encontrar respuestas a todo en Margaux: la acompaña a Miami, a una feria de arte, y le deja leer lo que ha escrito a partir de sus charlas. Sheila decide huir a Nueva York y allí discute con un tendero, judío como ella, sobre la razón por la que el judaísmo pasó a ser transmitido por la madre. El tendero le dice: “Soy judío. Judío de nacimiento. A propósito, un judío es un judío, ¿lo sabías? Aunque te conviertas a otra religión: seguirás siendo judío.” Los episodios en los que Sheila conoce a Israel y va a recoger sus cosas a casa de su madre y se droga con Margaux completan este retrato de las dos jóvenes sin demasiadas preocupaciones, además de ellas mismas y lo que hacen.

Muchos de los miedos e inseguridades de Sheila, que le hacen plantearse el problema de la identidad, tienen que ver con una obra de teatro que escribió su novio de la universidad después de escuchar una conversación de teléfono de Sheila con una amiga en la que le contaba “lo colada que estaba por un fotógrafo de Nueva York”. Dice Sheila: “A la mañana siguiente encontré en la pantalla [del ordenador] un esbozo para una obra de teatro basada en mi vida y en cómo se iría desarrollando década tras década. [...] Las lágrimas me caían a borbotones a medida que iba asimilando la espantosa estampa de mi vida que había dibujado: gráfica, cruel, y aderezada a traición con los ingredientes que más daño me harían.” Y un poco más adelante: “Traté de olvidar aquella obra, pero no pude [...]. Quedó alojada en mi interior como una semilla que yo veía echar raíces y crecer encaramada a mi vida.”

Una de las cosas más audaces del libro es su capacidad de mezclar géneros y materiales: la estructura,

por ejemplo, copia la de una obra de teatro en cinco actos, con un prólogo, un interludio dedicado al sexo y a una relación de sumisión que establece con Israel, y un entreacto. En esa estructura cabe todo: una consulta transatlántica con una psicoanalista jungiana, digresiones sobre felaciones, cartas manuscritas, transcripciones de conversaciones, correos electrónicos, la historia del pueblo judío, el éxodo y fábulas. Sin embargo, a pesar de tener muchos ingredientes atractivos, de estar escrita con ingenio y mucho sentido del humor, cae en demasiadas ocasiones en la broma interna: queda la sensación de que Heti podía haber sido más ambiciosa. Aunque aborda un asunto universal, se queda encerrada en lo particular y lo concreto.

“Mientras caminábamos, le conté mis miedos a Misha. Entonces, tras escucharme durante un buen rato, por fin dijo: *Lo único que siempre he tenido claro es que todo el mundo debe cometer grandes errores*”, dice Sheila al principio del libro. Heti ha escrito, asumiendo la posibilidad del error, una novela que, al mismo tiempo, encierra el propio proceso de escritura; por eso cabe todo. Nos cuenta el desarrollo, las dudas y cómo una cosa lleva a otra, pero el mecanismo de la vida no siempre funciona en la literatura. Hasta sabemos en qué momento Sheila se da cuenta de que está escribiendo una novela: casi al final, Margaux le dice a Sheila: “Y quiero que encuentres la respuesta a tu pregunta, a cómo debería ser una persona, para que no tengas que pensar más en ello. [...] Y puedes recurrir a mí todas las veces que quieras para hallar las respuestas... Lo que sea, pero acaba con eso. [...] Y hazlo rápido”: Sheila le pregunta si tiene que ser una obra de teatro y, después de reflexionar, Margaux responde que no. Sin embargo, este descubrimiento, en lugar de universalizar y dar sentido a todo, lo reduce a un asunto entre dos amigas.

A veces el libro resulta tan confuso como la propia Sheila, y algunas cosas no se entienden del todo

(las comparaciones y paralelismos que pretende establecer con el éxodo, Moisés y la liberación del pueblo judío): gana en profundidad cuando habla del trabajo en la peluquería, la relación con su madre o la intimidad con los hombres. Resulta mucho más interesante la historia de humillación voluntaria de Sheila con Israel que la fascinación que le produce Margaux, un personaje con el que es difícil empatizar. Sheila Heti ha escrito un libro honesto y arriesgado sobre las dudas y tribulaciones que a veces, por exageración, resultan banales, pero que otras nos afectan a todos: cómo queremos ser y cómo queremos que sea nuestra vida. —



## NOVELA

### El niño que huyó



**Jesús Carrasco**  
**INTEMPERIE**  
Barcelona, Seix Barral,  
224 pp.

#### PAULA CIFENTES

Chica y chico se enamoran pero su amor es imposible por lo que deciden poner fin a su vida. Un viejo loco que ha leído demasiadas novelas de caballería se dedica a intentar hacer el bien hasta que le vuelve la razón. Los ejemplos son tan numerosos como los grandes libros de la historia de la literatura. En todos ellos hay un eje común: aunque su argumento se pueda reducir a dos líneas, se puede hablar de ellos durante horas. Historias sencillas que se convierten en libros complejos.

Lo mismo le sucede a *Intemperie*.

La trama de *Intemperie* se puede también reducir a una línea: un niño huye de su casa y se encuentra con un



viejo cabrero que intentará protegerlo. La sencillez del argumento se acaba aquí. Ahora comienza la digresión sobre la que podría discutir durante horas: ¿estamos ante una novela sobre la violencia (la que ejerce un alguacil sobre todos los pobladores del páramo)?, ¿estamos en una novela sobre la pérdida de la inocencia (la del niño que descubre que nadie puede protegerlo)?, ¿o estamos frente a una novela sobre la ternura (la que, a pesar de las circunstancias y de sus caracteres hoscos, puede surgir entre el cabrero y el niño)? ¿O es un libro sobre la diferencia entre la justicia y la venganza?

La historia que cuenta es pues sencilla: en un mundo rural, un niño huye de un alguacil obsesionado con él y solo encuentra refugio en los brazos de un pastor de cabras. Pero el cabrero es muy débil frente al alguacil y será el chico, únicamente el chico, el que pueda hacer frente al mal, representado por la figura de la autoridad.

Estamos pues ante novela en la que los personajes no tienen matices: son buenos o malos. Esto se debe a que son prototipos de algo, cada uno representa un rasgo distintivo y los tres caben dentro de la reducción simplista de protagonistas o antagonistas. Y ese es uno de los pocos reproches que se le pueden hacer al libro: la maldad sin fisuras del alguacil y la bondad —gruñona y seca, pero perfecta— del cabrero. Se habría agradecido que el alguacil no hubiera sido un hombre malo sin más, el malo perfecto que abusa de su posición de poder para cometer las mayores tropelías. De haber tenido algún resquicio de bondad, el dilema moral del niño a la hora de acabar con él habría podido ser bastante más complejo. Y dar a esta novela un matiz nuevo y mayor complejidad.

También se le puede achacar que el tema de la violación infantil es una cuestión sobre la que resulta fácil escribir y enganchar al lector. Y quizá es cierto. El miedo atávico del hombre a que algo tan terrible les suceda a sus hijos está siempre ahí, es una pulsión humana contra la que la razón

no puede luchar. Pero sin duda Jesús Carrasco sortea este problema con maestría. En vez de recrearse en lo escabroso del tema, el autor prefiere que la cuestión sobrevuele toda la novela sin convertirla en un problema explícito en ningún momento. De esta manera desplaza el que podría haberse convertido en el conflicto principal del libro y lo transforma en un tema secundario.

El personaje principal de *Intemperie* no es el niño. Tampoco el cabrero o el alguacil. Apenas hay descripciones de ellos. No hay diálogos en los que el lector pueda encontrar una pista sobre su carácter. Tanto el alguacil como el niño y el cabrero actúan y se mueven en un escenario tan desolado y enorme como su soledad. Del mismo modo que en los libros de Cormac McCarthy, Annie Proulx o David Vann, los sentimientos de los personajes se describen a través de los paisajes. Jesús Carrasco nos presenta un paraje desolado, árido e inmenso con pocos lugares en los que refugiarse. Este mundo termina por estar mucho más presente que cualquiera de los tres protagonistas. Gracias a esa enorme meseta desolada, el autor consigue explicar el carácter de la tríada principal.

Se ha hablado mucho de esta novela y mucho más se va a hablar. Porque estamos ante uno de los libros del año, una narración de un escritor desconocido que, meses antes de que se publicara en España, ya se había convertido en una revelación internacional. En algunas críticas se le achaca: ¿cómo puede ser que la salvación de la literatura en español, la revelación de las jóvenes letras patrias, venga de la mano de alguien que escribe como Delibes o como Cela? Los que hacen este tipo de críticas olvidan que un escritor tiene que buscar la palabra justa, sin más. Y que sin duda la palabra piedra, que es una palabra sencilla y mundialmente comprensible, describe un cuerpo mineral inerte. Pero un guijarro no es lo mismo que un peñasco, aunque las dos se pueden englobar dentro de

la palabra piedra. Jesús Carrasco no busca complicar su prosa. Tampoco intenta imitar la voz de nuestros abuelos, sino que hace lo que debería intentar cualquier escritor: utilizar la palabra adecuada, la palabra precisa, la que no necesita de una larga frase para explicarla ni adjetivos que la adornen.

Si la historia que narra *Intemperie* es rural y su autor evidentemente domina el lenguaje que se utiliza en ese ambiente, ¿por qué debería haber buscado las palabras más sencillas? ¿Simplemente para ser “moderno”? ¿Para renovar la literatura del siglo XXI?

La tradición no es algo de lo que un escritor debe renegar. Solo tras leer a nuestros mayores, solo tras conseguir asumirlos, es posible superarlos. En estas páginas es cierto que uno encuentra a Cela y a Delibes, pero también a Cervantes y al *Lazarillo de Tormes*. Aun así Jesús Carrasco ha conseguido crear una voz propia y diferenciada, un estilo que asienta sus cimientos en la tradición pero que crece y se convierte en algo diferente.

*Intemperie* es novela muy buena. Y Jesús Carrasco es un autor al que hay que tener muy en cuenta en los próximos años para ver si podrá superar un debut tan fascinante. —

## CORRESPONDENCIA

### El misterio de la amistad



**Paul Auster y J. M. Coetzee**  
**AQUÍ Y AHORA.**  
**CARTAS 2008-2011**  
Traducción de Benito Gómez Ibáñez y Javier Calvo, Barcelona, Anagrama-Mondadori, 2012, 266 pp.

#### INOCENCIO REYES RUIZ

“La amistad sigue siendo un enigma”, escribe Paul Auster en la carta que le envía a J. M. Coetzee con la que abre el libro de la correspondencia

que durante tres años (2008-2011) intercambian dos grandes escritores. Cualquier escarceo conceptual por definir la amistad se disgrega y las palabras acaban topándose con el enigma. Claudio Magris, con su admirable lucidez, podría decir que las relaciones puramente humanas (el amor, la amistad, la contemplación del cielo estrellado) escapan a la condena kafkiana de estar “ante la ley”; no fuera de ella ni contra ella: no estar ante ella. Este es el caso de las cartas que intercambian Auster y Coetzee: más que textos son texturas; pero la fineza de las consideraciones mutuas no es una alfombra mágica que vuela sin tocar tierra; la comprensión que se regalan no esconde las respectivas convicciones y no se privan del placer de un humor entrelineado que no hiera ni desigual. Es una correspondencia, al fin, entre grandes escritores que ilustra sus perplejidades literarias y sus preocupaciones sobre los formidables sucesos del mundo que viven. No hay en las cartas de Auster y Coetzee una polémica sino una gentil conversación donde ambos se escuchan en la cercana geografía del reconocimiento recíproco, como dos ancianos que contemplan el mundo con un escepticismo desprovisto de altisonancias o desgarramientos. No deja de ser curioso que ambos escritores hablen de y desde la vejez (¿el síndrome de Jean Améry?) sin que ninguno sea precisamente viejo (Auster nació en 1947 y Coetzee en 1940). Las cartas están escritas a máquina y enviadas por fax, a medio camino entre el correo de sellos y estampillas y el correo electrónico. Los temas de la correspondencia saltan libremente sin más orden que la consideración mutua y el deseo de entender las opiniones del otro y las del mundo: Estados Unidos, Sudáfrica, la India, Israel, Palestina... Y, con ellos, la cultura que se desdibuja, los libros mutados en comprimidos digitales, la tecnología que acerca a los seres humanos

y al mismo tiempo los aleja, la economía ficticia que produce daños reales, el temor a escribir –al final de una brillante carrera literaria– una mala novela que destrone sus prestigios. Y, como parte de una charla verdaderamente cotidiana, el tema de los deportes y su maraña de espectáculo, negocio, monopolio y vivencia.

La amistad atiende y entiende. No hay en la correspondencia sino una animada conversación que escucha y se deja escuchar. Los dos vierten en el papel las congojas creativas que los mortifican, pero sin ese halo trágico de la tristemente célebre angustia de la hoja en blanco. En su “vejez”, los escritores recuerdan el “estilo tardío” del que hablaba Edward Said: “lenguaje sencillo, contenido y sin ornamentos y del énfasis en ciertas cuestiones de importancia real, incluyendo cuestiones sobre la vida y la muerte” (Coetzee, carta del 14 de octubre de 2009). Hablan desde la vejez pero sus palabras son poderosamente juveniles. “La vejez, como casi todo en la vida, también se cansa de envejecer”, dice el Nobel sudafricano.

El desparpajo de los temas más comunes los delata: ambos han elegido vivir la vida más difícil de cuantas afronta el ser humano: la vida cotidiana con toda su banal crudeza. Pero asumen el tema de la responsabilidad ética de la literatura. En una carta del 21 de agosto de 2010 Auster escribe: “...creo que nuestra obligación es refunfunar y reñir, atacar las hipocresías, injusticias y estupideces del mundo en que vivimos”. Tres días antes, Coetzee escribió extrañado sobre un artículo que daba noticia de la inauguración de una biblioteca universitaria en Sudáfrica con terminales informáticas, cubículos para estudiar, salas para seminarios e incontables espacios de trabajo. Coetzee leyó y releyó el artículo y advirtió que la palabra “libro” no aparecía ni una sola vez. Le aflige la perspectiva de las bibliotecas del futuro. A las nuevas generaciones de lectores puede parecerles una imagen del pasado remoto

una biblioteca de hectáreas y hectáreas de estanterías sumidas en penumbra que sostienen hileras interminables de libros apelotonados extendiéndose hasta el infinito en todas direcciones. Auster, más práctico, no deja de ver la utilidad que representa viajar y llevar consigo un pequeño aparato electrónico con un buen número de libros, lo que en otro tiempo implicaba cargar con uno o varios velices.

Coetzee le platica a Auster sobre su viaje a la India. Aun en la pobreza y el peligro constante de enfermar y morir, advierte que sus habitantes tienen “manos inteligentes”. Se las ingenian para producir cualquier cosa y venderla, lo que –dice– no ocurre en África. Auster se maravilla con las manos inteligentes de la India. En esas manos vive la esperanza.

La conversación entre Auster y Coetzee es cordial pero implacable con la estupidez del mundo que ven y les duele: la extrema derecha en Israel, la incomprensible derrota de Al Gore ante George Bush, la crisis financiera que nadie entiende y todos sufrimos, la educación como esperanza democrática. Auster ve las virtudes del deporte y, tomando como base el beisbol, aguza la observación de que aprender a ganar y perder son experiencias propias de la competencia deportiva. Le gustaría ver a israelíes y palestinos jugar al futbol entre ellos una vez al mes, con árbitros neutrales: “Así los palestinos tendrían la oportunidad de aprender que pueden perder sin perderlo todo (siempre les queda el partido del mes siguiente), mientras que los israelíes podrían aprender que no pasa nada aunque pierdan contra los palestinos.” Esta solución, si la leemos con la ironía que subyace en su simpleza, desfaja la solemnidad de algunos expertos que, con la complejidad elevada al altar de lo inexpugnable, oscurecen aún más el rompecabezas de Oriente Medio.

El cierre epistolar es una lección de juventud: el mundo nos sigue enviando sorpresas y debemos seguir aprendiendo. —