

LIBROS

44

LETRAS LIBRES
FEBRERO 2018

Laura J. Snyder

• EL OJO DEL OBSERVADOR: JOHANNES VERMEER, ANTONI VAN LEEUWENHOEK Y LA REINVENCIÓN DE LA MIRADA

Robert Lowell

• POESÍA COMPLETA I (1946-1967) Y II (1967-1977)

Javier Moscoso

• PROMESAS INCUMPLIDAS. UNA HISTORIA POLÍTICA DE LAS PASIONES

Vicente Molina Foix

• EL JOVEN SIN ALMA. NOVELA ROMÁNTICA

Mercè Rodoreda

• LA MUERTE Y LA PRIMAVERA



ENSAYO

Aprender a ver



Laura J. Snyder
EL OJO DEL OBSERVADOR: JOHANNES VERMEER, ANTONI VAN LEEUWENHOEK Y LA REINVENCIÓN DE LA MIRADA

Traducción de José Manuel Álvarez-Flórez
Barcelona, Acantilado, 2017, 536 pp.

MERCEDES CEBRIÁN

El oculoctrismo o privilegio de la vista sobre los demás sentidos, tan característico de la cultura occidental, ha seguido manteniéndose gracias a las innovaciones tecnológicas aparecidas en diversas épocas. Si todos fuésemos tan miopes como quien escribe esta reseña, o padeciéramos de vista cansada y no existiesen lentes que nos ayudasen a corregir nuestros defectos visuales, el resto de sentidos gozarían hoy de mayor importancia. Pero no ha sido así, y este ensayo de la historiadora y académica estadounidense Laura J. Snyder da fe de ello. *El ojo del observador* podría entonces

leerse como una historia de la tecnología óptica surgida en el siglo XVII que nos enseñó a ver de otro modo, tanto en el campo de la ciencia como en el del arte. Para desarrollar sus ideas, Snyder se centra en dos individuos que nacieron en 1632 en la misma ciudad –Delft– de la antigua República Neerlandesa: Antoni van Leeuwenhoek, fabricante autodidacta de lentes y otros instrumentos ópticos, hoy conocido como “el padre de la microbiología”, y el pintor Johannes Vermeer. Como resume la propia autora en su epílogo, ambos utilizaron instrumentos como microscopios, espejos o cámaras oscuras “para ver más allá de la superficie, más allá de lo inmediatamente visible, para ver más de lo que puede apreciar el ojo”. Gracias a ello, “los dos comprendieron que en el mundo natural había más de lo que se veía en la superficie y los dos creyeron que formaba parte de su tarea como ‘investigadores de la naturaleza’ mirar más profundo, ver lo que había debajo”.

Quienes piensen que la autora va a abordar de lleno el tema principal –la reinvencción de la mirada en el siglo XVII gracias a la tecnología óptica– en el primer o segundo capítulo necesitan ser advertidos de que no va a ser así, pues este libro es una suerte de menú-degustación que requiere compromiso y paciencia por parte de los lectores. Las reflexiones de Snyder acerca de los descubrimientos microbiológicos de Van Leeuwenhoek o de las técnicas pictóricas aplicadas por Vermeer gracias a sus conocimientos de óptica van a ir desgranándose poco a poco. En paralelo, los lectores irán encontrando en cada parte de las doce que componen el libro los distintos aspectos de una radiografía sociocultural de

los Países Bajos en el momento histórico en que lograron su independencia de España, tras la Guerra de los Ochenta Años. La ensayista necesita presentar al detalle el contexto en el que surgieron las mentes de estos dos individuos que nos ocupan para demostrar que habían nacido en una tierra fértil para su creatividad y descubrimientos. No hemos de olvidar, y la autora nos lo recuerda, que a pesar de contar solamente con un pequeño trozo de tierra cenagoso en el norte de Europa, los Países Bajos fueron una gran potencia gracias a su imperio colonial. Así, Snyder nos muestra, siempre a través de datos bien contrastados, que en la República Neerlandesa del siglo XVII florecía el mercado de la pintura y las artes decorativas. Además, la ética del trabajo y los avances sociales de esta próspera nación—incluidos los relacionados con las mujeres—eran admirados en toda Europa.

Si bien se agradecen la profusión de datos y el rigor histórico que la autora exhibe, no haría ningún mal al libro suprimir varias decenas de páginas, especialmente las dedicadas a demostrar de dónde proceden sus investigaciones; todo lo contrario: le aportaría mayor tensión y evitaría las frecuentes digresiones en las que se nos proporciona información no relevante para el tema principal del ensayo, como hipótesis y elucubraciones sobre los orígenes geográficos de la esposa del pintor Pieter de Hooch o las circunstancias en las que Van Leeuwenhoek pudo conocer al médico neerlandés Reiner De Graaf, quien convenció a aquel para que enviase sus observaciones científicas a la Royal Society de Londres.

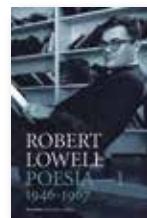
En cambio, algunas partes, como la quinta, titulada “Ut pictura,

ita visio”, son excelentes ejemplos del mejor ensayo histórico divulgativo. En ella la autora comienza recreando una escena que transcurre en 1623 en casa del poeta Constantijn Huygens y en la cual su hijo primogénito, también llamado Constantijn, reunió a un grupo de conocidos para mostrarles una cámara oscura y otros inventos traídos de Inglaterra. De esta escena tan específica se sirve Snyder para, inmediatamente después, abrirnos la puerta de la historia y evolución de las cámaras oscuras y de su empleo a cargo de los pintores de distintas épocas hasta centrarse finalmente en el uso específico que le daba Vermeer en la composición de sus óleos. Son destacables también los momentos en los que Snyder hace una lectura detallada de las obras del pintor de Delft en las que se advierte con mayor claridad su uso de este instrumento óptico, pues la autora logra que los pigmentos, sombras y tonos hablen por sí mismos: “Vermeer comienza a hacer un uso abundante de *pointillés*, toques globulares de pintura opaca gruesa, de un blanco puro o ligeramente amarillento, para indicar esos halos o discos de confusión [producidos por la cámara oscura]. Esparce esos *pointillés* a lo largo del borde del agua en *Vista de Delft*, acentuando el juego de luz en las diferentes texturas del agua y de las embarcaciones de madera [...]” Es particularmente en pasajes como esos donde Snyder, coherente con el tema que desarrolla en *El ojo del observador*, enseña a ver a los lectores del siglo XXI, liberando nuestros ojos de los prejuicios y automatismos acumulados durante siglos. —

MERCEDES CEBRIÁN (Madrid, 1971) es escritora. En 2016 publicó el poemario *Malgastar* (La Bella Varsovia).

POESÍA

¿Por qué no decir lo que pasó?



Robert Lowell
POESÍA COMPLETA I
1946-1967
Traducción de Andrés Catalán
Madrid, Vaso Roto, 2017,
672 pp.



Robert Lowell
POESÍA COMPLETA II
1967-1977
Traducción de José María de Romero Barea
Madrid, Vaso Roto, 2017,
1104 pp.

ANDRÉS BARBA

Con esta edición de su poesía completa, Robert Lowell —uno de los poetas más influyentes y determinantes de la segunda mitad de siglo y padre tutelar de la “poesía confesional” estadounidense— ha pasado, en cuanto al público hispanoparlante se refiere, de la inexistencia a la existencia. Hasta la fecha solo podían leerse en castellano un par de antologías, el último de sus libros —*Día a día*—, publicado por Losada, y un volumen de apuntes autobiográficos publicado por la Universidad Diego Portales. Esta impresionante edición en dos volúmenes —más de 1.600 páginas en conjunto—, con una impecable traducción de Andrés Catalán y José María Romero Barea y un aparato crítico digno de los clásicos contemporáneos, demuestra que a veces la enfermedad de la onomástica sirve para algo más que para que un político se haga una foto con una viuda, no perdamos la esperanza.

Lowell es definitivamente un viaje de ida y la lectura de su obra

de corrido funciona como una biografía soterrada. No me refiero aquí solo a lo estrictamente autobiográfico (Lowell empieza a emplear material autobiográfico desde muy pronto, con *Estudios del natural* en 1959, su tercer libro), sino por encima de todo en lo que se refiere al estilo. Mucho más que como un viaje histórico, resulta fascinante pensar la vida de los autores como un viaje estilístico, formas que se abandonan, retoman y vuelven a abandonarse, trayectos que van de la precisión a la vaguedad y la sugereencia. Tanto es así que si hubiera que hacer una segunda biografía frente a la de los acontecimientos tal vez no sería mala idea, en el caso de los escritores, poner en paralelo los tonos que han elegido para describir esas ideas y cómo se corresponden con los momentos que les estaba tocando vivir. En la época más luminosa de su vida, en pleno reconocimiento y con la casa arreglada, Dostoievski escribió la más oscura de sus novelas, *Los demonios*, y sin embargo esperó a estar en la bancarrota económica y sentimental más absoluta para escribir la —a mi juicio— más esperanzadora:



El idiota. Resulta temible imaginar los cuerpos descuartizados que estaba viendo Whitman en plena Guerra de Secesión cuando escribía los luminosos versos de *Redoble de tambores*. Y no olvidemos que *La metamorfosis* fue escrita por un empleado acomodado al que básicamente no le faltaba de nada.

Lowell comienza en su primer libro (*El castillo de Lord Weary*, 1946) con una versificación escueta, precisa y culta, tres rasgos que en buena medida se convertirán ya para siempre en marca de la casa, pero no es hasta *Estudios del natural* cuando descubre plenamente el objeto poético por antonomasia: él mismo. “91 Revere Street” es el lugar en el que Lowell entra en Lowell. Lo hace, como buen narcisista, inconsciente de que la imagen de la que se ha enamorado y que refleja el lago es la de su propio rostro, pero también con la virulencia oscura del trastorno bipolar que le costó su primer matrimonio. Lowell es, para sus compañeros y también para sí mismo, “Cal”, un mote que aglutina por igual a Calibán y a Calígula: una fuerza creativa, pero también una pulsión oscura e inevitable a la destrucción. Lowell entra en Lowell con el ímpetu del célebre elefante en la cacharrería, es altivo, ambicioso, arrollador, tal vez sea esa la razón de que sus siguientes libros —*Por los muertos de la Unión* (1964) y *Junto al océano* (1967)— sean, de rebote, tan delicados y sutiles y no menos extraordinarios que los versos redondos de *Estudios del natural*. “Sin zapatos ni corbata, a la caza de la deseada / mariposa por aquí y por allá sin éxito / dejé que la nostalgia me ahogara. Estaba harto / de anotar los pasajes más oscuros / y dejé que mi tediosa Biblia diera contra el suelo.” El distanciamiento del catolicismo de Lowell le devuelve,

curiosamente, a un mundo más humano.

1973 es para el poeta el año de la publicación de su obra, si no más lograda, al menos más ambiciosa y monumental: *Cuaderno*, un libro que luego troceó “temáticamente” en una primera parte: *Historia* en la que (y ya empleando esa estructura de catorce versos que se impuso maniáticamente a partir de entonces) hace una genealogía de personajes históricos girando de forma bipolar entre “el deseo humano de la violencia y el horror moral de la violencia” y una segunda parte estrictamente personal e íntima —*Para Lizzie y Harriet*— que le costó no pocos disgustos y reprimendas (entre ellas, una célebre de su amiga Elizabeth Bishop) por emplear sin consentimiento cartas y otros textos de su mujer y su hija durante el año de su separación familiar. *El delfín*, la tercera y más lograda (tal vez por más veraz) pata de esa mesa del último Lowell es el relato del enamoramiento de Caroline Blackwood, un movimiento que tiene una primera fase luminosa y una segunda hermética y definitivamente oscura, como todo en el poeta.

Anna Ajmátova decía que la única forma cabal de medir la sabiduría era analizar el grado de serenidad a la hora de despedirse de la vida. Si es así, Lowell demostró en sus últimos poemas ser indulgente también con sus errores y su decadencia: “Las tortugas envejecen, pero nadan amorosamente / fósiles medio congelados, caballeros errantes / con armaduras salidas de un sueño absurdo.” Lowell abandona en su última etapa la estructura cerrada y a ratos asfixiante de los catorce versos y recupera sus grandes poemas abiertos y precisos: “A veces todo lo que escribo / con el raído arte de mis ojos / parece una

instantánea / morbosa, apresurada, estridente / más elevada que la vida / pero paralizada por la realidad.” Y se despiden de la vida no solo como uno de los poetas más importantes del siglo, sino también literariamente, regresando a casa, en taxi, con una fotografía de su mujer en la mano. —

ANDRÉS BARBA (Madrid, 1975) es escritor. En 2017 obtuvo el Premio Herralde de novela con *República luminosa* (Anagrama).



ENSAYO

El registro afectivo de la modernidad



Javier Moscoso
PROMESAS INCUMPLIDAS. UNA HISTORIA POLÍTICA DE LAS PASIONES
Madrid, Taurus, 2017, 360 pp.

MANUEL ARIAS MALDONADO

Leemos en *Rojo y negro* que la primera preocupación de Julien Sorel, tras haber sido contratado como preceptor de los hijos de monsieur de Rênal, es saber en qué mesa le servirán el almuerzo; el protagonista de la célebre novela de Stendhal había leído en las *Confesiones* que Rousseau protestó con vehemencia cuando le hubieron sentado con los criados. He aquí una muestra de la contagiosa pulsión igualitaria que precedió a la Revolución francesa y estalló con ella, sentando así las bases del mundo contemporáneo. Y que, como señala Javier Moscoso al hilo de estos ejemplos literarios, se expresa tanto en lo tangible como en lo simbólico: en el estatuto de ciudadano y en

las costumbres sociales, en la distribución de la renta y en los usos amorosos. Sus repercusiones serán vastas: el niño negro de *¡Absalón, Absalón!* encontrará motivos para rebelarse en la edad adulta contra los esclavistas sureños tras haber sido amonestado por usar la puerta principal de la casa a la que le enviaron a hacer un recado. En fin, si la Revolución francesa puede tomarse como mito fundacional de la modernidad política, al consagrar una forma de organización social que prima el mérito frente a la fortuna y antepone el mérito a la arbitrariedad, ella misma es resultado de una pasión igualitaria cuyas manifestaciones y ramificaciones merecen ser debidamente exploradas.

Javier Moscoso, profesor en el CSIC e historiador cultural de brillante trayectoria, busca en *Promesas incumplidas* esclarecer el papel de las pasiones humanas en la configuración de la historia contemporánea. Se trata, en definitiva, de averiguar cómo influye la experiencia subjetiva privada sobre la vida pública y viceversa. A tal fin, rastrea los cambios acontecidos en los regímenes pasionales en una época decisiva para la conformación de la mentalidad moderna: la que va de la segunda mitad del siglo XVIII a la Revolución de 1848. Desde Tocqueville a Mishra son muchos los pensadores que han visto en la igualdad el principio motor de la política moderna, y no puede decirse que el malestar contemporáneo con la desigualdad económica les quite la razón. No obstante, Moscoso está menos interesado en explicar las condiciones —políticas, económicas, sociales— que hacen posible la aparición de “emociones culturalmente significativas” que en preguntarse por el

relato de esas emociones y por su tratamiento público. De esta forma, los cambios sociopolíticos se explican mediante las pasiones dominantes. Volviendo a Julien Sorel: su actitud es el reflejo literario de una actitud real, que a su vez constituye la expresión emocional del principio político de la igualdad.

Se plantea aquí, como es evidente, un problema metodológico. Si el giro afectivo en las ciencias sociales de nuestros días se ha visto impulsado —sin reducirse a él— por los avances neurocientíficos, ¿de qué modo puede el historiador de las emociones acceder al depósito afectivo del pasado? Moscoso presta especial atención a los informes clínicos y los tratados de medicina moral, cuya profusión en aquellos años muestra el creciente protagonismo de la psiquiatría y la progresiva “medicalización” de los trastornos del alma. Pero también se vale de la literatura, la filosofía o la ciencia económica, así como de sus intersecciones: fue el importante economista Jean-Baptiste Say quien ganó el concurso público convocado por el Instituto de Francia en 1794 para responder a la pregunta sobre el mejor modo de sostener la moral popular. Siendo la premisa de la historia cultural que cada época fija las condiciones por las cuales algunas pasiones son aceptables y otras no, solo podemos acceder a los estados de conciencia del pasado a través de sus autodescripciones. Por ejemplo, es leyendo tratados morales o filosóficos y consultando la legislación vigente entonces como descubriremos cómo la ambición es encomiada durante los años revolucionarios y desaconsejada a partir de la Restauración. Sin embargo, advierte Moscoso, el historiador de las emociones debe

dar también cuenta de la influencia de los afectos en los cambios sociopolíticos. Y aunque las dificultades demostrativas son evidentes, no difieren de las que aquejan a las humanidades y buena parte de las ciencias sociales en su conjunto. No se trata de reducir la historia a las emociones, sino de incorporar las emociones al estudio de la historia.

Nos recuerda el autor que la propia Ilustración fue menos cartesiana de lo que solemos creer. Muchos de sus pensadores reivindicaron las pasiones como parte de la fisiología del cuerpo y como un resorte imprescindible —a través de la indignación— para derribar el Antiguo Régimen; la teoría económica, por su parte, vio en la ambición egoísta un factor esencial para el buen funcionamiento del mercado. De ahí que, como señalase el gran psiquiatra francés Jean-Étienne Esquirol, las casas de locos contuvieran las mismas pasiones y errores que la sociedad en su conjunto; la enfermedad era en buena medida una cuestión de grado e incluso de fortuna. ¿Acaso Napoleón no se había creído Carlomagno? Vasos comunicantes: había tantos alienados cuyos delirios reflejaban los acontecimientos políticos de aquellos años convulsos que podría escribirse la historia de la Revolución con las historias clínicas de sus alienados.

Sin embargo, la ambición no es la única de las pasiones que atraviesan las páginas de este libro. A su alrededor se dibujan muchas otras, que Moscoso va desgranando a golpe de erudición y con exquisita atención al detalle: una indignación que adquiere proporciones epidémicas en la Francia prerrevolucionaria y se expresa

encendidamente a través de la retórica; las pasiones de la rivalidad, que van desde la cólera y la envidia a los celos y el resentimiento; la desesperanza, nacida de la miseria o la decepción posrevolucionaria, reflejada en el aumento de los suicidios; o el amor, ligado a la amistad antes que a la sexualidad y cada vez menos constreñido por la pertenencia de clase. Al hilo de esta cuidadosa disección, surgen temas anejos de tanto interés como la discriminación femenina (así como la violencia de las mujeres contra las mujeres en el marco del Terror), el protagonismo revolucionario del hombre de provincias emigrado a París, o la pregunta sobre si la violencia de la guillotina es accidental o inherente a la revolución. Para terminar, se aborda el tratamiento moral de las pasiones descontroladas, una regulación pública de la salud que va de la mano del nacimiento de los Estados nacionales y perseguía atenuar los trastornos psíquicos por medios tan variopintos como el retorno al sosiego de la vida rural, la práctica de la gimnasia, una terapia de lo sublime consistente en enfrentar al alienado con la grandeza del mundo natural, o el consumo de fruta y verdura fresca para vencer la envidia.

Javier Moscoso nos ha entregado un libro imprescindible para cualquier aficionado al estudio de la Revolución y más que recomendable para los interesados en la génesis de la sensibilidad contemporánea. Quizá el título no acabe de reflejar fielmente su contenido y algún lector pueda encontrar dificultades para sentirse interpelado por la historia del alienado monsieur Nicolas que abre el primer capítulo, pero son reproches menores a un trabajo excelente que

confirma el renovado interés de las ciencias sociales por los afectos humanos y sus efectos políticos. —

MANUEL ARIAS MALDONADO (Málaga, 1974) es profesor de ciencia política en la Universidad de Málaga. Ha publicado *La democracia sentimental* (Página Indómita, 2016) y *Antropoceno* (Taurus, 2018).



NOVELA

Escuela de Barcelona



Vicente Molina Foix
EL JOVEN SIN ALMA.
NOVELA ROMÁNTICA
Barcelona, Anagrama,
2017, 368 pp.

RICARDO DUDDA

En su poema “Julio de 1965”, incluido en *Arde el mar*, ganador del Premio Nacional de Poesía en 1966, Pere Gimferrer (Barcelona, 1945) escribe con entusiasmo: “Estáis aquí. Vivimos. [...] Luz y tiempo inventando / en el aire mi sitio. / Aquí tú. El sol crepita. / ¿Empieza el tiempo? Existo. [...] ¿Por qué yo? Me deslumbran / focos, música, un circo. / Seré. Resida en mí / la verdad de lo vivido.” Y termina: “Si vivo aún, ¿por qué / nada al cuerpo retiene? Qué verdad. / Subo, subo. Aire: me perteneces.”

En *El joven sin alma*, Vicente Molina Foix recibe de Gimferrer este poema adjunto en una carta-baúl, como llamaba el grupo de amigos de la novela las cartas que se enviaban y que incluían recortes de prensa, relatos, poemas, reseñas e incluso deberes. En ella, Gimferrer le dice a Molina Foix: “Estoy eufórico como nunca en mi vida, emprendedor, optimista,

generoso, inspirado. Os lo debo a vosotros. A los tres por igual.” Esos tres son Vicente, Ramón (Terenci) Moix y su hermana Ana María. A la pandilla se unirían posteriormente Leopoldo María Panero y Guillermo Carnero. Forman un grupo de intelectuales precoces y melancólicos, sentimentales y ligeramente apolíticos, afrancesados y cinéfilos, que sacudieron la poesía y la literatura de los años sesenta y setenta. En la mítica antología de 1970 *Nueve novísimos poetas españoles*, Josep Maria Castellet los incluye a todos ellos, junto a Félix de Azúa, en el grupo de los jóvenes, influidos por la contracultura. Pronto se convirtieron en la élite cultural del país.

El joven sin alma es el retrato, en formato de novela “documental”, como llama Molina Foix a sus novelas “reales”, de este grupo. Es una autobiografía sentimental fetichista, que busca más la relevancia emocional que el rigor histórico. Está construida a partir de cartas, fragmentos de obras y referencias artísticas: se mencionan cineastas, muchos cineastas, como Losey, Antonioni, Kurosawa, Godard, Visconti, y autores como Duras, Eliot, Pavese, James, Shakespeare, los clásicos griegos...

El cine es la mayor obsesión de los protagonistas, salvo quizá para Ana María Moix, y es lo que les acaba uniendo. El joven Molina Foix leía de adolescente la revista cahierista *Film Ideal*, que le traía su hermano de Madrid a Alicante, y antes de comenzar la carrera en la Complutense envía artículos que le publican. Tras unos coqueteos con el marxismo, inevitables en la intelectualidad universitaria antifranquista, y tras descubrir que lo suyo no es la militancia política, acaba formando parte del grupo de “marcianos” y “disidentes” de la ortodoxia marxista en la crítica

cinematográfica. Este grupo informal combina una vocación vanguardista con una concepción que defiende en cierto modo el arte por el arte (un poco siguiendo la idea de Oscar Wilde, a quien admiraban, de que el arte no sirve para nada, o al menos nada práctico). En este grupo están sus dos críticos favoritos de la revista: los barceloneses Pere Gimferrer y Terenci Moix, todavía Ramón.

En el verano de 1965, Vicente visita Barcelona y comienza una relación amorosa con Terenci Moix, cinco años mayor y mucho más entregado a la relación que él. Las cartas de Moix que reproduce Molina Foix son obsesivas, resentidas, llenas de pasión y una ira de la que luego se arrepiente; las respuestas del autor y protagonista son frías y distantes. Moix lo medio perdona diciendo que es aún demasiado joven y todavía no sabe gestionar sus emociones. Pero el reproche le lleva a una reflexión sobre su capacidad de amar: piensa que quizá no tiene alma. Molina Foix va creciendo como crítico, viaja al festival de Venecia y comienza a escribir lo que serían sus poemas y novelas: parece que le importa más su carrera que su romance, algo que su pareja no le sabe perdonar.

El joven sin alma es una novela sobre la juventud, pero comienza con la infancia proustiana del autor. Admito mi impaciencia por llegar a la parte de la universidad, pero su infancia y sus inicios como escritor (conoce a Cela de adolescente en la presentación de uno de sus libros en Alicante, y fantasea con cenar con él en un hotel de lujo y luego darle clases de baile), su descubrimiento discreto de la homosexualidad, sus viajes precoces a París con un cilicio para no sucumbir a las tentaciones libertinas de los franceses (*spoiler*: sucumbe

con *Vivir su vida* y se convierte en un gran fan de Godard) son fascinantes. Pero no lo son tanto como el romance con Terenci o la relación delirante con Leopoldo María Panero. Y quizá no hay nada más fascinante en esta obra que su capítulo final, compuesto exclusivamente de cartas de Ana María Moix al autor. En ellas describe sus depresiones, sus miedos pero también su pasión por la cultura y el arte, su alegría por la amistad, el aprecio sincero hacia Molina Foix, a quien presiona para que lea y escriba y no se desanime. La obra termina con ella, y hay uno de los fragmentos que define el *rise and fall* de estos novísimos: “Llevará razón, una vez más, Gil de Biedma cuando dice en *Infame turba* que el sentimiento de grupo es cosa juvenil, y es entonces cuando se vive la literatura en pandilla. Después el sentimiento desaparece, y solo queda recelo o una amistad que se irá haciendo difusa.”

El tono de la novela es crepuscular, melancólico. El grupo no dura toda la vida. Molina Foix se pasea por trasteros, revisa cajas y baúles y carpetas para hacer la crónica. Es una obra endogámica, porque narra solo lo que ocurre dentro del grupo, y por eso termina a principios de los setenta, cuando cada uno toma su camino. Pero es también una especie de tratado en defensa de la alta cultura (a veces recuerda a las obras de Semprún, repletas de referencias y donde un poema de Verlaine o Rimbaud sirve como hilo conductor; ambos autores comparten la misma vocación de estilista y narran un Madrid similar), y en cierto modo puede funcionar como una guía para el futuro novelista o poeta, para alcanzar “el estado ideal del joven artista”. —

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

NOVELA

Muerte al deseo



Mercè Rodoreda
LA MUERTE Y LA PRIMAVERA
Traducción de
Eduardo Jordá
Barcelona, Club Editor,
2017, 350 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

Un adolescente se adentra en el bosque, después de darse un baño en el río, y ve cómo su padre abre el tronco de un árbol y se mete dentro para morir. Sin embargo, no le dejan morir tranquilo. No se le permite saltar la tradición hecha ya norma: a los moribundos hay que rellenarlos de cemento antes de que fallezcan para que no se les vaya el alma. El chico ve por error dos tragedias: el suicidio de su padre y la brutalidad de su muerte. Es *La muerte y la primavera*, la novela que Mercè Rodoreda escribió en la década de los sesenta, corrigió durante años, pero que abandonó y fue publicada póstumamente en 1986.

Desde su solitario exilio en Ginebra, Rodoreda se convirtió en la escritora más leída en catalán. Dejó Barcelona en 1939 y allí se quedaron su marido y tío carnal, con el que se había casado presionada por su familia, y su hijo. En París conoció al crítico Armand Obiols, que sería su pareja y su lector y crítico fiel. Juntos huyeron de la ocupación nazi. Obiols fue capturado y recluido en un campo de concentración —donde trabajó como administrador— y Rodoreda logró llegar a Limoges. Tras los años de miseria y sufrimiento, Obiols consiguió trabajo como traductor en la UNESCO y se mudaron a Ginebra.

Allí, cuenta Eduardo Jordá en el posfacio de la novela, se acabaron las penurias económicas, pero el aislamiento del mundo aumentó: en Ginebra no conocían a nadie. Cuenta Jordá que Rodoreda le dijo al editor Josep Maria Castellet: “No te extrañes de que para mí Cataluña haya quedado reducida a esta habitación.” Después, Obiols se trasladó a Viena, aunque la escritora no le acompañó. Su relación se convirtió en epistolar: ella le mandaba todo lo que escribía. Cuando Rodoreda se fue de España ya había publicado cuatro novelas en catalán y era una firma frecuente de la prensa. Como ha recordado Andreu Jaume, Rodoreda fue la primera escritora española que habló de los campos nazis, en el cuento “Noche y niebla”. En 1962 publicó *La plaza del diamante*, que se convirtió en un éxito total. En 1961 le escribió a Joan Sales: “*La muerte y la primavera* es muy bueno. Terriblemente poético y terriblemente negro. Es mi estilo actual: primera persona y procurando decir las cosas de la manera más pura e inesperada [...] Será una novela de amor y de soledad infinita.” Rodoreda siguió trabajando en este libro y en otros: en 1974 publicó *Espejo roto*. *La muerte y la primavera* quedó sin corregir, que no sin terminar. Núria Folch, viuda de Sales, hizo un gran trabajo editorial para ofrecer la versión definitiva de la obra, que presentó con tres apéndices (variantes, un añadido final y capítulos alternativos, sobre todo en estilo). Una de las obsesiones de la escritora era la espontaneidad. En una carta a Sales dice: “*La muerte* es una novela en la que he trabajado un año y medio y que será muy buena pero de momento está atascada por una multitud de razones. Entre otras porque no acaba de estar lo suficientemente viva ni ser

lo bastante espontánea, porque le falta la ‘soberana espontaneidad’.” La traducción de Jordá es impecable y, como el propio estilo de Rodoreda, que suena pegado a la conversación y absolutamente vivo, esconde un trabajo ingente en el que la tarea más difícil es hacer que no se note el esfuerzo que lleva. Los dos lo logran.

Rodoreda tenía razón: su novela es terrible y poética y oscura. Y triste. Es en parte una distopía. Todo sucede en una geografía concreta —tiene, además, un papel determinante en la novela— que no podemos identificar, en un tiempo indeterminado. Es una sociedad tribal donde la ley nace de leyendas y mitos y se ejerce de una sola manera: el linchamiento. Podría ser la cara oscura y seria de *Amanece que no es poco*. Como en la película de Cuerda, las funciones del pueblo —que son las que dan nombre e identidad a los personajes: el herrero, el preso, el señor— tienen que estar cubiertas, no importa cómo se decida quién hace qué. Siempre tiene que haber además alguien que cruce el río, aunque eso suponga su muerte casi segura. En ese entorno cerrado y hostil abandona la adolescencia el protagonista y narrador, esa voz hipnótica construida con repeticiones, una puntuación peculiar y una sintaxis de ritmo variado pero que siempre marca el compás. Explica Jordá: “Rodoreda usa un registro del idioma que en un primer momento suena perfectamente natural y vivo, pero enseñada desconcierta al lector. Es como si utilizase una variante de la lengua que solo se hubiera usado en una comarca aislada del resto del país y del mundo—, pero lo curioso del caso es que el vocabulario que emplea es el mismo que se usa en cualquier conversación normal de

una ciudad cualquiera –sin apenas vocablos arcaicos o rebuscados–, solo que las palabras parecen tener un sentido distinto del que le damos los hablantes.”

La trama no es compleja y puede resumirse en una frase: el chico no se conforma. Tiene curiosidad. Desea ver cómo duerme su madrastra, también ver qué hay al otro lado del río, desea ver la casa del señor, desea hablar con el preso, saber por qué está preso. Desea, en fin, otra vida. Pero en esa sociedad, en cualquier sociedad autoritaria, el más mínimo atisbo de deseo de libertad individual tiene que ser castigado y reprimido: “En el bolsillo llevaba el punzón con que mi madre me había agujereado las orejas cuando era pequeño. Todo lo que quieras lo tendrás, pero con dolor, hasta que un día te acostumbrarás a no querer nada”, dice el narrador. Nadie puede saltarse las normas, ni siquiera la autoridad, como se verá en la novela. Por eso, el chico tendrá que conformarse con construir figuras de barro una y otra vez –las construye y las rompe–. Son lo más parecido que tiene al amor: “Volví a hacer figurillas: al día siguiente. Quería tener muchas. Todo un pueblo de figurillas, todas la misma, con dos brazos... para poder hablarles con una voz que no era mi voz de lo baja y llena de suspiros que me salía. La ternura me hacía de agua y dentro del agua estaba todo lo que huía y no sé por qué y no sé qué eran aquellos amanececes porque no hay palabras. No. No hay palabras... se tendrían que hacer”. En la novela hay muerte y destrucción, hay un incendio que casi acaba con todo. También hay deseo, sexo en elipsis y normas rígidas: por ejemplo, las embarazadas llevan los ojos vendados para que los hijos que llevan en su vientre no se parezcan a los hombres a los que

miran. En el pueblo solo se come grasa de caballo, a veces también sangre. Los peces del río se pescan para chafarles la cabeza y devolverlos al río, se cultivan alfalfa y algarrrobo pero no se comen. Hay otras tradiciones extrañas e incomprensibles, además de la peculiar manera de enterrar a los muertos para conservar el alma o la alimentación: hay unos seres a los que nadie ha visto pero a los que todos temen, los hombres sin rostros, los caramenos. No hay escuelas, iglesias ni lugares de reunión social en el pueblo. Y, sin embargo, no son completamente extraños, más bien, como explica Jordá, “gente muy parecida a nosotros aunque haya optado por una extraña forma de conducta”. En ese sentido, la lectura de la novela produce una extraña sensación, como la que provoca la lectura del famoso cuento de Shirley Jackson “La lotería”.

La novela de Rodoreda nos instala en una sociedad cruel y asfixiante. Se ha querido ver en *La muerte y la primavera* una metáfora del franquismo. Pero, como sostiene Jordá en el posfacio, “eso sería reducir la novela a una simple alegoría política que no dejaría ver la compleja alegoría social –y hasta metafísica– que también esconde en ella”. *La muerte y la primavera* es una defensa de la libertad individual ejecutada con maestría y envuelta en una trama sencilla con belleza formal y exuberancia estilística. Ese adolescente que crece somos nosotros, los curiosos, los que queremos saber cuántas vidas son posibles. Esos cuyo deseo es lo más peligroso para las sociedades represoras. —

ALOMA RODRÍGUEZ (Zaragoza, 1983) es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).

La conversación
continúa en
los móviles.

