



¿Qué? La eternidad

El hombre sin amor, de Eduard Limónov (Fulgencio Pimentel) Traducción de Tania Mikhelson y Alfonso Martínez Galilea | por Juan Jiménez García

Eduard Limónov murió y eso es lo que le quedaba por hacer. En esta nueva normalidad, qué sitio podría haber para alguien que no llegó a conocer ni la vieja, ni ningún otro tipo de normalidad. No logro imaginármelo si no es el bando contrario. ¿Contrario a qué? A cualquier cosa, poco importa. Siempre en los márgenes, más o menos estrechos, siempre contradictorio. Eso y su contrario. Estaría tentando a decir que solo creía en sí mismo, pero lo cierto es que tampoco parece que esto sea así. Podríamos usar el término tan sufrido de agitador y eso sería cierto, aunque sea como agitador de sí mismo. En un mundo de paradojas, él, escritor en primera persona, exponente máximo de la literatura del Yo (así, con mayúscula), autor de innumerables obras sobre su vida y algo que podría haber sido su vida, acabó siendo conocido por el libro que escribió otro. Francia entendió bien que su existencia era y sería una ceremonia de la confusión. A su primera novela, *Soy yo, Édichka*, le cambiaron el nombre por algo con más gancho (?): *El poeta ruso prefiere los negros grandes* (lo cual, por algún misterio, me recuerda cuando René Viénet cogió una película de kung-fu y la cambió por el doblaje, poniéndole de título *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?*). Pero vayamos a lo que íbamos: *El hombre sin amor*. Fulgencio Pimentel, que ya había editado *El libro de las aguas*, nos trae ocho relatos (ocho sobre ochenta... no olvidemos su desbordante obra, todos los géneros confundidos). Y no solo eso. Contiene un *Limónov, instrucciones de uso*, a cargo de su traductora, Tania Mikhelson: *Corpus L*. Lugar inevitable por el que deberemos pasar, de ahora en adelante, para entender un poco mejor a este poeta de los lugares equivocados.

Primera constatación: qué complicado es separar el Yo, Limónov, de él. Relatos escritos en primera persona, como su obra, juegan a la ceremonia de la confusión. Un todo es cierto excepto aquello que no

lo es. En el primer relato encuentra a su doble. El Padre John. El parecido físico entre ambos es extraordinario. En una vuelta de tuerca de su amor hacia sí mismo, el Padre John es un pedófilo con un amplio historial. Una doble vida. ¡Imaginemos a Limónov manteniendo relaciones sexuales con su doble! Hay algo en este relato (acertadamente abriendo el libro) que nos deja en ese terreno de incertidumbre que le es tan querido y a la vez es una metáfora del escritor: sus relatos no dejan de ser sus relaciones sexuales consigo mismo, no entendidas como un acto masturbatorio, sino como proyección. (Acabo de escribir esto y me siento incapaz de defenderlo ante cualquier duda, pero ningún impulso me lleva a borrarlo, luego...) En todo caso: incapaz de entender para qué es necesaria una biografía, tendrá muchas, todas las que pueda.

El resto son historias de amor. Con las mujeres, con las ciudades, con la escritura, con el hambre, con él. Y se puede repetir la misma frase (y aplicarla a los mismos relatos) cambiando amor por sin amor. Podemos desmontarlas y volverlas a montar, mirar las piezas, agruparlas, clasificarlas y mirarlas con una desconfiada confianza, pero eso sería el *Corpus L*, y siempre quedaríamos lejos de él. Limónov frente a los demonios que siempre le asaltaron. Constantemente vemos a un hombre que parece tenerlo todo cuando no tiene nada excepto el descaro con el que enfrenta su vida. Para él vivir es una necesidad que tiene que cubrir cada día, no siempre con los medios apropiados. En París podía tenerlo todo y, sin embargo, tenía la misma nada que en otros sitios. Es un hombre práctico. A veces. Antes que nada con las mujeres. Si una periodista no está a la altura de sus expectativas, poco importa, porque las expectativas son un incordio. Él, que proponía a todas las mujeres acostarse con él a las primeras de cambio, era capaz de hacer un esfuerzo sobrehumano y aguantar una semana si era necesario para atravesar el

hielo. Entre la luz y la oscuridad, elegirá siempre la oscuridad.

Y sin embargo, está la fragilidad. Cuando se encuentra con la belleza que inspiró al poeta, Salomeya Iráklievna, ella le dice: *La tragedia de mi vejez consiste en la falta de concordancia entre mis deseos y mis posibilidades*. Hay algo en esa frase que tintinea en mi cabeza. Quiero aplicársela a él y no puedo. En Limónov las posibilidades son grandes, pero el deseo es siempre aún mayor. Siempre mayor. Se dice entristecido porque la gente no sepa disfrutar plenamente *de cada momento de la vida y de la hermosura y el goce que anidan en cada instante*. No es una cuestión de querer lo que no se puede tener sino de ir a por aquello que está ahí, delante de nosotros, y Limónov es un maestro del posibilismo, unas posibilidades multiplicadas por su deseo.

Artista del hambre, el escritor ruso no entiende de limitaciones. Sus relatos son como sus novelas y sus novelas como sus relatos. Igual que allá adonde fue tenía que sumergirse en sus aguas, también su vida y escritura era sumergirse en otras aguas, sin hacerse demasiadas preguntas. Si intentamos hablar de los relatos uno a uno, como piezas medidas en una caja, fracasaremos, igual que fracasaríamos si aplicásemos el mismo método a su autor. Todo en él vuelve una y otra vez, se confunde, se convierte en un solo conjunto que se adapta al recipiente que lo contiene. Una obra líquida, como su vida. Por eso la manera de abordarlo será siempre como un todo y por eso, tal vez, Tania Mikhelson escribió ese corpus. En la definición académica hay algo de conmovedor, porque expresa duda: *que pueden servir de base*. Escribir sobre Limónov se quedará siempre en un intento. También con su obra Limónov prueba a alcanzarse a sí mismo. Y la eternidad. Una eternidad que nada tiene que ver con la inmortalidad. Porque en Limónov nada tiene principio ni fin. Y menos que nada, él.



Y ahora qué...

La escuela poética de Nueva York (Alba) Traducción de Leonor Saro, Carlos Recamán, Mónica Ojeda, Juan F. Rivero y Alejandro Morellón | por Óscar Brox

Renovar el lenguaje, el decir y el hacer poético. Pensar de otra manera, si es que eso es posible, y escapar de ese callejón sin salida de las herencias y tradiciones. Pisotearlas, triturarlas, parodiarlas o abrir la ventana para que corra un poco de aire fresco. De sana transgresión, de versos oscuros coronados con una onomatopeya y un poco de dinamita literaria o de elegías a una simple flor de campo. Uno acude a una colección como *La escuela poética de Nueva York* con esa necesidad de descubrimiento. De encontrarse, más bien toparse, con otras palabras, con otras imágenes, para descubrir eso que, de tan mundano, erupciona en los textos. Que transfigura lo cotidiano sometiéndolo a la sensibilidad particularísima que despierta cada cosa. Necesidad de descubrimiento, sí, pero también de contar; de contarse. De recordar y evocar un espacio, propio o extraño, que bajo el prisma de un poema siempre parece empezar. Volver a empezar, como si conservase ese fulgor especial de los primeros momentos.

Kenneth Koch levanta acta, con una cierta ternura no exenta de melancolía, de la creación de la Escuela: *En un cuarto de West Tenth Street en junio de mil novecientos cincuenta y uno...* Allí están él, Frank O'Hara y John Ashbery, entre otros. El recuerdo de un viaje a Europa, la botella de Whisky que pasa de mano en mano entre anécdotas y ese relato oral que Koch hilvana entre un verso y otro, a golpe de revelaciones (*si nadie se cuestiona el movimiento ya que no existe duda alguna sobre él, ¿no podría podrá encontrar en este instante un minuto extraordinario?*) y de volver una y otra vez sobre ese mismo momento, rehaciéndolo mientras su escritura lo convierte, casi, en una pequeña mitología. Un modesto Parnaso, o como mínimo su

versión bufa, en la que un grupo de poetas elige su voz y sus palabras, las comparte y las descubre entre la feliz añoranza de un viaje y los vapores del alcohol. Lo que me gusta de la poesía de John Ashbery es que todo es, que todo parece, un paisaje. Interior o exterior, tanto da. Parece que los versos están ahí para tantear toda esa miriada de cosas que forman parte de él. Todo aquello que cambia, todas esas emociones que se trasladan al corazón de las cosas. Y también una inquietud, conectada con la de sus compañeros, por cómo decir, por cómo señalar: *El relato está gastado de contar que todos los diarios se parecen [...] Se los pone de lado, paralelos a la tierra, como los muertos que no nos atañen. El tiempo justo para releer esto antes de que el pasado se te cuele entre los dedos, deseando que estuvieras allí*. Por, en definitiva, cómo fintar ese pasado con tantos nombres (Keats, Pound, Eliot, Mallarmé, Yeats, y cada nombre recitado en forma de letanía) dando a la poesía un aire nuevo. La ilusión de que se puede expresar el tedio de una vida en el corazón de hormigón de las grandes ciudades o la banalidad de las cosas minúsculas que pueblan el paisaje de una infancia rural. La necesidad, otra vez, de que dar otro nombre a todo eso es como renombrar el mundo y crear, así, una experiencia nueva.

Koch, Ashbery o Frank O'Hara hablan de un microcosmos de una efervescencia creativa total. En su santoral cabe la mitificación (ese París añorado de los poetas y el Pernod), pero también la sombra de la infelicidad, que traza algo parecido a una doblez en esos versos tan vitalistas, tan eufóricos y llenos de energía, que en cualquier momento van a descarrilar sobre la página en blanco o van a explotar en un desorden de palabras, onomatopeyas y des-

cripciones dispuestas a zarándear al lector. Algo que, tal vez, contraste con esa búsqueda de la sencillez de Barbara Guest o con la melancolía de James Schuyler. Con el verso perfilado, desnudo, casi una superficie poética que serpentea las emociones cotidianas o con la pausa, la reflexión, esas palabras que tienen un peso y una espesura, una discreción y una intimidad en la obra de Schuyler.

En *La escuela poética de Nueva York* todo parece un descubrimiento, una revelación, un texto potente o una voz que no deja de reclamar nuestra lectura atenta. Las traducciones, estupendas, hablan también de la hábil labor del grupo de escritores y poetas, todos jóvenes, que le han echado un pulso al legado de la poesía norteamericana. ¿La sensación final? Esa mezcla de euforia, algarabía y radicalidad que expresara Kenneth Koch en estos versos: *¿Eras una culminación o una etapa? Ninguna de las dos y ambas. ¡Explícate! No hay tiempo. ¡Adiós!*

Un desierto que monologa

La bastarda, de Violette Leduc (Capitán Swing) Traducción de María Helena Santillán | por Francisca Pageo

La vida de Violette Leduc no fue una vida sencilla ni fácil, sino más bien compleja y con muchos altibajos. En *La bastarda*, su obra más autobiográfica, podemos leerla con sus más íntimas penas, sus más íntimos dolores, pero también sus más íntimos deseos y pasiones. Capitán Swing edita *La bastarda* y la edita con un bellissimo prólogo que la amiga de Violette Leduc, Simone de Beauvoir, hizo exageradamente bien. De Beauvoir nos habla de ella como amiga y como compañera literata. Violette Leduc es un desierto que monologa, dice Beauvoir.

Lo cierto es que Leduc fue una escritora entregada a las letras desde ya bien pequeña. Ella leía y leía, y todo pasaba por ella como cae el agua de una cascada en ese pozo interior que conocemos como alma. Leduc era una persona entregada y apasionada, amaba a hombres que no la correspondían —en *La bastarda* podemos apreciar la relación que tuvo con el escritor Maurice Sachs—, pero también amaba a las mujeres. Para la autora la vida era un continuo sufrir, pues antes de nacer ya iría marcada con ese símbolo de bastarda. Su infancia era la enfermedad, era un padre ausente. Un padre ausente que marcaría de por vida su camino y que psicoanalizando esta historia, esta vida, buscaba en el otro la figura de ese padre. Una figura que nunca encontró, que nunca halló. A Violette Leduc el prójimo siempre la frustra, la hierre, la humilla. Pero Violette tiene una fuerza arrolladora dentro de ella, pues camina y camina y camina a otro lugar, camina en busca de un resquicio de esperanza. ¿Qué es la esperanza? Aquí pareciera que lo es todo. Cuando sufrimos intentamos encontrar ese resquicio, buscamos aquello que nos consuele, y es por eso que Leduc escribe, porque no puede hacer otra cosa. Amar y escribir. Escribir y amar.

La bastarda también es erotismo consumado. Con ella misma y con los hombres. Es un libro que erotiza los sentimientos y las emociones, las hace carne. Es con ello que la prosa de *La bastarda* se torna una prosa lírica y emotiva, pasional, poética. Las palabras de Leduc actúan no solo como catalizadoras para su vida, sino también como bombillas para hacerse ver a sí misma que su vida es una vida hecha por y para el amor, aunque este no se halle, aunque no logremos hallarlo ni tan siquiera nosotros. Violette pareciera no quererle a ella misma. Escribe desde la soledad y por ella. Una soledad que crece hacia adelante y hacia atrás. Violette casi siempre sola. Siempre en el camino y a la búsqueda de un amante. No puede hallarse sin él. Por eso es una lectura que erotiza, que busca la pasión, la ternura, el roce.

Leer este libro es como leer los instintos primitivos de una persona que sufrió sobre y por todas las cosas. Quiero creer que mirando en ellas, ahondando en ellas, encontramos algo por lo que vivir. Pero es que el sufrimiento también es vida. Es una manera de sentirla. Una manera de ver que en la vida no todo es gozo ni alegría, aunque leyendo a Leduc nos alegremos de haberla leído. Qué paradoja, ¿verdad?

detour.es | diarios.detour.es
correo@detour.es | facebook/revistadetour
instagram/revistadetour | twitter/tidetour

libreriaramonllull.com

Tenemos que inventar el futuro

K-Punk. Volumen 2, de Mark Fisher (Caja negra editora) Traducción de Fernando Bruno | por Óscar Brox

Leer lo popular ha sido uno de los deberes de la crítica cultural desde que el ímpetu de lo *posmo* arrancó la costra que cubría a los viejos departamentos universitarios; fue entonces cuando algunos académicos sustituyeron los polvos y las pelucas dieciochescas por, es un decir, la visera, la chupa de cuero o el chándal de tachtel. De ese aburrido panorama, sin embargo, surgieron autores imprescindibles como Fredric Jameson, lectores perspicaces como John Fiske (es difícil resistirse al encanto de su análisis de 1989 de Madonna como una subcultura) o jóvenes que asaltaron los despachos universitarios en aquella Inglaterra de (y después de) Thatcher. En este último grupo se puede pensar en nombres como los de Sadie Plant, Nick Land o Mark Fisher. Y junto a Fisher, casi en paralelo, a esa crítica que revolucionó su lenguaje para adaptarse a las nuevas corrientes musicales (de Ian Penman a Simon Reynolds, por ejemplo).

Si el estructuralismo francés inventó un lenguaje, acaso de ciencia-ficción, Fisher y el resto se tomaron muy en serio la confluencia entre ese lenguaje y la expresión popular. O dicho de otra manera, llevaron unos cuantos pasos más allá esa máxima de que toda manifestación, artística, social o política (si es que no son la misma cosa) es un producto cultural de nuestro tiempo. Un indicador, una huella o un síntoma. O una base con la que modelar algunos de los problemas que asolan a nuestra cultura. En este segundo volumen de sus escritos reunidos, nos encontramos con una mezcla de textos musicales y textos políticos (con anterioridad, se abordó el interés de Fisher por literatura y cine). Se habla de la decadencia de Glastonbury como festival (o, mejor dicho, de la decadencia de la idea de Festival, en un momento en el que todo necesita de una imagen de marca o de una fuerte presencia de patrocinios), de modernismo, *art pop*, *glam* y de estrellas asimiladas al pop (el Bowie de *The Next Day*): *ese circuito en el que la moda, las artes visuales y la cultura experimental se conectan entre sí y se renuevan unas a otras de modos impredecibles*. Si Michael Jackson era síntoma de una época [en Jacksonismos, también en Caja Negra, Fisher lleva a cabo un análisis extraordinario de la permanencia cultural de un tema como Billy Jean], ahora lo es ese James Blake cuya carrera compara con la de un fantasma que va asumiendo gradualmente una forma material. O lo es la renaturalización de la melancolía manipulada digitalmente en Kanye West o en Drake.

En verdad resulta fascinante observar cómo Fisher unía capas y discursos. Para hablar de *The Fall* [otro paréntesis: si después de leer su ensayo no vas corriendo a escucharlos, definitivamente algo está fallando] mezcla las ficciones *wesit* y las obras de M.R. James, que estudiará a fondo en *Lo raro y lo siniestro*, con el concepto de lo grotesco y las lecturas de Bajtín y Rabelais. Y así hasta llegar a los trabajos de Burial o Kode9 que ilustran el programa estético

Mucho antes, tal vez siempre

Cartas desde un viaje imaginario, de Lea Goldberg (Pre-Textos) Traducción de Raquel García Lozano | por Juan Jiménez García

Empecé a escribir sobre Lea Goldberg. De su vida, de su juventud alemana, de la amenaza del nazismo, de su marcha a Palestina, de su condición de clásico de las letras hebreas. Y entonces: no pude escribir más. Si Lea Goldberg escribió unas cartas imaginadas desde un lugar imaginario, tal vez sea porque lo importante no era su vida, sino escapar a ella. Buscar esas puertas que Vladimir Holan decía que estaban pintadas en la pared. Frente a lo físico, lo incorpóreo. Imaginar otros mundos posibles, que también están en este. Frente a la persistencia de la realidad la permanencia de la escritura. Intento recordar fragmentos del libro y me resulta imposible. Pienso que esa dificultad para recordar determinados libros que me han dicho tantas cosas es que se trasladan en mí a un plano emotivo. Se convierten en algo íntimo, carente de forma. Todo sentimiento. Sí, debe ser eso. Pero como tuve la prudencia de arrojar, como en el cuento, migas para recordar el camino, quizás solo sea una cuestión de seguirlas. En la primera página del libro, Lea Goldberg confiesa que *las cartas realmente íntimas no se pueden publicar*. Se entrega a la construcción de otro tipo de intimidad, una intimidad incierta, de lugares en los

ideológico de aquel grupo de jóvenes profesores que acampó en la universidad británica hasta que los echaron (caso de Land) o se quedaron en los márgenes. Repitamos ambos conceptos: estética e ideología. Otra máxima, también: todo producto cultural produce ideología. Nada, al fin y al cabo, es inocente. Y esta reunión de textos parece juntar dos efectos: lo plástico y lo psicológico, si es que acaso no son lo mismo. El aullido musical y ese otro aullido, de queja, resentimiento o depresión (conviene leer, entre otros textos de Fisher, su *capitalismo y trastorno bipolar*), entreverado en la condición política de finales del S. XX y comienzos del XXI.

Fisher armó un corpus intelectual en el que su noción de realismo capitalista compartía espacio con la hauntología que tomó de los escritos de Derrida, la lenta cancelación del futuro o la presencia de la depresión como daño permanente de esta época. En la segunda parte del volumen, uno puede encontrar análisis sobre la muerte a crédito (*mi tarjeta, mi vida*) o reacciones en torno al legado de Thatcher, esa presencia ominosa. También una interesante reflexión sobre esa indignación abandonada en panfletos, cuya mecha revolucionaria se ha demostrado demasiado corta: *“la indignación no es meramente impotente, es activamente contraproductiva y alimenta al enemigo declarado que queremos derrotar”*. O esa demoledora comparación de cómo la explotación laboral ha transformado el *fordismo* en un *bukkake*. La mayoría de los análisis de Fisher se circunscriben, como sucede con *Chavs*, de Owen Jones, al ámbito británico, lo cual produce en muchas ocasiones que el alcance de sus reflexiones sea más local que global. Sin embargo, vale decir que Fisher también comentaba gestos, tácticas, indicios y malestares que, precisamente por el rodillo imparable del neoliberalismo, se comunican de una cultura a la otra. O como él mismo señalaba en uno de sus textos: *lo cierto es que nos encontramos en un páramo ideológico en el que el neoliberalismo domina solo por defecto*.

Leer cada texto de *K-Punk* invita a pensar en un tiempo de aburrimiento y compulsión, de melancolía de la resistencia y de la necesidad de que la reflexión penetre más allá de la capa superficial con la que ciertos diagnósticos han tratado de ofrecer remedios para la salud de nuestra cultura contemporánea. O, en el mejor de los casos, se han hundido en las arenas movedizas de la sociedad digital (véase Byung-Chul Han). Me gusta pensar que los textos de Mark Fisher arrancan donde terminan los de Fredric Jameson, que es sin duda el autor que más ha contribuido por pensar la lógica cultural del capitalismo avanzado. Por eso, *K-Punk* podría ser algo así como un diálogo. Si Jameson tituló uno de sus textos *¿podemos imaginar el futuro?*, Fisher comienza el suyo diciendo: *tenemos que inventar el futuro*. Y ahí, en definitiva, empieza todo.

que no ha estado pero dirigidas a alguien que pudo existir. Vuelvo unos libros atrás. Pienso en Lidia Chukóvskaia cuando decía que no se puede soñar con algo que no se conoce. Con lo desconocido es posible que no, pero con lo intuido... Lea Goldberg entrelaza lo que fue y lo que pudo ser, y en ese viaje inexistente todo es cierto, porque ha existido de algún modo para ella y por su deseo de ser. Frente a un Berlín querido que desaparece, arrastrado por las aguas que se llevaron la República de Weimar (el sueño de algunas noches y algunos veranos), hay que encontrar un nuevo mundo en el que poder reconocerse y, sobre todo, reencontrarse con el ser amado, lejos de ella *mucho antes, tal vez siempre*.

A todas partes me llevo a mí misma, dice. Y el eco nos devuelve el peso del mundo, de un futuro Peter Handke. Reales o no, en los viajes siempre nos llevamos, incapaces del abandono. *Le dan miedo esas ciudades grandes y desconocidas, que nacen y mueren en su imaginación*. Pero ese miedo es otro miedo, esos temores otros temores. Lea Goldberg nació Königsberg, más tarde Kaliningrado, una de esas lugares que cambiaron de país repetidas veces sin moverse del sitio. Sus padres fueron judíos lituanos.

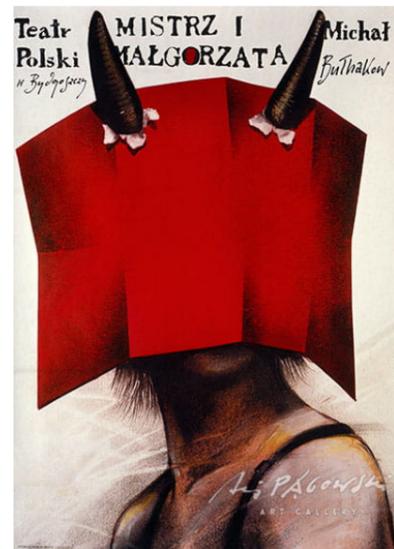
Shárik salvado de las aguas

Corazón de perro, de Mijáil Bulgákov (Mármara) Traducción de Marta Sánchez-Nieves | por Juan Jiménez García

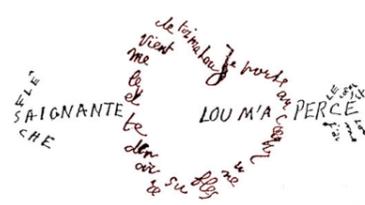
Para un escritor con una cierta tendencia al humor como Mijáil Bulgákov, los rigores del estalinismo fueron una tragedia mayúscula. Para un escritor que tenía la escritura como necesidad básica (y esto no siempre es así), no poder hacerlo es dejar de vivir. Solo hay que leer sus cartas a Stalin para calibrar su tragedia personal. Como Chéjov, fue médico, y como él, un fino estilete para recorrer el cuerpo ruso-soviético de su tiempo. Cómo a él, le atrajo la literatura y el teatro, y ambos murieron a edades parecidas, demasiado pronto. Y lo cierto es que, pese a llevar muchos años con Bulgákov, nunca pensé en estas vidas paralelas que ahora, escribiendo estas líneas, me parecen evidentes e inevitables, aunque tal vez no compartidas. El caso es que la aparición de *Corazón de perro* en Mármara y de una nueva traducción de *El maestro y Margarita* en Navona, nos devuelven a un escritor que siempre estuvo ahí, incluso en nuestro extraño panorama editorial. Visiones despiadadas de los primeros tiempos del comunismo, que no podían acabar bien. Y no lo hicieron. Rechazada su publicación en 1925 (aunque circuló clandestinamente), *Corazón de perro* no aparecía publicada hasta 1987. De nada le valieron hielos y deshielos.

Estamos en 1924. Por las calles de Moscú vaga un perro callejero, un vulgar chucho producto de los más diversos cruces del azar, hambriento y pensativo. También dolorido, porque un cocinero le ha lanzado agua hirviendo. Una vida difícil. Pero un encuentro fortuito cambiará su suerte, yendo a parar a casa del doctor Preobrazhenski, donde será curado de sus heridas, se le dará un nombre (Shárik) y llevará una existencia de animal bien alimentado. Pero este aparente altruismo y toda esa fortuna, tienen su lado oculto, y es que el doctor tiene otras ideas para con él en la cabeza: quiere

trasplantarle una glándula pituitaria de humano. Hay que decir que el doctor Preobrazhenski es una eminencia, pero también un anticomunista persistente. Sus servicios a la comunidad (a la comunidad de mandamases del momento) le libra de los problemas para la salud que esto conlleva, para desesoperación del comité del edificio, bajo la dirección del implacable Schwonder, al que guarda su más profundo desprecio. Pero volvamos a la mesa de operaciones, en la que hemos dejado a Shárik. Sobrevive de puro milagro, aunque la cosa no queda ahí. Poco a poco, nuestro perro se va convirtiendo en nuestro hombre. Y ese nuevo hombre soviético es todo un personaje, un Boudu no ya salvado de las aguas, sino de las callejuelas, pero tan lenguaraz y molesto, o aún más, que aquel vagabundo parisino. Si su Shárik es un impertinente aspirante a bolchevique, Mijáil Bulgákov no se queda atrás en su descripción y nada sutil análisis de los años veinte soviéticos (y eso que aún no había visto nada). Es fácil imaginar el desconcierto de aquellos funcionarios que leyeron la novela y su escándalo. Solo el encuentro del doctor con el comité del edificio ya podría ser catalogado dentro de una antología del humor y del análisis crudo de una realidad demasiado palpable. Para Bulgákov el nuevo hombre soviético es una delirante porquería, y en ello no entra a valorar lo anterior, más que a partir de los principios de Preobrazhenski, ese mundo antiguo condenado a desaparecer, aunque sea a balazos o campos de exterminio. El hombre que surge del perro no es mejor que el perro. Y el nuevo mundo que surge de aquel anterior, tampoco parece que vaya a serlo. Por aquel entonces, el escritor ruso aún podía conservar su sentido del humor. No tardaría mucho en no poder conservar ni su propia persona. Demasiadas profecías cumplidas, demasiado futuro alcanzado.



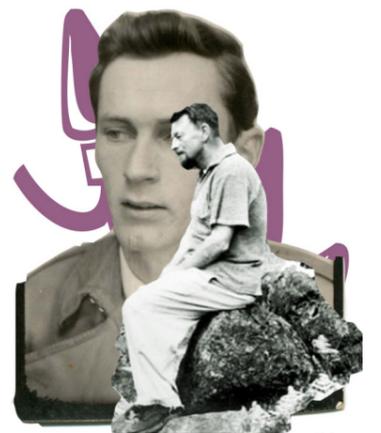
PRÓXIMAMENTE, EN LA LIBRERÍA, CICLO
“HE LEÍDO QUE NO MUEREN LAS ALMAS”



literaturas
literatura en détour
literaturas.detour.es

Próximo club

Nuestros tiempos



Sábado, 9 de enero, 17:30
Librería Ramon Lull
Corona, 5 - Valencia