

NEW LEFT REVIEW 146

SEGUNDA ÉPOCA

MAYO-JUNIO 2024

ARTÍCULOS

RICHARD BECK La política exterior de Biden 7

ENTREVISTA

SAHRA WAGENKNECHT La situación de Alemania 37

ARTÍCULOS

PERRY ANDERSON Innovadores de alto y bajo perfil 59

PIERRE VESPERINI ¿Qué hacer con el pasado? 113

CRÍTICA

OLIVER EAGLETON El capitalismo de *stakeholders*,
otra vez 135

LOLA SEATON Buenos errores 146

JOY NEUMEYER Historias de Moscú 161

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
td traficantes de sueños



CRÍTICA

Anne Carson, *Wrong Norm*, Londres, Jonathan Cape, 2024, 192 pp.

LOLA SEATON

BUENOS ERRORES

Anne Carson no siempre elabora mucho sus títulos. Tituló su libro de 2013 *Red Doc*, porque era el nombre por defecto del borrador, generado automáticamente por el ordenador: un título derivado de la abdicación de pensar de una. *Red Doc* es la continuación de la popular novela en verso de Carson, *Autobiography of Red* (1998) [*Autobiografía de rojo*, 2016], una historia de amor entre adolescentes inspirada por los fragmentos que se conservan de un poema de Stesichoros sobre el mito de Heracles y un monstruo rojo y alado llamado Gerión. La portada negra de *Red Doc* está atravesada en la mitad por varias manchas horizontales en rojo. Parece el residuo de una rápida pasada con pincel caligráfico, o como si se hubiera emborronado la portada –también negra, con un prístino círculo rojo en el centro– de *Autobiografía de rojo*. En uno de los manifiestos oblicuos de Carson, «Variations on the Right to Remain Silent» [Variaciones sobre el derecho a guardar silencio], que trata sobre Juana de Arco y Francis Bacon, y la aversión que ambos experimentaban al estereotipo y al «aburrimiento de la narración», Carson explicaba que Bacon derrotó a la narrativa haciendo «marcas libres» en el lienzo: «Usa cepillos, esponjas, palos, trapos, la mano, o simplemente arroja sobre él una lata de pintura». La portada de *Red Doc* podría describirse como una desfiguración igualmente ingeniosa. Las pinceladas rojas –casi como una señal de «prohibida la entrada»– se hacen eco del título «encontrado». Rechaza la interpretación y de ese modo, por supuesto, la fomenta.

El nuevo libro de Carson se titula *Wrong Norma*, explica ella en la contraportada, porque es «una colección de escritos sobre cosas diferentes, como Joseph Conrad, Guantánamo, Flaubert, la nieve, la pobreza, el *Thesaurus* de Roget, mi padre, el sábado por la noche. Los artículos no están relacionados. Por eso los he llamado equivocados». Como ocurre con muchas declaraciones de Carson, el aroma a chiste emana de esta explicación impávida. ¿Por qué una recopilación variada es «equivocada»? De hecho, *Wrong Norma* suena un poco a traducción cifrada de *misnomer* (del verbo francés antiguo *mesnommer*, *mes-*, «erróneamente», *nommer*, «nombrar»: nombrar erróneamente). ¿Y quién es «Norma», y cómo se ha ganado ese epíteto?

Es difícil no ver la Norma Equivocada como una especie de *alter ego*. (En una entrevista reciente concedida a *Paris Review*, Carson sugería que el título hacía referencia al hecho de ser canadiense: los canadienses somos «amables, pero equivocados. Todo el tiempo amables pero equivocándonos»). Sus textos están animados por diversos tipos de equivocidad. «Escribo para resultaros lo más equivocada posible», anuncia en una de sus primeras piezas, «Short Talk On Shelter» [Charla breve sobre el cobijo]. Carson defiende la experiencia de la confusión y se siente atraída por las cosas susceptibles de causarla, como la incoherencia, la contradicción, los fragmentos y los acertijos. Define la poesía –en un poema confusamente titulado «Essay on What I Think About Most» [Ensayo sobre aquello en lo que más pienso]– como «la creación voluntaria de error». «No entender es un estado mental interesante», ha dicho: «la poesía es un instrumento que produce ese estado mental».

Si *Wrong Norma* es una «equivocación», porque sus piezas no están «relacionadas», muchos de los libros de Carson deberían titularse también *Wrong*. Su recopilación más reciente, *Float* (2016), era especialmente equivocada, porque, literalmente, sus veintidós textos dispares –sobre Hegel, Godard, su tío abuelo Harry, etcétera– no estaban relacionados; el «libro» es de hecho una funda de plástico transparente, llena de cuadernillos que pueden leerse en cualquier orden. Pero el eclecticismo ha reinado desde el comienzo, confundiendo y desconcertando a los lectores al jugar despreocupadamente con el género literario. Las recopilaciones de Carson tienden a ser surtidos que contienen poesía, ensayos y cosas situadas entre ambos. Algunos de sus ensayos parecen poemas o se leen como relatos cortos. Uno acaba con una oda; «Variaciones sobre el derecho a guardar silencio» ofrece a modo de conclusión varias traducciones de lírica griega antigua «usando palabras incorrectas» (incluido el archivo del FBI sobre Brecht y el manual para su nuevo microondas).

Sus libros no solo presentan formas inusuales –«epitafios», libretos– sino también híbridos absurdos que supuestamente no existen (un «ensayo ficticio en veintinueve tangos», una «conferencia» con «la forma de quince sonetos»). «Father's Old Blue Cardigan» [El cárdigan azul de padre] –un

«poema al uso», como en una ocasión lo describió Charles Simic, que aparece en su recopilación titulada *Men in the Off Hours* (2000) [*Hombres en sus horas libres*, 2007]— parece casi una rareza en su contexto variado. En ocasiones Carson encaja unas formas en otras («detrimento formal», lo denominó un crítico). *Autobiografía de rojo* incluye una traducción de los restos de la lírica griega original a modo de prólogo y de varios apéndices, y va seguido por una entrevista burlesca con Stesichoros. Un fascinante folleto incluido en *Float*, «Uncle Falling» [Tío cayendo], consta de un par de «conferencias líricas» —una mezcla típicamente ambigua de ensayo y narrativa, erudición y memoria— escritas en forma de obra teatral. El diálogo entre el «Conferenciante I» y el «Conferenciante II» está roto por interjecciones —en general desconcertantes, en ocasiones profundas— emitidas por un coro de cuatro personas cubiertas con máscaras de Gertrude Stein.

La escritura de Carson no solo se diferencia de la de cualquier otra persona; se diferencia también de sí misma («no hay dos poemas iguales», como ha observado Guy Davenport). Una continuidad, sin embargo, es la incongruencia. Carson se especializa en comparaciones conspicuamente inverosímiles, a menudo improbables emparejamientos de escritores o artistas clásicos y modernos: Tucídides y Virginia Woolf, Juana de Arco y Francis Bacon, Homero y John Ashbery. Casi todo lo que escribe trata de varias cosas al mismo tiempo y abarca asociativamente toda la historia del pensamiento occidental. Un ensayo sobre el sueño (o, como dice el subtítulo de Carson, «Un elogio al sueño»), incluido en su recopilación de 2005 titulada *Decreation* [*Decreación*, 2014], hace referencia a Aristóteles, Kant, Elizabeth Bishop, Lacan, Tom Stoppard, Woolf, Platón y Homero. Hasta su libro más enfocado, *Eros the Bittersweet* (1986) [*Eros dulce y amargo*, 2020], una investigación especializada sobre las concepciones del deseo en la Grecia antigua, basada en su tesis doctoral, salta en solo dos páginas de Safo a Platón, Simone Weil, Emily Dickinson, Petrarca, Sartre, de Beauvoir y Lacan, para finalmente regresar a Safo.

La obra de Carson es también «equivocada» en su impropiedad —«impertinencia», como dice ella en el prólogo de *Eros the Bittersweet*: su transgresión carismática de los límites entre disciplinas y otros tipos de etiqueta (declaró a *Paris Review* que el título *Wrong Norma* era también una alusión desafiante a la escrupulosidad competitiva exigida por la «vida académica»). Pese a la erudición que demuestran, obras de crítica como *Eros the Bittersweet* y el estudio comparativo sobre Simónides y Paul Celan, *Economy of the Unlost* (1999) [*Economía de lo que no se pierde*, 2020], son demasiado peculiares y elegantes como para ser incluidos directamente entre los libros académicos, además de poseer una intensidad oblicuamente autobiográfica. Su poesía, por otra parte, que a menudo trata sobre temas personales dolorosos —la ruptura de una relación («amor equivocado»), la demencia de

su padre, la muerte repentina de un hermano distanciado–, no puede sino tener una dimensión de crítica literaria, o inspirarse en la erudición helénica de la autora. Una de sus primeras obras maestras, «The Glass Essay» [El ensayo de cristal] (un poema, naturalmente, aunque es casi otra «novela en verso»), habla de una visita hecha a sus padres mientras lloraba la partida de su amante, pero es también una reflexión sobre la vida y la obra de Emily Brontë (incluso incluye citas de comentarios críticos); *The Beauty of the Husband* (2001) [*La belleza del marido*, 2019] es un poema narrativo sobre la disolución de un matrimonio, unido a Keats; la elegía por su hermano, *Nox* (2010) [*Nox*, 2018], trata en parte sobre Heródoto y los textos históricos.

Como si estuviera impaciente, el experimentalismo de Carson se ha vuelto más audaz con el tiempo, quizá más tridimensional incluso. Se ha alejado más del «libro» en cuanto forma, para acercarse a *performances* de diversos tipos (lecturas dramáticas, lecturas parcialmente improvisadas, óperas), a menudo en colaboración con su marido Robert Currie (el «aleatorizador») y otros artistas. Carson dibuja y pinta, y la presentación visual de su obra siempre ha sido importante, pero los libros recientes exigen ser observados como objetos físicos. *Nox*, por ejemplo, es una caja que contiene un cuadernillo en forma de acordeón, un facsímil de un álbum de recortes que confeccionó a modo de elegía –un «epitafio»– por su atribulado hermano mayor. Las páginas izquierdas presentan entradas de diccionario pegadas, con todas las palabras que aparecen en una elegía escrita por Catulo para su hermano; las páginas derechas son *collages* de texto –viñetas, versos enigmáticos– así como dibujos, pinturas y recuerdos personales: trozos de cartas, parte del texto del sermón pronunciado en el entierro, fotos de familia recortadas.

Wrong Norma representa una vuelta al libro encuadernado, pero con forma típicamente inusual –más ancho que el libro en rústica de tamaño normal– y contiene dibujos y pinturas junto a los textos, varios de los cuales se publicaron con anterioridad en revistas o fueron encargados para *performances*. Hay, entre otras cosas, poemas, relatos cortos (más o menos), una conferencia (dada por el cielo), traducciones, un diálogo (resulta perdonable que Simon McBurney, interlocutor de Carson en un evento reciente, recurriese a llamarlos «pizcas de escritura»). Carson es entusiasta de los lapsos, los intervalos, el espacio vacío –«los descansos hacen que una persona piense», observa en algún momento de *Eros the Bittersweet*– y en consecuencia las piezas están intercaladas con interludios desconcertantes: páginas con un tosco *collage* de fragmentos de texto escritos a máquina, en parte descoloridos y apenas legibles, en parte tachados o anotados con lápiz rojo. Parecería casi como si, mientras leemos, se escuchase de fondo una entrevista absurda: hay varias preguntas en bucle recibidas con una mezcla de incongruencias, ocurrencias y respuestas impredeciblemente profundas: P:

«te gusta el jamón york», R: «está en mis pensamientos», «sí cuando hace falta»; P: Cómo sostienes el ánimo durante un proyecto largo», R: «sé un bebé», «culpa luterana», «rendición».

Debido a las excentricidades formales de Carson –su nomenclatura barroca, la mezcla de géneros y el incansable carácter proteico– es notoriamente difícil clasificarla como escritora (una crítica, autora de una reciente reseña, optó por «poeta-traductora-experta-en-la-Grecia-antigua-ensayista-artista-visual-dramaturga-creadora-de-performances-y-danzas»). Las biografías de la autora incluidas en las contraportadas de sus libros eluden la cuestión, tendiendo a una misteriosa parquedad de datos: «Anne Carson nació en Canadá y se gana la vida enseñando griego antiguo», aunque las ediciones más recientes especifican la institución prestigiosa (McGill, Michigan, y demás) y una pequeña lista de los galardones de primer nivel que ha recibido (MacArthur, Guggenheim, etcétera). Nació en Toronto en 1950 y vivió una niñez itinerante en pequeñas poblaciones de Ontario; su padre trabajaba en un banco y lo destinaban cada pocos años a una nueva sucursal. Su profesora de latín en secundaria la introdujo al griego antiguo, dándole clases durante la hora del almuerzo. Carson se enamoró de inmediato y para siempre.

Oírla hablar sobre ello nos hará desear haberlo hecho nosotros también: «Cuando viajas por las palabras griegas, experimentas la sensación de encontrarte entre las raíces de los significados, no arriba en las ramas [...] son puras, son más viejas, son originales [...] Más realidad en las palabras. Sencillamente brillan para ti [...] hay más vida ahí». Y esta ahí también la literatura de la antigua Grecia, «sencillamente una de las más reflexivas que puedan encontrarse». Le atraía su ajenidad, también: las «pequeñas series de similitud, insertas en una otredad increíble». Carson adora también la traducción («esa mente en modo galimatías es sencillamente lo mejor»). Junto con su poesía cada vez más galardonada, ha publicado adaptaciones y traducciones idiosincrásicas, en especial de tragedias griegas y de poemas de Safo, que sobreviven en una condición estimuladamente dañada. Sus traducciones de Safo, *If Not, Winter* (2002) [*Si no, el invierno*, 2019], usan corchetes para indicar que falta una parte, con el fin de reproducir el «drama de intentar leer un papiro rasgado en dos o lleno de agujeros» («los corchetes son fascinantes»).

Carson abandonó los estudios de clásicas en Toronto dos veces –en parte al parecer porque la obligaban a estudiar literatura inglesa, incluido a Milton, que no le gustaba, y «otras cosas que me parecían de poca importancia». Tras un lapso –un «año más aburrido aún» en la escuela de arte «publicitaria», diseñando cajas de cereales («fue horrible»)– completó su grado, y después pasó un año estudiando métrica griega bajo la dirección de Kenneth Dover en St Andrew's, antes de volver a Toronto para hacer el doctorado. Se decidió por Dover, porque era «el profesor de griego más

duro» con el que estudiar. Incipientes en esta trayectoria de mentalidad independiente, con su mezcla de absentismo y diligencia rigurosa, están algunos de los contrastes, paradojas incluso, que distinguen el espíritu del trabajo de Carson –rigor y errancia, enfoque dedicado y aventura lúdica– y su estilo: belleza precisa sabotada por una incoherencia alocada, salpicaduras de pintura. Carson combina lecturas pormenorizadas, casi exorbitantes, de sus autores favoritos –extrayendo el máximo significado de fragmentos de griego críptico (al traducir a Safo «ella intentó anotar *todo lo que puede leerse* de cada poema»)– con una aceptación en apariencia indiscriminada de todo aquello que se le cruza en el camino. Carson da la impresión de «cavar como un topo», como ella misma describe su método en su ensayo sobre el sueño, pero también cree que «solo aprendes cosas cuando saltas».

«Pensar es lo que prefiero hacer. (Escribir es el producto de lo pensado)», dijo en una ocasión Carson, y en cierto modo parece tan interesada por el pensamiento en sí como por aquello que resulte estar pensando, o por la forma que adoptará ese pensamiento en la página. De manera específica, a Carson le gusta sentir el «*movimiento* de su mente»: encontrar conexiones inventivas entre escritores dispares, permanecer en suspenso con «la esperanza de entender» un verso desconcertante o, en medio de una traducción, «flotar» entre las posibilidades. Por eso no le gusta la resolución y prefiere la elusividad: las respuestas y la certeza arruinan la sensación de estar «*de camino* hacia el conocer», como dijo recientemente: el placer inmersivo de «acercarse» a lo desconocido. Parece compartir con Juana de Arco la «furia contra el estereotipo», porque cortocircuita este sondeo desconcertante. Implícito en el estereotipo está una pregunta: «¿no sabemos ya qué pensamos acerca de esto?», dice ella en «Variations on the Right to Remain Silent». Saber lo que piensas, o «pensar solo lo que ya sabes», como escribe en *Eros the Bittersweet*, no lleva a ningún sitio nuevo. Esa estasis no es en absoluto pensar en el sentido de Carson.

Al «perseguir la erudición», declaró a *Paris Review*, «nunca me pareció posible pensar sin pensar en mí misma pensando», de modo que decidí asumir que no se trataba de un fallo personal sino de «un accidente del ser humano» y «seguir adelante sin más con el proyecto de pensar en mí como si eso fuera una empresa legítima». A menudo su obra presenta, en consecuencia, una cualidad reflexiva. Véase, por ejemplo, «Mexico!», una pieza incluida en *Wrong Norma*, en la que recuerda un viaje hecho con su madre para visitar a su padre «en esa instalación»: «Ella delante con el taxista, yo detrás pegada a la ventanilla, mirando el paisaje, yo mirando hacia fuera. Yo pensando en mí misma mirando hacia fuera [...]. Aunque su tema aparente es la geometría del deseo, *Eros the Bittersweetes* es también una celebración de la experiencia de pensar. Carson detecta un parecido entre enamorarse y «llegar a conocer», y los dos «me hacen sentir verdaderamente viva. Hay en

ellos una especie de electrización [...] ¿Cómo?». El libro está tachonado de palabras interrogativas sueltas («¿Por qué?»): directas, puras, casi infantiles, como el sonido no diluido de la pura curiosidad. Buena parte de los textos de Carson podrían considerarse un «registro de especulación», como ella describe su ensayo breve (o relato corto, o poema en prosa) «Merry Christmas from Hegel» [Feliz Navidad de parte de Hegel]. Más allá de las formas, su escritura es el precipitado de una mente inquisitiva; su eclecticismo, un espectáculo de curiosidad.

Considérese el índice de su primera colección de *Short Talks* (1992), que comienza:

Charla breve sobre el Homo Sapiens
 Charla breve sobre las esperanzas
 Charla breve sobre el cromoluminarismo
 Charla breve sobre las geishas
 Charla breve sobre Gertrude Stein hacia las 9:30
 Charla breve sobre su técnica de delineado
 Charla breve sobre la vivienda
 Charla breve sobre las decepciones en la música
 Charla breve sobre adónde viajar
 Charla breve sobre por qué a algunas personas les entusiasman los trenes

... y así treinta y cinco líneas más.

Hay algo estimulante, así como humorístico, en esta lista, en su promesa de brevedad, su alcance y variedad: desde lo general (las «esperanzas») a lo esotérico («cromoluminarismo»), de lo práctico («sobre la impermeabilidad») a lo poco práctico («sobre caminar hacia atrás»), más el toque de incorrección desconcertante (¿«su técnica de delineado»?). Es casi un poema en sí misma, o una especie de declaración de misión: el mundo es la ostra de Carson. La lista materializa el espíritu del tío abuelo Harry, una especie de figura mítica en la familia, al que describe en dos conferencias tituladas «Uncle falling» [Tío cayendo]: «sabía mucho sobre muchas cosas. Sabía de la cosecha del heno, y de caballos y del tiempo, pero también de la historia de los violines o dónde construir un canal, o de volcanes o de Papúa Nueva Guinea [...] Es perfectamente curioso». *Short Talks* es un volumen delgado, pequeño (cada pieza cabe en una sola página), pero surrealístamente enciclopédico: transmite entusiasmo por todo lo que hay que saber.

Pero las piezas no transmiten con exactitud, y tampoco podrían (la última se titula «Short Talk On Who You Are» [Charla breve sobre quién eres]). Las «charlas» parecen más bien enigmáticos poemas en prosa, que a menudo guardan una relación indirecta, en ocasiones completamente oscura, con el tema declarado (más nombres equivocados). (Carson las ha denominado en ocasiones «danzas breves», «imágenes de sí mismas» y, cuando

representa las que son especialmente cortas, «conferencias interactivas en 13 segundos», que producen un «significado breve»). En su concisa y misteriosa introducción –parecida en sí misma a un poema en prosa– Carson escribe: «Haré cualquier cosa por evitar el aburrimiento. Es la tarea de toda una vida», y aunque el libro parece impulsado por la curiosidad, también podría verse como una huida del aburrimiento. ¿Por qué, después de todo, deben ser tan fugaces estas charlas sobre temas tan amplios (la «lectura», la «lluvia», el «hedonismo»)? Como el tío Harry, esta conferenciante parece «perfectamente curiosa», pero también reacia a la permanencia.

«Wrong Norma» [Norma equivocada], la última pieza de la nueva recopilación de Carson, podría describirse como un retrato comprimido, acelerado casi, del aburrimiento y del esfuerzo por huir de él. La publicó en 2016 la *London Review of Books*, donde la calificaron como poema, aunque carece de versificación:

Noche equivocada, ciudad equivocada, película equivocada, ambulancias equivocadas que aúllan y ahogan el diálogo equivocado de la equivocada Norma Desmond, lo que podría ser más equivocado es que tiene la misma edad que yo esta ruina recostada con mentón delicuescente, la apago, tomo sopa y leo una novela. Los pensamientos van y vienen en un goteo. Nadie telefona. Estoy a salvo, pero eso no va a durar. Me dejo llevar hacia el pasado... Cerrar la puerta y pensar al instante en una cosa, la luna, los bordillos, Etruria. El *self* [yo] gana. La «s» de *self* gana. Me encantaba hacer «eses» en caligrafía inglesa en la pizarra del colegio, es diferente cada vez, cada concha de la playa ¿todavía tendrán pizarras siquiera, y enseñarán a escribir con caligrafía inglesa? Que venga ya la mañana. Domingo por la mañana en la 3ª Oeste, mi momento favorito. Sin coches. Ramas desnudas. Verdosa y fría madrugada, y en un tejado frente a mí las legendarias torres de agua de la ciudad de Nueva York, el gigantesco humo blanco miltoneando hacia el paraíso».

Los diversos estados de ánimo del aburrimiento atraviesan el poema como sombras de nubes que avanzan con rapidez en un día ventoso. El tono es tan rápidamente cambiante que resulta casi indeterminado, desconcertante, puesto que cada frase sucesiva reestructura la precedente: «Nadie telefona» suena taciturno o despojado, pero quizá la hablante está agradecida por el silencio –«Estoy a salvo»– si no fuera porque ese pensamiento acogedor da paso a un presagio sombrío («eso no va a durar»). Incluso el brote de negación inicial es más complicado de lo que parece, puesto que la secuencia machacona de «equivocados» bordea la autocancelación (si las sirenas ahogan el «diálogo equivocado» de la película, ¿están equivocadas, o están bien?) ¿Y cómo puede ser la noche «equivocada» o la ciudad «equivocada»? (Quizá la ciudad «equivocada» sea lo que Carson describe en *Eros the Bittersweet* como «una ciudad sin deseo»; una «ciudad sin imaginación», en la que «la gente piensa solo lo que ya sabe»; una ciudad de estereotipo). La palabra «equivocado» vuelve a ser de nuevo un tanto errónea. Pero conocemos el

sentimiento. La propia imprecisión de la palabra es expresiva de la frustración provocada por el aburrimiento y el descontento con el ambiente.

¿Es «Wrong Norma» un relato de aburrimiento superado? «Mexico!» narra un ascenso de la «desolación» a la euforia mediante el ensoñamiento de libre asociación: «La desolación se apodera de mí cuando pienso en doblar esa esquina una tarde de noviembre [...] yo mirando hacia fuera. Yo pensando en mí misma mirando hacia fuera, después en otras cosas, el almuerzo, la Navidad, una obra de arte de la que oí hablar en alguna ocasión, titulada *Caballos corriendo al infinito* [...] ¿fue en México? – Sí, lo miré, era México (Gabriel Orozco) y ¡México! vino hacia mí como una alteración de la muerte a la vida, solo la palabra, solo el pensamiento, las pequeñas pezuñas martilleando [...]». La hastiada queja que da comienzo a «Wrong Norma», por el contrario, con su cascada de «equivocados», se va ralentizando hasta alcanzar una especie de hosquedad: «la apago, tomo sopa». Es como si nada pudiera fijar su atención: «la luna, los bordillos, Etruria»: la libre asociación se paraliza, no logra seguir, no conduce a ninguna revelación. Prueba con la nostalgia («Me encantaba...»), pero esta parece agriarse en una falta de impresión: «todas las conchas de la playa» es de algún modo un asentimiento abreviado, estereotipado, poco entusiasta ante la variedad del mundo, como si la hablante estuviera atravesando los movimientos, lo cual da paso a otro brote de mal humor («¿todavía tendrán pizarras siquiera, y enseñarán a escribir con caligrafía inglesa?»). Entonces el poema vuelve a cambiar, en otro giro ambiguo –«Que venga ya la mañana» (¿lo dice exasperada o entusiasmada?)– en anticipación de una madrugada de aspecto desolador. Pero el final –aburrimiento transformado en poesía, un error corregido– tal vez no sea tan claro como parece. ¿No hay acaso un asomo de ironía en la grandiosidad de la última frase –las «legendarias torres de agua», el florecimiento sonoro de la «ciudad de Nueva York»– y en sus conspicuos poeticismos, el «miltoneando hacia el paraíso»? (Sabemos lo que Carson siente respecto a Milton).

¿Cómo se enfrenta Carson a su «tarea» de evitar el aburrimiento? La palabra se repite en la característicamente enigmática «Note on Method» [Nota sobre el método], que hace de prólogo a *Economy of the Unlost* [Economía de lo que no se ha perdido].

La atención es una tarea que compartimos, tú y yo. Mantener una atención firme es impedir que se asiente. En parte por esta razón he escogido hablar de dos hombres al mismo tiempo. Moviéndose y sin instalarse...

Carson mantiene nuestra atención en parte efectuando multitarea –escribiendo sobre varias cosas a la vez– y en parte exigiéndola sin más. «Piensa en la belleza de las letras, y qué se siente al llegar a conocerlas», escribe en *Eros the Bittersweet*; «Pero miremos más de cerca en la personalidad de los primeros escritores». También tensa nuestra atención mediante la impecable, casi

podría decirse drástica, economía de su prosa. Como explica en *Economy of the Unlost*, describiendo la epigrafa, pretende «construir un momento de atención a base de cortar, morder o eludir lo irrelevante». Considérese el comienzo del libro: «Los humanos valoran la economía. ¿Por qué?». Cada palabra resuena con claridad y gravedad. Las frases son concisas hasta el punto de la excentricidad. Es como si estuvieran escritas en esencias, en porciones del mundo. Saltarse una sola palabra supondría perder un significado.

A menudo la prosa de Carson está desprovista de tejido conectivo, de gramática no esencial, como las conjunciones, lo que ella denomina «palabras que no son hechos»: «Llovió por la noche. Nos sentamos en la terraza del hotel tomando café. La mañana resplandece sobre nosotros. Miro el perro», escribe en una pieza larga titulada «The Anthropology of Water», que trata sobre un peregrinaje a Compostela. Como ella dijo del griego, sus frases reducidas hacen que verbos perfectamente seleccionados como *sparkle* [resplandecer] «simplemente brillen para ti». Aunque afirma odiarlo, es una narradora magistral, que condensa el paso del tiempo con un efecto hipnótico, reuniendo hechos a modo de *collage* sin adornos. Obsérvense estas frases que destilan la decadencia de su tío Harry (en sí un modelo de economía en sí mismo: «una persona noble, única»; «usó cinco o seis frases en su vida», ha dicho Carson, «pero las usó bien»):

Los objetos que usaba no tenían indolencia en ellos, nada del perezoso brillo indiferente de los fabricados en serie. Estaban cargados de trabajo y siempre limpios. Más tarde se instaló una época de descuido. Harry envejeció. Nadie pasaba ya las vacaciones en la granja por la suciedad y porque sus malos humores llegaban de repente. Prince y Florence murieron. El granero no era seguro. Mi padre viajaba al norte en invierno y regresaba enfadado y triste [...] Al final, a Harry se le gangrenó la pierna [...]. La gangrena se curó, pero la demencia de Harry impresionó al médico. Lo trasladaron a un sanatorio psiquiátrico y ya no volvió a la casa.

El estilo lacónico y sobrio de Carson produce virtudes familiares: claridad, elegancia, potencia, espaciosidad. También aflicción: obsérvese cómo la primera línea –la primera palabra incluso (si no el propio título)– de «Father's Old Blue Cardigan» nos cuenta que el padre se ha ido: «Ahora cuelga en el respaldo de la silla de la cocina». O considérese la penetrante descripción que Carson hace del dolor experimentado por la viuda de su hermano en *Nox*: «Desde su punto de vista, todo deseo ha abandonado el mundo». La economía está también en la raíz de cualidades más sorprendentes, sin embargo. De hecho, los textos de Carson nos muestran que la economía en sí –aun siendo un ideal profundamente convencional– puede ser, llevada a los extremos, profundamente extraña. Tómense esas acreditadas frases iniciales: «Los humanos valoran la economía. ¿Por qué?» Hay algo casi no inglés, no natural (paradójicamente, no humano) en su concisión radical.

Como Carson dice con admiración de Celan, ella usa el lenguaje como si estuviera traduciendo.

La ajenidad –a veces desviación sutil, a veces incoherencia palpable– es un rasgo fundamental del estilo de Carson. «Nunca se pueden usar los infinitivos y los participios con suficiente extrañeza, nunca impedir el movimiento con suficiente dureza», escribe en su prólogo a *Short Talks*, y su escritura se distingue por giros sobre lo esperado. Destila efectos potentes a partir de ajustes inadvertidos. En «The Anthropology of Water», por ejemplo, quiere preguntarle a su padre enfermo qué «pensaba todos esos años en los que nos sentábamos juntos a la mesa de la cocina masticando beicon frío», no solo en silencio o escuchando el silencio sino «escuchando cada uno el silencio del otro» –una afinación que detiene y profundiza, pareciendo descubrir en un instante una nueva gama de intimidad humana, o aplomarla con mayor precisión. En un punto de «Uncle Falling» [Tío cayendo], Carson escribe acerca de su padre: «Le gustaba usar bien el tiempo», y la ausencia de «su» acompañando a «tiempo» aporta una profundidad repentina. O en *Nox*, recordando un encuentro con la viuda de su hermano, Carson escribe: «Fue un alivio no tenerlo goteando en cada conversación como un olor a pelo quemado». «El olor» es un estereotipo: asume que sabemos cómo huele el pelo quemado. «Un olor» abre de repente un espacio para la imaginación, sugiriendo quizá que el pelo quemado deja diferentes olores, o que cada persona lo huele de diferente manera. Este es el tipo de «errores buenos», como Carson escribe en el poema «Essay on What I Think About Most» [Ensayo sobre aquello en lo que más pienso], que nos permite «obtener algo nuevo y fresco». Como ella misma dice en «Variaciones sobre el derecho a guardar silencio» acerca de los esfuerzos de Francis Bacon para alterar el aburrimiento, la sutil incorrección de su escritura tiene por objetivo «hacernos ver algo para lo que todavía no tenemos ojos, oír algo que nunca ha sonado», penetrar «en la claridad de un lugar de frescor más profundo».

Si la obra versátil y *sui generis* de Carson se resiste a ser catalogada ¿cómo resumir su «tarea de toda una vida»? Es una expresión arrebatadora, situada de algún modo entre un quehacer infinito y la definición de una vocación. De cualquier modo, la tarea de toda una vida nunca llega a culminarse. Es algo que hay que seguir haciendo, seguir rehaciendo quizá. Que evitar el aburrimiento sea el trabajo de una vida sugiere que lo vamos a experimentar en todo caso. Al igual que la narrativa «pretende surgir [...] prácticamente en todas partes», como dice Carson en «Variations on the Right to Remain Silent» [Variaciones sobre el derecho a guardar silencio], el aburrimiento –o «desolación», como dice en «Mexico!», o directamente «tristeza» como decía en *Paris Review*– podría ser un estado por defecto, siempre al acecho. El corolario de la noción de que el aburrimiento hay que mantenerlo perpetuamente a raya es la idea de que necesitamos una renovación continua, que nuestro interés

por el mundo, quizá incluso nuestro contacto con el mundo, necesita ser alimentado, como si el mundo no estuviese ahí sin más para nosotros, sino que fuese algo a lo que necesitamos ser devueltos. Como sostenía Shklovsky en «El arte como artificio», su famoso ensayo de 1917, el hábito ensordece nuestras percepciones, por eso necesitamos el arte para «recuperar la sensación de vivir»: el arte «existe para hacernos sentir cosas, para hacer que la piedra sea *pétre*a» («el agua tiene cierta petricidad», escribe Carson en «I=», el primer relato incluido en *Wrong Norma*, que comienza con una «visita al lago» que le proporciona a la autora un «rayo de pura vitalidad»).

En el poema titulado «Short Talk On My Task» [Charla breve sobre mi tarea], Carson escribe: «Mi tarea es transportarle cargas secretas al mundo. La gente mira con curiosidad». Las «cargas secretas» podrían hacer referencia a nuestras aficciones y vergüenzas íntimas, pero una carga secreta es también una forma de describir un regalo, algo que por lo general despierta curiosidad y entusiasmo. El entusiasmo que la obra de Carson transmite es en parte literario. Uno de los placeres de leer sus obras es el de leerla a ella leyendo a otros. Sus textos son medioambientes para mirar de cerca otros textos a menudo intimidatorios –fragmentos elípticos de poesía griega antigua o vanguardista– a los que aproximarse ayudados por la erudición de Carson y tomando prestado su enfoque: los pasajes que cita parecerían iluminados por su entusiasmo. Su escritura, con una mezcla de lectura y vida, pensamiento y sentimiento –crítica de Brontë y del desamor– ha sido acusada de intelectualismo: «su erudición deslumbrante, aunque en ocasiones tediosa» y sus «fortificaciones mareantes», escribió en una ocasión Daphne Merkin; la parafernalia erudita que Charles Simic consideró «enojosamente didáctica»; su gusto por, en opinión de Elizabeth Lowry, los prólogos «asombrosamente pretenciosos». Pero la obra de Carson trata en igual medida de cómo la literatura puede revivirnos y apaciguarnos recordándonos el mundo más en general («Su mente proporcionaba entusiasmo a todo lo que leía», escribe Carson de su tío Harry, «y entraba en su voluntad de vivir»). «Merry Christmas from Hegel» [Feliz Navidad de parte de Hegel] es una especie de parábola acerca del consuelo que proporcionan la naturaleza y la literatura desconcertante. Carson está leyendo a Hegel el día de Navidad, «desesperadamente solitaria con toda mi familia muerta», y aunque no es «alguien que sepa mucho de Hegel ni lo entienda», se siente «deleitada» por una idea que encuentra (o imagina que encuentra). Esto le transmite el humor para salir y permanecer en la nieve («pasar un rato en la nieve. ¡No lo hacía desde la niñez!»). Entre los abetos nevados experimenta una «paz arrebatadora [...] la paz repentina de mirar, escuchar, sentir», y escribe su propio «registro de especulación» acerca de la tarde que ha pasado, convirtiendo «el horror helado del día festivo en una especie de regreso a casa».

A Carson le gusta el dicho de John Cage, «mirar de cerca ayuda», y mirar de cerca el mundo natural «ayuda», parecería, en el sentido existencial de proporcionar auxilio. «Por mala que sea la vida», dijo Carson en *Paris Review*,

lo importante es sacarle algo interesante. Y eso tiene mucho que ver con el mundo físico, con mirar las cosas, la nieve, la luz, el olor de la puerta mosquitera y todo lo que constituye tu existencia fenomenal en cada momento. Qué reconfortante, que estas cosas sigan y tú puedas seguir pensando en ellas y convirtiendo eso en algo puesto en una página.

La pieza principal de *Wrong Norma*, una «Lecture on the History of Skywriting» [Conferencia sobre la historia de la escritura aérea], contiene una secuencia publicada en *The New Yorker* en 2015 en forma de poema independiente titulado «Each Day Unexpected Salvation (John Cage)» [La salvación imprevista de cada día (John Cage)]. Es una lista de diferentes tipos de sombra: «Sombra de bosque, sombra de lago, sombra de sauce, sombra de carretera, sombra de patio trasero, sombra de cafetería [...]. Al oír a Carson leer la pieza en su tono extraño, espontáneamente cómico –de alguna manera monótono y musical, pícaro y natural al mismo tiempo– me sentí al principio aburrída o, en cierto modo, esperando aburrirme (la repetición, supongo). Pero enseguida, pese a que la pieza no contiene indicaciones –ni verbos– me encontré obedeciendo, tomándola como una instrucción: imaginando las sombras que ella iba mencionando. Entre las sombras familiares («sombra moteada»), la lista incluye sombras divertidas («sombra de vaca») y sombras hermosas («sombra a lo largo de los bancos de nieve»). Algunas se pueden sencillamente visualizar («sombra en libros»), otras solo son imaginables: «sombra en el corazón de una manzana» (una sombra, quizá, para la que «todavía no tenemos ojos»). Nos encontramos, como dice Carson en *Eros the Bittersweet*, «pasando de lo presente y actual a algo distinto, algo atisbado en la imaginación». Es un recordatorio de la inagotable variedad del mundo, de cuánto hay que seguir mirando. Quizá las estafalarias formas compuestas de Carson –ensayos de ficción en forma de tango– compongan un gesto similar: no hemos agotado lo que se puede hacer («Cuántos fenómenos naturales hay», pregunta el coro Gertrude Stein en «Uncle Harry»).

Carson afirma que «la nieve y la luz y el olor de tu puerta mosquitera» le resultan reconfortantes, porque «estas cosas permanecen» y «puedes seguir pensando en ellas». Parece atraída por la literatura extraña, huidiza, «equivocada», por razones similares. Su primer recuerdo es de un sueño. En él se despierta y baja a la sala de estar. Todo está como debe –el sofá y las sillas de color verde oscuro y la pared pintada de verde claro– pero hay algo equivocado: era «completamente, con certeza, diferente. Dentro de su apariencia habitual la sala de estar estaba tan cambiada como si hubiera enloquecido». Esta «entrada en la extrañeza» le parece «tan enormemente reconfortante». Como un pecio cubierto de algas en el lecho del océano, o como una masa de

agua en sí misma, la salita está «hundida en su verdor, respirando su propio orden, sin tener que responder ante nadie [...] en un verdadero sentido algo *incógnito* en el corazón de la casa dormida».

Quizá la visión enigmática sea reconfortante, porque aquello que no tiene «que responder ante nadie» –una «entidad sin respuesta hacia ti», como ella describe el lago en I=I– es lo que sentimos con seguridad que perdura: sentimos que permanece porque sentimos que perdura sin nosotros (mientras dormimos y cuando nos morimos). Nos sobrevive porque nos elude, nos excluye incluso (tiene una vida secreta que «respira su propio orden»). Como Carson escribe acerca de una frase oracular de Juana de Arco («*La luz viene al mismo tiempo que la voz*»): «sigue siendo ajena, no podemos poseerla [...] parece venir de alguna otra parte y trae consigo un aroma a inmortalidad». Esto es lo que podría describirse como la economía benévola de la literatura «equivocada»: literatura que «se mantiene ajena», que es «incompleta, perfectamente», como en una ocasión dijo Carson, o económica hasta el punto de la extrañeza centelleante: una forma de parquedad verbal infinitamente generosa, un regalo que sigue dando a base de nunca llegar a dar por completo sus significados. «Quiero estar lo más equivocada posible», escribe en «Short Talk On Shelter» [Charla breve sobre el refugio]. «Dime durante cuánto tiempo brilla».

Una «verdadera obra escrita», ha dicho Carson, deriva de «mirar lo que hay realmente en tu pantalla». Todos deberíamos, en otras palabras, escribir nuestro propio «Essay on What I Think About Most», aunque parezca un poema. La escritura indisciplinada de Carson, conspicuamente derivada de cualquier cosa que le venga en mente, sugiere que evitar el propio aburrimiento, descubrir las propias curiosidades, no es solo cuestión de abrirse al mundo sino también a uno mismo: mirar de cerca no solo a Hegel y la nieve, sino lo que tú ves en Hegel y en la nieve, aunque lo que veas no esté exactamente ahí, o aunque lo que veas en Hegel te conduzca a dejar a Hegel y salirte de pista (sintonizando con tu Norma equivocada). En medio de los bosques, escribe Carson, «Sonidos externos como el tráfico y las quitanieves se desvanecen. Los sonidos internos se vuelven audibles»: la «llegada a casa» del final no parece referirse solo al hecho de sentirnos cómodos en el mundo nevado, o sentirnos cómodos en la cultura (¡en Hegel!) sino también en nuestra propia mente.

La inmortalidad para Carson solo llega en «sensaciones», de igual modo que el aburrimiento solo puede evitarse fugazmente «construyendo momentos de atención». «Si la prosa es una casa, la poesía es un hombre incendiado que atraviesa el fuego corriendo a gran velocidad»; un ensayo, por su parte, es «tu mente en un lago tranquilo, yo zambulléndome en él». Los tipos de sombra de Carson pasan con tal rapidez que no logramos apreciarlos, pero nos queda lo que ella en una ocasión denominó «la fragancia

de la comprensión» (el olor del humo dejado por el hombre incendiado, las ondas provocadas por la inmersión en el lago). La inmortalidad, ha dicho recientemente, es hacer «parar» el tiempo a base de «olvidar el tiempo» mediante «momentos de atención total» en los que «puedes entrar [...] desaparecer [...]. Lo suficiente como para apartarte de la tristeza». Carson definió en una ocasión el arte como «algo en lo que ocupar la mente mientras soportas la realidad»). El resto del tiempo, la mayor parte del tiempo –cuando el tiempo «no para»– «estás en el aburrimiento». Pero esos breves momentos alivio, cuando centras tu atención y el mundo parece inagotable, son «absolutamente divertidos». Recuerda: «¡México!».