

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

RODRIGO FRESÁN

Dossier

**LA LITERATURA INGLESA EN
ESPAÑOL: LECTURA Y RECEPCIÓN
DE DAVID FOSTER WALLACE**

DANIEL ESCANDELL

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA

FRANCISCO JAVIER GARCÍA

RODRÍGUEZ

Crónica

**JUAN GRACIA
ARMENDÁRIZ**

Correspondencias

**VALERIE MILES
MUNIR HACHEMI
CRISTIAN CRUSAT**

Mesa Revuelta

MARÍA NEGRONI

“

**Lo que me interesa contar es
la historia del estilo o de la búsqueda
del estilo, un proceso que transforma
el cómo en el qué**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
José Manuel Albares Bueno

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Pilar Cancela Rodríguez

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo
Antón Leis García

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Elena González González

Director Cuadernos Hispanoamericanos
Javier Serena

Administración Cuadernos Hispanoamericanos
Magdalena Sánchez

Suscripciones Cuadernos Hispanoamericanos
María del Carmen Fernández Poyato
suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

Impresión

Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26
CP28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Diseño

Lara Lanceta

Fotografía de portada de Marian Calero

Depósito Legal
M.3375/1958

ISSN
0011-250x

ISSN digital
2661-1031

Nipo digital
109-19-023-8

Nipo impreso
109-19-022-2

Avda, Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915 838 401

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

es una revista fundada en el año 1948 por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y editada de manera ininterrumpida desde entonces, con el fin de promover el diálogo cultural entre todos los países de habla hispana, siendo un espacio de encuentro para la creación literaria y el pensamiento en lengua española.

La revista puede consultarse en:

www.cuadernohispanoamericanos.com

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLB Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca:

www.cervantesvirtual.com

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
RODRIGO FRESÁN
por Nadal Suau
- 14** SEGUNDA VUELTA
**HISTORIA ARGENTINA:
REVISITAR LOS INICIOS PARA
ENTENDER LO QUE VENDRÁ**
por Tania Padilla
- 20** CRÓNICAS DEL ASOMBRO
ABUNDANCIA DEL TIEMPO
por Gioconda Belli
- 22** DOSIER I
**LA LITERATURA INGLESA EN ESPAÑOL: LECTURA
Y RECEPCIÓN DE DAVID FOSTER WALLACE**
**DFW Y SUS 25 AÑOS DE
LEGADO**
por Daniel Escandell
- 26** **LA PENÍNSULA W: DAVID
FOSTER WALLACE EN ESPAÑA**
por Cristina Gutiérrez Valencia
- 30** **APUNTES SOBRE DAVID FOSTER
WALLACE Y LA NARRATIVA
LATINOAMERICANA**
por Francisco Javier García Rodríguez
- 34** CORRESPONDENCIAS
**MUNIR HACHEMI Y
CRISTIAN CRUSAT: «¿LA
IDENTIDAD DOBLE, ANFIBIA,
PARTIDA?: “YO SOY INMENSO Y
CONTENGO MULTITUDES”.»**
por Valerie Miles
- 42** UNA PÁGINA DESDE BARCELONA
PUENTES, INTERSTICIOS
por Eduardo Ruiz Sosa
- 44** CUESTIONARIO
**«HOY EXISTE UNA DEMANDA
HISTÓRICA POR SALIR DEL ÚNICO
SENTIDO O LA UNIVOCIDAD»**
Miluska Benavides
- 46** DOSIER II
**LA LITERATURA INGLESA EN ESPAÑOL:
LA HUELLA DE HEMINGWAY Y EL ASENTAMIENTO
MALAGUEÑO DE GERALD BRENAN**
**UN BUEN PRIMER PÁRRAFO
(HEMINGWAY EN LAS ISLAS CÍES)**
por Jacobo Iglesias
- 52** **GERALD BRENAN
Y LA ESENCIA DE ESPAÑA**
por Alfredo Taján
- 56** CRÓNICA
**MÉXICO: UNA HUIDA
Y UN ENCUENTRO**
por Juan Gracia Armendáriz
- 60** MESA REVUELTA
HISTORIA NATURAL
por María Negroni
- 70** BIBLIOTECA
**AULLANDO EN LOS HUESOS DEL ROSTRO
DEL FANTASMA DE LA ELECTRICIDAD.**
Fran G. Matute
LAS VIDAS DE SALDAÑA PARÍS. Ben Clark
LOS EXTRAÑOS. Laura Fernández
**PAULINA FLORES O MEJOR QUE CORRA
EL AIRE.** Verónica Nieto
EN EL TALLER DE AIRA. Antonio Rivero Taravillo
LA NADA QUE NOS DEVORA. Eloy Tizón
UN MUNDO MUDO. Mario Martín Gijón
ATLAS LITERARIO DEL DESARRAIGO.
Toni Montesinos
**FANTASMAS DE LA REALIDAD ACECHAN EN
EL LECHO DEL RÍO.** Michelle Roche Rodríguez
LA TRILOGÍA FAMILIAR DE GONZALO CELORIO.
Carlos Barbáchano



Fotografía de Alfredo Garófano

RODRIGO FRESÁN

«Lo que me interesa contar es la historia del estilo o de la búsqueda del estilo, un proceso que transforma el cómo en el qué»

por Nadal Suau

Tenemos nuevo libro de Rodrigo Fresán, que es tanto como decir que la obra de Fresán sigue devorando, creciendo, retornando. (Re)haciéndose. La noticia es importante para sus lectores fieles y merece el eco objetivo que obtienen los consagrados en el sistema literario de lengua castellana, pero creo que cualquier aficionado a las complejidades del proceso creativo encontrará aquí un caso de estudio. A fin de cuentas, siempre es intrigante saber cómo sale un Gran Escritor del atolladero que supone alcanzar su Gran Obra. Este es el punto exacto en el que se encontraba Fresán cuando comenzó *Melville*. Afortunadamente, y como él mismo me comenta, no estamos ante «un escritor de consenso» (un oxímoron, probablemente), pero sería absurdo que alguien negara la monumental ambición y coherencia de su trabajo. Ser escritor es ser como él, luego cada uno construye lo que le corresponde con el don recibido. En cuanto a la trilogía que forman *La parte inventada*, *La parte soñada* y *La parte recordada*, digamos que llevó los temas y motivos del novelista a un punto imposible de rebasar. La referencialidad, los bucles estilísticos, la concepción autónoma y todopoderosa de la literatura, la paternidad, e incluso una Argentina «indirecta y *twinpeaked*»... (Casi) todo esto, *bigger than ever*. Ante una posible discrepancia, insisto: discutamos sobre qué Fresán preferimos sin obviar las dimensiones de semejante apuesta suicida.

Melville ha sido la solución al vértigo del día después. Sin adelantar las respuestas de esta entrevista, digamos que el libro opta por asumir los ecos inevitables de aquel esfuerzo e integrarlos en un proyecto atmosférico y conceptualmente distinto. El título hace alusión a una figura histórica pero casi indocumentada, el padre del escritor Herman Melville. De él se sabe que tuvo conexiones con Europa y que antes de agonizar en

«En cuanto a mis libros, no me parece importante el orden porque casi constituyen un solo texto. Hay constantes que los atraviesan a todos, empezando por la aparición de sospechosos habituales como los Beatles, Vonnegut, Kubrick, Dylan, Proust, o el mismo Battiato, que fue otro maníaco de la cita. En la última década, y para mi sorpresa inicial, Nabokov se ha incorporado a este listado. He descubierto en él al novelista que siento más cercano, incluso a mis defectos»

cama, mal de la cabeza, atravesó un río helado de noche. *Melville* lo sigue en sus viajes y tentaciones, en sus fracasos económicos, en su paternidad. Su voz contrasta con la del autor de *Moby Dick*, coprotagonista del libro. Conoceremos su trayectoria literaria, su condición de hijo y padre, y sobre todo aquel gesto inconcebible: dejar de escribir tras el fracaso de una obra maestra colosal.

Y como esto es Fresán, no olviden que en cualquier momento puede plegarse el tiempo sobre sí mismo, escucharse una melodía edificada por un cuarteto de Liverpool o presentarse una sombra vampírica en la función. Durante nuestra conversación en Barcelona no ocurrió nada de eso, sin embargo. Sencillamente, el discurso de Fresán se desparramó en una plaza junto a la librería La Central, generosamente, entusiastamente. Luego, en el Mercat de Sant An-

toni, le acompañé en la compra de su undécima (¿o dijo vigésima?) edición de *Ada o el ardor*. El dueño del puesto de segunda mano lo reconoció. «Señor Fresán, está difícil esto de vender libros, ¿eh?», le dijo. «Yo solo los escribo», respondió. Y los compra, los lee, los perpetúa con su entusiasmo. *So let me introduce to you...*

De camino a esta cita, pensaba en cómo el descubrimiento de un autor marca para siempre nuestra percepción de toda su obra anterior o posterior. *Jardines de Kensington* se publicó cuando yo tenía poco más de veinte años y empezaba a interesarme de verdad por los narradores latinoamericanos jóvenes, de modo que fue el primer libro tuyo que leí. Aprendí en él ritmos, referencias y reinventiones estilísticas que ya no he abandonado. Poco después, encontré en Internet la crónica de un concierto de Franco Battiato,



Fotografía de Alfredo Garófano

segundo motivo de peso para recuperar de inmediato tu narrativa previa y prestar atención a las novedades sucesivas. Quiero decir que *Jardines* nunca dejará de ser la piedra de toque con la que mido a Rodrigo Fresán, da igual que no me parezca la mejor o que sea una preeminencia arbitraria. Además, siempre empiezo a leerle por los Agradecimientos, para comprobar que te acuerdas de Battiato una vez más. Supongo que mi deuda particular contigo empezó ahí, y eso se impone a criterios críticos o cronológicos («¡Muerte a la cronología!», grita un personaje de *Melville*) misterioso y hasta *annericeano*.

Ocurre a menudo que amamos los libros más allá de jerarquías supuestas. Mi Bolaño favorito es *Estrella distante*, algo que a Roberto siempre le pareció inconcebible. «¡Pero si mi obra maestra es *Los detectives salvajes!*», me replicaba exaltado cada vez que se lo decía. Bueno, seguro que sí, solo que yo vuelvo inevitablemente a donde descubrí su voz. De Saul Bellow prefiero *El legado de Humboldt* y de Iris Murdoch *El mar, el mar*, no porque sean el punto más alto de sus respectivas literaturas (en el segundo ejemplo, es probable que sí) sino por razones de sintonía o qué sé yo. Ahora bien, en cuanto a mis libros, no me parece importante el orden porque casi constituyen un solo texto. Hay constantes que los atraviesan a todos, empezando por la aparición de sospechosos habituales como los Beatles, Vonnegut, Kubrick, Dylan, Proust, o el mismo Battiato, que fue otro maníaco de la cita. En la última década, y para mi sorpresa inicial, Nabokov se ha incorporado a este listado. He descubierto en él al novelista que siento más cercano, incluso a mis defectos.

Ya que mencionas a los Beatles, leyendo *Melville* me preguntaba si lograrías incorporar en algún momento el *Sgt. Pepper's* y la espiral de ruido que cierra "A day in the life", como ya es tradición.

¡Esta vez parecía imposible! Sin embargo, al final lo haces. Y funciona. Recuerdo que en esa página pensé: "Ahora sí, definitivamente estamos en casa, en una novela de Fresán".

Es que los Beatles son mi unidad de medición no solo artística, también narrativa. Funcionan como arquetipos perfectos. Ayer vi la primera parte del documental de Peter Jackson, por cierto. Me puso tristísimo contemplar tanta agresividad soterrada, el abandono temporal de Harrison, ese ambiente incómodo que solo puedo comparar a unos padres en plena separación mientras el hijo, que soy yo, observa desde un rincón. Igual, vale mucho la pena. Lennon y McCartney son tan absolutamente opuestos, encarnan con tanta plenitud dos extremos de creatividad y carácter, que parecen personajes sacados de una mitología *fantasy*. Dudo que se haya producido otra conjunción semejante en toda la historia. No sorprende que quisieran protagonizar *El señor de los anillos* a las órdenes de Kubrick.

Pero, referencias aparte, tu verdadera constante es el estilo.

En realidad, unas y otro son lo mismo. Los libros fundamentales en mi vida de lector transcurren dentro de una cabeza, y eso es lo que he hecho yo mismo como escritor. Lo que me interesa contar es la historia del estilo o de la búsqueda del estilo, un proceso que transforma el cómo en el qué. Y esa es una historia que no se interrumpe de un libro al siguiente por mucho que cada uno exija sus variaciones específicas del idioma. Por eso decía que escribo un solo texto. La trama, en cambio, me preocupa poco. Leo *best-sellers* con mucho gusto, aprecio el ingenio argumental que exhiben y hasta agradezco a sus autores que escriban lo que yo no escribiría... Pero estoy a otra cosa. ¡Quizás sea culpa de la sobreexposición infantil a las diez páginas de epígrafes de *Moby*

«Lennon y McCartney son tan absolutamente opuestos, encarnan con tanta plenitud dos extremos de creatividad y carácter, que parecen personajes sacados de una mitología fantasy. Dudo que se haya producido otra conjunción semejante en toda la historia. No sorprende que quisieran protagonizar *El señor de los anillos* a las órdenes de Kubrick»

Dick! O de los relatos de Borges, que juntos configuran una verdadera novela oculta de la que siempre renegó. Aunque no olvido que el estilo es la trama a veces y, ahora que lo pienso, cuanto más se incardinan ambos más me interesa el resultado: Philip K. Dick, por ejemplo.

Creo que el lector actual percibe al estilista como un modelo de escritor más cerebral o distante que el confesional o el que dice limitarse a «contar una historia». ¿No es un error? ¿La búsqueda del estilo no es, al fin y al cabo, un proceso apasionado y confesional, una auténtica experiencia vital?

Es que no entiendo de qué otro modo escribir, por qué otra razón hacerlo. Con el manuscrito de *Melville* he dado tantísimas vueltas a estructuras sintácticas, adjetivos, puntos o comas, que la redactora editorial Lourdes González se ha convertido en mi nueva heroína, ¡cuánta paciencia tiene! Es una parte fabulosa del trabajo de escritor que, por supuesto, no tiene una recompensa monetaria a la altura del tiempo invertido. No lo haces por eso, sino porque es tu deseo. El estilo es un asunto que se dirime en privado, mediante el ensayo y error constante.

En tu caso, esa minuciosidad sirve para lograr una prosa que cualquiera calificaría de compulsiva, huracanada...

Es la herencia de trabajar durante veinte años en una redacción con cierre diario, y nunca renunciaré a esa velocidad adquirida que me ayuda a escribir «a partir del no saber», como decía Barthelme. Se trata de desprenderte de la teoría y divertirse intentando averiguar qué viene a continuación. Hay escritores que planifican previamente cada detalle, pero sospecho que eso casi siempre acaba por embalsamar en alguna medida el resultado. Si sabes desde

el principio todo lo que va a pasar en el texto, ¿para qué cuernos escribes? Ahora bien, después tiene que haber un trabajo de revisión línea por línea. Igual que no se lee hasta que se relee, no se escribe hasta que se reescribe.

Te preguntaba acerca del estatus del «estilo literario» porque las tres *Partes* de tu trilogía son muy combativas con los usos culturales recientes. No sé si estoy de acuerdo en todo lo que escribías allí, pero admito que últi-



Fotografía de Alfredo Garófano

«Si de algo estoy satisfecho con las tres *Partes*, es que empiezan siendo una especie de apología de la manía referencial para acabar renunciando a eso en nombre del sentimiento puro. Todo va a dar a un tipo que recoge a su hijo a la salida del colegio. Estoy seguro de que lo único que puede alterar y mejorar el entramado de un escritor es la paternidad»

mamente está imponiéndose la idea simplificadora de que la literatura debería ser un taller de reparaciones de la vida del lector... ¿Lo ves así?

Afortunadamente, nunca se ha leído y escrito tanto como ahora. Eso hace que la gente se sienta autorizada a exigir cosas a la escritura que antes, por respeto o distancia, no plantearían. Así pues, es un fenómeno al que encuentro explicación. Me sorprenden más los comentarios que lamentan no haber encontrado en determinada novela ningún personaje con el que «sentirse identificados», cuando yo siempre entendí la lectura como puerta no a reconocerse sino a desconocerse primero para recién luego conocer una parte tuya que acaso ignorabas. Una ficción que te acerca a tu propia realidad me parece un oxímoron, puesto que para mí ha sido un punto de fuga, el recurso para vivir experiencias que no tendrás en la vida: cazar ballenas, abducir a una niña por moteles de Estados Unidos... De igual manera me sorprende la actual proliferación de escritores dedicándose a escribir pura y exclusivamente sobre sí mismos y, en más de una ocasión, incluso proponiendo a sus vidas como casi obligatoria materia de gran interés y hasta de enseñanza útil para sus alumnos-lectores.

En *Melville*, dices que leer es lo más parecido a escribir, «si se hace bien». ¿También a vivir?

Una vez más, las tres cosas son lo mismo. Recuerdo que en tu reseña de *La parte inventada*, la primera parte de la trilogía, decías que las redes sociales quizás no eran un villano a la altura del protagonista. El apunte me invitó a pensar. Me di cuenta de que el personaje descargaba su ira sobre las redes como subterfugio para no enfrentarse al verdadero enemigo, es decir, los sucesos de su infancia. Dirigir la trilogía en esa dirección supuso conseguir la convergencia plena de vida, lectura y

escritura. Si de algo estoy satisfecho con las tres *Partes*, es que empiezan siendo una especie de apología de la manía referencial para acabar renunciando a eso en nombre del sentimiento puro. Todo va a dar a un tipo que recoge a su hijo a la salida del colegio. Estoy seguro de que lo único que puede alterar y mejorar el entramado de un escritor es la paternidad.

¿El amor no?

Ni siquiera el amor. Esta convicción mía protagonizaba la trilogía, cuya portada fue idea de mi hijo, y vuelve a verse en *Melville*. La paternidad altera a la persona, te coloca en un lugar donde sigues proyectándote hacia un futuro que te excede. Funciona como una nave espacial que te obliga a pensar mejor los signos que muestra el horizonte. Cuando escribía *Jardines de Kensington* y Bolaño trabajaba en 2666, compartíamos fragmentos e ideas. Un día, me preguntó: «¿En el libro muere algún niño?». Le dije que sí. «Eres un hijo de puta y no lo voy a leer nunca», contestó, «no se mata a los niños. Cuando seas padre ya vas a ver que no podrás». Tenía razón, ahora lo sé. Los autores que afirman públicamente haber renunciado a la paternidad por la literatura me resultan interesantes. Bueno, «interesante» es una palabra ambigua. Es solo que no entiendo en qué sentido la paternidad (o la *hijitud*) suponen un obstáculo para la literatura. En mi caso la mejoró, ¡aunque no faltará quien diga lo contrario!

Me ha gustado mucho *Melville* por todas las razones correctas, incluidas las personales (no hablaré de «identificación», pero sí de resonancias íntimas). Sobre todo, me parece un modo elegantísimo por tu parte de sobreponerte a la onda expansiva de la trilogía previa. No era fácil regresar de un proyecto tan *total*, en el que escudriñaste hasta el último



Fotografía de Alfredo Garófano

rincón de tus ideas acerca de la imaginación, la memoria o el sueño y su relación con la literatura. Yo me preguntaba lo mismo que al ver *Inland Empire* de David Lynch en 2006: ¿y ahora, qué? ¿Qué más decir cuando se ha forzado al límite el propio estilo y las ideas que lo nutren? Pues *Melville* ha resultado ser una respuesta muy oportuna. Su atmósfera y su anclaje histórico se aleja mucho de las *Partes*, sin renunciar a que se escuche su eco en cada arista de los personajes: las relaciones paterno-filiales, la figura del autor que abandona la escritura, el juego de espejos con la prosa del propio Herman Melville...

La trilogía me dejó agotado, sentía haber llegado a algún tipo de final como escritor. No me planteé dejar de escribir, pero tenía muchas dudas so-

bre los siguientes pasos que debía dar. Al final, *Melville*, que ya se anunciaba como proyecto frustrado del protagonista *excritor* de *La parte recordada*, se impuso a otros proyectos porque me fascinaba la imagen de un padre volviendo a casa con su hijo a través del hielo. Vi en ella una manera buena de abandonar lo anterior sin abandonarlo del todo. Había empezado una novela siamesa de *El fondo del cielo*, que quizás será mi siguiente libro, y es probable que acabe volviendo al género del cuento (pese a que las categorías genéricas cada vez me las creo menos), pero *Melville* me ofrecía la solución perfecta al problema en el que estaba metido: saldría del laberinto saltando el muro y, por lo tanto, sin renunciar a perderme en él otra vez cuando quisiera.

¿Escribir sobre el autor de un libro tan colosal como *Moby Dick* es un modo de resaltar la magnitud de tu trilogía?

No, no, ¡yo solo tengo clara la magnitud que suponen en una vida dos mil páginas escritas a lo largo de diez años! Más allá de eso, si te refieres al efecto de esas páginas en un sistema literario concreto, no sé nada. No pienso en esos términos. Entre otras cosas, porque mi idea de creación se parece mucho a la de los Beatles cuando renunciaron a los *tours* y se encerraron a componer y a grabar capas, capas y capas de sonido, alejados del ruido y del efecto que pudieran provocar en el público.

La ballena en *Moby Dick* o la espiral sonora en "A day in the life" son dos de esos símbolos perfectos que parecen contenerlo todo en un grado



Fotografía de Alfredo Garófano

de síntesis tan alto que se acercan a no significar nada. El último tramo de *Melvill* me recuerda a ambos: es una acumulación autoconsciente e imparables de finales posibles en los que siempre queda algo que decir, y al decirlo se abren nuevas posibilidades o se reactivan bucles recurrentes. Es como si el texto estuviera dispuesto a tragárselo todo.

Está bien, pero fíjate en que la nota de agradecimiento tiene muchas fechas de cierre. Lo que tú señalas tiene que ver con los plazos de escritura. Con la primera versión de *Melvill* me propuse parar a las cien páginas, algo que por supuesto no logré. La segunda versión, que acabé dos meses más tarde, tuvo ciento noventa y nueve páginas y media. Luego, dispuse de hasta tres fechas más de reescritura a partir de los comentarios que hicieron sus primeros lectores. Este ha sido mi libro que más amigos han valorado antes de la publicación. El cuello de botella de la pandemia fue retrasando su salida hasta plantarnos en enero de 2022. En definitiva, por primera vez he tenido un año para convivir con un texto que había dado por cerrado, y eso me ha permitido hacerlo crecer paulatinamente. Al final, me obligué a parar: en octubre estaba de viaje en Venecia y mi único esfuerzo era no mirar nada, primero para no sentir la necesidad de escribir más, y segundo porque es una ciudad muy siniestra. Mi idea de Venecia se mueve entre *Corto Maltese* y *Don't look now*, aquella película tan opresiva con Donald Sutherland y Julie Christie que habla, precisamente, de la muerte del hijo. ¡Y encima estábamos en pandemia! Si no reprimía los sentidos, en esos días habría podido enfermar y morir.

***Drácula* hace su aparición en *Melvill*, asociado entre otras cosas al descubrimiento de la literatura. ¿Siempre hay un monstruo en el origen de pasión lectora?**

«Ser escritor es una vocación irrevocable que casi siempre nace en la infancia. Yo siempre quise ser escritor, ¡incluso antes de aprender a leer! Por eso, aun no siendo creyente, me siento en deuda con alguna deidad sin nombre. Sospecho que muy poca gente puede decir, como yo, que ha llevado a cabo plenamente su vocación primera. Esto me coloca en un lugar de agradecimiento y compromiso con la literatura»

Si fuera así, el mío se parecería más bien a un engendro tumoral o tentacular a lo Lovecraft. Pero es cierto que *Drácula* fue el primer libro que leí en edición completa, con ocho años. Lo viví como si hubiera pasado a la siguiente pantalla en el videojuego de la literatura. Hay cosas del libro que me encantan. Por ejemplo, *Drácula* consigue que el resto de personajes se vuelvan todos escritores. No solo eso: en vez de comunicar los sucesos a Scotland Yard, sienten una necesidad desconcertante de guardarse la información para ellos. Además, el vampiro solo accede a tu casa si tú lo invitas, una metáfora perfecta de la literatura y su entrada en la vida del escritor. Ser escritor es una vocación irrevocable que casi siempre nace en la infancia. Yo siempre quise ser escritor, ¡incluso antes de aprender a leer! Por eso, aun no siendo creyente, me siento en deuda con alguna deidad sin nombre. Sospecho que

muy poca gente puede decir, como yo, que ha llevado a cabo plenamente su vocación primera. Esto me coloca en un lugar de agradecimiento y compromiso con la literatura.

Hay dos aspectos de la escritura de *Melvill* que me gustaría tratar. Uno es el riesgo de dialogar con una obra maestra como *Moby Dick*. El otro es la dificultad de dar relieve a un personaje histórico como el padre de Melville sobre el que, sin embargo, apenas existe información.

Moby Dick es un libro que se inventó un lector para sí mismo. Iba a ser una novela popular y se convirtió en lo más parecido a la Biblia que un individuo solo haya escrito jamás. Lo que a mí más interesa es el camino que recorre Ishmael, un joven que irá convirtiéndose en lector ante nuestros ojos. Su voz va adquiriendo resonancia poco a poco, y yo quería emular, no la escritura de Melville,

«No escribiría como lo hago sin haber escuchado obsesivamente las frases serpenteantes de Dylan o las canciones de The Kinks. Por eso vuelvo una y otra vez a ellos, los cito, los incorporo a mi obra. Es una cuestión de respeto y agradecimiento, algo muy parecido a asistir a misa para rezar a tus santos. Diría incluso que he desarrollado una concepción evangelizadora de la cultura: considero parte sustancial de mi obra contribuir a que la gente los lea o escuche»

pero sí cierta respiración que la caracteriza. Vuelvo al principio: he intentado que mi novela sea la historia de un estilo. En cuanto al padre, es cierto que no se sabe casi nada. Para crearlo me sirvió mucho la referencia de *El paciente inglés*, la novela de Ondaatje. Es un libro al que vuelvo a menudo. En la realidad histórica, su protagonista el conde László Almásy jamás se quemó todo el cuerpo y, además, era gay, pero Ondaatje lo convierte en el arquetipo de personaje romántico, en un auténtico *Doctor Zhivago*. Esto tiene su resonancia en la historia sutil y vampíricamente homosexual que vive el padre de Melville en la segunda parte de mi libro. Y bien, ¿es posible que el hombre real fuera homosexual? Sin duda, es una elucubración por mi parte, aunque no es difícil imaginar que, entre marineros ingleses del siglo XIX, la camaradería pudiera devenir a veces en una forma u otra de carnalidad. No creo que algo así resultara anormal. En cualquier caso, servirme de esta hipótesis le da una amplificación intrigante a las sospechas que

siempre han rodeado al propio Melville. Como sabes, sus muestras de afecto hacia Nathaniel Hawthorne eran tan desmedidas que han dado pie a la duda de su verdadera naturaleza. He de decir que yo solo veo en ellas una muestra de admiración literaria desgraciadamente no correspondida. Por cierto, ellos dos son otra buena muestra de dos arquetipos en contraste perfecto. Supongo que a Hawthorne le correspondería ser McCartney, y a Melville, Lennon.

¡Otra vez los Beatles! Aprovecho para confesar mi mayor deuda con *Jardines de Kensington*: el libro me enseñó que los textos literarios podían estructurarse a semejanza de una canción o un álbum pop. Algo recurrente en tu obra, por otra parte.

Es una estrategia perfecta que, además, te reconcilia con el sueño de ser un tarado de la poesía. Es curioso, a mí me dicen a menudo que mi prosa es propia de un gran lector de poesía, cuando no es del todo cierto. Para empezar, soy un fundamentalista de la rima: ¡si tus versos no riman, sien-

to que me estás estafando! Aparte de eso, claro que me gustan muchos poetas, como Charles Simic o Louise Glück, a quien ya citaba antes del Nobel... Pero sobre todo me debo a los *songwriters*. No escribiría como lo hago sin haber escuchado obsesivamente las frases serpenteantes de Dylan o las canciones de The Kinks. Por eso vuelvo una y otra vez a ellos, los cito, los incorporo a mi obra. Es una cuestión de respeto y agradecimiento, algo muy parecido a asistir a misa para rezar a tus santos. Diría incluso que he desarrollado una concepción evangelizadora de la cultura: considero parte sustancial de mi obra contribuir a que la gente los lea o escuche. Esto me ha reportado mucha felicidad, porque a menudo los lectores me comentan con entusiasmo algún descubrimiento que hicieron gracias a mí. ¿Sabes que la familia de Cheever se puso en contacto conmigo para agradecerme el trabajo de divulgación de su obra que he hecho en lengua castellana? No puedo desear nada mejor que eso.

En el ranking de autores que has contribuido a popularizar, diría que Kurt Vonnegut ocupa el primer lugar. ¿Lo conociste en persona?

Sí, muy brevemente. Ocurrió durante mi época de visitante en Iowa, donde escribía *La velocidad de las cosas*. Me habían contado que él tenía amigos en la ciudad y eventualmente los visitaba. Me informé del lugar en el que vivían y empecé a pasar horas en un bar cercano. Un día, a través del cristal, vi una figura alta avanzando entre la nieve, con abrigo de piel, pelo parado... Solo podía ser él. Salí a toda prisa, lo intercepté y le entregué un ejemplar de *Historia argentina* que llevaba siempre conmigo. «Mr. Vonnegut, puede tirarlo a la basura si quiere», le dije, «pero para mí era esencial entregarle en mano este libro del que forma parte como personaje». Él se detuvo en seco, muy sorprendido.

- Entonces, ¿en Argentina me leen?

- Algunos argentinos, sí. ¡Lo leen en todo el mundo, Mr. Vonnegut!

- ¿Y dice que soy un personaje de este libro?

- Así es.

- Esto es lo más impresionante que me ha pasado nunca.

Naturalmente, yo le dije que dudaba mucho que fuera cierto.

-¿Qué puede ser más impresionante que esto? -me replicó.

-¡Por ejemplo, ver Dresde bombardeada!

-¡No, no, de ningún modo, esto es mucho más impresionante!

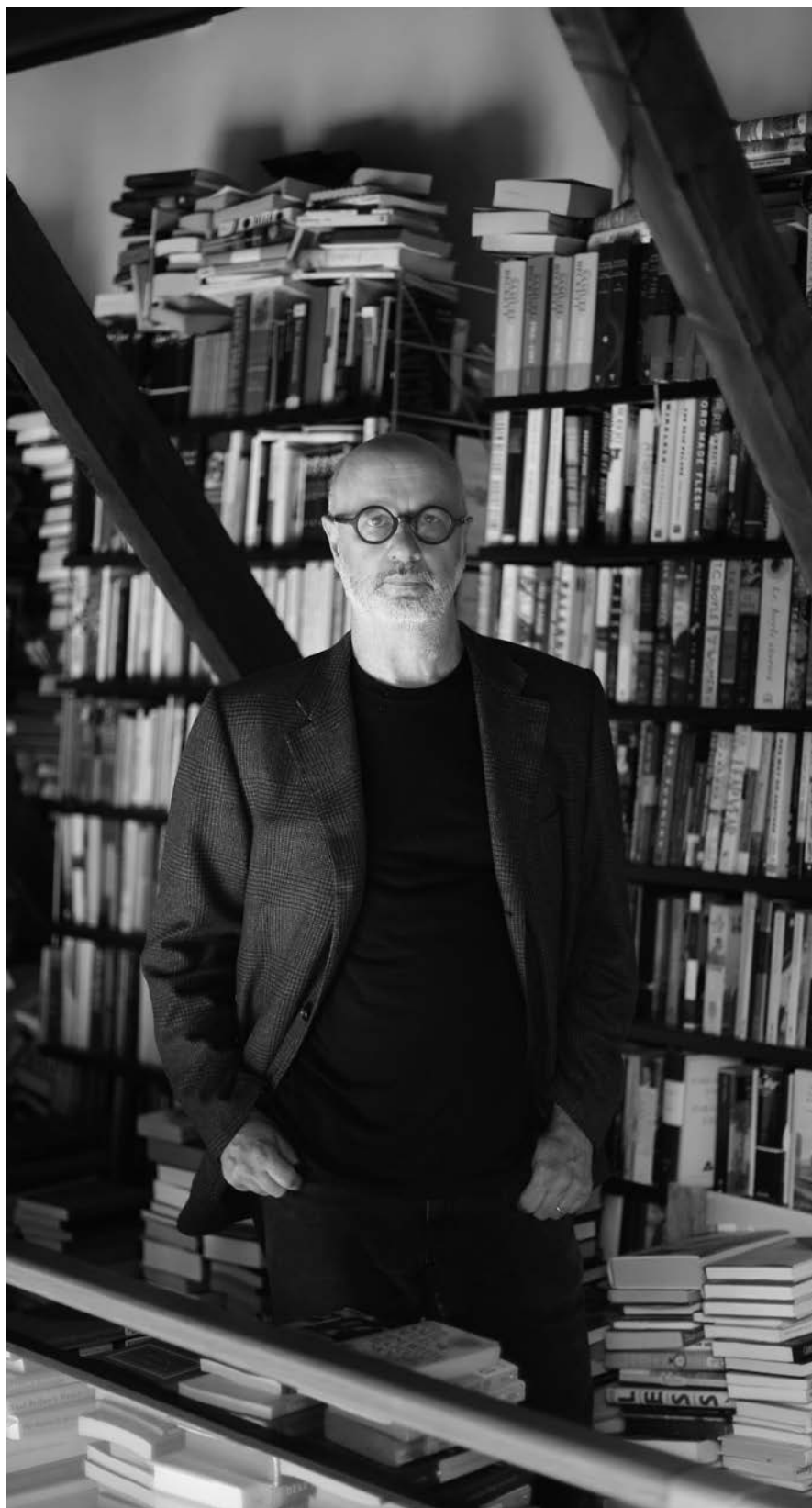
Luego, se hizo un breve silencio. Vonnegut tomó el libro, lo miró con aparente curiosidad y volvió a hablar:

-Entonces, nuestra historia acaba aquí, ¿verdad?

-¿A qué se refiere?

-A que si aparece usted frente a mi apartamento de Nueva York, llamaré a la policía.

Por supuesto, me reí mucho y siempre le he agradecido ese final, que lo hizo todo mucho más vonnegutiano.



Fotografía de Alfredo Garófano

SEGUNDA VUELTA

Historia argentina: revisitar los inicios para entender lo que vendrá

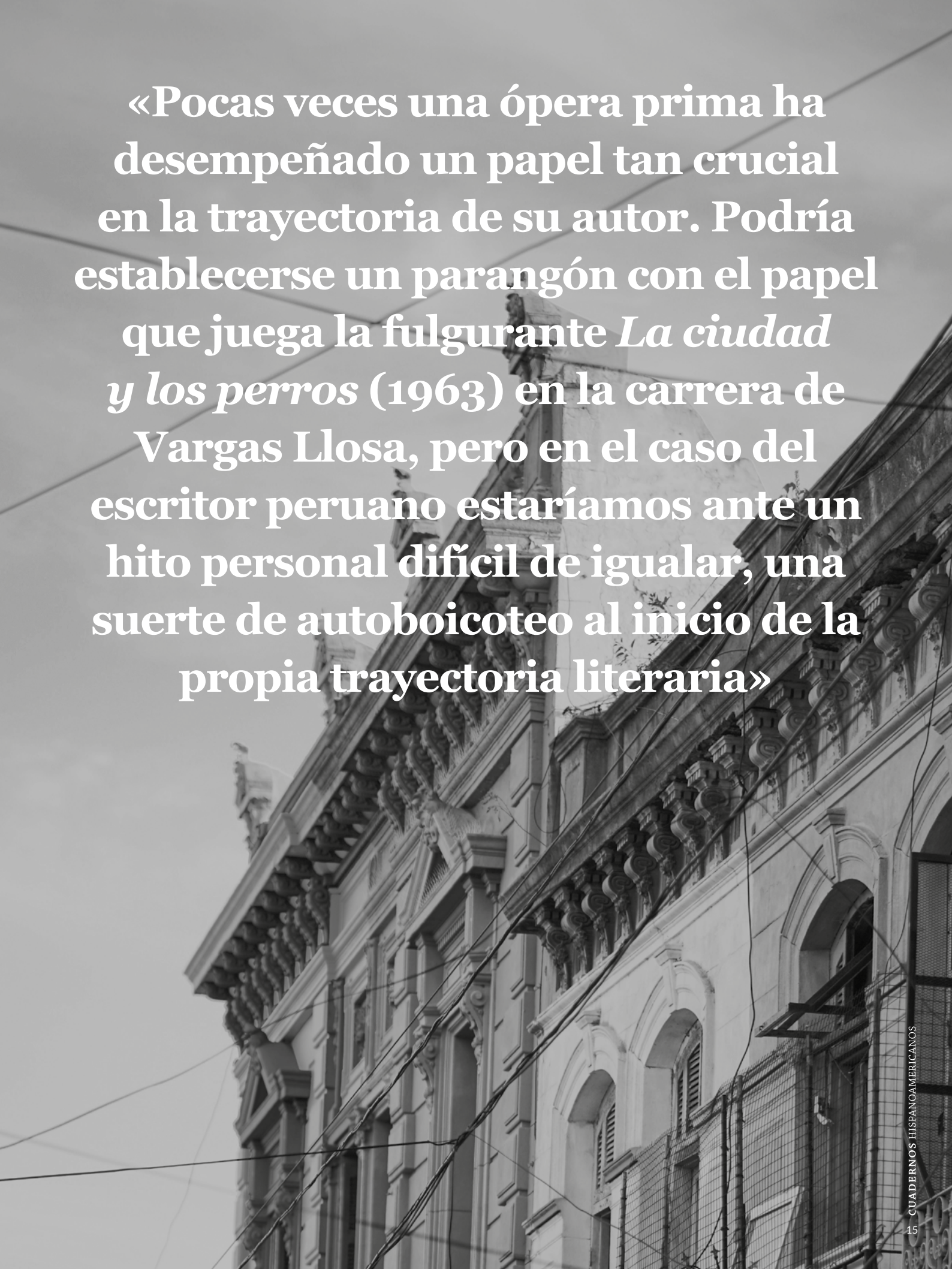
por Tania Padilla Aguilera

En el aún reciente 2021 se ha cumplido el trigésimo aniversario de la primera edición de *Historia argentina* (Planeta: Biblioteca del Sur, 1991), obra que inaugura la impecable trayectoria de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963). A este le seguirían otros libros de relatos (*Vidas de santos*, 1993; *Trabajos manuales*, 1994; *La velocidad de las cosas*, 1998), así como numerosas novelas (*Esperanto*, 1995; *Mantra*, 2001; *Jardines de Kensington*, 2003; *El fondo del cielo*, 2009; *La parte inventada*, 2014; *La parte soñada*, 2017; *La parte recordada*, 2019, y *Melville*, cuya publicación está proyectada para este 2022). Toda su producción conforma una trayectoria firme —y prodigiosamente premeditada, ordenada, regular (en el sentido más positivo del término, el que remite a la calidad literaria sostenida en el tiempo)— que nos permite afirmar sin ambages que su artífice es uno de los autores argentinos más importantes de la actualidad, quizá junto con su admirado predecesor César Aira (Coronel Pringles, 1949).

Pese a su apariencia de libro de relatos común, en *Historia argentina* encontramos una serie de

concordancias internas y estudiadas trabazones entre cada una de las piezas que lo integran que confieren al conjunto una apariencia de novela posmoderna: deconstruida, caótica, pop. Pocas veces una ópera prima ha desempeñado un papel tan crucial en la trayectoria de su autor. Podría establecerse un parangón con el papel que juega la fulgurante *La ciudad y los perros* (1963) en la carrera de Vargas Llosa, pero en el caso del escritor peruano estaríamos ante un hito personal difícil de igualar, una suerte de *autoboicoteo* al inicio de la propia trayectoria literaria. Sin embargo, en el caso de Fresán cabría más hablar de declaración de intenciones, de metro de platino iridiado ante el cual calibrar todo lo que ha de venir después, lo cual supone un ejercicio sano de *autocompetitividad* a la hora de diseñar un recorrido literario propio.

La irrupción de *Historia argentina* en el panorama de las narrativas hispánicas supuso un revulsivo en la época. La buena acogida entre público y crítica propició la inmediata consolidación de



«Pocas veces una ópera prima ha desempeñado un papel tan crucial en la trayectoria de su autor. Podría establecerse un parangón con el papel que juega la fulgurante *La ciudad y los perros* (1963) en la carrera de Vargas Llosa, pero en el caso del escritor peruano estaríamos ante un hito personal difícil de igualar, una suerte de autoboycoteo al inicio de la propia trayectoria literaria»

su autor. El éxito se reitera con la reedición de 2003 en Anagrama (la primera en esta editorial data de 1993), en la que Fresán reordena las distintas teselas narrativas que integran la obra con motivo de su décimo aniversario. Seis años después el libro aún verá una nueva edición, esta vez corregida y aumentada, en la colección «Otra vuelta de tuerca» (Anagrama, 2009). En esta, Fresán incluye una serie de cambios que glosa a la perfección Ignacio Echevarría en su clarificador prólogo. A propósito del título de cada uno de los cuentos que integran la obra, el crítico reflexiona sobre la propia historia textual de los distintos relatos, su contexto de producción y su deuda con el proyecto literario del autor. Así, en una inteligente exégesis que combina la historia y la intrahistoria de forma similar a como procede Fresán en su libro, Echevarría repasa los diferentes acontecimientos narrados conectándolos con los sucesivos episodios del devenir argentino en el que estos se contextualizan y encuentran su significado último.

La totalidad de los textos que integran *Historia argentina* conforma un único relato fragmentario que, a través de la historia individual de los protagonistas (narrada en tercera persona o en una

primera sospechosa, extranjerísima), relata la Historia de Argentina desde un distanciamiento irremediadamente irónico. Las alusiones literarias –explícitas o veladas– son constantes. Fresán se apoya en algunos de los referentes patrios menos cuestionados (Borges, Cortázar), además de en otros más recientes pero igualmente incuestionables (Piglia o el citado Aira). A su vez, también el propio autor pasará con esta obra el testigo literario a nuevas generaciones, constituyendo un enriquecedor basamento de la obra de algún epígono (al releerlo es imposible no pensar en Patricio Pron). En *Historia argentina* se acumulan las referencias culturales más elevadas de la literatura, la música y el arte en general, con las referencias pop más estridentes (musicales, publicitarias, cómicas, cinematográficas). El caleidoscopio que conforma el conjunto de la obra constituye, sin embargo, un todo coherente y estructurado en el que las resonancias intratextuales conforman un homogéneo tapiz narrativo.

El relato «Padres de la patria», en el que Chivas y Gonçalves cabalgan alegóricamente por la siempre traída pampa, sirve de elocuente pistoletazo de salida. Su carácter, más evocativo que

«En *Historia argentina* se acumulan las referencias culturales más elevadas de la literatura, la música y el arte en general, con las referencias pop más estridentes (musicales, publicitarias, cómicas, cinematográficas). El caleidoscopio que conforma el conjunto de la obra constituye, sin embargo, un todo coherente y estructurado en el que las resonancias intratextuales conforman un homogéneo tapiz narrativo»

narrativo (apenas unas pinceladas contextuales que arrastran al lector al universo propuesto), constituye un introito adecuadísimo a la colección. Los protagonistas, a la manera de un Martín Fierro que hace pareja con una suerte de Artemio Cruz, conforman una cómica pareja que rezuma cierto cervantismo con el que el autor ofrece una relectura del mítico pampanismo en clave irónica. Le sigue «El aprendiz de brujo», más narrativo y pedestre, en el que Fresán nos presenta a uno de los primeros *niños bien* (o *pijos*, como los llamaríamos en España) que van a pulular por su obra. La Guerra de las Malvinas (mejor focalizada más adelante en «La soberanía nacional») será el telón de fondo en esta historia sobre egos en la alta cocina (microcosmos en el que se explicitan las tensiones de la contienda histórica) que con tanta sensación de contemporaneidad ha de leerse en nuestros días, cuando abunda la cocina pretenciosa convertida en competitivo *show* cuyos protagonistas buscan precisamente lo opuesto al superviviente del relato de Fresán: no pasar desapercibidos bajo ningún concepto. Porque este narrador en primera persona que vive su vida bajo las premisas de su admirada *Fantasia* de Disney lucha por mantenerse en lo más bajo de la cadena de trabajo, fregando hornos en el prestigioso Savoir Fair. Por su parte, el sospechosísimo narrador de «El único privilegiado» nos habla de fingidos asesinatos y violaciones, mientras que el científico estilista de «La formación científica» nos guía con su prístina mirada (similar a la del inocente lector) por un degradado Buenos Aires en el que la decisión sobre la muerte de la madre le genera el mismo hastío que su propia ciudad (lo social asimilado a lo íntimo), que lo empuja a huir de vuelta al utópico laboratorio que constituye su immaculado paradigma existencial.

«La pasión de multitudes» fue una acertada adenda. Tal y como el propio autor explica en su prólogo a la edición de 2009, lo añadió a la colección porque, pese a su indiferencia por el deporte rey, no debía faltar una mínima alusión al fútbol en una colección de relatos sobre la historia argentina. En «Histeria argentina II» se nos ofrecen una serie de fragmentos de una novela inconclusa. La remisión a una segunda parte de



una primera inexistente permite el diálogo con esos espacios de incertidumbre que son más habituales en el cuento que en la novela. De manera similar, en «La Roca Argentina (12 grandes éxitos)» se nos ofrece un itinerario por un vinilo imaginario en el que, una a una, se van glosando todas las canciones que lo integran, constitutivas de una microhistoria musical de los avatares argentinos. Ambos relatos dialogan en fondo y forma con el preceptivo «El lado de afuera», en el que un dinamitero franco-argentino que acude a su abuela gala en busca de subvención para sus atrocidades plantea como filosofía de vida esa falta de penetración en las cosas, que en cierto modo es una forma de no implicación, de manifiesta superficialidad literario-vital. Asimismo, ambas historias conectan con «El protagonista de la novela que todavía no empecé a escribir», en la que un escritor de clase alta reflexiona en primera persona sobre la novela que quiere escribir bajo una mesa de roble que funciona como una excéntrica *habitación propia*.

«De alguna manera, el juego de resonancias establecido en *Historia argentina* puede extrapolarse a la totalidad de la producción de Fresán, quien se ve empujado a establecer continuos juegos de concordancias y relecturas en un vaivén espacio-temporal enraizado en una idea de la literatura que no sabe mirar hacia el futuro sin hacer rebotar el pensamiento contra todos los procesos literarios ya pasados»

Por su parte, «El asalto a las instituciones» está integrado por tres fragmentos discursivos que completan un soberbio tríptico intrahistórico en un inquietante contexto peronista. Así, al tímido discurso de un adolescente deseante se superpone el de la chica deseada; ambos quedan neutralizados por el del padre pederasta, que ha suplantado de facto al hijo en la consecución de su perentorio deseo en un trasunto doméstico de los desmanes de la patria.

«La memoria de un pueblo» es una carta de amor que rememora la aventura amorosa entre emisor y receptor a bordo de un barco mientras se libra una lejana contienda. El cambio de nombre de la destinataria (Adela, Mercedes, Inesita, Beatriz, Mariana) invalida la intimidad del discurso convirtiendo el asunto en una historia universal. Por su parte, en el nuevamente metaficcional «El sistema educativo», se nos presenta a un personaje-narrador (a quien ya habíamos conocido, de refilón, en otra de las historias) que, como el Guadiana, aparece y desaparece de su propia historia hasta que acaba siendo fulminado por un rayo. En este relato se nos presenta a tres hombres (un triunfador, un desgraciado y un escritor, que no puede ser otra cosa que *el observador*) enamorados de una misma mujer. En esta ocasión conecta con la historia del país la presencia de un niño acomodado que es sometido a un secuestro, experiencia que narra la propia peripecia vital de un Fresán adolescente. «Gente con walk-

man» está protagonizado por Alejo, el hermano del «aprendiz de brujo», un gafe consumado que se resigna a su azaroso y catastrófico destino poblado de ocasionales desdichas. *Gente con walkman* es el título de la novela que está leyendo este exsoldado de la Guerra de las Malvinas, regalo de su novia *emo*, cuando sufre un accidente de avión del que solo él sabe que todo el pasaje saldrá indemne.

Cierran la edición de 2009 los relatos «Historia antigua», que, según afirma Echevarría en su prólogo, fue escrito por el autor cuando este tenía tan solo 8 años, razón a la que alude el epíteto «antigua» de esta historia de carácter circular escrita por un fanático de los Aztecas, y «La vocación literaria». De este último pasa a formar parte el cuento anteriormente titulado «La situación geográfica», incluido como bonus track en la primera edición de Anagrama. Esta fusión de dos relatos que cierra ahora la obra constituye una suerte de cuento programático que confiere sentido y cohesión al resto de las historias. Porque *Historia argentina* contiene, además de una serie de herramientas con la que acercarse a la realidad (que conforman un novedoso paradigma literario-vital), las propias instrucciones mediante las que se realiza el proceso, de ahí la relevancia de lo metaliterario en la obra. Como afirma el propio Fresán en el cuento que cierra el libro: «Primero era el mapa. Una forma larga y ridícula que, sin embargo, se las arreglaba para capturar sin mayor esfuerzo todos

los climas y los paisajes posibles. Después, enseñada se presentaba la Historia, la posibilidad de múltiples historias».

La última sección, titulada «Estado de gracias» en la edición de 2003, pasa a denominarse «Efe-mérides» en la de 2009. En ella, el autor, convertido en exégeta de su propia obra, aclara algunos aspectos oscuros de su colección de cuentos tanto en su primera como en su segunda versión. Este apartado denota el carácter abierto y mutante de su texto, sometido a continuos procesos de revisión, reedición y relectura. Estos procesos revelan un perfil de autor muy singular: el del escritor filólogo, revisionista, atento a su propia trayectoria, así como a las mejores estrategias de cara a la ordenación de los hitos que la integran. De alguna manera, el juego de resonancias establecido en *Historia argentina* puede extrapolarse a la totalidad de la producción de Fresán, quien se ve empujado a establecer continuos juegos de concordancias y relecturas en un vaivén espacio-temporal enraizado en una idea de la literatura que no sabe mirar hacia el futuro sin hacer rebotar el pensamiento contra todos los procesos literarios ya pasados. En este sentido, podemos decir que Fresán concibe su propia obra como un

conjunto orgánico en el que no existe la autosuficiencia, la escisión textual ni el olvido, sino que toda su producción se entiende como un trayecto de ida y vuelta, unitario pero a la vez siempre cambiante, dúctil y mutante. Prueban la continua actualización de su obra, que Fresán nunca abandona, las sucesivas reediciones de esta a lo largo del tiempo. A las ya citadas, deben añadirse las de Tusquets (1998) y Mondadori (2017).

En definitiva, *Historia argentina* es una buena representación del libro posmoderno. Se mueve en la difícil frontera entre la novela y la colección de relatos, combina las referencias literarias con las de la baja cultura, disuelve los límites entre historia y ficción, subvierte las nociones de sujeto, espacio y tiempo, y plantea nuevos lenguajes literarios y juegos metaficcionales. La obra incide directamente en los ejes paradigmático y sintagmático del lenguaje literario para ofrecer un texto radicalmente novedoso que apuesta por hacer literatura renombrando todos los universos posibles. Sin duda, visitar *Historia argentina* junto al propio Fresán es un buen ejercicio de lo que Salvador Pániker llamaría «retroprogresión»: volver para recordarse, rectificarse y poder salir mejor proyectado hacia el próximo presente.



Abundancia del tiempo

por **Gioconda Belli**



Conocí hace algunos años una persona muy mayor que decidió vivir fuera del tiempo. En sus noventa era un practicante de la inmortalidad. Sembraba árboles que jamás vería crecer pero que su imaginación le permitía ver y disfrutar. Sabía la estatura que tendrían y cuán bellos lucirían

en el sitio, donde su conocimiento del viento y del sol, le indicaba tendrían la mejor oportunidad para desarrollar todo su potencial.

Iniciaba proyectos, dibujaba pérgolas, cuidaba un modesto viñedo, sembraba hortalizas, y era un anfitrión encantador para sus amistades, todas más jóvenes que él. Tenerlo cerca era divertido. Se reía de sí mismo y poseía un sentido de humor provocador que, por lo mismo, le granjeaba la inmediata atención del sujeto de sus bromas que, inicialmente, sentía que este señor le imprecaba para segundos después caer preso de su encanto.

Su filosofía de la existencia ha flotado a la superficie de mi memoria en estos días del Ómicron cuando uno se pregunta cuánta más incertidumbre sobre nuestro modo de vida habitual seremos capaces de soportar. Convivir con la evidencia de la finitud tiene un efecto curioso en esta modernidad apurada en la que nos zambullimos día a día. En vez de concentrar la atención en el tiempo que tenemos, dedicamos nuestra productividad y preocupación al temor de que se acabe. Carlos Fuentes, en su libro *En esto creo* que contenía sus definiciones de la A a la Z de mil cosas, definía el amor como «la capacidad de atención». Esa capacidad de estar presente, atento, era, pienso, el secreto del nonagenario de mis recuerdos. María Popova, la escritora de un blog (The Marginalian) que reúne observaciones sobre los profundos pensamientos que nos va dejando la literatura como pedruscos brillantes, contaba de un ejercicio de *mindfulness* que consiste en imaginar qué haríamos si supiéramos que sólo tene-

mos un año de vida, o un mes, un día, una hora. ¿Cuáles serían entonces nuestras prioridades?

La gran poeta norteamericana Mary Oliver, en su poema sobre la vitalidad «El cuarto signo del Zodíaco» termina la última estrofa con estos versos:

«¿Necesitas un empujón?/¿Acaso una pizca de oscuridad para empezar?/Deja que mi urgencia sea el cuchillo entonces/y recordar contigo a Keats/tan dedicado a un solo propósito/ y pensando a ratos/que disponía de la vida entera».

El poeta John Keats (1795 –1821) contrajo tuberculosis y murió a los 25 años tan frustrado por las críticas negativas a su poesía que pidió que en su tumba no se escribiera su nombre, sino la frase: «Aquí yace un poeta cuyo nombre quedó escrito en el agua». Sufrió con pasión sin imaginar el reflejo luminoso que dejarían sus poemas.

Las catástrofes y las epidemias nos desasosiegan por lo repentino de unas o lo persistente de otras. En el fondo de la angustia yace el miedo más antiguo de la humanidad: la inevitable realidad de nuestra finitud. Mucho se especuló durante la pandemia que el paréntesis obligado del confinamiento derivaría en una reflexión que llevaría a un cambio de prioridades en nuestras vidas. Sin embargo, las benéficas vacunas, bien pronto nos devolvieron a la vida agitada «normal». Regresaron tanto las alegrías del reencuentro y el abrazo como el alud de urgencias a menudo autoimpuestas que nos roban la vida de otra manera.

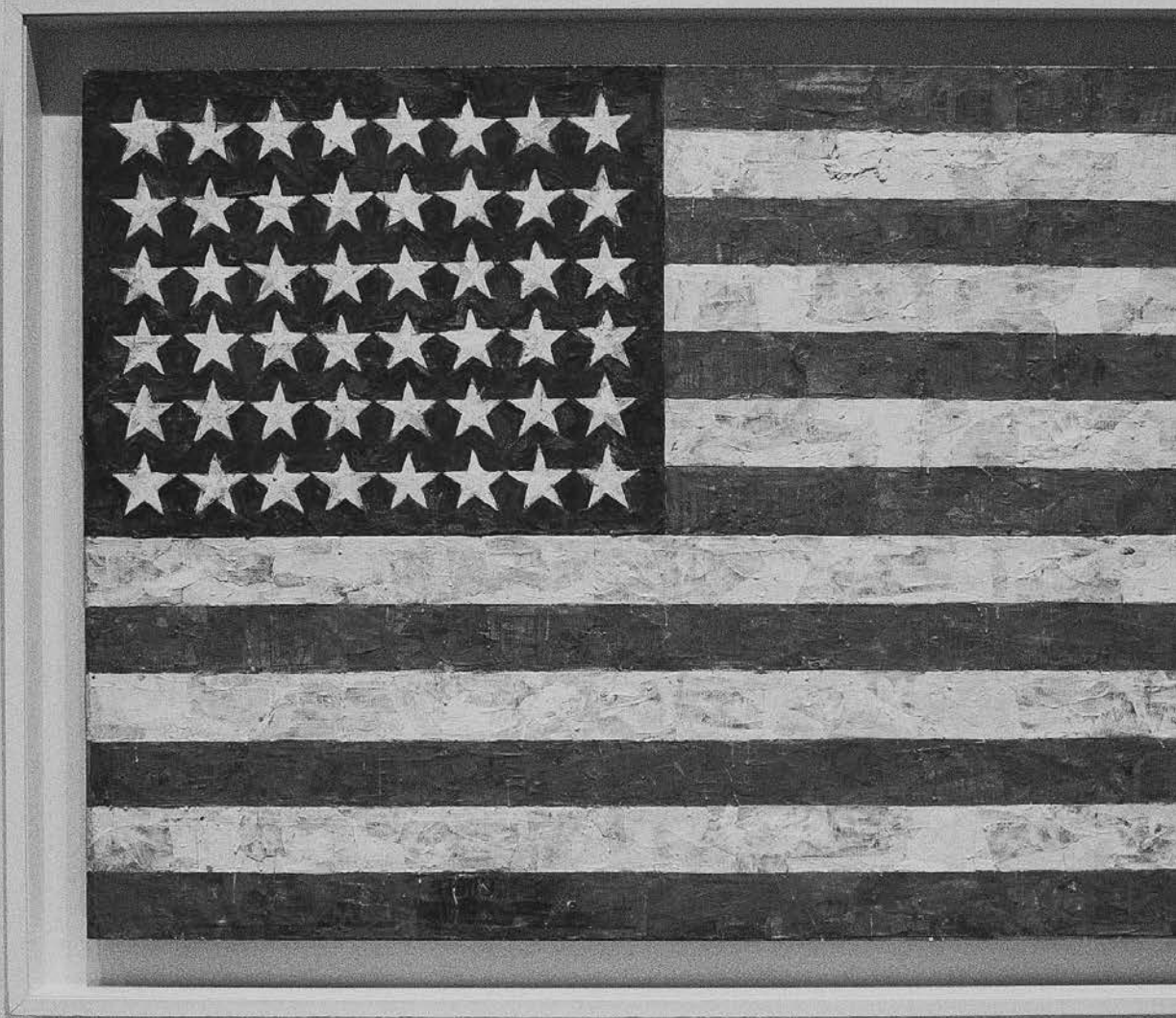
Es, sin duda odioso volver a lidiar con el Ómicron, esta nueva mutación del COVID, pero no sería vano pensar que esta prolongada demostración de la fragilidad de nuestra existencia nos obligue al fin a repensar la vida y la dispersión moderna que sufrimos. Coyunturas que nos cuestionan cómo usamos el tiempo se repiten en la literatura desde la antigüedad.

Séneca, (4 a. C.- 65 d. C) en su carta a Paulino sobre la brevedad de la vida, lo expresa muy bien:

«Lo cierto es que la vida que se nos dio **no** es breve, nosotros hacemos que lo sea; no somos pobres, sino ricos del tiempo; nos sucede lo que, a las grandes y reales riquezas, que si llegan a manos de dueños poco cuerdos se disipan en un instante; al contrario, las cortas y limitadas, en manos de prolijos administradores, crecen con el uso. Así nuestra edad tiene mucha latitud para quienes usan bien de ella. ...Larga es la vida, si la sabemos aprovechar. A uno detiene la insaciable avaricia, a otro la cuidadosa diligencia de inútiles trabajos; uno se entrega al vino, otro con la ociosidad se entorpece; a otro fatiga la ambición pendiente siempre de ajenos pareceres; a unos lleva por diversas tierras y mares la despeñada codicia de mercancías con esperanzas de ganancia; a otros atormenta la militar inclinación, sin jamás quedar advertidos con los ajenos peligros ni escarmentados con los propios. Hay otros que en veneración no agradecida hacia sus superiores consumen su edad en voluntaria servidumbre; a muchos detiene la emulación de ajena fortuna, o el aborrecimiento de la propia; a otros trae una inconstante y siempre descontenta liviandad... tal que no dudo sea verdad lo que en forma de oráculo dijo el mayor de los poetas: *pequeña parte de vida es la que vivimos*».

En estos tiempos de asombros e incertidumbres, leer a este famoso filósofo estoico -nacido por cierto en Córdoba, Corduba de la Hispania de entonces- nos reta a la misión, también antigua de la humanidad, de encontrarle sentido a la vida apuntando nuestra atención, nuestro amor, a lo que evite que al final del día nos preguntemos por qué desagüe se nos escurrió nuestro, ahora amenazado, tiempo.







DOSIER I

La literatura inglesa en español: lectura y recepción de David Foster Wallace

DFW y sus 25 años de legado

por **Daniel Escandell**

**La península W: David Foster
Wallace en España**

por **Cristina Gutiérrez Valencia**

**Apuntes sobre David Foster
Wallace y la narrativa
latinoamericana**

por **Francisco Javier García Rodríguez**

DFW Y SUS 25 AÑOS DE LEGADO

por **Daniel Escandell**

David Foster Wallace tuvo la suerte de saber que su obra llegaba al público antes de que la depresión crónica desembocara en suicidio. Su nombre ha sido asociado con la posmodernidad, por la pluralidad de técnicas narrativas y voces que se hacen presentes a lo largo de su escritura, abriendo caminos que han seguido siendo recorridos desde entonces. Por eso, cumplidos los veinticinco años de la aparición de su segunda e influyente novela, *Infinite Jest* (1996), desde el proyecto «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-I00) financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033, nos complace dedicarle este espacio en colaboración con *Cuadernos Hispanoamericanos*. El impacto de DFW trasciende rápidamente en el ámbito de la lengua inglesa, y también en España: traducida como *La broma infinita*, tuvo notable impacto pronto. La novela fue tildada al mismo tiempo de distópica, filosófica, tragicómica, crítica, ácida y muchos otros adjetivos, supuso un antes y un después.

En sus páginas nos encontramos el enunciamiento -de hecho, el presagio- de un mercantilismo radicalizado y sus consecuencias, todo ello desde el punto de vista de quien ve claramente el mundo, pero se sabe Casandra. El modo en que dibujaba la debilitación de lo público frente a lo privado, y las fracturas sociales que ahora son evidentes y palpables, solo revalida su influencia más allá de los límites de la literatura universal.

En estas páginas, Javier García Rodríguez y Cristina Gutiérrez nos permiten recordar su figura y reflexionar sobre cómo ha sido su recepción en España. Dice Gutiérrez que el autor estadounidense cayó de pie en España, y así es. No podemos discutir que su figura y obra se hi-

cieron más públicas a raíz de la noticia de su fallecimiento en 2008, pero la temprana publicación de su obra en esta parte del mundo había permitido que escritores ahora consolidados pudieran leerlo en la más absoluta sincronía con él. Han pasado pocos años, pero conviene recordar que el final del siglo pasado estaba todavía lejos de la velocidad en comunicaciones y distribución de libros (físicos o no) de la que gozamos hoy en día: un océano y una lengua entonces eran mucho más frontera que hoy.

Esta relación con nuestra tradición no se limita -sería imposible- al espectro peninsular: García rememora en su texto también cómo DFW ha marcado a autores hispanoamericanos a través de esa relación literaria que se establece entre Bolaño y Wallace, una cuestión que aborda con claridad antes de llevarnos a nombres como Leila Guerriero, Alberto Fuguet o, claro, Rodrigo Fresán. Gutiérrez presenta, por su parte, una extensa nómina española que incluye a nombres tan diversos como Javier Calvo, Cristina Morales, Laura Fernández o Germán Sierra que deja patente su influencia transversal.

García nos recuerda también cómo la obra de DFW es posible por la suma de dos factores que visiones empobrecidas del mundo todavía hoy consideran como opuestas: el choque de alta y baja cultura. Pero como apunta García, ese choque no es tal, sino suma. Su fuerza creativa nace de una formación y tradición literaria exquisita y rigurosa a la que se incorpora la cultura popular. De esa combinación surge su visión del mundo, su estilo y, claro, también el adherirle la etiqueta de la posmodernidad (o cualquier otro término equivalente que nos resulte más eufónico). Pasados estos veinticinco años de legado, solo podemos esperar ser testigos de los que están por venir.

* Este artículo es parte del proyecto PID2019-104957GA-I00 financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033»



LA PENÍNSULA W: DAVID FOSTER WALLACE EN ESPAÑA

por **Cristina Gutiérrez Valencia**

Foster Wallace nació en un barrio de Palma de Mallorca, no estoy mintiendo. En *El matrimonio anarquista*, el libro epistolar que han publicado recientemente Begoña Méndez y Nadal Suau, ambos escriben sobre la creación conjunta de la institución del matrimonio, y van hilvanando sus cartas con los cuadros de su intimidad doméstica diaria, donde sus tres gatos ocupan un espacio importante. Temprano por la mañana, David Foster Wallace, Pynchon y Winona los despiertan rascando a la puerta para que los den de comer. Probablemente Foster Wallace no sepa que las manos que lo acarician han escrito algunas de las mejores páginas sobre él en España.

Cambiar la piel de toro por la gran ballena blanca

Se dice que los gatos tienen siete vidas, y en el caso de la repercusión de David Foster Wallace, esta sobrevivió a su éxito, a las acusaciones de Harold Bloom de no saber escribir ni tener ningún tipo de talento, a la puñalada de Jonathan Franzen declarando que con el suicidio jugó su última carta para infligir el máximo dolor posible a sus seres queridos y que fue una gran «jugada de promoción en su carrera profesional», a Bolaño criticando su «palabrerío», a Antonio Orejudo expresando por doquier que está sobrevalorado, a su conversión en personaje en una novela de Jeffrey Eugenides y en *Los Simpson*, e incluso a que Jason Segel lo interpretara en la película *The End of the Tour*. Podemos decir que Wallace en España cayó de pie y ya no calló, porque su recepción inicial fue paulatina, pero desde el momento de su muerte en 2008 su figura se volvió omnipresente -como dice Fernández Mallo en el relato que le dedica después del suicidio: «Dentro de poco tiempo el Planeta se cubrirá de figuritas de Foster Wallace fabricadas por Lladró», y el proceso de mitificación y de beatificación estuvo a la altura de toda formación del olimpo canónico, con no poca picardía mercadotécnica de por medio (Gonzalo Torné contestaba en

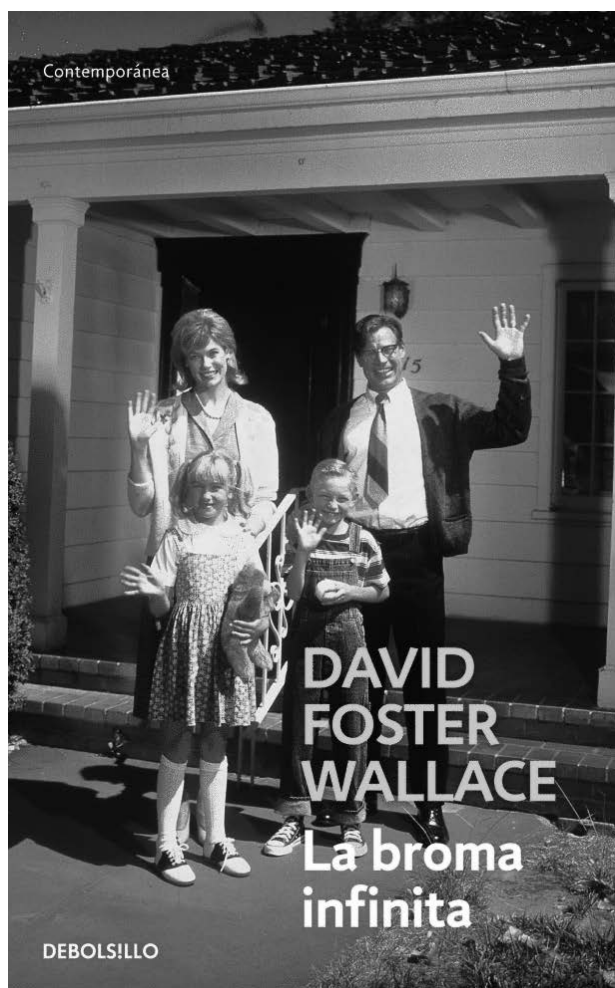
una entrevista: «Me han comparado con Foster Wallace, Reza, Knausgård... autores que no he leído...»). El crítico italiano Alfonso Berardinelli escribió que «se necesita a Melville para desmontar el nihilismo de D. F. Wallace», pero no se daba cuenta de que en España Wallace se había convertido él mismo en la gran ballena blanca que todos querían atrapar. O quizá no todos; en este caso, paradójicamente, el veterano capitán Ahab fueron los narradores jóvenes, aquellos que en el momento de la muerte de Wallace no se acercaban aún a los 50. Como apuntaba Juan Trejo en el dossier de la revista *Quimera* dedicado al narrador estadounidense meses después de su muerte, quien para un grupo de escritores sirvió como aglutinador generacional, no convenía, en general, a la vieja guardia literaria. Ahora que Wallace hubiera cumplido 60 años y que hace 25 de la publicación de *Infinite Jest*, es momento de recapitular.

A lo que no sabemos si sobrevivirá Wallace es al resurgimiento del concepto de autor en forma de inquisición biografista: desde las quejas de Mary Karr en 2018 al biógrafo de Wallace por no dar la suficiente importancia a los abusos del escritor hacia ella, y especialmente a raíz de la repercusión que tuvieron en el contexto del #MeToo (en España, Laura Fernández, nada sospechosa de no ser afín a la literatura del estadounidense, tituló en *El País*: «*David Foster Wallace era un monstruo*»), la presencia de DFW en el imaginario cultural español se ha atenuado, llegando a disiparse su estela por momentos. Contribuye a esto la otra cara del renacimiento autorial en la Península, la traslación de las narrativas del yo al centro del sistema literario. La *New Sincerity* por la que abogaba Wallace en su propuesta anti-irónica ha tomado en España aires perequianos: impera el *me acuerdo* en lugar del *me atrevo* formal wallaceano, que abría las posibilidades narrativas al reconducir la metaficción y la pirueta formal del Posmodernismo hacia una rehumanización autoconsciente y formalmente desprejuiciada. Pero tampoco estampemos oposiciones, todos sabemos cómo ha subido la cotización del yo del gran fabulador que era Wallace tras su suicidio y la publicación de la biografía de D. T. Max en la lectura de su obra.

«Se dice que los gatos tienen siete vidas, y en el caso de la repercusión de David Foster Wallace, esta sobrevivió a su éxito, a las acusaciones de Harold Bloom de no saber escribir ni tener ningún tipo de talento, a la puñalada de Jonathan Franzen declarando que con el suicidio jugó su última carta para infligir el máximo dolor posible a sus seres queridos y que fue una gran «jugada de promoción en su carrera profesional»»

La infinita angustia de la influencia

La nómina de autores del dossier de *Quimera* que hemos mencionado anteriormente nos ofrece un buen punto de partida para observar la influencia de DFW en la narrativa española: Juan Francisco Ferré, Germán Sierra, Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández-Porta, Manuel Vilas, Javier García Rodríguez, Robert Juan-Cantavella y Ricardo Menéndez Salmón. A estos se les pueden sumar otros de edades diversas, como Javier Calvo -su traductor por excelencia-, Eduardo Lago -quien mejor lo conoció en persona-, Andrés Ibáñez, Laura Fernández, Jorge Carrión, Vicente Luis Mora, Ce Santiago, Raquel Taraniella, Antonio J. Rodríguez, Rubén Martín Giráldez, Luna Miguel, Javier Moreno, Javier Avilés, Luis Rodríguez, Javier Fernández o Cristina Morales. Aunque autores muy diferentes entre sí, todos beben en alguna medida -algunos se emborrachan, otros se embeben, hay quien moja los labios- del maximalismo wallaceano, de su narrativa desbordante y digresiva, mezcla de enciclopedismo erudito y cultura pop -lo que James Wood llamó el Realismo histórico-, de la temática y el trasfondo del tecno-capitalismo y la cultura del entretenimiento y de la imagen, de la destilación de la sociedad estadounidense, de la interrogación -retórica y signo de los tiempos- por lo real y su simulacro, de los juegos y límites del lenguaje y los juegos de paciencia con el lector cómplice, del aburrimiento como marcapáginas de nuestra época, de las oraciones interminables y la sintaxis precisa, de las influencias filosóficas, de la indagación en la masculinidad, las adicciones, la depresión y el solipsismo, de la autorreferencialidad aplastante, de la superación del formalismo y la metaficción vacuos y cínicos, o de las notas hiperbólicas -Nadal Suau llega a decir que su uso se convirtió en cliché por culpa de los epígonos de DFW-.



«En el ámbito de la no ficción Wallace ha sido tema y argumento (Fernández Porta, Juan Francisco Ferré, Fernández Mallo, Antonio J. Rodríguez). Ernesto Castro termina la introducción a su libro *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España* hablando de David Foster Wallace, con quien se siente identificado hasta puntos de una comicidad carnavalesca»

Ficción en ON: el «acaso» del Imperio W continúa

Es difícil precisar el grado de influencia que el autor norteamericano ha tenido en la narrativa de estos escritores o su voluntad de imitación -habrá quienes la reivindicuen y quienes (re)nieguen tres veces-, pero sí se pueden rastrear huellas concretas, desde la introducción de citas suyas al inicio de una obra (*Nada ilegal, nada inmoral*, de Adrián Grant, 2020) o al final (*Borges en Estocolmo*, de Sonia Dalton¹, 2021), hasta la creación de cuentos con él como protagonista (Manuel Vilas o Fernández Mallo). En otras ocasiones la referencia se filtra a través de los personajes o los marcos espacio-temporales: la pareja protagonista de *Exhumación* (2010), de Luna Miguel y Antonio J. Rodríguez, recuerda mucho a la de «Animalitos inexpresivos», uno de los relatos de *La niña del pelo raro*, y su homenaje se ve claro cuando usan una expresión parecida, «animalito expresivo», en su narración. El mismo relato parece haber influido en su traductor, Javier Calvo, cuando escribió «El arco iris de levedad» en *Risas enlatadas* (2001), como señala ya Vicente Luis Mora en varios lugares. En *Fresy Cool* (2012), de Antonio J. Rodríguez, se habla del caso de un yuppie, Dave Wallace, que en los noventa metió la cabeza en un horno (recuerden *La broma infinita*) por su sensación de ser un fraude, a pesar de una exitosa carrera en la publicidad (cómo olvidar aquello de Wallace: «Toda mi vida he sido un fraude, no estoy exagerando»). Más adelante también habrá un personaje que diga, en triplete referencial: «Toda mi vida ha sido una nota al pie a los hombres repulsivos». Pero quizá quien más haya jugado con Wallace, siendo a su vez uno de sus críticos más certeros, es Javier García Rodríguez: introduce citas suyas en «Hacia una crítica de la razón ficcional» (*Literatura con paradiña*, 2017) para ilustrar conceptos de teoría

literaria, instituye la Wallace University y el periódico universitario *Wallacean Hispanic Papers* para localizar un personaje en *Mutatis mutandis* (2009), narra cómo llegó a su literatura en una crónica sobre «Sweet home Chicago» (*Barra americana*, 2011), responde a uno de sus relatos de *Entrevistas breves con hombres repulsivos* en «El día que conocí a David Foster Wallace (Respuesta al “acertijo pop 9”)» (*Barra americana*, 2011), forma un díptico entre dos de sus relatos, que se suceden: «Ficción, imitación, ventriloquia (Entrevista breve a N. Z. para el relato *Homecoming Parade: Oviedo*)», en el que Nathan Zuckerman -suponemos- responde, a veces en repulsivo modo, a unas preguntas ausentes, hablando incluso de Wallace («Valiente para morir. Lo tenía todo, el cabrón»), y «El hombre que mató a Liberty (Foster) Wallace o el suicidio como técnica narrativa» (*La mano izquierda es la que mata*, 2018), que es un caleidoscopio de voces y citas con el suicidio de Wallace como espejo.

Lo real es una marca (JGR)

En el ámbito de la no ficción Wallace ha sido tema y argumento (Fernández Porta, Juan Francisco Ferré, Fernández Mallo, Antonio J. Rodríguez). Ernesto Castro termina la introducción a su libro *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España* hablando de David Foster Wallace, con quien se siente identificado hasta puntos de una comicidad carnavalesca: «Mi identificación paranoico-crítica con el autor de *La broma infinita* llegó hasta el extremo de que [...] me disfracé de él. Pañuelo en la cabeza incluido. Casi me quedo calvo de todo lo que sudé debajo de aquel pañuelo. Esperemos, por mi propio bien, que la emulación no vaya más lejos».

Lo más parecido que encontramos en España a crónicas como «Algo supuestamente divertido que nunca volveré a ha-

1. No podía faltar una nota al pie: Sonia Dalton es una escritora argentina, pero dado lo disparatado de su biografía y su carácter de «escritora colectivista, tras la cual se aglutina un grupo de profesores, creadores y ensayistas postchiripitfláuticos», algo de sangre española puede tener.

cer» es *La España inesperada* (2005), de Gabi Martínez, donde describe sus días en Benidorm, entre otros destinos, sin negar al padre del todo incluido narrativo: «Por supuesto, yo no alegraré que el viaje lo he hecho influido por un megareportaje de David Foster Wallace, que pasó siete noches navegando por el Caribe en el Crucero de Lujo *Nadir* a gastos pagados por una revista chic de la Costa Este estadounidense. Ni diré que me arrastra un ánimo imitativo, por supuesto, porque mi padre se frotaría la frente, [...] y al final quizá afirmaré que, por si fuera poco, encima soy un plagiador». En otro destino (ay, *fatum*) turístico crónico, Marina D'Or, Ciudad de vacaciones, se sitúa la novela-aportaje (así llama el autor a su reportaje ficticio) *El Dorado*, de Robert Juan-Cantavella, que también recuerda a aquellas crónicas. Este mismo autor analiza el reportismo de campaña electoral de «Up, Simba», en *La realidad. Crónicas canallas* (2016), donde se ve su alineación con el Nueva Periodismo. Otra de las piezas de esta obra es una (falsa) entrevista desquiciada a tres bandas, «Óscar Gual y la novela hacker», donde Dr. Gonzo y Escargot (protagonista de *El Dorado*), ambos *alter ego* de Juan-Cantavella, charlan con Óscar Gual. En esa conversación *fake* se ironiza sobre el éxito desmedido de Wallace y sobre cierta pose de algunos de sus defensores, pues Gual dice que no le gusta *La broma infinita*, que le aburre, que se repite, ante lo que los entrevistadores se enervan, Escargot saca una pistola y le llama subnormal y Dr. Gonzo no aguanta más y dice que no puede estar en la misma habitación que ese inconsciente.

Esto no quedará aquí: otras formas de continuar el mito

Hasta la frontera de la poesía española, territorio casi indómito, ha llegado Wallace en alguna ocasión, por ejemplo en *E-mails para Roland Emmerich* (2012), donde Sergi de Diego Mas tiene un verso inequívoco: «La broma infinita del poder», o en *Poetry is not dead* (2010), de Luna Miguel, donde el primer poema ya contiene el verso «David Foster Wallace Muerto», y otro titulado «Okay, whatever, David» termina con los versos «dejaré de leer tu carta de ruptura / por la página veinte», en los que hay una llamada a nota al pie -cómo no- que abajo indica: «Claire Thompson, antigua novia de David Foster Wallace, dejó de leer su carta de ruptura de 67 páginas cuando aún iba por la página 20». También a los escenarios ha llegado Wallace: Marc Caellas escribió para la escena *Entrevistas breves con escritores repulsivos* (2011), una adaptación de los monólogos de Wallace interpretados por escritores reales; Juan Navarro y Gonzalo Cunill crean la propuesta escénica *En lo alto para siempre* (2019) a partir del relato homónimo de Wallace, e Israel Elejalde interpretó durante el confinamiento de 2020 el discurso *Esto es agua* para los espectadores que quisieron verlo en directo desde casa en un proyecto de la Abadía y Pavón teatro Kamikaze.



Es difícil que DFW se mantenga también *en lo alto para siempre*, en un trampolín en el que esperan tantos nombres, pero aunque no llegue a ser en España el ícono pop o hipster en el que se ha convertido en su país (no hay más que echar un vistazo a las series de televisión -a esto definitivamente no hubiera sobrevivido-), seguimos encontrando huellas de que la ballena blanca todavía anda suelta: hay una librería llamada Foster & Wallace en Vic; el cocinero Chicote se declaraba en Twitter fan de Wallace; Taburete, el grupo de Willy Bárcenas, ha sacado un disco que se llama *La broma infinita* (2021), y el mismo año Ángel Gabilondo ha contado la fábula de *Esto es agua* en un mitin. Parece, después de todo, que a veces España se escribe con W.

* Este artículo es parte del proyecto PID2019-104957GA-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033»

APUNTES SOBRE DAVID FOSTER WALLACE Y LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

por **Francisco Javier García Rodríguez**

Puig/Cortázar/Borges

Quizá solo una investigación detallada en los fondos del Centro Harry Ransom de la Universidad de Texas (Austin), donde se conservan los archivos completos de David Foster Wallace, pudiera ofrecernos una información fidedigna sobre la relación del autor de *La broma infinita* con la literatura latinoamericana y de la posible influencia de esta literatura en la conformación de su proyecto narrativo. A la espera del resultado de ese rastreo, poco más que hipótesis podemos plantear en torno a la cercanía o la familiaridad de Wallace con la literatura en español escrita en el continente americano, una hipótesis validada por la imagen proyectada por el propio autor a través de las opiniones vertidas en las respuestas a las numerosas entrevistas que concedió. Y es sabido que las opiniones de los autores deben ponerse siempre en cuarentena por ser tantas veces interesadas y por pecar otras tantas de palabra, obra u omisión. La labor de autoconstrucción autorial (el siempre proceloso proceso de «self-fashioning») abusa en ocasiones de la búsqueda de filiaciones y afiliaciones (son conceptos de -Edward W. Said), de influencias que puedan definir premeditadamente una identidad, de relaciones que apuntalen una personalidad creadora acorde con unos estándares muy interiorizados. En el caso de David Foster Wallace, este proceso de autoconfiguración como autor sufre la paradoja de ser, al mismo tiempo, el resultado de asumir e integrar una tradición literaria y académica muy rigurosas -por vía familiar- y de ir añadiendo estímulos culturales, creativos y de entretenimiento hasta ese momento no utilizados o directamente rechazados. Foster Wallace es, utilizando a Eco, el más integrado de los apocalípticos. A través de las opiniones que fue vertiendo en entrevistas y en artículos, podemos llegar a conocer en lo básico la relación de Foster Wallace con la literatura latinoamericana, una relación aún muy poco estu-

diada pero posiblemente mucho más importante de lo que pudiera parecer.

Entre los «materiales lectivos» preparados y utilizados por el autor a lo largo de las distintas experiencias en su algo errática -pero ciertamente muy comprometida- carrera como docente, no existen en sus programas de asignaturas (lo que hoy se llama «guías docentes») referencia alguna a autores latinoamericanos en las lecturas propuestas a los alumnos. Wallace es devoto de la narrativa norteamericana posmoderna con muchas reticencias, y también de los clásicos de los siglos diecinueve y veinte, pero también de la narrativa «de género» que, para él, no solo debía reivindicarse para los lectores (ahí está su faceta más «pop») sin que era un material extraordinario para la indagación en las técnicas narrativas. Pero no utiliza en las asignaturas más prácticas la obra de narradores latinoamericanos. Y resulta algo extraño porque después de la publicación en 1987 de *La escoba del sistema*, su primera novela, le escribe una carta a Gerry Howard, 2 de enero de 1987, según se recoge en el libro de D.T. Max *Todas las historias de amor son historias de fantasmas. David Foster Wallace, una biografía* (2013, pág. 426). En esa carta, Wallace se queja de una reseña en la que le afean como «pausas pseudowittgensteinianas» el uso de puntos suspensivos en un diálogo para indicar una falta de respuesta. En su defensa alega: «Si esa técnica está plagada de alguien, es de Manuel Puig». Efectivamente, esa técnica es uno de los puntales sobre los que se asienta la obra del escritor de General Villegas (Argentina), sobre todo, aunque no solo, en su conocida novela *El beso de la mujer araña* (1976), que Wallace parece conocer muy bien, como conoce muy bien el uso que hace de las notas al pie. Las conversaciones entre Molina y Arregui, los dos presos argentinos que comparten celda -uno por su opción sexual y otro por su opción política- configuran un modelo de autoconocimiento a través del lenguaje y de sus silencios. En una conversación con Helen Dudar en abril de 1987, lo reitera con vehemencia:

«A causa de los nombres disparatados y del humor absurdo que perfila la narración, los críticos le mencionan a menudo en la misma frase junto a Thomas Pynchon y Don DeLillo. El señor Wallace desearía que no lo hicieran: “Son escritores que admiro, aunque el niño de cinco años que hay en mí empuja hacia fuera el labio inferior y dice: Ya vale, yo también soy persona. Y tengo mi propia obra”. Además, una de sus influencias más fuertes ha pasado totalmente desapercibida. *La escoba* tiene capítulos enteros de virtuoso diálogo ininterrumpido que, dice su autor, están en deuda con Manuel Puig».¹

Pocos años después, y una vez que David Foster Wallace ya había publicado algunas de sus obras fundamentales² como el libro de relatos *La niña del pelo raro*, concede una entrevista Kennedy y a Geoffrey Polk³. Cuando este último le pregunta «¿Hay algún escritor vivo que te deje boquiabierto

de verdad?», antes de ponerse a hablar de sus contemporáneos, responde Wallace:

«Soy un fan acérrimo de Don DeLillo, aunque creo que su último libro es uno de los peores. Me encanta el DeLillo de *Americana* y *End Zone* y *Great Jones Street*. Quizá *El arcoiris de gravedad* sea mejor libro, pero no creo que haya nadie en su línea desde Nabokov que haya publicado una colección de obras mejor que la de DeLillo. Me gusta Bellow, y también mucho el Updike temprano: *La Feria del asilo*, *En torno a la granja* y *El Centauro*, simplemente en términos de pura escritura jodidamente bella. También hay muchos escritores latinos: Julio Cortázar, Manuel Puig, ambos fallecidos recientemente».⁴

Ese mismo año de 1993 Wallace se reúne con Larry McCaffery y entre ambos construyen la que es, casi con se-

1. Helen Dudar, «Un joven prodigio y su original primera novela», en *Wall Street Journal*, 24 de abril de 1987. Recogido en S. Burn (ed.), *Conversaciones con David Foster Wallace*, Málaga, Pálido Fuego, 2012 (or. 2012) pp. 31-32 (p. 32).

2. Por lo que parece, en este punto ya había terminado también la escritura de *La broma infinita*, aunque el trabajo de revisión y edición de la misma se demoraría hasta 1995.

3. Hugh Kennedy y Geoffrey Polk, «Buscando una lanza de la que ser punta: una entrevista con David Foster Wallace», en *Whiskey Island Magazine*, primavera de 1993. Recogido en S. Burn (ed.), *Conversaciones con David Foster Wallace*, Málaga, Pálido Fuego, 2012 (or. 2012) pp. 35-46.

4. Kennedy y Polk, p. 45.





guridad, la mejor y más completa entrevista realizada al escritor.⁵ Responde Wallace a sus primeras experiencias de escritura y las primeras crisis personales ante la incapacidad para lograr la calidad literaria que espera de sí mismo, los momentos de epifanía creativa, las experiencias íntimas de encontrar soluciones estilísticas: el «clic» de una caja bien hecha (tomó la imagen de Yeats) del que tantas veces habló Wallace como momento especial en el que algo especial sucede. Wallace lo había sentido desde muy joven durante el estudio de la filosofía o de las matemáticas. Y se descubrió a sí mismo tratando de encontrarlo también en la ficción -propia y ajena- recién terminados sus estudios universitarios en Amherst y en medio de lo que él mismo denominó una crisis de la mediana edad a los veinte años. Así lo explica Wallace:

«Aunque ya tenía experiencia persiguiendo el clic, tras todo el tiempo que pasé ocupado con pruebas. En algún momento de aquel otoño, leyendo y escribiendo, descubrí que el clic también existía en literatura. Fue una verdadera suerte que justo cuando dejé de ser capaz de lograr el clic con la lógica matemática empezara a obtenerlo con la ficción. Los primeros clics ficcionales que encontré estaban en “El globo”, de Donald Barthelme, y en partes del primer relato que escribí, que lleva en el baúl desde que lo terminé. No sé si tengo mucho talento natural reservado en cuanto a la ficción, pero sé que, cuando hay un clic, puedo oírlo. En las cosas de DeLillo, por ejemplo, oigo el clic en cada línea. Puede que sea la única manera de describir a los escritores que me encantan. En Donne, Hopkins, Larkin. En Puig y Cortázar. Puig hace clic como un jodido

contador Geiger. Y ninguno de ellos escribe prosa tan bella como Updike, aunque no oigo mucho el clic en Updike».

Puig y Cortázar, como vemos, son los nombres que se repiten constantemente. El primero, por la instrumentación de la técnica narrativa; el segundo por -suponemos- la capacidad para la fabulación y para la integración de los niveles narrativos realidad/ficción en un *cotinuuum* que no puede descomponerse sin afectar a la totalidad. Hay un tercer nombre, quizá inevitable para cualquier lector y escritor a partir de los años ochenta: Borges. Aunque no me parece que la huella borgiana sea muy patente en Wallace, sí que sabemos de su interés en la obra y en el personaje: aunque no muy proclive a reseñar libros (cuando lo hace es extraordinario), Wallace lo hace en su artículo «Borges en el diván» (versión original en *The New York Times Book Review*, 2004), donde reseña la biografía de Borges elaborada por Edwin Williamson *Borges: una vida*, y que critica ferozmente por el uso de los relatos borgianos como documentos explicativos de su biografía en términos vagamente psicoanalíticos.⁶

Presencia de DFW: catálogo de urgencia

Si tomamos prestado el título de una de las colecciones de ensayos de David Foster Wallace, y aunque suene demasiado categórico, podríamos postular que la narrativa latinoamericana reciente ha sido, «en cuerpo y en lo otro», más bolañista que wallacista, por más que el propio Bolaño fuera wallacista a su manera (Fresán ha explicado muy bien esa relación: Bolaño era capaz de hablar mal de Wallace, a quien admiraba, si en una

5. Larry McCaffery, «Una entrevista ampliada con David Foster Wallace», en *Review of Contemporary Fiction*, verano de 1993. Recogido en S. Burn (ed.), *Conversaciones con David Foster Wallace*, Málaga, Pálido Fuego, 2012 (or. 2012) pp. 47-86.

6. Puede leerse en *En cuerpo y en lo otro*, Barcelona, Literatura Mondadori, 2013, pp. 267-275

«En los últimos años he leído algunas obras cuya escritura me conducía a David Foster Wallace. Los caminos de la influencia (lo sabía el primer Bloom) son inescrutables. Dejo aquí constancia de esas obras: *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac, *Mil de fiebre* de Juan Andrés Ferreira, *La Historia* de Martín Caparrós. Todos ellos, y seguramente muchos más, sienten, como casi todos, la sensación que cantaba Andrés Calamaro en «La balada de Foster Wallace»»

reunión los elogios le parecían exagerados). La larguísima sombra de Bolaño, quizá más acorde con lo que «esperaban» los nuevos narradores latinoamericanos y quizá menos «gringa» ha cobijado, de manera casi intrusiva las líneas creativas de las décadas más recientes. Con todo, podemos trazar un catálogo de urgencia con los autores y obras en los que mejor parece reflejarse la influencia de David Foster Wallace.

Partiré de los autores y las autoras latinoamericanos que participan en el volumen *David Foster Wallace Portátil: relatos, ensayos & materiales inéditos* (2016), una recopilación basada en el original *The David Foster Wallace Reader* (2014) que contiene una muestra de las obras de Foster Wallace tanto en el ámbito de la ficción como de la no ficción, y una serie de «epílogos» resueltos por los escritores invitados. No puede faltar, por supuesto el argentino Rodrigo Fresán, crítico de cultura extensísima, criterio crítico y cintura teórica, quien, además del modo fosterwallaciano de escribir sus críticas, muestra trazas de Wallace en su trilogía *La parte inventada*, *La parte soñada* y *La parte recordada*, además de en *Mantra*, su novela sobre México DF. Fresán es, con toda seguridad, quien mejor ha entendido, como creador y como estudioso la obra de Wallace: «es un lenguaje, es un estilo», afirma. Y tiene toda la razón. Leila Guerriero se ocupa de la faceta de Wallace como el periodista que nunca fue, esto es, de sus ensayos publicados originalmente como reportajes para revistas. Guerriero, ella misma uno de los nombres capitales del periodismo/columnismo en español, destaca de Wallace «su mirada devoradora y su escritura aluvional», al tiempo que recuerda que «empezó a hacer algo que no se parecía a nada». Y si en algo hubiera que resumir la mirada común

de Wallace y Guerriero, me atrevería a adjudicarles a ambos la frase que esta última le adjudica a él: «Fue el campeón de las descripciones, de los símiles y las metáforas». En los artículos de la propia Guerriero se observa también que «Fue capaz de hacer algo para lo que es necesario tener coraje, humildad, erudición y soberbia: considerar varios puntos de vista a la vez -el suyo, el de otros- para construir párrafos de los que nadie salía indemne, cargados de algo mucho más peligroso que la incorrección política: la ausencia total de hipocresía». Por su parte, el chileno Alberto Fuguet, afirmaba de Wallace: «...es uno de esos seres capaces de digerir y procesar y entender el mundo antes que el resto. DFW nombró, fundó, miró, bautizó y procesó el mundo que nos ha tocado. Nosotros, a lo más, vivimos en él. Y lo leemos para entender más, para que nos escandalice menos, para conectar y empatizar y tomarlo también con un poco de humor».

Para terminar, un apunte final como lector. En los últimos años he leído algunas obras cuya escritura me conducía a David Foster Wallace. Los caminos de la influencia (lo sabía el primer Bloom) son inescrutables. Dejo aquí constancia de esas obras: *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac, *Mil de fiebre* de Juan Andrés Ferreira, *La Historia* de Martín Caparrós⁷. Todos ellos, y seguramente muchos más, sienten, como casi todos, la sensación que cantaba Andrés Calamaro en «La balada de Foster Wallace»:

Los suicidas literarios se ríen de mí,
de este antes y después de Foster Wallace.
[...]

7. En cierta medida Edmundo Paz Soldán: <https://historico.prodavinci.com/2012/09/16/artes/una-biografía-de-david-wallace-foster-por-edmundo-paz-soldan/>

*Este artículo es parte del proyecto PID2019-104957GA-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033».



Fotografía de Nina Subin

Valerie Miles

Nacida en Estados Unidos y radicada en Barcelona, Valerie Miles es escritora, editora, y traductora. Dirige *Granta* en español desde 2003 y fundó la colección de clásicos contemporáneos en español de *The New York Review of Books* durante su periodo como subdirectora de *Alfaguara*. Es colaboradora de *The New Yorker*, *The New York Times*, *El País*, *The Paris Review*, y Fellow del Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos, por su traducción de *Crematorio* de Rafael Chirbes. Fue comisaria de la exposición *Archivo Bolaño, 1977-2003*, con el equipo del CCCB de Barcelona, fruto de una larga investigación en los archivos privados del escritor. Su primer libro, *Mil bosques en una bellota*, fue publicado con el título *A Thousand Forests in One Acorn* en inglés.



Fotografía de XXX

Munir Hachemi

Munir Hachemi (1989) nació en Madrid un sábado con aguacero. Comenzó vendiendo sus cuentos en formato fanzine por los bares de Lavapiés junto al colectivo literario 'Los escritores bárbaros'. Más adelante editó su primera novela, *Los pistoleros del eclipse*, y la segunda, *废墟*, aunque esta vez lo hizo en papel y las vendió, además de en Madrid, por las calles de Granada. En 2018 publicó *Cosas vivas* con Periférica Ediciones y en 2021 fue seleccionado por la revista *Granta* como uno de los «25 mejores narradores en español». Conoce los placeres de la traducción literaria y de alguna manera logró sacar adelante una tesis doctoral sobre la influencia de Borges en la narrativa española. Ahora trabaja como profesor e investigador en la Universidad de Pekín. En algunas antologías constan relatos y poemas suyos; prepara una novela y espera la publicación de su primer poemario. Admira el valor y la inteligencia.



Fotografía de XXXX

Cristian Crusat

Cristian Crusat (1983) es autor del ensayo *W. G. Sebald en el corazón de Europa* (Wunderkammer, 2020), la novela *Europa Automatiek* (Sigilo, 2019), el artefacto fronterizo *Sujeto elíptico* (Pre-Textos, 2019), los libros de relatos *Solitario empeño* (Pre-Textos, 2015), *Breve teoría del viaje y el desierto* (Pre-Textos, 2011), *Tranquilos en tiempo de guerra* (Pre-Textos, 2010) y *Estatuas* (Pre-Textos, 2006), y las monografías de investigación *La huida biográfica* (Pre-Textos, 2021) y *Vidas de vidas* (Páginas de Espuma, 2015). Ha recibido, entre otros, el Premio Internacional de Crítica Literaria Amado Alonso 2020, el Premio Tigre Juan de Narrativa 2019, el Premio Málaga de Ensayo 2014 o el European Union Prize for Literature 2013. Su trabajo ha sido traducido al inglés, francés, italiano, neerlandés, búlgaro, macedonio, turco, checo, albanés, polaco, hebreo y croata. Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Amsterdam, ha ejercido la docencia e investigado en universidades de España, Francia, Países Bajos, Marruecos y Estados Unidos.

CORRESPONDENCIAS

Munir Hachemi y Cristian Crusat

¿LA IDENTIDAD DOBLE, ANFIBIA,
PARTIDA?: “YO SOY INMENSO
Y CONTENGO MULTITUDES”

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Exploramos con Munir Hachemi, hispano-argelino, y Cristian Crusat, hispano-neerlandés, el fenómeno de las identidades partidas y cómo esta condición ha influido en sus poéticas. ¿Ha terciado en el impulso de ser escritor el extrañamiento, el ser diferente a los demás en los entornos escolares, familiares, sociales? ¿Se convierte la literatura en un lugar de refugio? Quizás lo entendemos utópicamente como una condición enriquecedora, cuando en realidad es más bien una condición sofocante: a veces es más fácil tener una sola mirada, un claro camino, en vez de dos, que pueden entrar en conflicto. A veces tener certezas –lo único– es más fácil que tener dudas –lo variado y variable.

«Es propio de mi padre contar las cosas así, con vericuetos, en cierta deriva expectante y con muy poco respeto por la verdad de los hechos. Y quizá sí he heredado eso, y quizá por eso siempre he leído más literatura latinoamericana, especialmente del Cono Sur y sobre todo rioplatense, que española, y por eso me entregué a la fatalidad de doctorarme con una tesis sobre Borges»

MUNIR HACHEMI

Yo tengo el recuerdo muy vívido de cómo el 11 de septiembre de 2001 me convertí en «el otro» en el colegio -tenía 12 años- cuando un niño me empezó a repetir que mi padre era un terrorista y todos los demás -también la profesora- callaron. Es fuerte tomar conciencia de repente de que no eres uno más, como creías. También recuerdo que los vecinos del bloque donde vivíamos empezaron a mirar a mi padre con miedo. Antes de publicar *Cosas vivas* yo habría dicho que, literariamente, el mestizaje no me ha influido para nada. Sistemáticamente se me somete a una ristra de nombres que desconozco, porque yo casi no he leído literatura árabe (algo de literatura magrebí, pero aun así poca), o de filiaciones como la de Goytisolo por el hecho de que vivió y murió en Marrakech. Si ser un «escritor árabe» consiste en frecuentar ciertos procedimientos, sin duda Goytisolo lo era más de lo que soy yo.

Por otra parte, me he preguntado varias veces hasta qué punto no me habrá influido mi mitad magrebí de formas menos evidentes. En mi familia paterna y en general en Argelia y me atrevería a decir que en el Magreb, hay otras formas de narrar. Formas cotidianas, digamos 'no literarias', en las que las historias no se tasan por lo que son capaces de contar sino en el mero hecho de contar algo, o tal vez por cómo lo cuentan, cómo suspenden el tiempo. Quizá pertenece más a los espacios donde los códigos del capitalismo aún no imperan con tanta rotundidad, ¿no? Sea como sea, es propio de mi padre contar las cosas así, con vericuetos, en cierta deriva expectante y con muy poco respeto por

la verdad de los hechos. Y quizá sí he heredado eso, y quizá por eso siempre he leído más literatura latinoamericana, especialmente del Cono Sur y sobre todo rioplatense, que española, y por eso me entregué a la fatalidad de doctorarme con una tesis sobre Borges.

El prejuicio le atribuiría más naturalidad a que tú, Cristián, hayas trabajado Sebald que a que yo haya trabajado Borges, ¿no? El del norte mira al norte, pero el del sur ¿a dónde mira? ¿Al más septentrional de los autores sudamericanos? ¿O al otro Borges, al que afirmaba que no hay camellos en el Corán y que ser Argentino consiste en soñar, a la europea, una muerte argentina?

Te mando un abrazo desde el frío invierno pequinés hacia el frío invierno europeo.

CRISTIAN CRUSAT

En mi caso, soy hijo de catalán y de holandesa. Nací en el sur. Cada mañana veía alzarse el relieve de la costa norteafricana al otro lado del mar, entre la bruma. Y así, desde el principio, los lazos afectivos con Cataluña y Holanda introdujeron en mi vida la sensación de que estaban ocurriendo cosas en otro lugar, en esos lugares con los que me vinculaba y que yo no entendía a cabalidad; que la identidad se configura como un espacio de disipación e interferencias (lingüísticas, telefónicas, mentales...). Por eso creo que trato de encajar o idear nexos entre dos o más motivos o imágenes significativas, al tiempo que aspiro a revelar un espacio más que una historia.

Mi mirada, ahora que lo pienso, y gracias a tus reflexiones, se dirigió en consecuencia muy pronto hacia el norte, deduzco, pero desde una sensibilidad netamente mediterránea (tal vez ella misma una mezcla de pereza y fatalidad). Pero si cuando viví en el sur fui siempre un precipitado de facetas foráneas (entre ellas las asociadas al *guiri*), cuando al final de la veintena me instalé en Ámsterdam, descubrí que tampoco era exactamente un neerlandés, o que no se me solía reconocer como tal. Por el camino, mientras vivía en Francia, resultó que, en una estación de tren francesa, por la razón que fuera, cobraba el aspecto de un rumano para los autóctonos. En Zagreb, de noche, alguien afirmó que yo era judío. En Estados Unidos, dejé de ser blanco. Mi piel cambió de color, según parece, en cuanto me bajé del avión. Con todo esto queda claro que la identidad es un problema, fundamentalmente, para el observador, para quien necesita mantenerla a raya, o defenderla. Y que el desplazamiento y el viaje siempre potencian estos fenómenos.

Recuerdo que en *Tristes trópicos* Claude Lévi-Strauss afirma que cualquier viaje se inscribe simultánea y forzosamente en el espacio, el tiempo y la jerarquía social. Probablemente, Munir, nuestra experiencia partida nos ha hecho sensibles a estos vaivenes, tensiones e imágenes, y a mí me ha convencido de que la biografía es una forma pasajera y mudable. Tras un lustro en el norte de Europa, viví dos años en el sur de Marruecos. Agradecí mucho esa vuelta al sur, pues no la llevé a cabo como español, sino más bien desde mi faceta neerlandesa. Encontré en el sur marroquí una auténtica frontera invisible, así como una mayor comprensión de lo mediterráneo. Mi libro *Sujeto elíptico* es el resultado de ese extrañamiento interior, muy íntimo. En suma: como dice en algún lugar Olvido García Valdés, la identidad resulta algo provisional y no consiste tanto «en una forma de ser como en un modo de situarse, una posición en el flujo de relaciones que establezco». Nuestra posición es, desde este punto de vista, doble, anfibia, partida, y acaso potencie –tense– las alteraciones en esos flujos de relaciones. De esa escisión y de esa discordancia, así como de la conciencia de la identidad como agregación, de uno mismo como cierta multitud de posibilidades, nace seguramente el impulso literario.

No sé qué pensarás de todo esto, Munir. Antonio Tabucchi dijo que tener dos patrias es como tener cuatro ojos, y en la India o China, sentía disiparse su *italianidad* en favor de un sentimiento europeo. ¿Te ha pasado algo así en China, Munir?

«Cuando al final de la veintena me instalé en Ámsterdam, descubrí que tampoco era exactamente un neerlandés, o que no se me solía reconocer como tal. Por el camino, mientras vivía en Francia, resultó que, en una estación de tren francesa, por la razón que fuera, cobraba el aspecto de un rumano para los autóctonos. En Zagreb, de noche, alguien afirmó que yo era judío. En Estados Unidos, dejé de ser blanco. Mi piel cambió de color, según parece, en cuanto me bajé del avión. Con todo esto queda claro que la identidad es un problema, fundamentalmente, para el observador, para quien necesita mantenerla a raya, o defenderla. Y que el desplazamiento y el viaje siempre potencian estos fenómenos»

«Por motivos que son tristes y obvios, a pesar de mi deseo de hacer una estancia doctoral en Buenos Aires, pensé que debía irme a alguna de esas universidades que puntúan alto: Columbia, Princeton, UCLA. Fue justo cuando Donald Trump promulgó su famoso *ban* [veto] contra las personas de varios países árabes. Ahí empezaron las dudas: hacer una estancia allí ya es de por sí difícil; si le añades una política racista se vuelve, si no imposible, indeseable, además de -esto es personal- una forma de complicidad»

MUNIR HACHEMI

Estamos ya casi de exámenes finales aquí, en la Universidad de Pekín. Me gustó leer tu correo hace dos días e ir reflexionando sobre lo que me decías durante los paseos pequineses, madurando la respuesta. Quizá yo empecé pensando en las di-

ferencias entre nuestras posiciones en el mundo, y me gusta que tú hayas traído a colación las concomitancias. Me encuentro en tus reflexiones, en ese vaivén constante que planteas. No sé qué sea la identidad, pero tengo claro que si la queremos pensar hemos de hacerlo desde lo exterior y desde lo contingente (quizá también

desde lo fortuito). Me preocupa -y me interesa saber si a ti también- que se interpreten mis lecturas, mis ideas, mi escritura y mi canon personal como una suerte de fatalidad por el origen doble (casi que en tu caso podríamos decir triple). Hay una parte de mí que se niega a que todas mis decisiones se lean desde ahí y reclama, si me permites una expresión rara, el derecho a la mediocridad.

Cuando llegué a Granada en 2014, yo arrastraba del tiempo que pasé en Argentina la costumbre de llevar a todas partes un mate, yerba y un termo con agua caliente. Uno de los primeros días que hablamos, Ana Gallego Cuiñas, que después sería mi directora de tesis, me preguntó por mi nombre y le dije que mi padre era argelino. Tuvieron que pasar años, no sé si dos o tres, para que un día ella, que ya era una amiga, me interrumpiera, sorprendida, y me dijera «¿argelino? Yo siempre pensé que tu padre era *argentino*». Coincidimos en que la identidad es antes una frontera móvil que una línea de quiebre. Al mismo tiempo, creo que esa frontera nos viene, en cierta medida, impuesta. Compartí contigo una de las ocasiones en las que me di cuenta de que yo era moro o, al menos, medio. En tu respuesta me hablabas de cuando visitaste Estados Unidos y del modo en que allí te convertiste automáticamente en un *latino*, así, pronunciado con acento inglés, ¿no? Por motivos que son tristes y obvios, a pesar de mi deseo de hacer una estancia doctoral en Buenos Aires, pensé que debía irme a alguna de esas universidades que puntúan alto: Columbia, Princeton, UCLA. Fue justo cuando Donald Trump promulgó su famoso *ban* [veto] contra las personas de varios países árabes. Ahí empezaron las dudas: hacer una estancia allí ya es de por sí difícil; si le añades una política racista se

vuelve, si no imposible, indeseable, además de -esto es personal- una forma de complicidad. Preguntaba, escuchaba historias, y finalmente decidí no ir, conque yo nunca he estado en Estados Unidos. Dice algo sobre en qué medida uno no sólo va a donde quiere sino también a donde puede, sobre en qué medida nuestra identidad nos recorta el mundo. Hay otra historia, más breve y algo cómica. Un día una amiga me envió un WhatsApp diciéndome que en una gran cadena de librerías me habían colocado en los estantes de autores extranjeros.

Perdóname el largo inciso plagado de historias personales y permíteme que vuelva a la literatura. Escribía Bolaño en «El gaucho insufrible» que el problema de Argentina es el problema de la madrastra; hay lugares donde hasta el más *snob* es, a su pesar, mestizo. Estoy enseñando, precisamente, ese texto y sus intertextualidades con «El Sur» de Borges. Aunque pueda parecer contradictorio, en Borges encuentro una reflexión poderosa sobre la identidad múltiple. Me parece que «El Sur» no es sino una complejísima puesta en escena de una idea muy borgiana que Fresán retomaría en una frase, que el lugar más argentino de todos es el extranjero. Me alegra mucho que a mis alumnos, chinos nacidos en el siglo XXI que utilizan iPhones, escuchan K-Pop y se preguntan por sus propias identidades, estas cuestiones les interesen tanto como a mí y, creo, a ti.

CRISTIAN CRUSAT

Muchas gracias de nuevo por tus reflexiones, que logran ensanchar el horizonte de nuestro diálogo. Pensé en Alfonso Reyes, en su proemio *Retratos reales e imaginarios*, en el que propone a los amigos mexicanos: «Sacad razones de amistad de vuestras diferencias como de vuestras semejanzas. Mañana caeremos en los brazos del tiempo. Opongamos, a la fuerza obscura, la muralla igual de voluntades». Este asunto de la identidad que venimos trajinando, amigo Munir, sumado a las palabras de Reyes, se entreteje con el «doble linaje» al que te refieres, un linaje manchado e inconcreto que tantas veces nos ha definido involuntaria y fortuitamente, empezando por nuestros propios nombres: impronunciables, extraños, diferentes. ¿Cuántas veces no has deletreado tu nombre, tu apellido? No fui consciente de lo que encerraba verdaderamente mi nombre y mi apellido catalán (*cruzado*) hasta que me vi contestando una serie de preguntas de carácter muy personal ante un par de inspectores en un despacho de una comisaría marroquí. Me sobrecogió todo lo que ese nombre podía decir de mí, sobre todo porque nunca había sido consciente de eso, tan ajeno me resultaba, tan inconcebible. Y ahí estaba de repente, grabado a fuego en mi nombre, en mi ser social; *allí*, precisamente...

Volviendo al doble linaje, este -creo- consolidó mi natural inclinación comparatista, de manera singular en relación con el fenómeno literario. Lo uno y lo diverso. El espejo y la fuente. Encuentro aquí una nueva convergencia entre nosotros, ya que mis principales intereses comparatistas se han centrado en distintas relaciones entre autores en lengua francesa y autores en lengua española del Cono Sur. Esa amplia constelación de autores es muy rica, además, en fugas, desplazamientos, transculturaciones, sátiras naciona-

listas e, incluso, una higiénica revisión de la postura de los antiguos filósofos cínicos ante la marcha y el exilio (y, por ende, la identidad): grosso modo, se alza entonces un significativo vínculo, por así decir, entre Bolaño y Diógenes de Sínope (al que, cuando se le recordó que los sinopenses lo habían condenado al destierro, replicó que él a su vez los condenaba a ellos a algo mucho peor, es decir, a permanecer para siempre en aquella ciudad). A propósito, me viene a la mente un pecio de Sánchez Ferlosio: «¿De verdad que tiene usted raíces? ¿Y qué se siente? ¿No es desagradable?».

La literatura, en mi opinión, comunica esencialmente una forma de sentir. ¿Cómo siente, de qué escribe un hispano-argelino que lee literatura hispanoamericana y vive en Pekín? A mí también me han colocado en los estantes de literatura extranjera... Al final, periféricos o de pura cepa, todos los autores se ven sometidos a ese tráfico de imágenes, y algunos de ellos desarrollaron estrategias para sobrevivir en medio de ese tráfico. Una vez llegué a la conclusión de que el concepto de literatura nacional es como un yogur caducado en el festín de la cultura, una especie de producto que aún puede (y debe, aconsejan algunas organizaciones) ser consumido *preferentemente*.

Y no puedo evitar preguntarte qué te preocupa ahora y cómo lo incorporas a lo que escribes desde tu circunstancia actual. Un fuerte abrazo.

MUNIR HACHEMI

Muchas gracias por tu correo y las referencias que has traído a esta conversación. Tienes razón en lo del nombre; no pocas veces han ensayado, al llamarme, extrañas variaciones del mío. Cargo, además, con otro nombre que casi nunca utilizo: Antonio. Miento; en realidad lo he utilizado, de forma cobarde, para buscar piso, para comprar en alguna plataforma de internet, para disfrazarme de algo que inevitablemente soy, es decir, de español. Muchas veces he pensado que mi Emilio Renzi (el otro nombre y el otro apellido de Ricardo Piglia) sería un Antonio Guerrero que probablemente nunca utilizaré, aunque me he preguntado a menudo cómo escribiría ese *alter ego*.

Pero basta de anécdotas personales, ya te infligí suficientes en mi último correo y tú me has respondido, generosamente, con las palabras de otros. Te confieso que te he leído con cierta envidia. No me refiero a tu respuesta sino a la bibliografía, que me hace pensar que tú has permanecido conectado a tu otra lengua, mientras que yo sólo tengo un dialecto bastardo. Quiero decir no aprendí una lengua sino media o quizá dos o tres. Por supuesto, sé que toda lengua es fruto del encuentro y de la violencia y que tu holandés no es menos bastardo, en términos analíticos, que mi *darija*, hecha de retazos del francés, del árabe y del tamazight. Pero lo cierto es que la mía no traía consigo una cultura letrada, no hablo, leo ni escribo apenas árabe clásico y sólo puedo leer a autores argelinos que escriben en francés o que han sido traducidos. Y te preguntará por qué me he dedicado a aprender inglés, mandarín o catalán en lugar de abordar ese otro idioma que me ha sido escamoteado, por qué doy vueltas en círculos alrededor del árabe

en lugar de aprenderlo de una vez, cuando -como me han recordado en más de una ocasión- para mí sería *tan fácil*. Y lo cierto es que no tengo una respuesta: quizá para mí esa lengua no es nada fuera del uso que se le da, de un encuentro familiar o de un viaje. Toda lengua puede ser objeto de abstracción, pero entonces deja de ser, en alguna medida, ella misma. Soy capaz de aprender mandarín de un libro; no tengo claro que pudiera hacer lo mismo con el árabe.

El párrafo anterior parece un rodeo, pero en realidad tiene mucho que ver con lo que me dices, y que me hace pensar que entre nosotros existe algo que no llamaría des-acuerdo sino quizá diferencia de perspectiva. Porque hay tanta verdad en afirmar que lo nacional ya no opera con la fuerza con que lo hacía hace, digamos, cuarenta años como en decir que lo nacional sigue vivo, quizá agonizando, pero vivo al fin y al cabo y por lo tanto con la capacidad de resurgir. Me parece que las dos frases dicen lo mismo, pero una mirada prefiere la euforia de la utopía posnacional y otra certifica, quizá con cierta pena, que esa utopía (si es que lo es, y ese sería otro debate) aún está por alcanzarse.

Me has preguntado qué es lo que me preocupa ahora y te responderé que es -y siempre ha sido- la posibilidad y los modos en que lo político interviene, quizá irrumpe, en lo literario. El otro día discutía con una alumna sobre si lo político es ético o lo ético es político y ahora, mientras te escribo, pienso que tal vez no sean sino dos capas de un fluido que se mueve a diferentes velocidades. Me preocupa lo que la literatura tiene de político en un sentido ético, es decir en qué medida es política la literatura que no se presenta como tal. Mi anterior novela apuesta a la idea de

que en la forma y en la lógica de lo narrado (lógica policial, romántica, épica, fantástica...) hay algo político que debe ser desentrañado. La que estoy por terminar apuesta todo a que la literatura, sea lo que sea, tiene algo que decir, o una forma de decirlo, que le está vedada a los otros discursos, a la ciencia, al periodismo o a la filosofía.

El hispano-argelino quiere saber, querido Cristian, qué te preocupa a ti, y si algo de lo que digo resuena en tus inquietudes.

M.

CRISTIAN CRUSAT

La charla me está resultando muy estimulante, pues al mismo tiempo que surgen esas simpatías y diferencias se abre paso una creciente intimidad. Me ha asombrado el dato que refieres sobre tu segundo nombre, porque es un caso idéntico al mío. ¿No te parece que nuestros segundos nombres respondían a cierta voluntad normalizadora por parte de nuestros padres? No sé, es como si, una vez consumado el mejunje de apellidos y consonantes impronunciables, hubieran decidido lanzar un ligerísimo salvavidas cultural e identitario.

Por lo demás, me temo que las bibliografías siempre fingen coherencia y continuidad en mitad de la montonera de hechos. No hubo tal conexión duradera con mi otra lengua, lamentablemente. En realidad, mi tiempo en Holanda significó un rastreo, una manera de reincorporar aquello otro que, pese a constituirme tan profundamente, estaba a pique de diluirse. Allí, por casualidad, trabé conocimiento con Fouad Laroui, lo cual traigo a colación por esa vibrante *darrija* a la que te refieres, pues el azar me llevó después a Marruecos y me hizo leer con gran interés un libro de Laroui titulado, significativamente, *Le drame linguistique marocain*. En él se profundiza en un fenómeno al que has aludido: entre la lengua clásica, un puñado de dialectos, la lengua del ex-colonizador y aun aquellas otras con las que no mantiene ningún tipo de vínculo local, el escritor marroquí no sabe verdaderamente dónde está, ni tampoco quién es (y aquí yo eliminaría el gentilicio: el escritor –a secas– no sabe verdaderamente dónde está, ni tampoco quién es). Para algunos escritores *amazigh* el árabe es una lengua tan extranjera como el francés, por ejemplo. Todo

esto formó parte de mi libro *Sujeto elíptico*, durante una época en la que dejé de comprender muchas cosas, lo que implica en muchos sentidos desaparecer y ausentarse. Aunque, ahora que lo pienso, ese libro podría ser tanto un *libro marroquí* como un *libro holandés*... En mi caso, las imbricaciones entre lo político y lo literario surgen en relación con los cambiantes espacios que habitamos y que nos determinan, sobre todo en los cuentos de *Breve teoría del viaje y el desierto* (2011).

Tal vez estemos llegando al final de la correspondencia a la que tan acertadamente nos ha invitado Valerie. En todo caso, amigo Munir, creo que esta charla no ha hecho más que empezar en realidad, ¿no te parece? Un fortísimo abrazo.

«Todo esto formó parte de mi libro *Sujeto elíptico*, durante una época en la que dejé de comprender muchas cosas, lo que implica en muchos sentidos desaparecer y ausentarse. Aunque, ahora que lo pienso, ese libro podría ser tanto un *libro marroquí* como un *libro holandés*... En mi caso, las imbricaciones entre lo político y lo literario surgen en relación con los cambiantes espacios que habitamos y que nos determinan, sobre todo en los cuentos de *Breve teoría del viaje y el desierto* (2011)»

PUENTES, INTERSTICIOS

La imagen es granulosa, como si la carne del recuerdo se reseca, concediéndole hondura al retrato: amasijos de metales, coches abandonados, lumbre que asciende un par de metros; y luego el humo, la columna negra como un cuerpo que se cierne sobre el puente, desde arriba, como si quisiera hundirlo con su peso imposible en las aguas del río que corre debajo.

La escena no es lejana: el 17 de octubre de 2019, en Culiacán, la ciudad en la que nació, los sicarios salieron a las calles, se adueñaron de cada resquicio, bloquearon caminos, incendiaron barricadas.

Yo seguía los acontecimientos desde la madrugada de Barcelona: así aprendí a entender la distancia: a través del vidrio de la violencia, la muerte y el miedo. La imagen de una barricada en llamas en el puente ha sido, desde entonces, la fisura que da forma a una idea, un nuevo mito de origen, que ahora comienzo a entender.

Culiacán es una ciudad asentada un poco al norte del cruce entre el Trópico de Cáncer y la costa del Pacífico. Tres ríos atraviesan la ciudad, y más de una veintena de puentes los cruzan. Uno de mis primeros recuerdos es el de un cielo color rosa mientras volvíamos a casa porque un huracán se aproximaba a la costa. Siento que esa tonalidad ralentizaba todo, principalmente la memoria, a nuestro paso sobre uno de los puentes: el rosa brillante del cielo mezclado con el caudal turbio del Tamazula, la corriente alterada por las lluvias, la sensación, que puedo evocar todavía, de cruzar ese puente sin fin.

Mi relación con los puentes quizá comenzó ahí, y fue creciendo hasta que ese día de hace tres años se me reveló la dimensión de un lazo del que no había sido consciente. Sin embargo siempre estuvo ahí, tanto el símbolo como el objeto: a los 21 años me fui a Tijuana, una ciudad atravesada por dos tipos de puentes: los que cruzan el río seco, vieja prolongación del Colorado, y el puente aduanal, que cruza la frontera, otro río, aunque inmóvil, donde se han ahogado miles. Otra barricada en llamas.

Un puente simbólico se me cristaliza ahora mientras escribo: la alargada carretera que atraviesa el desierto de Sonora, que une Tijuana y Culiacán, y que recorrí tantas veces.

Creo que siempre he escrito desde la idea de lo que un puente simboliza: el lado de aquí y el lado de allá; el intersticio que es el puente mismo, desde donde se puede mirar de otra manera; la naturaleza que subyace y de la que procura salvarnos; lo que une y separa y el lugar desde donde se salta al vacío.

Barcelona no está atravesada por ríos, como Culiacán o Tijuana o Cerdanyola, las otras ciudades donde he vivido. A Barcelona le dibujan el perímetro el Llobregat y el Besós, la costa del Mediterráneo y la sierra de Collserola. Aquí no he percibido nunca la sensación que se tiene al cruzar un puente sobre un río con la cotidianidad con que lo hacía en Culiacán. No obstante, la esencia de los puentes pervive, no por memoria sino porque Barcelona es, para mí, lo ha sido siempre, un puente constante. Un puente sin orillas.

Escribo desde la mitad de un puente, desde una Barcelona que representa lo indeterminado del intersticio, donde todo puede encontrarse y donde todo puede mezclarse. La esencia del puente ya no es, para mí, la de llegar a ese otro lado, sino la de un espacio que se expande, abierto y enredado como los ríos o los sueños, desde donde puedo mirar el aluvión del mundo siempre presente, siempre ilimitado, múltiple y variable, conectado con todos los lugares más allá de cualquier orilla, más allá de cualquier distancia.



**Eduardo
Ruiz Sosa**

México, 1983

Nació en Culiacán, México, en 1983 y actualmente reside en Barcelona. Estudió Ingeniería Industrial, es doctor en Historia de la Ciencia y cursó estudios de doctorado en Filología Española.

En 2007 obtuvo el Premio Nacional de Literatura Inés Arredondo con el libro *La voluntad de marcharse* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2008). Textos suyos han aparecido en las antologías: *A fin de cuentos*, *La letra en la mirada*, *Renovigo*, *Siete caminos de sangre* y *Emergencias, doce cuentos iberoamericanos* (Candaya 2013) y en revistas como *Literar*, *TextoS*, *Pliego Suelto*, *La palabra* y *el hombre* y *La vaca multicolor*.

En 2012 fue ganador de la I Beca de Creación Literaria Han Nefkens, lo que le permitió estudiar el Máster en Creación Literaria de la Universidad Pompeu Fabra y dedicarse durante un año a escribir *Anatomía de la memoria* (Candaya 2014).

Ha publicado el libro de crónicas *Primera silva de sombra* (2018) y el libro de cuentos *Cuántos de los tuyos han muerto* (Candaya 2019). Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de México.

Fotografía de XXXXX

Miluska



Benavides

Miluska Benavides (Lima, 1986). Es narradora y traductora. Ha publicado el libro de relatos *La caza espiritual* (2015), reeditado en 2021 por la editorial peruana Hipatia. Como traductora se especializa en poesía. En 2012 publicó la traducción de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud. En 2021 fue incluida por la revista británica *Granta* en su selección de los mejores narradores jóvenes en español. Es escritora residente en Art Omi, en Ghent, New York, en la primavera de 2022. Concluye su primera novela, *Hechos*. Vive actualmente en Lima.

«Hoy existe una demanda histórica por salir del único sentido o la univocidad»

Puedes hablarnos de tus obras publicadas hasta el momento: qué tipo de libros se tratan, dónde los has editado, qué temas abordan.

Como narradora he publicado el conjunto de relatos *La caza espiritual*, en una edición no venal, en 2015. La reedición del libro salió este año en Lima, en la editorial Hipatia. El libro se articula como un catálogo de existencias, con una secuencia y asuntos específicos. También he publicado traducciones de poesía francesa e inglesa.

¿Cuáles son tus autores de cabecera: quiénes te influyeron más en tus comienzos? ¿Puedes citar algún autor o autora que hayas tratado de tomar como modelo?

En mi adolescencia los modelos de escritura fueron Borges, José María Arguedas y García Márquez; más adelante cuando empecé a escribir en función a proyectos de libros, lo han sido Faulkner, Rilke, J.M. Coetzee. Como modelos de escritura, considero mucho a los autores que reivindican la invención, diseñan libros distintos uno de otro, tanto a nivel formal como en asuntos. Como presencias históricas, pienso en escritores que deliberadamente han buscado vivir y escribir desde los márgenes, como Rimbaud o Bolaño.

Como autora de narrativa, ¿qué innovaciones encuentras en los libros editados en los últimos años: qué tendencias te interesan más y cuáles crees que representan mejor tu trabajo?

Me interesa la narrativa que abandona la linealidad, opta por la apertura del relato hacia la multiplicidad, recurre a

los principios de asociación, trabaja en el vínculo entre espacios y tiempos disímiles. En ese aspecto, la obra de Olga Tokarczuk me resulta en este momento paradigma de esa búsqueda. También me interesan los relatos transgeneracionales, incluso transhistóricos, que encuentro en cierta narrativa estadounidense contemporánea -la tradición narrativa que más suelo leer- como en las novelas de Jesmyn Ward, Tommy Orange y Yaa Gyasi, las cuales indagan en las (des)conexiones de los «grandes relatos» con un presente «poroso», en que las capas del pasado se manifiestan vivas, como heridas abiertas. Suelo prestar atención a la narrativa que indaga en el sustrato mítico, los sueños, todo aquello que escape del proyecto «ilustrado» y que inquiete en la razón colonial, de allí mi interés, en esto último, por J.M. Coetzee y la crónica colonial indígena.

Actualmente, existe un debate entre la literatura de realidad y ficción, y también abundan libros donde se produce la mezcla de géneros, en los que el ensayo y el testimonio personal se confunden, etc. ¿Crees que esta discusión acerca de la naturaleza de los géneros narrativos se ha dado siempre, o se está manifestando ahora con mayor intensidad?

Aunque cobró relevancia desde las vanguardias como asunto o debate, el encuentro entre géneros siempre ha existido. Un ejemplo puede ser las crónicas coloniales como la *Nueva Corónica* de Guamán Poma de Ayala. Sin embargo, como le escuché a Gonzalo Baz recientemente, la difuminación de los géneros no genera actualmen-

te cuestionamientos, los lectores están dispuestos, desde hace décadas, a atender ese pacto.

Entre los narradores y narradoras en lengua española de las últimas décadas, ¿quiénes crees que están abriendo puertas a la necesaria renovación y de qué manera?

Es difícil decirlo de manera categórica porque tendría que haber leído todo. Puedo hablar por mi interés en las escrituras de Selva Almada, Fernanda Melchor y Richard Parra, en cuanto nos obligan a pensar en este momento de la narrativa latinoamericana, en que se puede trabajar desde el dialogismo, la materialidad oral/textual y la imaginación local. Lejos del chauvinismo, se trata de elaborar desde los insumos, desde las especificidades de diversos contextos que, al textualizarse, nos emplazan a salir de paradigmas establecidos: nos invitan a reconfigurar el lenguaje y las categorías con que hacemos legible la realidad. Nos encontramos en ese momento porque hoy existe una demanda histórica por salir del único sentido o la univocidad.

¿Puedes hablarnos de tus proyectos en marcha: qué estas escribiendo y qué clase de libro crees que resultará?

Estoy escribiendo la novela *Hechos*. No creo que sea posible señalar el resultado, solo mis intenciones: indagar en experiencias acalladas por la racionalidad, en una clave transgeneracional, indagar en las formas no ortodoxas de religiosidad (incluyendo los sistemas de creencias no occidentales) y los vínculos entre el trabajo y la naturaleza.





DOSIER II

La literatura inglesa en español: la huella de Hemingway y el asentamiento malagueño de Gerald Brenan

**Un buen primer párrafo
(Hemingway en las islas Cíes)**

por **Jacobo Iglesias**

**Gerald Brenan y la esencia
de España**

por **Alfredo Taján**

UN BUEN PRIMER PÁRRAFO (HEMINGWAY EN LAS ISLAS CÍES)

por **Jacobo Iglesias**

El 18 de diciembre de 1921 —hace justamente un siglo— amanecía nublado en la ría de Vigo mientras un enorme trasatlántico proveniente de Nueva York asomaba su fría nariz de acero navegando entre las islas Cíes. El práctico del puerto se enfunda su traje de agua para salir en bote y recibir al *Leopoldina* con su pasaje lleno de americanos deseosos de aventuras. Entre ellos viaja un joven y aún desconocido Ernest Hemingway que vuelve a Europa, esta vez no para participar en una guerra mundial —fue conductor de ambulancias en el frente italiano en 1918—, sino como corresponsal del periódico canadiense Toronto Star. Hemingway se despierta muy temprano como será su costumbre —«He visto todos los amaneceres que ha habido en mi vida»—, se viste en su camarote y sale a mirar por la borda en el preciso momento en el que el *Leopoldina* deja atrás las islas Cíes rumbo al puerto de Vigo donde hará una breve escala.

Hay momentos en la vida de algunas personas que funcionan igual que un buen primer párrafo de novela, en el que, mediante un brillante ejercicio de condensación, se anticipa y se resume toda la historia que vendrá después. Este es uno de esos momentos.

Acodado en una de las barandillas de la cubierta principal del *Leopoldina*, el joven Hemingway asiste inesperadamente al espectáculo de contemplar varios barcos pesqueros frente a las islas Cíes persiguiendo unos enormes atunes de dos metros que saltan fuera del agua atraídos por bancos de sardinias.

Hemingway, que había aprendido a pescar junto a su padre en los lagos y ríos del norte de Michigan, y que llegará a ser todo un experto en la materia, contempla maravillado una ría de Vigo en la que «a veces saltaban del agua hasta cinco o seis atunes a la vez, emergiendo como delfines y zambulléndose después con un potente salto, limpio y hermoso».

Estas escenas de pesca que se suceden a lo largo de la ría impresionan a Hemingway hasta el punto de que escribe entusiasmado “*La pesca de atún en España*”, uno de sus primeros artículos como corresponsal del Toronto Star, y en el que trata por primera vez dos de los que serán los temas más recurrentes y fructíferos de su carrera: España y los trágicos escenarios de lucha.

Después de atracar en el muelle, Hemingway y Hadley Richardson —su primera esposa— recorren las calles empedradas de Vigo y se adentran en el mercado del puerto. Hemingway se pasea por la lonja de Vigo como quien inspecciona un campo de batalla, un lugar donde el combate del hombre en el mar estaba perfectamente representado, y cuyos restos de muerte y de sangre se exponen sobre el hielo de las mesas. Los pescadores que entran y salen de la lonja con sus rostros curtidos por el viento y la sal, no son más que los guerreros de aquellas batallas que acababa de contemplar desde la borda del *Leopoldina*. La lonja del puerto le trae recuerdos de los felices días de pesca junto a su padre en el norte de Michigan, pero también de la guerra mundial que había vivido en Italia donde fue herido por la metralla de un mortero. Las calles de Vigo le ofrecen la posibilidad de beber y comprar alcohol a buen precio, cuando en Estados Unidos estaba prohibido por la ley seca. Después de contemplar todo esto en una misma mañana, Hemingway le escribe una carta a un amigo: «¡Jo, qué sitio! Vigo, España. Este es el lugar donde un macho puede vivir»

Siempre hiperbólico y obsesionado con la virilidad, el joven Hemingway veía en Vigo un lugar donde uno podía salir a pescar temprano, lidiar con atunes de dos metros durante toda la mañana, y volver agotado de esa batalla en el mar para beberse todo el alcohol que quisiera.

Recordemos que Hemingway no hará otra cosa en su vida que perseguir escenarios de lucha, ya sean conflictos armados, tardes de toros, pesca de altura, safaris por

África o peleas de gallos. Fiel a su estilo, llevo esa búsqueda hasta el último de sus días, que se convirtió también en un escenario de guerra, esta vez de una guerra consigo mismo: su propio suicidio en Idaho.

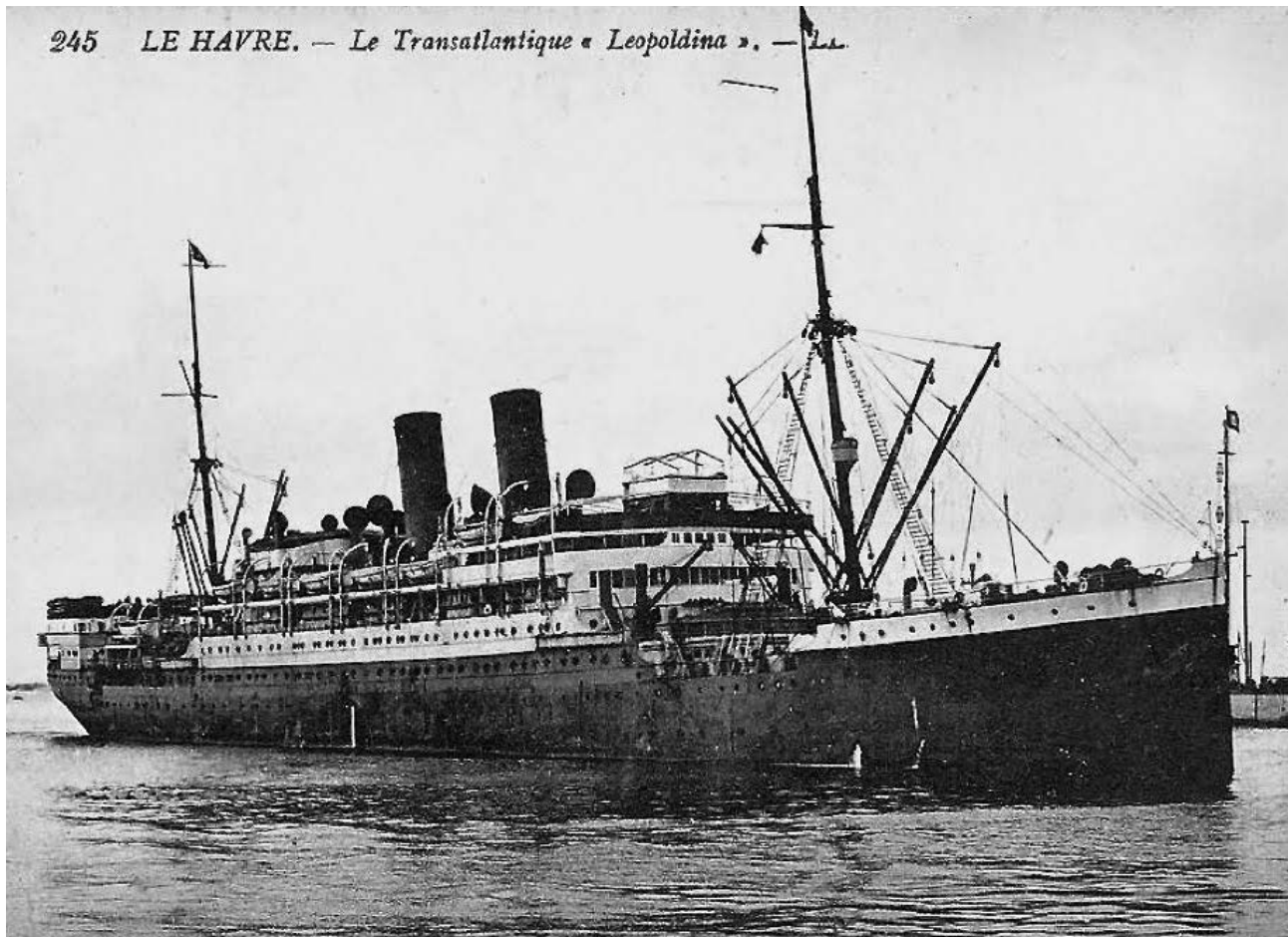
Pero todavía faltaban muchos años para eso, y Hemingway, emocionado con su primera visita a Vigo, comienza su artículo para el Toronto Star de la siguiente manera: «Vigo es un pueblo de postal, con calles adoquinadas y casas revocadas en blanco y naranja, situado en un gran puerto de entrada pequeña en el que cabría toda la escuadra británica».

Si exceptuamos la breve escala que había hecho en Algeciras dos años antes para regresar a Estados Unidos como héroe de la Gran Guerra, las islas Cíes y Vigo son el primer contacto que Hemingway tiene con una España de la que ya no se despegará nunca.

Tras la excursión en Vigo, y siguiendo el consejo de su amigo Sherwood Anderson, Hemingway continuó rumbo al París de los años 20 donde, según él mismo relató, él y Hadley fueron muy pobres y muy felices. Allí es donde comienza su carrera literaria, donde publica sus primeros relatos breves y novelas, donde desarrolla su teoría del iceberg —la verdadera historia del relato siempre permanece oculta—, y donde conoce a Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Picasso o James Joyce. Sin embargo, y a pesar de que París le ofrecía todas esas cosas, Hemingway tenía

«Estas escenas de pesca que se suceden a lo largo de la ría impresionan a Hemingway hasta el punto de que escribe entusiasmado “La pesca de atún en España”, uno de sus primeros artículos como corresponsal del Toronto Star, y en el que trata por primera vez dos de los que serán los temas más recurrentes y fructíferos de su carrera: España y los trágicos escenarios de lucha»





una idea fija en la cabeza: volver a España cuanto antes. Aquella breve experiencia en Vigo no había sido suficiente para él, y al cabo de dos años viaja por su cuenta a una de las que será una de sus ciudades fetiche: Pamplona.

Después de estas primeras visitas, Hemingway regresaría a España en incontables ocasiones, durante un idilio que duró casi cuarenta años. Como escritor de experiencias, Hemingway tenía que vivir primero para contar después. De su fecunda relación con España obtendrá el material para escribir gran parte de su obra: como corresponsal en la guerra civil española (*Por quién doblan las campanas; La quinta columna*); como primer americano que frecuenta los sanfermines (*Fiesta*); para seguir de cerca el duelo entre los toreros Ordóñez y Dominguín (*El verano peligroso*); o simplemente como aficionado a los toros (*Muerte en la tarde*).

Además de esas cuatro novelas y la fallida obra de teatro sobre la guerra civil española, algunos de sus excelentes relatos breves —cumbre del género en cualquier

idioma— y docenas de artículos y reportajes tienen a España como escenario.

Pero para llegar a la obra maestra de Hemingway, debemos volver a ese primer artículo que escribió sobre la pesca de atún en Vigo, y cuyo último párrafo dice:

«La pesca de atún destroza la espalda y los tendones; es un trabajo de hombres incluso con una caña que parece el mango de una azada. Pero si uno pesca un gran atún después de una lucha de seis horas, una lucha entre hombre y pez hasta que los músculos duelen por la tensión ininterrumpida, y por fin lo arrastra junto al bote, verdeazul y plateado contra el plácido océano, se sentirá purificado y podrá entrar con la cabeza alta en presencia de los dioses mayores, que le dispensarán una buena acogida.»

En esa lucha ininterrumpida con los atunes podemos ver perfectamente dibujada la historia de *El viejo y el mar* —la mejor novela de Hemingway—, en la que su protagonista, Santiago, un viejo pescador cubano, mantiene una lucha de tres días en alta mar con un gigantesco pez espada. Sin embargo, después de esta bíblica proeza en solitario, los tiburones van devorando el cuerpo del pez y Santiago regresa con el espinazo del animal atado al barco como única prueba de su gesta.

El viejo y el mar, prefigurada 30 años antes en el artículo sobre la pesca de atunes en la ría de Vigo, fue una de sus últimas publicaciones en vida y significó su consagración literaria, por la que recibió el premio Pulitzer en 1951 y, un año después, un premio Nobel que no podría recoger en persona por estar todavía convaleciente de sus dos accidentes aéreos consecutivos en África.

Hemingway fue un viajero incansable, recorrió medio mundo como corresponsal de guerra, como periodista, como aventurero, como cazador o como deportista. Muchos son los pueblos y las ciudades que han quedado atados a su nombre para siempre: París, La Habana,

Madrid, Oak Park, Pamplona, Cayo Hueso, Ketchum o Burguete, son algunos ejemplos. Todas estas ciudades tienen un recorrido Hemingway en sus guías, placas en restaurantes que aseguran que Hemingway se sentaba a comer en una de sus mesas, locales que exhiben con orgullo fotografías del escritor, pensiones donde durmió alguna vez, y hasta habitaciones, como la del hotel Ambos Mundos de La Habana, que se conservan tal y como él la tenía. Sin embargo, Vigo no tiene ninguna placa del escritor en sus calles, ningún recorrido en barco por la ría nos va a contar esta historia, pero cuando el 18 de diciembre de 1921 el práctico del puerto llega con su bote hasta el costado del *Leopoldina* para acompañarlo a través de la ría, Hemingway lo saluda con la mano desde la cubierta sin sospechar que su mito acaba de dar comienzo, que todavía se seguirá hablando de él un siglo más tarde, y que aquella pequeña escala en Vigo resumirá toda su vida y su obra como lo haría un buen primer párrafo de novela.

A partir de ese momento, no se le escapará ninguno de los amaneceres de su vida.

«Como escritor de experiencias, Hemingway tenía que vivir primero para contar después. De su fecunda relación con España obtendrá el material para escribir gran parte de su obra: como corresponsal en la guerra civil española (*Por quién doblan las campanas; La quinta columna*); como primer americano que frecuenta los sanfermines (*Fiesta*); para seguir de cerca el duelo entre los toreros Ordóñez y Dominguín (*El verano peligroso*); o simplemente como aficionado a los toros (*Muerte en la tarde*)»

GERALD BRENAN Y LA ESENCIA DE ESPAÑA

por **Alfredo Taján**

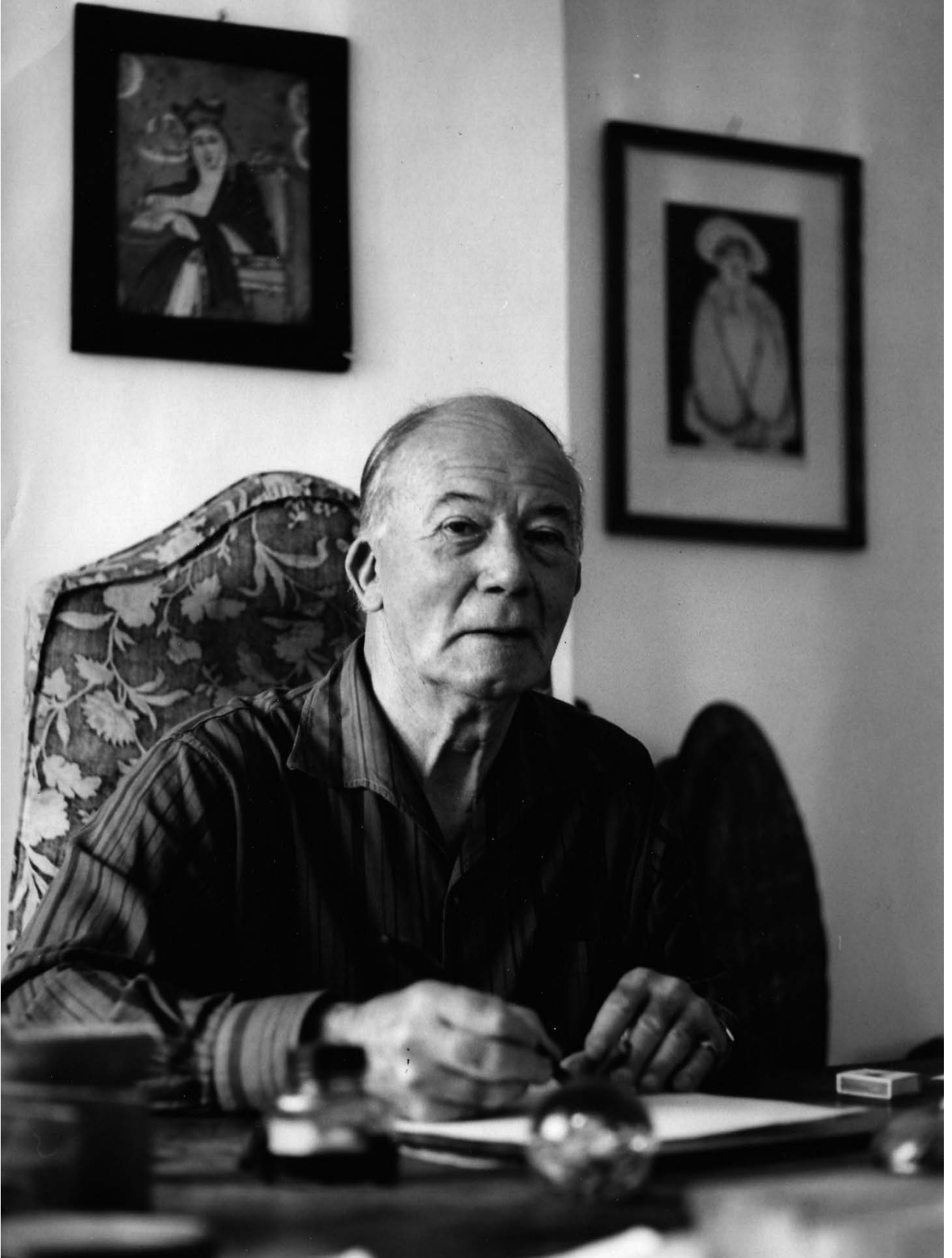
Enmarcado en el escepticismo europeo de entreguerras, el hispanista inglés Gerald Brenan (Sliema, Malta, 7 de abril de 1894- Alhaurín el Grande, 19 de enero 1987), autor de *El laberinto español*, fue un personaje caleidoscópico, combatiente en las trincheras de la Gran Guerra, caminante empedernido, e inspirador también de los viajes de proximidad que años después realizaría Patrick Leight Fermor. No fue una figura al uso. Antropólogo social más que historiador, heterodoxo, contradictorio, sin duda Gerald Brenan era inglés hasta la médula, hasta el punto que había recorrido con frecuencia las cercanías del grupo de Bloomsbury -al que no se adscribió del todo, a pesar de su buena relación con Virginia Woolf-, pero sintió una pasión desmedida por nuestro país desde que desembarcó en La Coruña en 1919. Esa pasión le acompañó incluso en su declive. Cuando en 1984 ingresó, por motivos no suficientemente aclarados, en el Centro Residencial de Greenways, en Pinner, barrio periférico londinense, en el alud de los recuerdos luminosos que le provocaron aquella reclusión, siempre se alzaron incólumes los que provenían de su refugio y amparo, España, y sobre todo Andalucía, centro neurálgico de su empedernida curiosidad y material de sus exhaustivas investigaciones históricas.

El paisaje y el paisanaje influyeron en sus trabajos de rastro. Primero la belleza fría, seca y gélida de la sierra alpujarrera, Yegen, su primera residencia española. Y luego, en los años álgidos, los llamados *Golden Years* (1953-1968), vividos junto a su mujer, la escritora norteamericana Gamel Woolsey, en la casona, y jardín interior, de Churriana (Málaga), donde fueron vecinos del único amigo íntimo español de Brenan, Julio Caro Baroja, y anfitriones de una larga lista de intelectuales a los que Gerald supo atraer a su *paraíso*, desde Cyril Connolly a Ernest Hemingway, pasando por Bertrand Russell, Ralph Partridge, E.E. Cummings o Paul Bowles. En cualquiera de ambas residencias, tanto Gamel como Gerald se convirtieron en una suerte de pareja de nómadas de lujo, al estilo de Paul y Jane Bowles, aunque su existencia se desenvolvía intramuros, y en Churriana en lugar de en la cosmopolita Tánger. Brenan y Woolsey fueron testigos de acontecimientos cruciales de la Historia de España del siglo XX, experiencia que luego ambos volcaron en sus respectivos textos.

Prueba de ello es que una de las obras más conocidas de la esposa Gerald, Gamel Woolsey, sea *Death's Other Kingdom* (*El otro reino de la muerte*), título extraído de un verso de T.S. Eliot, una curiosa crónica, estilísticamente irreprochable, sobre el estallido de la guerra civil en Málaga, que hizo célebre a la escritora norteamericana años después de su muerte.

En cualquier caso, la principal aportación de la estancia del matrimonio fue el ensayo de Gerald Brenan *The Spanish Labyrinth* (*El laberinto español*), editado por la *Cambridge University Press* en 1943, libro en el que el hispanista analizó, con precisión de cirujano, los antecedentes político-sociales de la Guerra Civil, sus múltiples causas y sus desastrosos efectos. Como indica Juan Pablo Fusi, *El laberinto español* «es la versión neorromántica de España, un país único y vital, en cuya alma popular aún germinaban hondos sentimientos de rebelión social contra la opresión, la explotación social y la injusticia (...). Sigue Fusi indicando, en su lectura de *El laberinto español*, que «por su prosa, un estilo carente de pedantería y pretenciosidad artística, y por su sentido moral (...) es ante todo un libro conmovedor, impregnado en todas sus páginas del afecto profundo que sentía por el pueblo español».

Pero no sólo Juan Pablo Fusi destacó la importancia del trabajo de Gerald Brenan. También el sutil Raymond Carr, otro peso pesado del hispanismo inglés, que había visitado a Brenan en 1952 cuando este residía en el cottage Bell Court, en Aldbourne, por encargo de la *Oxford University Press*, para pedirle que emprendiera la redacción del libro que, por accidentes del destino, él terminaría escribiendo tras la negativa de Brenan a aceptar el compromiso, y que le brindaría un sólido prestigio: *Spain 1808-1939* (periodo que luego Carr iría dilatando, en sucesivas ediciones, hasta llegar a 1975). Carr, rodeado de lógicas cautelas, no terminaría su vasto estudio hasta 1966, porque, además, manejaba, como revelador antecedente generacional, *El laberinto español*, obra que consideraba uno de los más brillantes estudios político-sociales sobre nuestro país. Un análisis portentoso en el que Carr, prologuista de una edición de *El Laberinto* en 1991, destacaba que, por la limpieza de su prosa e imparcialidad de su visión, la obra de Brenan había resistido la prueba del tiempo.





Lo cierto es que el conocimiento de Brenan de la realidad política e histórica y cultural de España está fuera de toda duda, tanto por sus investigaciones librescas como por su búsqueda personal. Su vínculo con nuestro país fue un compromiso de vida completa. De hecho, en 1949 Gamel y Gerald regresaron a España después de la que había sido una precipitada salida de Málaga, por mar y hacia Gibraltar, el 7 de septiembre de 1936, huyendo de los estragos causados por la guerra. Pero pese a su marcha, España seguía siempre presente para Brenan, y su primer reencuentro con nuestro país se concretará entonces, en un periplo realizado entre el 10 de febrero y el 19 de abril de 1949, y será la fuente directa de otro de sus títulos más ponderados, pero quizá menos leídos, una singularísima crónica de viaje titulada *The face of Spain (La faz de España)*, que contiene el redescubrimiento de esta patria adoptiva, aunque sea en la atmósfera adversa de un régimen aislado y acosado donde prevalece la corrupción, la recomendación, el latrocinio institucionalizado a través del estraperlo, y problemas de diversa índole. Aun así, Brenan rechaza la gravedad del tono doctoral y manifiesta su entusiasmo: «En España el tiempo imita al paisaje», afirma, al traspasar la puerta y *revisitar* su casa-jardín-re-

fugio de Churriana, donde siente que ha echado raíces, y que estas han germinado en un portentoso y florido oasis interior. Tras trece años de ausencia, entonces también brota en su cabeza la idea de establecerse de nuevo en España, lo que hará definitivamente, junto a Gamel, en 1953.

Si el capítulo de *La faz de España* dedicados a Málaga y Churriana resultan sentidos y directos, las páginas en las que narra una Granada sumida en la grisalla, en la mentira y en una invisible represión, alcanzan su cenit al visitar el cementerio de la ciudad, ascenso trascendente cuando pasa delante del Hotel Washington Irving, en cuyas tapias había caído fusilada parte de la población. Fruto de ese viaje, Brenan también se afana en aclarar el asesinato de Federico García Lorca, convirtiéndose así en uno de los primeros autores que investiga el brutal crimen del poeta.

Entre esa urdimbre, en el centro de esa trama, Brenan teje el tapiz de España con hilos y sedas de diversos colores, una labor de pensamiento e investigación que enriquecerá a través de sus variadas inquietudes. Entre otras, con la profunda atracción que siente por el místico San Juan de la Cruz, al que dedica sendos artículos en la revista *Horizon*,

dirigida por su amigo Cyril Connolly: el primero, sobre la vida del santo; y el segundo, sobre su obra poética. En ambos artículos, publicados en 1947, Brenan demuestra su energía creadora y su capacidad de percepción. Por ejemplo, cuando interpreta el último verso del *Cántico espiritual*: «Y el cerco sosegaba/ y la caballería/ a vista de las aguas descendía», de los que afirma: «En estos dos últimos versos maravillosos, con la suave cadencia sosegante, en efecto, los caballos descienden a la vista de las aguas y quedan extraídos del curso del tiempo, convertidos en símbolos de la paz en esta tierra donde todo tiene recurrencia».

Este tapiz, cuyo ritual se repite en un constante tejer y destejer, nunca es definitivo, y disfrutó de un campo ilimitado de expansión en su obra *The literature of the Spanish people. From the Roman times to the present day* (*La literatura del pueblo español*), exhaustivo sumario en el que se esboza una pequeña biografía de cada escritor seleccionado comparándolo con otros autores en un contexto histórico que no es sólo español sino también europeo. Se trata de un *compendio radicalmente subjetivo* en el que, según el biógrafo canónico de Brenan, Jonathan Gathorne-Hardy, entre otras cosas, destaca su interés por los desarrollos de la métrica y otros descubrimientos músico-poéticos. La subjetividad de Brenan lo llevó a intuiciones de especial agudeza, una perspicacia saludada, entre otros, por Cyril Connolly en el *Sunday Times*: «El mundo anglosajón le debe a este libro el mayor acto que compete a la crítica, esto es, el descubrimiento, explicación y reubicación del gran escritor barroco Luis de Góngora, que prácticamente estaba perdido entre nosotros».

El hispanista utilizará, aplicará y relacionará estos hallazgos en épocas posteriores, hasta conformar un propósito común, esto es, un estudio de la literatura española que fuera más allá de una concepción crítica estrictamente nacional. Sin abandonar su espíritu insobornable, Brenan puntualiza también que la literatura española era de autores poco viajados pero cuyo encanto estribaba precisamente en ese punzante sabor nacional, porque «de todas las literaturas europeas es la española la más homogénea».

Por ese motivo, y por muchos otros que sobrepasan las dimensiones de este artículo, debe rescatarse, ahora más que nunca, la presencia de este hispanista *sui generis* como un autor fronterizo, aunque no menos esencial, que aportó, a su manera, una renovada visión de la imagen de España: el *hispanista de los hispanistas* británicos, que colaboró al giro historiográfico sobre nuestro país que rea-

«Este tapiz, cuyo ritual se repite en un constante tejer y destejer, nunca es definitivo, y disfrutó de un campo ilimitado de expansión en su obra *The literature of the Spanish people. From the Roman times to the present day* (*La literatura del pueblo español*), exhaustivo sumario en el que se esboza una pequeña biografía de cada escritor seleccionado comparándolo con otros autores en un contexto histórico que no es sólo español sino también europeo»

lizarían otros filósofos, novelistas e historiadores, a partir de la década de los años cincuenta del pasado siglo.

No cabe duda que Gerald Brenan *pensó*, y *ayudó a pensar*, en España.

Textos citados:

* Brenan, Gerald. *El laberinto español, Antecedentes sociales y políticos de la Guerra civil*. Blacklist, contemporánea. Barcelona, 2009.

* *Primer Encuentro de Hispanistas Gerald Brenan*, celebrado en Málaga los días 24 y 25 de noviembre del pasado año, en la Casa Gerald Brenan, titulado *Pensar en España*.

Alfredo Taján es escritor y director de la Casa Gerald Brenan

CRÓNICA

México, una huida y un encuentro

por **Juan Gracia Armendáriz**

«Se reunían los domingos en la Colonia Española de la ciudad para comer paellas indigestas y llorar medio borrachos cantando a coro *Asturias, patria querida*. Menorquines, navarros, catalanes, vascos, aragoneses... El variado y singular coro español cantando a una sus penas»

En 1981 huimos a México. Como los bandidos y asaltabancos de las películas del Oeste, debíamos cruzar la frontera para que no nos alcanzaran los hombres de la Agencia Pinkerton. Todo el mundo sabe cómo acabó Jesse James, así que mejor poner tierra (y mar) de por medio. Quien desee ampliar datos, que consulte las hemerotecas.

Me preparé para la huida con la lectura de *El bandido adolescente* de Ramón J. Sender, una biografía novelada de Billy el Niño. Como él, entonces yo tenía dieciséis años, pero no era pelirrojo ni había matado al hombre que maltrataba a mi madre. Al contrario, adoraba a mi padre, que dos años antes se había marchado a México con tres cartas de recomendación y unos pocos billetes en el bolsillo. Al tiempo, llamó por teléfono. Su voz reverberaba bajo los cables que cruzaban el océano. Mi madre colgó y dijo: «Creo que ha dicho que está en León...». Consulté un atlas. En efecto, en el centro geográfico de México había un Estado, Guanajuato; y su ciudad industrial más importante, León. Puse el dedo sobre ese punto. Así que desde allí nos había llamado mi padre. Y no sé qué imaginé. Quizá, cactus, lagartos, un asesino de pelo rojo en el paisaje sudoroso de una película de Sergio Leone.

Una vez se hubo asentado en León, Guanajuato, donde según el corrido la vida no vale nada, preparamos las maletas y nos fuimos a un país que entonces no era destino turístico, salvo para los gringos. Los españoles que conoceríamos serían republicanos exiliados de la gue-

rra civil o bien compatriotas que buscaban una tierra de promisión porque también huían de algo. Se reunían los domingos en la Colonia Española de la ciudad para comer paellas indigestas y llorar medio borrachos cantando a coro *Asturias, patria querida*. Menorquines, navarros, catalanes, vascos, aragoneses... El variado y singular coro español cantando a una sus penas.

«México es un hijo de la chingada porque España es su mamá», me dijo un cretino en el patio del instituto. Y a mí qué me cuentas, pensé. Pero no hice oídos sordos a los buenos consejos: «Español, no mires a una mujer que vaya acompañada de otro hombre»; «Español, nunca discutas con otro conductor, no sabes qué fierro lleva». El único fierro que había en casa era una Smith & Weeson del calibre 38 que mi padre compró a mi amigo Chanty, quien con el dinero de la venta adquirió un bajo y un altavoz más alto que él. Fito tuvo más suerte, pues un niño fresa le regaló una Fender arañada por un cachorro de león que en su mansión kitsch tenían por mascota. Con mi batería ya éramos el trío de güeros que amenizarían las fiestas de la prepa.

Recuerdo qué música me llevó: los casetes de *The River* de Bruce Springsteen y el primer disco de Dire Straits. Recuerdo qué libros que me traje de vuelta, tres años después: *Infierno* de Strindberg y *El hombre unidimensional* de Herbert Marcuse. Los títulos parecían una predicción bibliomántica del consejo que me dio un profesor del colegio del Opus Dei: «Ay, Juanito; si no eres fiel a los principios que te hemos enseñado aquí, cuando regreses de México no va a quedar de ti ni tu chulería simpática». Y no se equivocó. También me traje un cuaderno de canutillo con un librito de poemas, escrito junto a mi amigo Jorge Valencia. Nos creíamos poetas y no soportábamos a Octavio Paz, que en Televisa tenía un programa titulado *Conversaciones con Octavio Paz*. Sólo le faltaba entrevistarse a sí mismo. Tardaría años en reconciliarme con ese gigante y recuerdo que casi me emocioné cuando una amiga, que sabía de mi devoción por los ensayos de Paz, me comunicó que le habían otorgado el Premio Nobel. Entonces, el PRI y su revolución petrificada llevaban en el poder más de setenta años. Se dice tarde.

Antes de ser arrojado al Nuevo Mundo me despedí de mis amigos y de mi primera novia en el aeropuerto liliputiense de Pamplona. Ni siquiera ella sabía que yo escribía. Novelitas del Oeste, a imitación de Emilio Salgari y Zane Grey; poemitas plagiados de Gustavo Adolfo Bécquer... Mi padre ya me había revelado el fuego sagrado de la poesía en una antología bilingüe de poetas simbolistas franceses. Un día me regaló dos libros: Chacal de Frederick Forsyth y un librito breve, en cuya solapa aparecía la fotografía de un tipo anguloso y con orejas de soplillo que desde la fotografía me miraba con rostro de murciélago centroeuropeo. El título era extraño: *La metamorfosis*. De ese modo, mi padre me fue inoculando el veneno. Cuando aterrizamos en México yo ya incubaba la enfermedad... literaria, pero fue allí donde las larvas eclosionaron.



«Yo era siempre el chingado, claro. Pronto pasé de los niños fresas que conducían coches de lujo y me amigué con quienes tenían inquietudes literarias. Los enfermos siempre se reconocen. Y ahí empezó todo. Quiero decir que empecé a tomarme en serio lo que escribía. Leí sin ton ni son: Bakunin, Carlos Monsiváis, Gorostiza, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Castaneda...»

Siempre he estado agradecido al país que nos dio cobijo y que fuera tan fácil integrarse, gracias a un español enriquecido por arcaísmos, neologismos, americanismos y una habilidad genial de los hablantes para crear nuevos sintagmas. Sí: los compañeros de la prepa se reían de mi acento, lo imitaban, me albureaban, que es un juego verbal típicamente mexicano, en el que el lenguaje tiene un significado siempre sexual. Se trata de «chingarse» al contrario mostrando una mayor habilidad retórica para manejar el doble sentido del lenguaje. El albur es un juego homosexual, sólo se practica entre hombres. Yo era siempre el chingado, claro. Pronto pasé de los niños fresas que conducían coches de lujo y me amigué con quienes tenían inquietudes literarias. Los enfermos siempre se reconocen. Y ahí empezó todo. Quiero decir que empecé a tomarme en serio lo que escribía. Leí sin ton ni son: Bakunin, Carlos Monsiváis, Gorostiza, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Castaneda... Menuda mezcla. Pero todo ello lo pasaba por la batidora y terminaba plasmado en un poema. Escuchábamos a Led Zeppelin y Pink Floyd y, por vez primera, fumábamos marihuana, que a este lado del atlántico traía un aire dizque revolucionario, de cucaracha que no puede caminar. En tanto, Felipe González hacía la uve de la victoria y Tierno Galván animaba a colocarse y estar al loro. Mis amigos españoles, con quienes me carteaba, escuchaban a Joy Division y nosotros, como si acabáramos de volver del Festival de Monterey, a Jimmy Hendrix. Escribí un intento de novela: la historia del último neandertal europeo. Apenas pasé de las veinte páginas, no sabía cómo continuar. No sabía escribir novelas. Tardaría años en adquirir el oficio.



Me sorprendió de México que, frente a la hermosa decadencia europea, es un país que muestra una exuberante efervescencia creativa. También me sobrecogió el olor de la miseria. Supe lo que cuesta arrancarse de la ropa esa pestilencia humana, demasiado humana. Como corresponde a los dieciocho años, me hice revolucionario. Sin embargo, nada de eso se trasladó a mis escritos. Lo mío era la intimidad pequeñoburguesa. Y lo sigue siendo en mi particular preceptiva literaria: prohibido impartir lecciones.

En 1984 regresé a España. Hablaba con acento mexicano, llevaba el pelo por los hombros y calzaba unas botas maravillosas de auténtico cuero mexicano. Ahora quienes se burlaban eran mis amigos españoles. Vestían de negro, querían ser Miquel Barceló y escuchaban a las canciones de Ilegales y Radio Futura. Años de la Movida. Años demasiado movidos para un joven poeta seriamente enfermo, no sólo de literatura, pero ávido de curiosidad. Me costó más readaptarme a mi ciudad natal, fría, oscura, donde las bombas y tiros de ETA caían a plomo, que adaptarme a México.

Como Ulises, debieron pasar más de veinte años para regresar. Fue en 2006. Ya había publicado un poemario, dos libros de relatos, una *nouvelle*; un exitoso diario; una premiada novela. Mi padre ya llevaba muerto cuatro años. Visité León. Todo estaba igual y, sin embargo, muy distinto. A aquella ciudad fea, donde aprendí a matar alacranes y a no mirar a una mujer guapa que fuera acompañada, debo, en gran medida, ser escritor. Hui a México para encontrarme con la literatura. Y hasta hoy.

«En 1984 regresé a España. Hablaba con acento mexicano, llevaba el pelo por los hombros y calzaba unas botas maravillosas de auténtico cuero mexicano. Ahora quienes se burlaban eran mis amigos españoles. Vestían de negro, querían ser Miquel Barceló y escuchaban a las canciones de Ilegales y Radio Futura. Años de la Movida. Años demasiado movidos para un joven poeta seriamente enfermo, no sólo de literatura, pero ávido de curiosidad»





HISTORIA NATURAL

por **María Negroni**

«La naturaleza es la diferencia entre el alma y Dios»

Fernando Pessoa

Historia Natural es un libro en proceso de escritura de María Negroni que está organizado en vitrinas, como un museo de ciencias naturales. La diferencia es que cada vitrina, en lugar de tener aves o animales embalsamados o esqueletos humanos o insectos, está dedicada a un/a naturalista o a algún/a artista, músico, fotógrafo, cineasta o escritor/a que se haya interesado por algunas de las «manifestaciones» de la Naturaleza, incluyendo su versión «menor», el jardín. La lista incluye europeos y norteamericanos (hay también algunos argentinos). Las vitrinas están organizadas siguiendo un orden cronológico, empiezan con Lucrecio y Plinio y terminan con Annie Lennox y Mike Wilson. Cada vitrina es un microensayo que mezcla reflexión, biografía y datos curiosos.



Vitrina Plinio

Siglo I d.C.

Un almacén de prodigios

Por qué se llama mundo.

Cuál es la causa de los ríos.

Quiénes vuelven a vivir después de muertos.

Si los peces respiran, si duermen, si hablan.

Por qué es salado el mar.

Qué animales no aprenden nada.

Por qué hay bestias feroces.

Qué árboles envejecen rápido.

Qué flores existían en Troya.

Si las abejas tienen hambre.

Por qué llueven piedras.

Qué vino tomaban los antiguos.

Para qué sirve la navegación.

Para qué sirven los concursos de pintura.

Quién fue el primer médico de Roma.

Cuándo prohibió el Senado la inmolación de humanos.

Sigue una lista infinita de asuntos, acompañada de un arsenal de remedios contra todo tipo de males: las mordeduras de perro, los vómitos, las supuraciones, las hemorroides, los callos, el apetito sexual, y las alucinaciones.

Este desfile triunfal de prodigios –clasificados en *Naturalia*, *Coelestia* y *Elementa*—figura en un monumento compuesto por 36 libros, que Plinio denominó *Naturalis Historia*.



Vitrina Sir Thomas Browne

1605-1682

Cuaderno azul

La tarde del 16 de enero de 1632 Sir Thomas Browne está presente en el teatro anatómico de Amsterdam, cuando el cirujano mayor de la ciudad disecciona el cadáver del criminal Aris Kindt, ahorcado ese mismo día.

Sabe, porque así lo predicán las grandes mentes de su tiempo, que ya es hora de dejar atrás los taxones y abocarse a lo furtivo de la carne. Hay que abrir el atlas de los cuerpos, es la nueva consigna, encontrar las recurrencias en lo fugaz de las formas.

Siente un agudo malestar de estómago.

¡Qué espantoso espectáculo! se dice. No hay más que sangre aquí. Y vapores asquerosos. Prefiero, toda la vida, los cementerios de grullas, la amistad de Coleridge, los alfabetos de ideas, el condado de Norfolk, los rombos que desperdiga en el mundo el Gran Retórico Divino.

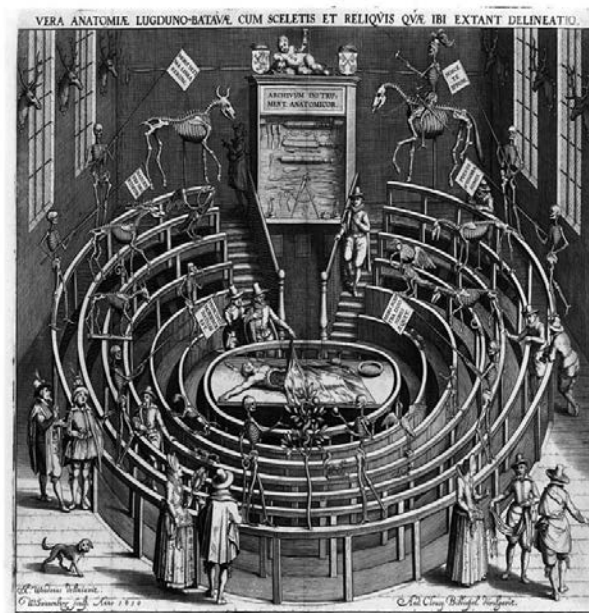
Mira al joven pintor que registra la escena a su lado.

Calcula lo que acaece o puede acaecer antes de que llegue el tiempo de emprender el viaje sobre las aguas negras.

Sólo hay dos inviernos, piensa. Un invierno blanco y un invierno verde. En el invierno blanco, todo está muerto. En el verde, todo está por morir. En cuanto a la literatura, es una forma no menos radical del esplendor del frío. Imposible saber si uno escribe por costumbre, por afán de prestigio, por amor a la verdad, o por mera desesperación; si escribir lo vuelve a uno más sagaz o más triste.

Y aún así me inclino, concluye, a favor del jardín lírico. Allí el demonio azul trama su casa fúnebre con artefactos verbales y el arte invalida, como una *clavis universalis*, la supuesta coherencia de lo real. Con eso alcanza, aunque no sé para qué.

En ese mismo instante, Sir Thomas Browne se levantó, abandonó el lugar y se marchó para siempre en dirección a los repertorios mágicos del emperador de Praga, a las bibliotecas ocultas y a los museos apócrifos, a esa lección de tinieblas donde ceniza, cuerpo y oro se abrazan en el fuego, dejando una estela sonora—sístole y diástole de la respiración de Dios.



Vitrina Emerson

1803-1882

Carta a un escolar americano

Concord, junio 21, 1845

Mi muy estimado Thoreau,

Siempre pensé que la palabra *juventud* era la más hermosa de la lengua. Ratifiqué mi convicción el día en que lo conocí. También supe de inmediato que usted llevaría mis premisas al más alto nivel existencial.

Quiero, sin embargo, hacerle un par de observaciones.

Ambos sabemos que la ciencia no ambiciona otra cosa que advertir lo afín en lo dispar. También sabemos que una obra de arte es la expresión en miniatura de la naturaleza.

A esto último, podríamos llamarlo religión de la conciencia, pues ¿qué es un bosque sino un evangelio mudo?

Usted lo ha intuido como nadie, se ha instalado en Walden y ha puesto en marcha, desde allí, su gran experimento para volverse un orador crecido en lo agreste, es decir un poeta, alguien que deja de *hacer* para *aceptar*, sin tener miedo, porque está lleno de ese amor que viene de sentirse en unidad con el todo.

Hasta aquí lo sigo. Pero me preocupa, le confieso, su exagerada entrega a la escritura.

Querido amigo, hay un peligro grave en esa apuesta. Recuerde que sólo aprendemos en la medida en que vivimos. El mundo, esa sombra del alma que se extiende alrededor, no es más que la cantera de la que extraemos las piedras para la construcción. La vida es nuestro diccionario.

Respire entonces. Y viva en el día, como el maíz y las sandías.

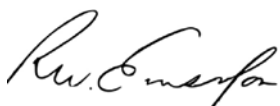
Lo demás es secundario. Me ha tocado defenderlo muchas veces en las reuniones sociales de Concord. Les he explicado que nosotros, los trascendentalistas, preferimos el campo a la ciudad y que, en nuestro ardor por lo excelso, no logramos ocultar hasta qué punto nos repelen la vulgaridad y la frivolidad de la gente.

No sé, y no importa, si he logrado convencerlos.

Recuerde que usted es y será siempre para mí un delegado de la inteligencia y un heredero de la ilustración en América.

No deje de leer a Montaigne, a Martí, a Baudelaire.

Afectuosamente suyo,



Vitrina Emily Dickinson

1830-1886

Biblioteca de plantas: Ficha técnica

El herbario de Emily Dickinson consta de 424 especímenes prensados, dispuestos en 61 páginas de un álbum de tapas duras color verde.

Sólo cinco de esos prototipos figuran en la Lista de plantas raras de Nueva Inglaterra: la *clematis occidentalis*, la *adlumia fungosa*, la *oxalis violácea*, la *asclepias verticillata* y el *veronicastrum virginicum*.

No se observan muestras de grupos difíciles.

Tampoco de helechos, juncos o pastos.

El formato general sigue las pautas del *Manual Ilustrado de Botánica de América del Norte* (Eaton, 1822): en las etiquetas se consigna la nomenclatura, después el número que identifica clase y orden del género.

Ni la colección ni las páginas parecen responder a un criterio u ordenamiento lógico.

Se nota la tendencia a dejar sin identificar las flores prensadas en las últimas páginas.

Hay evidencia de daños causados por insectos y alimañas.

A diferencia de Thoreau, que acompañó su herbario de abundantes notas botánicas, faltan aquí por completo las circunstancias de recolección; no se indica si fue en un prado cercano o en el jardín de la casa, no hay fechas, no se aclaran los hábitos de crecimiento de las plantas, la frecuencia de su aparición.

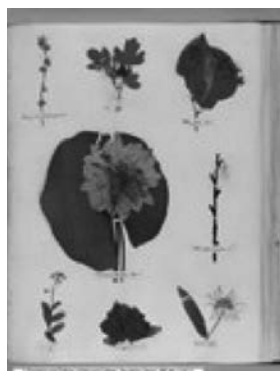
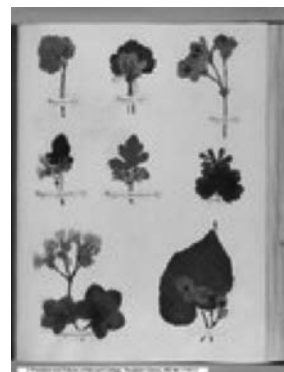
Se observan faltas de ortografía y, algunas veces, una especie puede ser confundida con otra: la hiedra venenosa, por ejemplo, con la adela trepadora.

No hay título ni autoría ni pretensión de embellecer las plantas con poemas.

No hay índices.

Se desconoce la finalidad del proyecto.

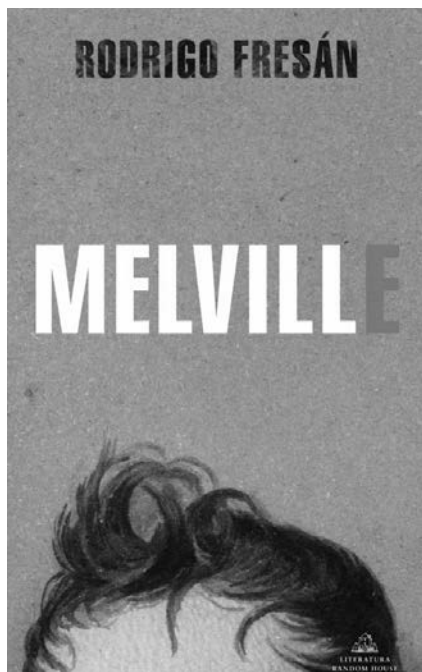
Y aun así, a su pequeño modo, mientras el mundo apila emboscadas, el álbum resiste: se brota de mirlos, jilgueros, colibríes que van, en plena ebullición, de una vocal a otra, leyendo, en medio del caos, la semilla honda.





BIBLIOTECA





Aullando en los huesos del rostro del fantasma de la electricidad

Rodrigo Fresán
Melville

Literatura Random House, 2022
296 páginas

Había enorme curiosidad, al menos supongo entre los más acérrimos seguidores de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), por ver qué sería lo próximo que diera a la imprenta el escritor argentino tras publicar aquella mastodóntica trilogía de 2.001 páginas (al menos en su primera edición) titulada en su conjunto *La parte contada*, en la que literalmente se vertió a sí mismo desde todos los ángulos posibles e imaginables. Sabemos ahora, porque así lo confiesa el propio autor, que una de aquellas páginas latía a su manera el germen de este *Melville*, que remite, cómo no, a falta de una «e», al célebre autor de *Moby-Dick*, aunque quizás sea más justo afirmar que a quien remite en realidad es a su padre, siendo por tanto esta una novela (otra) sobre las siempre tortuosas relaciones paternofiliales, eso sí, como ninguna (otra) que hayan leído antes. Melville, de hecho, al referirse a su padre,

afirmará: «Soy su creación que ahora lo recrea». Y sobre dicho bucle girará toda la propuesta.

Comienza Fresán confesando en una de las primeras (de las muchísimas) notas al pie que pueblan *Melville* (en guiño formal y narrativo evidente a la citada *Moby-Dick* y por cuya profusión pedirá el autor perdón por el entorpecimiento –real, las cosas como son– que supondrá para la lectura, al menos durante el primer capítulo) la que quizás sea la clave (o al menos una de tantas) de una novela tan portentosa y en ocasiones críptica como esta, al describir la «indefinible imaginación» del narrador como «la más exacta de las ciencias», partiendo así de ella para cazar y perseguir y dar alcance «a los hechos» que a continuación se nos expondrán. Los hechos en realidad serán pocos, bien mirado, apenas una imagen hermosísima y temeraria a la que

se vuelve una y otra vez (de nuevo el bucle, o mejor dicho, el rizo de Allan Melville que preside la ilustración de la portada), la de un padre febril cruzando un río helado y sus fatídicas consecuencias. Fresán se explaya ahí en su yo poético y desatado nos lanza al hilo de ello multitud de imágenes tan elocuentes y bellas como brutales, como cuando describe el intento de suicidio perpetrado en su cama por un convaleciente y delirante Melville, navaja en mano, al que nadie hace caso en sus explicaciones, pues cortándose las venas tan solo pretendía «prolongar el trazo de sus líneas de la fortuna».

A través de tan ingeniosos como desquiciados juegos de palabras (con palabras), marca ya por otro lado de la casa, Fresán convertirá la aliteración posmoderna en un gozoso concierto de prosas sonoras decimonónicas,* juego al que ya jugó en

* Y aquí se pone a prueba aquel mantra fresaniano, en virtud del cual la novelística habría nacido posmoderna o no habría nacido, gracias a títulos como el *Quijote* de Miguel de Cervantes, el *Tristram Shandy* de Laurence Stern o el propio *Moby-Dick* de Melville, que contendrían de forma simultánea el clasicismo propio de la época en la que se escribieron, la experimentación y el vanguardismo que estaría por venir, así como grandes dosis de realismo absoluto e incluso autoficción, por lo que a partir de entonces la pregunta sería, ¿qué le queda por hacer a un escritor del siglo XX? *Sordid details following...*

cierta medida Thomas Pynchon en el majestuoso *Mason y Dixon*, donde no desentonaba nada que los perros se dedicaran a las matemáticas o existieran patos-robot que surcaran el cielo, del mismo modo que en *Melvill* no solo no sorprenden sino que impactan las constantes referencias vampírico-fantasmales con ecos tral-famadorianos, por las que el futuro se cuela en el presente pasado de la narración, gracias sobre todo a la gran creación de la novela, el maravillosamente traslúcido Nico C., suerte de cicerón espiritual del Melvill más divagante, que más allá de sus descripciones físicas se nos antoja un híbrido entre el Sandman de Neil Gaiman, el Bowie de Tony Scott, Silver Surfer y Casper *the friendly ghost*, lo que a su vez pone de manifiesto, por si alguno lo dudara, que el momento histórico en el que transcurre *Melvill* no va a impedir a Fresán, en modo alguno, ser Fresán, y, sí, hasta las «canciones tristes» de Bob Dylan, los Kinks y los Beatles tendrán veladamente aquí su presencia.

Por encima de piruetas estilísticas, el gran valor narrativo de esta novela reside a mi juicio en el impresionante ejercicio de ventriloquía que Fresán crea al hablar a través de Herman Melville, quien a su vez se esfuerza por narrar la corta pero excitante vida de su padre, dando a entender por el camino que buena parte de los elementos definitorios de *Moby-Dick* tuvieron su inspiración en el alucinado discurso que Allan Melvill concedería a su hijo en el lecho de muerte. Resulta complicado no querer buscar aquí comparativas de corte autobiográfico entre lo que Fresán pone en boca de Melville para narrar a su padre y de paso al padre del autor, aquel Juan Fresán de vida aventurera, célebre publicista, diseñador gráfico y artista a su pesar, fallecido también antes de tiempo. Así lo da a enten-

der el propio Fresán/Melville cuando afirma que todo libro en realidad son dos: «aquel que leerán las personas y que se presume correcto y aquel otro, quizá mucho menos prolijo pero infinitamente mejor y tanto más revelador de las más auténticas intenciones de quien lo firma.»

Lo anterior convierte a *Melvill* en una suerte de novela espectral sobre las herencias paternas y su influencia en los halos creativos y quizás por ello sea también la obra más solemne de cuantas ha escrito Fresán hasta la fecha. Una solemnidad que a veces se vuelve opaca, por lo que al no dejar pasar la luz es posible que deje a ciegas a unos cuantos. Sería este un reproche si no fuera el propio autor más que consciente de ello, y así, al reflejar los pensamientos de su Melville sobre la recepción que tuvo en su día *Moby-Dick*, se recuerda que «el mío era un libro que, en su escritura, creaba a su propia variedad de lector: un lector inagotable», que es al único al que parece ya aspirar Fresán. Para más inri, si el primer capítulo de *Melvill* contenía multitud de notas al pie, los restantes se levantarán sobre cientos de epígrafes (de nuevo en claro homenaje a *Moby-Dick*), principiados todos ellos por un asterisco interpretado aquí por Fresán de manera mucho más lírica a como lo hizo su admirado Kurt Vonnegut, esto es, viéndolos como un hermoso copo de nieve blanca, siendo lo blanco como concepto, lógicamente, el objeto del deseo de la ya clásica maníaca referencialidad con la que el argentino suele apabullarnos en sus escritos.

«¿Es la obra el hijo al que uno despide desde el embarcadero o acaba uno siendo hijo de su obra, a la que se deja atrás mientras se interna mar adentro para que sean otros quienes, más adelante, la celebren o condenen?», se pregunta finalmente Melville en *Melvill*, dejándonos Fre-

sán para colmo sin respuesta, tras girar sobre sus talones, dispuesto a cruzar de la mano de su padre (quién si no) el frágil pero hermoso río helado que aquí nos ha regalado.

por **Fran G. Matute**



Las vidas de Saldaña París

Daniel Saldaña París
Aviones sobrevolando un monstruo

Anagrama
 154 páginas

Nuestras monstruosas biografías nos sobrevuelan, o quizá recorran los pasadizos secretos que hay debajo de las ciudades; las cloacas, las catacumbas, los espacios tenebrosos, atemporales y húmedos del recuerdo. A la biografía del mexicano Daniel Saldaña París que se esboza en este libro de relatos habría que añadir un destacable post *scriptum*; el haber quedado finalista, recientemente, de la 39 edición del Premio Herralde de Novela, que convoca la editorial Anagrama, con su obra *El baile y el incendio*.

Daniel Saldaña París debutó como prosista con la excelente novela *En medio de extrañas víctimas* (Sexto Piso, 2013). Su prosa es ágil y precisa, sin renunciar por ello a instantes de belleza poética que delatan su talento y formación como poeta. Una prosa vital. Como confiesa el propio autor en la nota preliminar, su objetivo ha sido buscar un «derretimiento autobiográfico» en estas páginas. Ha muerto la autoficción, viva la vida.

Estos nueve relatos verdaderos recorren distintas ciudades –Ciudad de México, Madrid, Cuernavaca,

Montreal y La Habana– pero dibujan paisajes interiores: la experiencia íntima de la precariedad laboral; las aspiraciones literarias; la búsqueda de la identidad; la adicción; el desamparo amoroso absoluto, entre otros. El tono de Saldaña París sorprende por su falta de patetismo, por su mirada templada sobre algunos episodios ciertamente extraordinarios –y dolorosos– de su vida, donde el autor no delata sus emociones, sino que decide convocarlas en el lector, como buen poeta.

Aviones sobrevolando un monstruo es también un libro generacional, una suerte de *Reality Bites* literario para los nacidos a mediados de los ochenta que demuestra que las experiencias de los jóvenes a ambos lados del charco tienen al final muchos puntos en común: mudanzas continuas en busca de una estabilidad que nunca llega; inquietudes culturales que desembocan en la precariedad laboral; noches de copas de expectación aguadas con el hielo del capitalismo que sólo se salvan por la presencia de los amigos; el deseo, en suma, de

vivir una vida literaria aun sabiendo que las vidas literarias son ficción, que la realidad muerde. Es el cuaderno generacional de los que crecieron bajo la influencia de Roberto Bolaño y asumieron la parodia de seguir a su modelo, un libro transnacional que diluye etiquetas como mexicano, español, clase media, drogadicto, heterosexual o escritor. Hay en sus páginas muchas ganas de acompañar al lector, de ser su confidente.

Como buen detective salvaje autoparódico, Daniel Saldaña París puebla sus viajes de lecturas y referencias literarias, pero no se trata de alardes cultos sino de herramientas para analizar y comprender las ciudades a las que llega por primera vez o a las que regresa: autores tan distintos como Malcolm Lowry, César Aira, Witold Gombrowicz, Réjean Ducharme, Agatha Christie, Georges Bataille o Helen Macdonald, entre otros, configuran una educación sentimental que Saldaña París expone sin pompa ni pudor, siempre dentro del tono sincero, humilde y cómplice con el lector que caracteriza todo el libro.

Uno de los relatos más conmovedores —y divertidos— es “La orgía nefasta”, un *seppuku* literario ambientado en Madrid donde la juventud, el amor y la perfidia se combinan en una noche memorable que un autor menos animoso quizá hubiera preferido olvidar.

Otro relato destacable, por su tono y su belleza, es “Un invierno bajo tierra”, donde el autor cuenta «la historia de cómo terminé metido, más como testigo que como parte, en la epidemia de opiáceos que asola Norteamérica». Estas páginas hablan del dolor y de la adicción y de la fina línea invisible que separa la clase media biempensante del yonqui en riesgo de exclusión social. Definir un relato como «valiente» puede ser una cursilería y quizá sea lo mismo que no decir nada, pero no hay duda de que hubiera sido mucho más cómodo para Daniel Saldaña París no convocar aquellos meses en los que habitó la penumbra de las dependencias. Podría, incluso, haber relatado su experiencia canadiense omitiendo por completo el delirio de la adicción, pero aquí no hay medias tintas, aquí hay escritura.

A modo de guiño a sus compañeros y compañeras de oficio, Saldaña París ofrece el relato “Regresar a La Habana”, todo un taller de escritura creativa. Este relato disfrazado de ensayo habla de la elaboración del texto que estamos leyendo y del proceso que siguió el autor para contar las circunstancias en las que él, Daniel Saldaña París, fue engendrado. El relato del propio relato, y de los relatos que han generado ese relato: «el recuerdo que me invento para llenar la laguna es éste: mi papá borracho, después de tomarse cinco caballitos de tequila, llorando en el jardín de la casa de Santa María Ahuacatlán, en Cuernavaca, contándole a su hijo adolescente —a mí, a una versión de mí que ya no existe— que fue engendrado en Cuba, que sus padres formaban una pareja

mítica, envidiada por todos, y volvieron a México decepcionados de la Revolución pero esperando un hijo». Un viaje existencialista a una ciudad donde no se ha estado, pero en el que comenzó la vida de uno, toda una metáfora del proceso creativo que el autor define magníficamente como «un retorno novedoso».

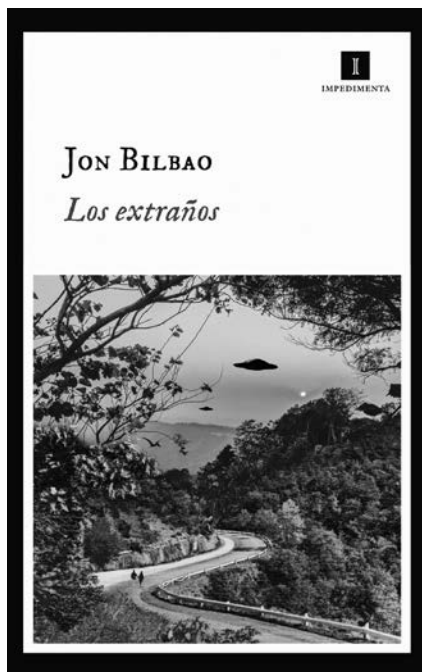
Aunque habitemos, durante su lectura, diferentes ciudades, el libro tiene un protagonista *monstruoso*: la Ciudad de México —antes el D.F.— como «una aglomeración de posibilidades» que es, sin embargo, «esencialmente fea». El primer relato, titulado igual que el libro, busca romper muchos de los lugares comunes que hemos ido construyendo sobre «el DF», sobre todo a base de leer, como advierte el propio autor, en exceso a Roberto Bolaño, y presenta un escenario hostil pero entrañable donde es posible encontrar la belleza en una tarde lisérgica contemplando los aviones con los amigos o en algo tan improbable como el arte de la cetrería. «No había estado en la Ciudad de México en los últimos doce meses y lo único que puedo pensar es que es horrible, y que la amo. Esta contradicción es perfectamente común y todos los chilangos la hemos sentido alguna vez cuando atisbamos el monstruo de lejos», dice el segundo párrafo del primer cuento.

Al citar unos versos de Baudelaire en su nota preliminar («¡Horrible vida! ¡Horrible ciudad!»), Saldaña París sitúa al lector en un escenario urbano y aparentemente hostil. Hay en estas páginas también un tono camusiano, un cierto desencanto encantado. Quizá sean estos nueve relatos, además de todo lo mencionado, sobre todo un homenaje a la perseverancia —y pocos hubo más perseverantes que Albert Camus— que requiere este «Horrible oficio, (...) solitario e incierto, sembrado de obstáculos reales e ilusorios, desesperante y mal pagado», el oficio de escribir.

Daniel Saldaña París nació en Ciudad de México en 1984 y es autor del libro de poemas *La máquina autobiográfica*, del proyecto transmedia *Método Universal de Poesía Derivada*, además de las novelas *En medio de extrañas víctimas* (Sexto Piso, 2013), *El nervio principal* (Sexto Piso, 2018), y *El baile y el incendio* (Anagrama, noviembre de 2021). Estudió Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid y fue becario del Fonca en el Programa Jóvenes Creadores y de Residencias Artísticas, así como de la Fundación para las Letras Mexicanas. En 2017 fue incluido en la lista Bogotá39 de los mejores escritores menores de cuarenta años de América Latina y en 2020 obtuvo el Premio de literatura Eccles Centre & Hay Festival.

Aviones sobrevolando un monstruo es una colección de relatos autobiográficos que funcionarían igual de bien si fueran completa ficción. Y quizá lo sean. Su autor imparte talleres para realizar el recorrido del diario personal al relato de no ficción. Sabe lo que hace. Sabe construir un relato y sabe, como ha demostrado con este estupendo libro, dejarnos con ganas de más. No dejen de leerlo y de acercarse, también, a su última novela *El baile y el incendio*.

por **Ben Clark**



Los extraños

Jon Bilbao
Los extraños

Impedimenta
144 páginas

Érase una vez una casa. Una casa enorme y misteriosa. Una pareja de escritores. Unas extrañas luces en el cielo. Ufólogos llegados de todas partes. Otra pareja, llegada de no se sabe bien dónde, oh, *parecen*, dicen ser, *familiares* de la primera, pero el único de ellos que podría recordarlos, no lo hace. Y sin embargo, ahí están. Incluso en las fotografías que hay por la vieja y misteriosa y enorme casa. Como en una fábula en la que las parejas, aquí concebidas como suerte de mutantes entes monstruosos, cobran vida propia, para devorarse, de alguna forma, entre sí, cada pieza en *Los extraños* habla del otro como amenaza. Y una no habitual. La íntimamente existencial. Es decir, la amenaza que siente el yo debilitado por la compañía, esto es, la pareja, capaz de disolverse, sin remedio, en lo absurdo de lo cotidiano, y sufrir, en un silencio ensordecedor, por ello.

Concebida como curiosa secuela o, mejor, dado el gusto del autor por los cómics de superhéroes – en concreto, por Hulk, el hombre incómodo, la in-

controlable bestia que no se entiende ni a sí misma –, como *what if* de la desdoblada y monumental *Basilisco*, *Los extraños* se erige como concentrado del abismo que contiene toda pareja, y explora las consecuencias de asomarse a él por última vez, y dejarse *abducir* por lo desconocido que, desde el principio, anidó en el otro. Como en un *what if*, esas historias de los cómics de superhéroes que permitían a los protagonistas, siempre sumisos a una trama que para nada les tenía en cuenta como otra cosa que lo que eran – alguien que debía salvar a otro alguien –, ocuparse de sus propios asuntos – salir con alguien, buscar trabajo –, Jon y Katharina abandonan el universo trazado en *Basilisco* para redibujarse.

En realidad, juega, Bilbao, a inventar, con ellos, una historia que podría no existir más que en su cabeza, o que continúa, a modo de secuela también, *extraña*, la trama que menos se tuvo en cuenta en su predecesora, la trama que se dio por supuesta, la de la pareja que formaban Jon y Katharina.

Así, Bilbao toma a esos dos personajes, los coloca en esa casa demasiado grande para una pareja – con todo el simbolismo que de eso se infiere: lo que tienen, les queda grande, porque ninguno quiere tenerlo, sólo quieren tenerse cada uno a sí mismo –, y expande un momento de sus vidas en el que un suceso aparentemente extraordinario – las luces en el cielo – y la llegada de la simbiótica pareja formada por Markel, supuesto primo lejano, y Virginia, precipitan un desvío en el camino.

Hay algo de fantástico, un fantástico *lynchiano*, deliciosamente *pulp*, oscurísimo, por momentos bizarro, en la forma en que la pareja de otros aparece – como sacada de una vieja fotografía, como llegada de ninguna parte y sin ninguna dirección aparente – y se instala en su casa. Sí, Markel y Virginia parecen *extraterrestres* sin serlo, o siéndolo sin que importe lo más mínimo. Tienen costumbres extravagantes, y mutan como lo harían un par de monstruosas criaturas capaces de esconder a padres en mo-

teles y de comprar televisores para lugares en los que supuestamente están de paso. Inevitablemente expuesta, la pareja que forman Jon y Katharina, se deja *invadir* por esa otra pareja a la que los ufólogos que rodean su casa en la costa cantábrica consideran afortunados.

¿Por qué? Porque creen que las luces en el cielo – las luces del platillo volante – han tenido algo que ver con ellos, o ellos con ellas, y de alguna forma les persiguen, les señalan, ¿y qué les parece eso a Jon y Katharina? No les parece nada, porque ellos parecen abducidos. Como Markel y Virginia, ellos también están mutando, adoptando sus estrambóticas costumbres, aterrándose ante la posibilidad de no conocerlos de nada en absoluto y a la vez normalizando el hecho de que se hayan instalado en su casa y no piensen en marcharse y que incluso tengan otra vida en Ribadesella, esa Ribadesella fantasmagórica, decorado siniestro, una vida que esconden y que parece inquietantemente inexacta, desubicada, tenebrosa.

El cada vez más afilado talento narrativo de Bilbao se entrega aquí a una arriesgada y compleja pirueta: la de deconstruir, en el más doloroso de los vacíos, la idea misma de la pareja. El desdoblamiento es aquí también, como en *Basilisco*, una forma de conocimiento, un espejo deformante – y *marciano* – en el que disolver un universo. Es espacio y distancia ante lo doloroso del combate. Si allí era un *cowboy* de otra época el que evitaba mirar a la cara a todo aquello que la familia roba al creador, al individuo, aquí es esa pareja de extraños, quizá marcianos, la que permite estar mirando también hacia otro lado mientras Jon y Katharina dejan de ser Jon y Katharina. Les eximen, los no *marcianos*, de la culpa de lo que les está pasando, pero no evita que les pase.

Porque, por encima de todo, *Los extraños* es una brutalísima oda al

desamor, y a lo contaminante, existencialmente, del otro, en el sentido más íntimo. La autopsia de un fin irracional, el de esa pareja aburrída de sí misma, aburrída en realidad de la idea de la pareja y del tiempo perdido, pero una que finge no estarlo. Después de todo, hay un bebé en camino, pero ¿qué ocurriría si ese bebé no llegara nunca? Bilbao se pregunta, a través de una, por momentos, *rota* – en la espesura de su trazo hay por primera vez una descomposición que afecta al fondo, ignorando cabos sueltos, como si la propia historia tratase de escapar de sí misma – media distancia qué pasa cuando el amor se acaba.

Y lo que pasa es que las casas parecen más grandes de la cuenta, y el mundo se vuelve, por momentos, extrañamente hostil y desconocido, lo suficiente como para que brillen en el cielo las luces de lo que parece un platillo volante, y el uno y el otro que fueron una vez un algo, que empezaron siendo extraños y acabaron habitando su propio planeta, porque eso son también las parejas, un planeta único que estalla cuando acaban, vuelven a ser un uno y un otro, esto es, dos, de nuevo, desconocidos. Bilbao nos conduce, con ese pulso tan anglosajonamente perfecto que pule sin descanso, a través de la desfiguración del inexplicable – porque eso hace el autor, recurrir a lo inexplicable – acto final. Un acto final que da comienzo cuando da comienzo la historia.

Los extraños es una epatantemente brumosa y misteriosa y dolorosísima *nouvelle* que, de tan intensa, y a la vez, tan esquiva, tan intencionadamente *canibal* – todo en ella trata de superponerse, desfigurarse, *devorarse* –, constituye hasta la fecha la más *rara avis* de un autor que sigue abriéndose camino en lo desconocido – se diría que el tema, en la poderosamente magnética narrativa de Bilbao, son siempre las consecuencias, se diría que su obra empieza donde el resto se

detienen – esta vez explorando el lugar mental que se habita en mitad del derrumbe sentimental. Y, por lo tanto, moviéndose en una dirección para él no del todo conocida, esto es, la no dirección, el momento *antes* del fin, el momento *antes* de las *consecuencias*. Ejerciendo de desvío *paralizador*, raro y profundo.

por **Laura Fernández**



Paulina Flores o mejor que corra el aire

Paulina Flores
Isla decepción

Seix Barral
360 páginas

Dicen que toda primera novela es una novela de aprendizaje, e *Isla Decepción* (Seix Barral, 2021) de Paulina Flores (Santiago de Chile, 1988) no termina de contradecir esta opinión. Aunque es cierto que no se centra en la adolescencia, aquí los personajes aprenden cosas de la vida, ese saber que da la experiencia.

Para empezar, tenemos a Miguel, un marinero que se ha ido a vivir a la chilena Punta Arenas, o lo que es lo mismo, el fin del mundo. Obviamente ha escapado de algo, sobre todo de su familia, como muchos de los que viven allí. Un día, mientras navega junto a sus compañeros de trabajo en una barca de pesca, encuentran a un hombre flotando y lo rescatan. ¡Está vivo! Parece un chino, pero en realidad es coreano y encima es jovencísimo. Enseguida se dan cuenta de que posiblemente esté huyendo de un buque de calamares que suele pescar por allí, no se sabe si de forma legal, tal vez alegal. Es sabido que los marineros de esos buques trabajan en condiciones penosas, casi de explotación,

muy próximas a la esclavitud. Evidentemente, Miguel se apiada del pobre chico y lo esconde en casa. A los pocos días se enteran por la prensa de que el buque de calamares *Melilla 201* ha perdido a tres de sus hombres: dos cuerpos han sido encontrados, pero el tercero ha desaparecido.

Miguel tiene una hija, Marcela. Ella vive en Santiago de Chile y acaba de dejar el trabajo y se la pasa bebiendo porque no solo ha perdido el empleo sino también el amor. Parte de la culpa la tiene ella, o al menos eso cree, pues aunque a Diego lo quería muchísimo ha estado acostándose con otros. No importa, ella lo va a superar. ¿A quién no le han roto el corazón? Por eso decide ir a visitar a su padre al fin del mundo, aunque la relación entre ambos no es precisamente fluida. Encima llega por sorpresa a Punta Arenas, esa ciudad fronteriza y repleta de militares, donde el viento sopla fuerte y constantemente. Lo que pasa es que llega en mal momento, porque el padre tiene escondido al coreano. Se comporta raro, ¿no la había invi-

tado a que lo visitara infinidad de veces? ¿Acaso no está contento? Miguel le dice que vaya a un hostel, que está ocupadísimo, pero ella no tiene plata, así que la manda a que se pasee todo el día, que salga de casa. Sin duda debe ser porque su padre es de derechas, se dice Marcela, y se va a dar una vuelta. Parece que Miguel no consigue disimular por mucho tiempo porque enseguida le confiesa a su hija todo lo ocurrido: allí está Lee Jae-yong, el joven coreano, recuperándose en la cama. Apenas come, obviamente no habla castellano, de modo que no es precisamente fácil comunicarse con él. Aquello no parece importarle mucho a Marcela, porque en cuanto Lee se recupera, se lo lleva a pasear por la playa. Van acompañados de la perra Julia y se topan con muchísimos animales. En Punta Arenas la naturaleza está muy presente y los animales forman parte del paisaje, de la vida de la comunidad. Además, el imaginario mapuche sigue latiendo, aunque se encuentre con descabellados obstáculos para convivir pacíficamente.

Ella le habla a Lee sin parar, le enseña algunas palabras en castellano. Encima es fan de las películas coreanas, porque ha estudiado cine, aunque también lo ha dejado. El cine, le dice, está lleno de gente que quiere llamar la atención. Y tiene sentido, porque «¿cómo nos habríamos atrevido a estudiar una carrera sin trabajo seguro si no nos hubiéramos creído el cuento?». Poco a poco se encariñan y le habla de su ruptura, de su concepción del amor. Según Marcela, con Diego tenían problemas sexuales, o más bien el problema es que ella necesitaba hacerlo más a menudo: «cuando eres infiel una vez, luego solo sigues haciéndolo. Es que es muy difícil detenerse. Yo creo que se parece a escapar», le dice. Claro que ella también ha escapado de su vida, o al menos se ha tomado un descanso, necesita un respiro para entrar en la treintena. Porque los treinta siempre dan una cachetada y nos sitúan en una encrucijada que, queramos o no, nos obliga a definirnos: «Cuando tienes veinte no eres nadie. Todo es expectativas y sueños. Mucho bla bla, puras proyecciones. Pero luego te haces grande. De un año a otro y sin darte cuenta. De la nada, eres una persona con una realidad palpable, y la gente a tu alrededor comienza a darse cuenta de que en verdad no eras quien decías ser o que tampoco te alejas tanto de esa que decías que no serías nunca. Solo eres tú, con tus promesas y odios de siempre, alguien que no ha conseguido mucho».

Lee Jae-yong llegó a Chile en el *Melilla 201*, un buque de calamares. El trabajo no es precisamente fácil, le confiesa al capitán. Allí los hombres son rudos, la comida escasea, las tareas son agotadoras y no se puede ni dormir cómodamente ni tampoco higienizarse como es debido. Además, para sobrevivir hay que mantenerse bien apegado al miedo: «Y si te olvidas de él, debes llamarlo. Tienes que

acariciarlo, acariciar el miedo», le dice uno. Para colmo, el buque está todo lleno de bichos que no son precisamente los codiciados calamares. Ahora bien, que conste que los calamares son seres fascinantes. Algunos marineros le cuentan a Lee que hasta cambian de colores, no solo para camuflarse, sino para comunicarse. Sobre todo cuando quieren aparearse, dicen por allí guiñando un ojo. Pero los calamares se venden bien, y en poco tiempo acapararán el mercado. Es un negocio en crecimiento. Un día, el capitán le pide a Lee que le lleve la bandeja de comida: en realidad es una excusa porque sabe algo y quiere hablar con él. ¿Qué sabe? Lee se pone nervioso porque no se llama Lee Jae-yong, ha suplantado la identidad de otro, es un fugitivo.

En un paseo al cementerio con su nuevo amigo, Marcela lee el nombre *Isla Decepción* en una lápida. «Ahí deberíamos irnos nosotros», le dice a Lee. Porque la decepción es una gran escuela y puede convertirse, si uno es capaz de cambiar el punto de vista, en toda una aventura, una gran oportunidad. Además, los tres personajes saben muy bien lo que significa escapar: aquello de esconderse el tiempo necesario para, acto seguido, huir hacia delante.

Isla Decepción pertenece a ese tipo de novela transparente, con ritmo cinematográfico, con escenas nítidas y notable construcción de diálogos. La estructura da saltos: el diario de a bordo de Miguel; la novela propiamente dicha; el *flashback* de Lee. El estilo que despliega aquí Paulina Flores es neutro, grado cero, natural, y abunda en descripciones que enseguida nos trasladan a ese paisaje vivo, ese renacer de la naturaleza, aunque cueste no dar con plástico por todos lados. Es, además, una novela que ahonda en la reflexión sobre los lazos personales, las diferentes maneras del amor, la amistad, las cuitas

familiares o la crisis de los treinta. De hecho, diría que conecta y despliega todo el abanico imaginario del *millennial*. Pero sobre todo *Isla Decepción* es una novela sobre cómo, muchas veces, es mejor que corra el aire.

Paulina Flores, una de las narradoras jóvenes más candentes de la actualidad, es licenciada en Filología Hispánica y fue elegida en 2021 como una de las veinticinco mejores voces jóvenes por la prestigiosa revista *Granta*. Ya la conocíamos por el libro de cuentos *Qué vergüenza* (Seix Barral, 2015), que fue galardonado con el premio Roberto Bolaño, el premio Círculo de Críticos de Arte a la Mejor Escritora Novel y el premio Municipal de Literatura de Santiago. Flores vive actualmente en Barcelona, donde cursa el máster de Escritura Creativa de la Universitat Pompeu Fabra.

por **Verónica Nieto**



En el taller de Aira

César Aira **La ola que lee. Artículos y reseñas 1981-2010**

Literatura Random House
336 páginas

Cuando un escritor da su testimonio sobre la obra de otros, acuña una moneda en cuya cara expone lo que sabe, siente, percibe del texto analizado, y en cuya cruz, además, muestra mucho sobre sí mismo. No es en puridad un crítico: le falta asepsia. También habrá quien vea en esto una doble faz: ventajas en lo literario, inconvenientes en lo académico.

Premio Formentor de las Letras 2021, al final César Aira se ha convertido en uno de aquellos escritores con reconocimiento a los que sardónicamente criticaba en uno de los artículos y reseñas recogidos en *La ola que lee*. Siendo un raro, un solitario que apenas concede entrevistas o viaja, careciendo de don de gentes y hasta de dotes oratorias, como se vio en la ceremonia de entrega del citado premio en Sevilla, Aira ha conseguido ganarse a un pequeño público entusiasta junto a parte de la crítica a fuerza de no competir en las ligas de otros sino mediante el expediente de reinar en la suya propia, inconfundible. Sobre los entresijos de su creación hay

páginas en este volumen antológico editado y prologado por María Belén Riveiro. También, acerca de muchos otros escritores, fundamentalmente del ámbito iberoamericano (Aira es un gran defensor de la literatura brasileña, tan desconocida en su natal argentina como en el resto de Hispanoamérica y en España). Menudean los palos, nunca de ciego, porque Aira es, por encima de escritor, lector. Que algunos se antojen caprichosos nada importa, nadie dice que sea científico, no es una prueba de antígenos (tan falible por otra parte, como sabemos).

También se ocupa del arte, de la traducción, en esta casi cincuenta de piezas agrupadas en bloques que corresponden a tres décadas, de 1981 a 2010. La responsable de la edición indica que ahí se detiene la selección, «cuando los libros de Aira llegaron a muchos países». Habría estado bien saber si es que se interrumpió entonces su escritura en revistas y suplementos o si, continuador de ella, hay más material de

esta índole que pueda ser compilado en un futuro, toda vez que el interés por el autor se acrecienta.

Aquí habla Aira de Kafka, Duchamp, Puig, Lamborghini, Borges (incluido un apócrifo suyo que acabó en pleito). Pero también de Fernando Vallejo, a quien clava en una excelente silueta y crítica de *La Virgen de los sicarios*. Tunde bien a quien le parece merecedor de ello, no importa que su nombre esté encumbrado. Al reseñar *Alguien que anda por ahí*, de Cortázar, escribe: «Como curiosidad, se incluye un cuento extraordinariamente malo (pero fechado en 1954) con correcciones que lo empeoran: un auténtico *tour de force*». O en otra página también de 1981: «La novela argentina actual, quién lo duda, es una especie raquílica y malograda». No tarda en añadir en el juicio sobre *Como en la guerra*, de Luisa Valenzuela, «La novela propiamente dicha ocupa tres páginas, y el resto es esa clase de relleno que se produce al alinear a cualquier precio durante un libro entero los mitos que un autor encuentra más prestigiosos».

Del otro gran escritor argentino con el que solía nombrársele a la cabeza de la literatura de su país, y tomando el símil de la moneda con que se abrían estas líneas, se despacha de este modo: «Ricardo Piglia logra con *Respiración artificial* (Pomaire, 1980) una de las peores novelas de su generación gracias, en parte, a esta sordidez profesional, que en él deriva del temor infantil de que no lo comparen con Arlt (la otra cara de esta identificación es la escritura vigilada hasta la aridez, por temor de que sí lo comparen con Arlt)». Vaya en descargo de esta iconoclastia que Aira tenía en ese momento 32 años; si no un chico, sí alguien que es todavía joven y marca su territorio con unos de los atributos que ha dado la naturaleza a los animales superiores para ello: la insolencia. No poca fue la que exhibió, por ejemplo, en «Los simulacros literarios del boom» (1986); allí y más adelante mostrará su más que reticencia ante Gabriel García Márquez.

Pero tan importante es mostrar falta de reverencia como señalar obras que merecen ser leídas y que un lector extranjero o aun argentino, de una o dos generaciones posterior, puede apuntar en la lista de asignaturas pendientes aunque sea con la sospecha, no del todo injustificada, de que Aira se equivoque con el mismo desparpajo con el que condena algunos libros y autores. Lo importante siempre es el riesgo: lo esclerotizado, lo indiscutible, tiene poco que ver con la creación. No me atrevería a tildarlo de error, pero hay opiniones aquí que hoy no pasarían la aduana de la corrección política, como el juicio de que «todas las escritoras argentinas son unas perdonavidas profesionales», comparable al despectivo uso a discreción del peyorativo «señor» o «heteropatriarcal» de hogaño, vuelta la tortilla en lo que respecta a los excesos, más que verbales, de simplificación.

La ironía le asiste en más de un comentario, y la sensatez casi siempre,

como cuando habla del peligro de «que la literatura contemporánea se presente como “buena” o “gran” literatura aprobada a libro cerrado, algo así como clásicos automáticos». Otro ejemplo: «Traducir poesía es el más necio de los pasatiempos adolescentes. El que quiera leer a Baudelaire, y no se tome el trabajo de aprender el francés... se merece las traducciones».

Libros que alaba no ya por «importantes» (con todo lo que esto significa de sanción social y frivolidad periódica), sino por ser descubrimientos personales del lector que es Aira, son *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *Cobra* de Severo Sarduy y *La vida es un tango*, de Copi. Aunque en la desembocadura del Río de la Plata, en cierta ocasión descubre el Mediterráneo. Al aseverar que Cervantes y Shakespeare murieron el mismo día, añade admonitorio algo que toda persona medianamente culta sabe, por repetido (puede que en 1986, fecha del artículo, no tanto): que España e Inglaterra tenían calendarios distintos y las fechas no coincidían.

Entre las varias enseñanzas de este libro hay una involuntaria, pero a la postre oportuna, que tomada en la actualidad puede vacunar contra el uso de la palabra «narrativa» en la acepción perezosa que se ha impuesto en la actualidad como calco del inglés *narrative* (no como género literario o narración, sino como versión de algo por parte de alguien). Para decir esto, Aira (recuérdese que no solo autor de culto sino culto traductor) emplea «relato» (p. 85). Lo sabíamos, pero nos lo estaban haciendo olvidar.

Aparte de las muchas veces en las que muestra sus preferencias con una serie de hitos que van trazando su perfil, como puntos que se unen en los libros de pasatiempos, el autor deja también pistas más explícitas sobre sí mismo en algún ensayo; de manera sobresaliente, en «Ars narrativa», donde indica el procedimiento con el que están familiarizados sus

lectores (por ejemplo, los de la reciente *Lugones*, una de tantas novelas cortas de Aira en las que parece que han dado cuerda a un narrador que no solo no parece tener pensado qué contar sino que se diría que, en presente continuo, olvida lo ya expuesto al pasar página). «Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la “huida hacia adelante”. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto», observa ahí. Ese «seguir escribiendo» al que se refiere es lo que le permite estirar hasta las noventa páginas una historia cuyo ámbito natural más bien serían las diez. Pero las novelas (cortas) de César Aira no son ni cuentos extendidos ni novelones con estreñimiento: son la fiesta del instante y su mutación mediante ocurrencias y piruetas tan inverosímiles como gratificantes. Lo cual no es poco.

por Antonio Rivero Taravillo



La nada que nos devora

Fernanda García Lao
Nación vacuna

Candaya, 2020
144 páginas

En 2019 viajé a Buenos Aires. Allí, mi amigo escritor Santiago Craig tuvo la consideración de anotarme un listado con los libros argentinos que, en su opinión, no podía perderme. Busqué y encontré todos aquellos libros, en ese paraíso (y a la vez condena) que son las maravillosas librerías bonaerenses. Entre los títulos recomendados, estaba *Cómo usar un cuchillo* de Fernanda García Lao.

De regreso en Madrid, una vez reemplazado del jet-lag, emprendí la tarea de leer esos libros. Uno de los primeros que leí fue el de Fernanda, que me dejó abrumado. Me convertí en fan de sus libros. Me pareció una escritura potente, incómoda y radical, de frase rápida y nerviosa, fragmentada, quizá con ciertos ecos de Samuel Beckett, en lo que Beckett tiene de descarnado y desapacible, pero muy bien asimilado.

Que una autora de su potencia y calibre no circulase con fluidez en el mercado literario español no tiene explicación. Es –o era– una de esas anomalías editoriales que esta oportuna edición de Candaya viene a en-

mendar y, esperemos, a ampliar con sucesivas entregas.

Ya desde su título mismo, *Nación vacuna* nos incorpora a un circuito de ambigüedad y polisemia. Es una expresión que admite dos lecturas simultáneas, dado que la palabra *vacuna* puede referirse tanto a «vacuna de las que se inyectan» como a vacuna de las que tiene cuernos y mugen. En el primer caso, entramos en un laboratorio. En el segundo, en un establo; ¿o en un matadero?

Entre estos dos extremos discurre la novela de Fernanda García Lao. Por un lado, tenemos un mundo altamente jerarquizado compuesto de protocolos, burocracia y compartimentos estancos. Por otro, la pulsión animal que circula entre las grietas y que desmiente o socava las supuestas bondades de esa Arcadia o *Mundo feliz* a la manera de Huxley.

No se trata de elegir. No es «una cosa o la otra», sino «una cosa y la otra», puesto que las dos son inseparables y se retroalimentan. La represión produce caos que genera más represión que a su vez incrementa el

caos, en una espiral sofocante y casi infinita.

Novela de hielo y fuego, *Nación vacuna* es rara, en el sentido de que es fría en la superficie y volcánica en el fondo: una representación no emocional de episodios emocionales. Es una novela que, como suele decirse, «no hace rehenes». Avanza sin concesiones y tiene algo de aquel aparato infernal soñado por Kafka en «En la colonia penitenciaria», que desangraba a los condenados escribiendo en sus cuerpos desnudos su propia sentencia judicial (el cuerpo como memoria mortal, como archivo y como pizarra); y también algo del tiempo suspendido de Bruno Schulz en su «Sanatorio bajo la clepsidra». Es tanto hospital como cuartel.

Nación vacuna es una novela para leer conteniendo el aliento. La violencia no está en lo que se cuenta; o no solo. La violencia se halla en el lenguaje mismo, en el engranaje en que las palabras se articulan o agrietan. Ya desde la primera frase: «La carnicería de papá se vaciaba de noche», algo en ella da miedo. El recorte de palabras:

carnicería / papá / vacío / noche / nos instala en un territorio muy concreto de inquietud.

El narrador es un funcionario de treinta y nueve años, llamado Jacinto Cifuentes, que se autodefine diciendo: «No tengo objetos personales. Soy puro yo. Es decir, nadie». Cifuentes es hijo de un carnicero, que de algún modo retorcido, prolonga la profesión del padre. «Sigo siendo el afilador», confiesa.

La autora se las arregla para establecer un vaso comunicante entre la sala roja del matadero y la asepsia blanca del laboratorio. Lo animal del cuerpo y lo abstracto de la ciencia. La carne y el plástico. En *Nación vacuna*, como en el famoso poema neoyorkino de García Lorca, podemos encontrar que «debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato».

Lo que le interesa a García Lao es lo orgánico dentro de la máquina. El ordenador que supura un líquido viscoso. Escamas de piel en el fichero. Este mundo cibernético no está exento de humor: «Sus sobacos despiden un tufo amargo. Una guerrita doméstica sucede en esas axilas. Nunca gana el desodorante».

No, no falta el humor negro ni tampoco los humores; en esta sociedad distópica, «atornillados a la nada que nos devora», como dice el narrador, las mujeres han perdido el derecho a tener su propio nombre y han descendido hasta el nivel de guarismos: ahora se llaman Trece, Cinco, Nueve, Cuatro o Doce.

Sometidas a experimentos científicos que inevitablemente nos retrotraen a los tiempos de las aberraciones clínicas del doctor Mengele bajo la cruz gamada. O, sin irnos tan lejos, a lo que ahora mismo está ocurriendo en Afganistán, tras la toma del poder talibán.

La mezcla de humor y tragedia hace de *Nación vacuna* una sátira triste, o bien una elegía chistosa. No se sabe bien. Del lector depende inclinarse por una interpretación o por otra. O por ambas, incluso.

Entre muchas otras cosas, *Nación vacuna* también es una novela política. Aunque la acción se sitúa en un espacio indefinido, acronológico, de una sociedad vagamente distópica –algo a lo que contribuye en gran medida la decisión de narrarla en presente de indicativo, lo cual le brinda un tono de informe o de diario–, pese a ello hay pequeñas pinceladas que apuntan en determinada dirección. Aparece una ciudad llamada «Buenos Aires», hay alusiones a una Junta y a un destino misterioso denominado «las M» (definidas como «esos pedazos de tierra ultrajada»), que el lector puede identificar sin demasiado esfuerzo con las islas Malvinas.

La novela se nutre de la tensión entre ciertos elementos más localistas –digamos bonaerenses–, junto a otros que parecen beber de la memoria centroeuropea. Esto nos lleva a preguntarnos si no estaremos ante una especie de contrarreflejo –no sabemos si atroz o grotesco–, deformado al tiempo que estilizado, de una parte de la historia reciente argentina.

Nación vacuna es sobre todo una ficción omnívora. Come de todo y todo lo aprovecha. Si es cierto que una parte de ella abreva en la historia reciente argentina, no es menos cierto que también es una novela que se nutre de una savia mítica. En cierto nivel, invita a ser leída como una glosa posmoderna del mito bíblico del Arca de Noé. Aquí nos encontramos frente a un proceso de selección de especies –de mujeres cosificadas, en este caso–, tras el cual las elegidas serán embarcadas y enviadas a «las M», para ser embarazadas con fines patrióticos.

Como en el mito de Noé, hay una embarcación (que irónicamente no navega por el mar, sino que es transportada por carretera). Hay uno (o dos) diluvios. Y hay un viaje que desemboca finalmente en la pesadilla. Víctima y verdugo a la vez, testigo y protagonista, Jacinto Cifuentes escribe: «Veo a las señoras preñadas de fetos noctur-

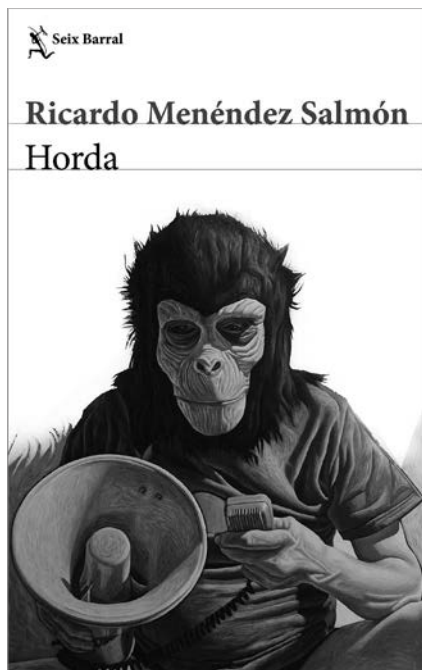
nos con cabeza de guanaco». Imagen digna de una pintura de El Bosco.

Una lectura superficial podría concluir que la estructura de *Nación vacuna* corresponde a un esquema clásico. Primer acto: preparativos del viaje. Segundo acto: realización del viaje. Y tercer acto: resolución del viaje. Dicho así, parece la transcripción de una novela de aventuras, tipo Salgari o Jules Verne. Sin embargo, una mirada más atenta nos revela que en ninguno de estos tres bloques sucede lo previsible; los tres actos se comportan de una manera anómala, como máquinas modificadas. Ni los preparativos, ni el viaje en sí ni su resolución se parecen en nada a lo que anticipábamos. Todos están retorcidos o salen del revés, o se les ven las costuras.

Esto me lleva a la conclusión de que *Nación vacuna* es una novela escrita en contra de las novelas, o al menos con una clara incomodidad por parte de García Lao hacia los moldes clásicos de representación. Es el tipo de escritura indócil que contiene su propio cuestionamiento. No solo es una novela escrita en contra del Estado político, que también, sino además en contra del Estado literario (si es que existe algo así).

Hay un grado llamativo de disconformidad en el desconsuelo de su escritura que me conduce a pensar en el desagrado de la autora ante el género; ante cualquier género, diría yo. Para despejar posibles dudas, la propia García Lao escribe en su muro de Facebook la siguiente declaración de intenciones: «La cultura de las categorías es rígida, no me representa. Leo cada vez más interesada lo border, lo superpuesto. Antinovelas, protocuentos, poemas que son ensayos y viceversa. Amo todo lo que no cierra».

por Eloy Tizón



Un mundo mudo

Ricardo Menéndez Salmón
Horda

Seix Barral
128 páginas

Hay escritores con los que, al llegar a las librerías su última obra, ya sabemos, en líneas generales, lo que nos espera. Son autores muy queridos por los departamentos de marketing de las editoriales, que pueden calcular, de antemano y modo aproximado, las ventas y réditos. La previsibilidad, la estabilidad, son las divinidades tutelares de la economía. No deberían serlo, sin embargo, de la literatura, donde ya en los años sesenta, la estética de la recepción fijó en el «horizonte de expectativas» de los lectores, el muro que los grandes creadores han de derruir, la línea de fuga que las grandes obras se saltan a la torera, para tras el desconcierto, rendir al público a un estilo propio. No adaptarse al público, sino crear su propio público, empeño más arriesgado y que hace fruncir la naricita a cada vez más editores.

Si hay un narrador actual con el que, ante cada nuevo libro, nos encontremos en un paisaje distinto, ese es Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1971), pues como supo ver hace

tiempo Eloy Tizón, el asturiano ha hecho «de la negativa a acomodarse una disciplina de lucidez». Cuando el éxito de su «trilogía del mal» (*La ofensa*, sobre un crimen de guerra nazi, *Derrumbe*, sobre la violencia adolescente y *El corrector*, sobre los atentados de Atocha) habría llevado a otro escritor a continuar con esas historias de violencia que son a la vez, como aquel olvidado libro de Albert Caraco, «ensayos sobre el mal», Menéndez Salmón nos sorprendió con *La luz es más antigua que el amor*, bellísima indagación en los enigmas de la creación artística a través de tres pintores, dos ficticios (el renacentista Adriano de Robertis y el soviético Vsévolod Semiasin) y uno real, el expresionista abstracto Mark Rothko. Su posterior novela, *Medusa*, hacía converger ambos focos en la biografía del artista imaginario Karl Gustav Friedrich Prohaska, cuya mirada impávida ante las atrocidades del siglo XX lleva al límite la cuestión de cuándo la pretendida objetividad se convierte en complicidad.

Sus novelas siguientes, tanto *El Sistema como Homo Lubitz*, ponían en escena a hombres solitarios ante un mundo hostil, uno de ellos en resistencia, el otro en una colaboración finalmente autodestructiva. Ambas distopías nos servían como advertencia de los dispositivos de control de la biopolítica, enlazando con esta última obra, *Horda*, novela corta en su extensión pero de una densidad que, como algunas narraciones de Kafka, nos provoca con la contundencia de una visión extrema: si en el «Informe para una Academia», un simio se explicaba ante un auditorio humano, en *Horda* nos encontramos en un mundo del cual se ha desterrado la palabra, sustituida por el mar de imágenes incesables dispensadas por Magma que, como el Metaverso hacia el que nos quiere guiar el flautista de Nueva York, ofrece una imitación de la vida más interesante que la vida misma. En ese mundo, como signo irónico respecto a las nuevas generaciones que nacen con un *smartphone* bajo el brazo, son los niños los guardianes

del silencio, efectuando «controles de memoria» con unos temibles dispositivos llamados tesauros, y que suprimen los recuerdos de quienes osan no resignarse a vivir en un presente tan inexpresivo como el rostro de la líder o auriga que los gobierna. Como mínima concesión de esta Feliz Gobernación, que diría Miguel Espinosa, sus custodios han permitido a cada súbdito tener la compañía de un mono, que al final será el mejor recordatorio de su humanidad y un paradójico acicate para la rebeldía.

La novela viene precedida de una cita estremecedora de George Steiner: «Si el silencio hubiera de retornar a una civilización, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la palabra». La pérdida de la memoria, como la pérdida de peso de su principal soporte, la cultura escrita, es uno de los temores ante los que nos advierte de modo sostenido la obra de Menéndez Salmón, pues ya en *El Sistema*, los ciudadanos eran domeñados gracias al fármaco T29, que suprimía el sueño en sus pacientes y que, paulatina y consecuentemente, iba borrando sus recuerdos. Aquí, ese sometimiento es aún más radical, no medios técnicos más efectivos. Por cierto que aparece *Horda* después de una destacada incursión en la autobiografía, *No entres dócilmente en esa noche quieta*, libro que podía haber llevado a pensar que el narrador se internaría en libros posteriores por el camino de la genealogía. Pese a lo que pudiera aparecer, el vínculo es obvio: ambas obras realzan la importancia de la memoria personal, como alimento sin el cual dejamos de ser personas.

Esa tragedia, esa lucha por intentar no dejar de ser del todo humano, es la agonía que vive el protagonista principal, aludido simplemente como «Él», a través de las tres secuencias de la novela («Antes», «Durante» y «Después») y en cuya mirada se nos sitúa desde el principio. Y lo que vemos es una pla-

ya donde varias personas entierran cadáveres (que, luego sabremos, son de monos) alumbrados por hogueras, un paisaje tan desolado como su memoria, vaciada de recuerdos y sin ni siquiera una palabra para pronunciar al enterrar a un ser querido.

En poco más de cien páginas, esta novela austera, sobria, espartana casi, concentra un abanico impresionante de sugerencias a mitos antiguos y modernos, nunca explícitos, y que por ello premian al lector que, hoy en día, conozca más la obra de Sófocles que el listado de *influencers* de moda. Desde Antígona, en la mujer que, al enterrar un cuerpo se atreve a arrodillarse, aunque ello implique su ejecución inmediata, a clásicos de la distopía como *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, con su prohibición de los libros, o *La carretera*, de Cormac McCarthy, con su huida a través de un paisaje apocalíptico, aunque aquí el hombre no huye con su hijo, sino con un mono, que poco a poco va humanizándose.

El mundo mudo en que se nos sitúa no es oscuro, como el de *Blade Runner*; muy al contrario, «las ciudades irradiaban tanta luz que la experiencia del cielo estrellado había desaparecido», pero es una luz engañosa, como fueron engañosas las proclamas de concordia ligadas a la comunicación veraz que vendían desde Jürgen Habermas con su razón comunicativa a las últimas ofertas de telefonía móvil y datos ilimitados. En un mundo donde, según algunos estudios, muchos adolescentes saben expresar sus sentimientos mejor con emoticonos que con palabras, no parece tan descabellada la distopía que nos ofrece Menéndez Salmón, donde son los representantes de las generaciones futuras, niños mudos e incólumes, los encargados de velar por un orden en el que el sistema Magma es «un proveedor inagotable de estímulos» y donde «intimidad era ya un concepto intrascendente», aunque en eso ya es-

tamos allí, en la «extimidad» teorizada por Serge Tisseron, y por la cual la vivencia que no es exhibida en redes sociales parece que no vale la pena.

Frente a la imagen llamativa, de colores chillones, frente al meme resultón, y frente al Magma que multiplicaría esto hasta el infinito, es esta novela sobre todo una sucesión de imágenes muy potentes, como fogonazos o alegorías: la mujer que, contra todas las prohibiciones, lee un libro junto a una fuente, o la fotografía que ella abandona «igual que un murmullo de hojas, la risa la acompañó en su fuga», imagen de un pasado feliz que servirá para hacer germinar la rebeldía y poner en marcha la huida del protagonista en su búsqueda. Pero el principal logro de esta novela es sumergirnos en una mente arrasada pero que pugna por alcanzar la humanidad que ha atisbado en la risa, en la lectura (para él ya inaccesible) o en ciertos gestos del bonobo que lo acompaña. Si nunca olvidaremos al Benjy de *El ruido y la furia*, por cómo William Faulkner logró evocar una mente disminuida para la cual todo es presente, la agonía del protagonista de *Horda*, su huida animal a través de una dictadura de la satisfacción visual, nos hace entrever los riesgos de un mundo donde en aras de la comodidad, los humanos renunciamos al esfuerzo de la memoria y al lujo de la risa.

por **Mario Martín Gijón**



Atlas literario del desarraigo

Mercedes Monmany
Sin tiempo para el adiós.
Exiliados y emigrados
en la literatura del siglo XX

Galaxia Gutenberg
 544 páginas

«Un viaje por la narrativa de los siglos XIX y XX», llevaba por subtítulo el grueso volumen *Por las fronteras de Europa* que la crítica literaria y traductora Mercedes Monmany (Barcelona, 1957) publicó en la editorial Galaxia Gutenberg, en el 2015; en él recogía muchos años de labor como investigadora y reseñista y, además del grandioso abanico de autores que mostraba, se acompañaba de un prólogo de Claudio Magris. Éste describía el libro como un «atlas espiritual» y destacaba el amor de la ensayista por sus lecturas y el consecuente resultado de enriquecer con ello las vidas de los demás, a partir de «esta *summa*, a la vez orgánica y fragmentaria». Y en efecto, Monmany tuvo la habilidad de entregar cientos de textos, breves en su mayor parte, y con el nexo común de pertenecer a la literatura europea, en los siglos XX y XXI, dividiéndolos en secciones geográficas y, por lo tanto, artísticas y espirituales.

En aquella ocasión, resultaba imposible destacar unos pocos autores de entre una nómina de trescientos,

pero sí cabía señalar la especial que-
 rencia de Monmany por las letras italianas y centroeuropeas. Otros apartados nos llevaban a escritores sobradamente célebres y algunos otros que apenas son conocidos entre el lector español, y recorrían los países nórdicos, Rusia, Irlanda, Gran Bretaña, Holanda, Alemania, Israel, Francia, Portugal y Turquía. Siempre a la búsqueda de desentrañar los misterios de las más grandes obras literarias y, acaso más importante, de encontrar «pequeños y fugaces diamantes escondidos», como decía en la página 94 a raíz de un libro de Izraíl Mëtter, que el tiempo ha apartado y que el buen lector puede lograr recuperar del olvido.

Más adelante, en *Ya sabes que volveré* (Galaxia Gutenberg, 2017), exploró los últimos días y obras dejadas por diversas escritoras que murieron en Auschwitz: Irène Némirovsky, Gertrud Kolmar y ETTY HILLESUM. Y ahora, en *Sin tiempo para el adiós. Exiliados y emigrados en la literatura del siglo XX*, sigue en la senda de analizar la existencia y la escritura de aquellos au-

tores que se vieron obligados a sufrir éxodos, persecuciones, deportaciones, internamientos en campos de concentración... De nuevo, su estudio es transversal, iluminando el tránsito de intelectuales de diferentes procedencias que estuvieron acosados por totalitarismos o guerras. Desarraigo, huida, migración serían los elementos que aúnan a toda una serie, desgraciadamente tan abundante, de autores que aún por fortuna tienen una presencia editorial, cultural, entre nosotros extraordinaria.

El libro da inicio con cuatro epígrafes, dos de ellos especialmente significativos con respecto a la materia de estudio a la que nos enfrentamos. «Decir adiós es un arte difícil y amargo que estos últimos años hemos tenido la ocasión de aprender sin apenas un respiro. ¡De qué cantidad de cosas y cuántas veces hemos tenido los emigrados, los expulsados, que despedirnos!», expresó de una manera certera y sentida Stefan Zweig, en el funeral de Joseph Roth, en 1939 (ese Zweig que tres años más tarde, en perpetua huida, quiso acabar con

todo, saliendo de la vida por su propia mano, en la ciudad brasileña de Petrópolis, declarándose demasiado impaciente, viéndose incapaz de seguir soportando cómo Europa se estaba suicidando). El otro texto al que queríamos aludir es de María Zambrano, perteneciente a *Los bienaventurados*, en que habla del abandono que se siente al exiliarse, al verse expulsado de tu lugar de origen y viendo además que, en el sitio de tu nuevo destino, como máximo se te tolera: «... Y luego, luego la insalvable distancia y la incierta presencia física del país perdido. Aquí empieza el exilio, el sentirse ya al borde del exilio. El exiliado es el devorado por la historia».

Tal cosa se comprueba a diario por poco que acudamos a los medios de comunicación, en que las historias de huidos que anhelan alejarse del horror que se vive en sus países se suceden de manera interminable. A veces, ello cobra dimensión literaria, como en el reciente *La fatiga de los materiales* (editorial Báltica), del checo Marek Šindelka (1984), que nos trae una intensa novela sobre un adolescente que huye de la guerra en su país, donde lo ha perdido todo. El muchacho en cuestión se dirige al Norte (probablemente a Alemania) en busca de su hermano mayor, después de que ambos lograran entrar clandestinamente en Europa, con la ayuda de una red de tráfico de personas, y se separaron nada más llegar. En el viaje, claro está, el protagonista tendrá que enfrentarse sin recursos a un medio completamente hostil y desconocido. Una situación que se da por lo común en casos anónimos y que, en contraste con ello, protagonizaron también gentes importantes, amparados en su brillantez social o prestigio internacional: los mismos que atraviesan el libro de Monmany de cabo a rabo.

Antinazis alemanes como Thomas Mann y su hijo Klaus, austriacos como Robert Musil o Franz Werfel, rusos como Vladimir Nabokov

y Joseph Brodsky, que escaparon del yugo soviético para encontrar acomodo en los Estados Unidos, españoles exiliados tras la Guerra Civil como Luis Cernuda o Chaves Nogales, polacos como Witold Gombrowicz y Czesław Miłosz... Sin duda, la fuga para alejarse de los conflictos armados mundiales, del antisemitismo o de la tiranía de la dictadura de turno, en el ámbito concreto de los escritores, se hizo muy notoria; de hecho, el propio Klaus Mann, como reseña Monmany al comienzo, preparó un detallado panorama a este respecto: cerca de tres mil escritores que habían huido de la Alemania nazi en los meses posteriores a la toma de poder de Hitler en 1933, casi todos judíos, más cineastas y dramaturgos como Fritz Lang, Max Reinhardt, Oskar Kokoschka, Douglas Sirk, Max Ophüls o Vasili Kandinski. «Se trataba sobre todo de exponer al mundo que no había una sola Alemania, la de la Cruz Gamada, sino que existía otra, la del Espíritu y del Arte, que se había visto obligada a habitar fuera de sus fronteras», explica la ensayista catalana.

Esta no se olvida de aquellos que, acosados por los fascistas, cometieron el exilio definitivo: además de Zweig y K. Mann (este más tarde, en 1949), Ernst Toller en Nueva York, Walter Benjamin en Portbou o Kurt Tucholsky en Gotemburgo; ni de aquellos a los que les fue imposible la huida, caso de la familia de Némirovsky, que quedó atrapada en la Francia colaboracionista; ni de otros autores que no temieron disentir de la situación sociopolítica aun a riesgo de ser denunciados y enviados a un campo de concentración, como Friedrich Reck-Malleczewen, del que en el 2018 conocimos, gracias a la editorial Reino de Cordelia, su *Historia de una demencia*. Un texto en que denunciaba cómo un fanático y criminal podía llegar a erradicar cualquier forma de libertad con excusas

religiosas o políticas, a partir de un turbio episodio acontecido en 1534, en la alemana Münster, y que en realidad parecía describir el terror de su propio periodo vital. Su libro sería requisado y, tras sufrir una delación anónima, sería detenido y llevado a Dachau, donde moriría pocos meses antes de la liberación del campo.

Monmany llega a hablar de la aparición de la «exilliteratur», aquella que protagonizan «acosados, perseguidos, insultados» a los que «no les había quedado otro camino que la huida, como recordaría con amargura Joseph Roth, enumerándolos uno por uno, a los vilipendiados del pasado y a los actuales, en un artículo publicado en 1933, ya en el exilio, en la revista *Cahiers juifs* de París». El narrador austriaco, así las cosas, proporcionaba un listado inmenso, y estremecedor, disculpándose por aquellos autores judeoalemanes cuyos nombres no había apuntado, y destacando como «todos ellos han caído en el campo de honor del pensamiento. Todos tienen, a los ojos de los asesinos y de los incendiarios alemanes, un defecto común: la sangre judía y el espíritu europeo». Dos aspectos que estigmatizarían a tantos artistas que no podrían, en su agria época, ni tan siquiera tener tiempo de decir un simple adiós.

por **Toni Montesinos**



Fantasmas de la realidad acechan en el lecho del río

Selva Almada
No es un río

Literatura Random House, Barcelona, 2021.
144 páginas

Pocas veces un libro sorprende de manera agradable cuando está a punto de terminarse. Justo eso me pasó con *No es un río* (2021). De pronto, unas treinta páginas antes del final, una narración que hasta ese momento había transcurrido sustentada en el más absoluto realismo se convierte en una ilusión de los sentidos. El argumento de la novela escrita por la argentina Selva Almada (Entre Ríos, 1973) cuenta la historia de dos hombres que han salido a pescar rayas de agua dulce con Tilo, el hijo de su amigo Eusebio, quien murió años atrás. En el recogimiento que exige este deporte, el recuerdo de Eusebio es igual de palpable que los cuerpos de los amigos y del hijo. En esta novela, como en la mexicana *Pedro Páramo*, la presencia espectral del padre encamina el argumento. Sin embargo, Juan Rulfo está lejos de ser una influencia literaria demasiado intensa en Almada; pues lo que ella cuenta y la manera en lo hace la acercan más a la narrativa sureña. Por eso, algunos críticos la han comparado con Jorge Luis Borges, otros con Horacio Quiroga, y hay

otros más que han ido a buscar el sur mucho más al norte, comparando las descripciones que ella hace de la vida rural —en este y otros libros— con la narrativa de las estadounidenses Carson McCullers y Flannery O'Connor. Ya esto me parece establecer una genealogía muy lejana, sino en el tiempo, sobre los mapas. Para mí son más evidentes los rastros de Quiroga —al menos, en esta novela— aunque sea solo debido al interés que Almada y el autor uruguayo comparten por narrar los aspectos extraños y hasta angustiosos de la naturaleza.

En *No es un río*, la autora evita profundizar en cómo el declive de la población de estos animales emparentados con los tiburones resulta de la pesca deportiva, aunque esto podría esclarecer el rechazo que muestran los isleños a los forasteros Enero, el Negro y Tilo. El énfasis se encuentra en la descripción de las relaciones entre la generación de los adultos y la del joven, a través de la pesca de rayas, una costumbre muy extendida desde hace décadas entre los varones de los pueblos del litoral de Ar-

gentina. Almada lo conoce bastante porque sus familiares del sexo masculino la practicaban cuando ella era pequeña. Nació en una ciudad de la provincia llamada Villa Elisa —parte de la provincia de Entre Ríos—, ubicada trescientos kilómetros al norte de Buenos Aires. A pesar de que se mudó a Paraná en 1991 para estudiar la carrera de Comunicación Social y desde hace más de veinte años vive en la capital de su país, el lugar donde nació y creció es el ambiente de sus tres novelas publicadas hasta la fecha: *El viento que arrasa* (2012), *Ladrilleros* (2013) y, por supuesto, *No es un río*.

En la primera novela, un pastor evangélico llega con su hija a un pueblo de la provincia del Chaco donde deben instalarse en el taller mecánico del gringo Brauer y su joven protegido, Tapioca. *Ladrilleros* puede describirse como una versión del drama *Romeo y Julieta* de William Shakespeare adaptado a una pareja del mismo sexo y a los problemas de las clases populares. Ambas novelas se conectan con *No es un río* a través su atmósfera masculina. Entre todas constituyen

la «trilogía de los varones», según la información que suministra el texto de la contratapa de la más reciente, publicada en el marco del proyecto «Mapa de las Lenguas 2021» del sello Literatura Random House, a través del cual se promueve el trabajo de quienes escriben en España y los países de Hispanoamérica más allá de sus respectivas fronteras. Aunque Almada no concibiera desde el principio a cada obra como parte una trilogía ni antepusiera el tema a los argumentos narrados, en retrospectiva, el mundo de lo masculino unifica a las tres.

En *No es un río*, un segundo hilo dramático se suma al de los varones que pescan. A historia de la tríada que forman Enero, el Negro y Tilo se le opone la encabezada por Siomara, que espera el regreso de sus jóvenes hijas perdidas, Lucy y Mariela. Mientras el tiempo pasa, la ansiedad y el miedo de esta madre se van convirtiendo en melancolía y escapismo, signados en la imagen del crepitar de una hoguera encendida. «A veces diría que el fuego le habla», escribe Almada: «No así como le habla a uno una persona, no con palabras. Pero hay algo ahí en el chisporroteo, el sonido mínimo de las llamas (...) Siomara sabe que la está invitando. Como decir: vení, dale, vení». La conexión entre la historia de esta mujer que antes de entregarse a las brasas debe encontrar a sus hijas y esa de los amigos que cuidan al huérfano se encuentra en un lugar donde la luz desdibuja el punto de fuga de la realidad.

He allí la ilusión de los sentidos, la fantasmagoría a la que me referí en el primer párrafo. Cuando esta emerge, los personajes hasta ese momento trazados a través de pinceladas demasiado generales terminan de fundirse con el paisaje. El resultado es un prodigio en donde el argumento de la novela deja de ser el avance de Enero, el Negro, Tilo y Siomara hasta una posible revelación íntima para convertirse en algo mucho más abs-

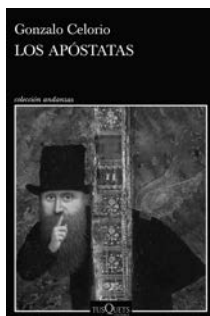
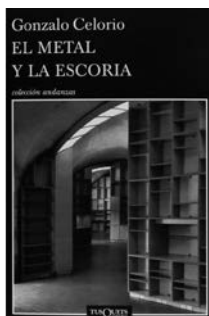
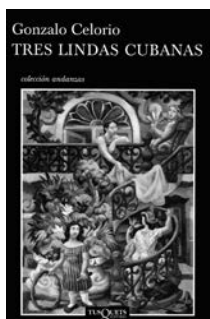
tracto, en donde la casi inconsistente dimensión material de cada uno de ellos trasluce el debate espiritual que los determina. De esa manera, los personajes dejan de ser interesantes debido a sus historias propias y se convierten en elementos de la atmósfera. La escritora logra así con su narrativa lo mismo que hicieron con sus pinturas Edgar Degas, Camille Pissarro o Claude Monet durante la segunda mitad del siglo XIX: experimentar con las luces del paisaje para alcanzar la belleza. Difuminar las siluetas del mundo para restar importancia a su condición material.

El impresionismo del estilo narrativo de Almada no solo exalta lo visual. En su narración, con frecuencia, un estímulo de la vista se convierte en otro táctil; o un sonido en un olor, haciendo vívido cada paisaje relatado en nuestra mente. Un ejemplo de esto se encuentra en la manera como se describe el momento cuando el Negro recoge algunos troncos y ramas para encender una hoguera: «El cielo está anaranjado, el aire espeso, calenturiento. Siente que un frío le recorre por el lomo y le eriza los pelos del culo. Gira la cabeza, mira por sobre su hombro. Juraría que el monte se ha cerrado». Unas líneas antes, Almada ha personificado la tierra cubierta de arbustos que rodea la orilla del río donde han ido a pescar con estas palabras: «Este hombre no es de este monte y el monte lo sabe. Pero lo deja. Que se meta, que se quede el tiempo que le lleve juntar la leña. Después, el propio monte va a escupirlo, los brazos llenos de ramas, otra vez hacia la orilla». Como se puede ver en los dos textos citados, lo que prima aquí es la creación de una atmósfera a través de silencios y pocas palabras que imitan el recogimiento de la pesca.

La prosa sintética de Almada dota de lirismo el sencillo lenguaje de *No es un río*. No debe olvidarse que la autora se dio a conocer en 2003 como poeta, cuando publicó *Mal de muñecas*. Quizá

por esta misma inclinación a la poesía, en la novela se multiplican los símbolos. En el centro del argumento se encuentra el del río, aunque el mismo título intente negarlo. Porque el río es mucho más que el símbolo de lo oscuro en los sueños de Enero, más que el lugar en donde se sumerge el cuerpo agotado de Eusebio o en donde se encuentra su cadáver con el de la raya muerta de tres balazos. Es aquello que no pueden atravesar las hermanas Lucy y Mariela. Es el elemento contrario a ese fuego en el cual Siomara quiere inmolarse. Porque como el fuego, el río es el signo de lo desconocido. Por eso, no es. De la misma manera en que el dibujo de la pipa de René Magritte no es *precisamente* una pipa, el río en *No es un río* tampoco es *precisamente* un río: es un lugar caótico donde se encuentran los vivos con los muertos. La última frontera en donde desaparece la silueta de los personajes. Es un paisaje sin gente.

por **Michelle Roche Rodríguez**



La trilogía familiar de Gonzalo Celorio

Tres lindas cubanas

Tusquets | 392 páginas

El metal y la escoria

Tusquets | 320 páginas

Los apóstatas

Tusquets | 416 páginas

A finales de 2020 se publicaba *Los apóstatas*, la lúcida y dolorosa novela que cerraba la trilogía narrativa familiar de Gonzalo Celorio. Y digo novela aunque podría también decir, por utilizar palabras del propio autor, «denuncia y memoria, historia y epístola, crítica y homenaje, biografía y autobiografía», a lo que cabría añadir narración y poesía, diario y confesión, metaliteratura y autoficción, ensayo y crónica...; y me quedo corto porque la novela para Celorio es un género profundamente mestizo, donde todo cabe, se mezcla, para mayor gloria de ese flexible e inabarcable instrumento de percepción de la realidad. «La novela –señaló recientemente– es capaz de hacer calas más profundas que cualquier otro discurso en el mundo referencial» (CH, nº 821, noviembre 2018, p 54) y para ello, añadimos, el autor puede servirse de los más diversos recursos.

La búsqueda de la propia identidad es el motor que sustenta esta extraordinaria trilogía narrativa familiar que parte de Cuba para llegar a México pasando antes por España. *Tres lindas cubanas* (2006) nos lleva a la Cuba prerrevolucionaria y a la Cuba castrista por vía materna. *El*

metal y la escoria (2015) a los orígenes paternos, o sea a España. «En el largo proceso de escritura de *Tres lindas cubanas* y *El metal y la escoria* la literatura se fue enseñoreando de la historia de mi familia hasta avasallarla por completo», confiesa en el capítulo cuarto de su última entrega, que nos acerca al México natal y a dos de los hermanos que más influyeron en su vida: Miguel, el mayor de la docena de hijos que tuvieron Miguel Celorio y Virginia Blasco, que pronto se convertiría en su padre intelectual; y Eduardo, que precede a Gonzalo, penúltimo de la lista que cerraría una niña, Rosa. El otro hermano fundamental será Benito, el «padre sustituto» afectivo, pues Miguel Celorio era ya un sesentón cuando tuvo a sus dos últimos hijos. A través principalmente de los recuerdos de Benito, desgranados por su prodigiosa memoria en las comidas fraternas celebradas en el Covadonga, el restaurante del Centro Asturiano de México, Gonzalo pudo fundamentar la segunda de las entregas.

Porque doce fueron los hijos del matrimonio entre Miguel y Virginia, vástago de asturianos el padre, cubana, pero nacida en Canarias, la madre. Doce apósto-

les casi pues cuatro niñas rompieron la monotonía de una prole eminentemente masculina. Doce apóstoles y dos apóstatas, como reza el título último de la trilogía ya que Miguel y Eduardo rompieron su vínculo con la Iglesia cuando ya ejercía uno la carrera eclesiástica y otro estaba a punto de profesar, hijos en fin de una familia ultracatólica, de comunión semanal y rosario diario.

Tres lindas cubanas, que el autor dedica a sus hermanos, acontece fundamentalmente en Cuba y se estructura en dos partes de trece capítulos, cada una salpicada por trece estampas, vamos a llamar costumbristas, irónicas las más veces, que reflejan la singularidad de la sociedad cubana y del régimen que la envuelve. El título recoge el nombre de un danzón que viene al pelo para abarcar la ascendencia femenina del autor, a su abnegada madre, verdadera madre coraje que se enfrenta sola a la crianza y educación de la prole pues el padre está casi siempre ausente debido a su trabajo, y a sus dos hermanas: Ana María, afín al régimen (más por miedo que por convicción, según su hermana Virginia) y Rosita, decididamente anticastrista.

La primera parte de la novela alterna las vivencias cubanas de la madre y las tías con los viajes del propio autor a la isla. Alternancia que se traslada al punto de vista narrativo pues para la historia de las féminas se usa la segunda persona en tanto que las numerosas visitas del autor a Cuba se relatan en primera persona. El último capítulo, el trigésimo, recoge dos cartas que Ana María envía a Virginia tras la muerte de Hilda, su compañera, sirvienta y amiga, donde confiesa a su hermana su deseo de dejar una vida que para ella ya no tiene sentido. Amparándose en la excusa de cuidarla, su casa ha sido tomada por los parientes de Hilda y ella, desatendida, sola y enferma, se ha recluido en su habitación para morir.

Esa segunda persona narrativa es perfectamente definida por el autor en el epílogo del libro cuando opta por que «fuera la novela misma, a la que tantos datos proporcioné, la que me contara a mí, su escritor, la historia de las generaciones que me precedieron». Singular recurso que, con alguna variante, seguirá usando en el resto de la trilogía.

En la segunda parte de la novela Celorio alterna México y Cuba. Más autobiográfica, predomina la primera persona. Se abre un paréntesis, en el capítulo veintidós: un doloroso fragmento del diario de tía Rosita, que por fin pudo salir con su marido de la isla y entrega a su sobrino en la residencia de Miami donde acaba sus días, muerto su esposo, tristemente abandonada por sus hijos y nietos. «Cuando me enteré por mi hermana de su fallecimiento – confiesa el autor en el epílogo-, busqué entre mis papeles aquel álbum que me había encomendado la tía. Lo encontré, lo leí de nueva cuenta y volví a sentir la necesidad de escribir una novela o una saga de mi familia materna para cumplir el mandato tácito de mi tía Rosita, y, de paso, reivindicar la oscura vida de Ana María y la esforzada vida de mi madre».

En varios momentos del relato el autor nos confiesa que la mitad de sus ochenta kilos de peso son cubanos. De hecho es lo que le dice a un Fidel Castro gra-

tamente sorprendido ante sus palabras cuando, todavía crédulo y emocionado, tiene la oportunidad de estrecharle la mano. Esto sucede en uno de sus primeros viajes a Cuba, cuando apenas llega a la treintena. Años después, tras conocer de cerca la realidad cubana, su opinión sobre el dictador es harto distinta como podemos comprobar en la última de las estampas, que titula *El tiempo*, donde un anciano Comandante con su sempiterno uniforme verde olivo y unos ridículos tenis blancos, que lejos de «rejuvenecerlo lo avejentan», pronuncia uno de sus interminables y «repetitivos» discursos sobre los logros y más logros de una Revolución que hace aguas por doquier. Porque *Tres lindas cubanas* es, entre otras cosas, la constatación de un desencanto: el del propio Celorio, entusiasmado en su juventud con la revolución cubana – como tantos otros jóvenes y menos jóvenes- y desilusionado al constatar la involución de un régimen que acabó siendo minado por el estalinismo.

El título de la segunda entrega, *El metal y la escoria*, se inspira en un hermoso y enigmático soneto de Borges y recoge al tiempo el trasfondo y la contextualización de la novela. TrASFondo porque el dramatismo del relato se sustenta en la progresiva pérdida de la memoria del narrador, quien teme que la enfermedad la arrase tal como sucedió con su hermano Benito; en menor grado la contextualización porque España, y más concretamente Asturias, tierra minera, centra algunos de sus capítulos.

Celorio no titula los capítulos de esta entrega, veinticinco, que dedica a sus dos hijos, simplemente los numera. Tampoco observa la perfecta simetría de *Tres lindas cubanas*, con ese culto al presunto número de la mala suerte. La novela empieza magistralmente: en un espacio de apenas dos páginas revive la despedida del joven emigrante de la aldea que lo vio nacer, al abuelo paterno del autor, Emeterio, que no llegará a conocer, el silencio de los padres, la momentánea indecisión del hijo, las tareas que deberán

asumir sus progenitores tras su partida, el encuentro con la niña Fuensanta y ese primer y último beso furtivo. «Emeterio vio por última vez aquellos bultos negros contra el sol del amanecer». Brevedad, emoción, poesía.

Tras una travesía marítima eterna en compañía de su amigo Ricardo del Río, Emeterio llega a México vía Veracruz y comienza a trabajar en la tienda de su primo Belarmino con tanto denuedo que pronto se instala por su cuenta montando un próspero negocio de importación de alcoholes. Matrimonio y una numerosa familia: ocho hijos con dos esposas de las que enviuda en ambas ocasiones. Los varones dilapidarán la fortuna de Emeterio. Miguel, el padre del autor, fue la excepción; pronto se regenera y encauza su vida.

La mitad de *El metal y la escoria* está centrada en las disipadas vidas de los hermanos de Miguel. Sus tres hermanos murieron jóvenes y alcoholizados: Ricardo en plena insurgencia mexicana, pero no víctima de un disparo callejero – como en principio creyó su familia- sino de una congestión alcohólica; Severino, expulsado de México por sus amoríos con una muchacha emparentada con un alto cargo ministerial, muere en Madrid en la miseria más absoluta; de las circunstancias de la muerte de Rodolfo, que dilapidó toda su herencia en el juego, poco se sabe pues la novela por medio de esa segunda persona que informa al narrador –convertido en narratario- a la vez que al lector, nada nos cuenta.

El resto de los capítulos lo ocupa el propio autor y sus recuerdos de la primera y segunda y definitiva casa familiar, proyectada esta por su hermano Miguel, arquitecto tras su experiencia religiosa, donde la numerosa familia vivirá en régimen entre cuartelero y monacal: una especie de socialismo comunitario presidido por la madre, verdadero «centro solar», y regido por la equidad; así como las conversaciones fraternas en el Cova-donga, los viajes de Gonzalo a España y las evocaciones de su tía Luisa y de Paco, su tío político.

Al iniciar estas líneas el autor decía, refiriéndose a estas dos primeras novelas, que la literatura había avasallado la narración de la historia familiar. A ello contribuyen sin duda los rasgos novelescos de buena parte de sus familiares. Su tía Luisa se lleva la palma en este sentido.

El nacimiento de Luisa conlleva la muerte de la madre e inicia la segunda viudez de un Emeterio prematuramente envejecido. Cede la criatura a su amigo Ricardo del Río, quien habiendo triunfado en los negocios no tiene herederos: su matrimonio con Laurita no ha dado hijos. La niña Luisa crece en el seno de una familia acomodada que le permite todo tipo de caprichos. Cuando estalla la revolución mexicana la envían a Suiza donde completará su educación afrancesada. De regreso a México será la rica e hipocondríaca solterona que encuentra momentáneo alivio a sus dolencias en los primeros años de matrimonio con Francisco Barnés, el querido tío Paco, médico español refugiado en México tras la guerra civil que atiende gratuitamente a la familia de Gonzalo y encuentra en ella el afecto y el amor tan necesarios para quien ha dejado todo a sus espaldas. Matrimonio del agua con el aceite. A los pocos años el médico, que en su consulta jamás cobraba a los necesitados, descubre que su mujer generalizaba el cobro de las consultas enviando mensualmente el dinero percibido a los comités franquistas mexicanos. Fue la gota que rebasó el vaso de sus desavenencias. Tras el divorcio, Luisa, que frecuenta los saraos diplomáticos capitalinos, consigue un puesto de responsabilidad en la Alianza Francesa merced a su innegable conocimiento del idioma y a su imaginación novelesca que le lleva a inventar una apasionante biografía. En Torreón, nueva ciudad en medio del desierto, encontrará su lugar en el mundo.

Las conversaciones en el Covadonga se interrumpen una vez Benito, el memorioso, pierde definitivamente la memoria y después la vida. Se reanudarán, al poco, dejando vacío el asiento del hermano. Los dos viajes de Gonzalo a Astu-

rias son memorables. Esa evocación del final de *La Regenta* en la que el propio autor se introduce es digna de enmarcarse. El último capítulo, antecedido por el emotivo viaje de Gonzalo a Nicaragua para asistir a la boda de su hermano Eduardo, recoge el temido y terrible final. La dramática pérdida de la memoria. El triunfo de la autoficción.

La publicación del tercer libro de la trilogía, *Los apóstatas*, que el autor demora un año tras su escritura, «por temor y por pudor», la considera como un verdadero «salto mortal». Desvela en ella los más recónditos secretos familiares y se lamenta en varias ocasiones de haberla escrito pero siente al tiempo el deber de denunciar los abusos de los que fue objeto su hermano Eduardo en su infancia por parte de uno de los próceres mexicanos, amigo de la familia; vejaciones que se repetirán en su adolescencia cuando inicie una supuesta vocación religiosa en el seno de los Hermanos Maristas. Rigurosa etopeya asimismo de Miguel, el hermano mayor, el padre sustituto, que evidencia sus tremendas contradicciones, sus defectos a la vez que sus virtudes, sin por ello renunciar un ápice al amor que le profesaba.

Dividida en cuatro partes, bajo el epígrafe de «Ida y Regreso», dos a cada hermano, vuelve a la simetría estructural de su primera entrega alternando los capítulos narrativos con fragmentos metaliterarios, humorísticos, anecdóticos y dramáticos. Dedicada a sus dos hermanos, a su amigo y tocayo Gonzalo, hijo del pederasta que abusó de Eduardo, y a su amiga Rosa Seco, que se convierte en narrataria al dirigirse a ella en segunda persona a lo largo de buena parte del libro.

Miguel y Eduardo tienen en común su belleza y su extraordinaria capacidad de seducción. También la elocuencia. Enamoradizos asimismo y sobre todo con gran capacidad de enamorar; aunque Miguel, tan amado por sus sucesivas novias, es incapaz de amar. Les diferencia la religiosidad: profunda en Miguel; superficial en Eduardo. Miguel

es el intelectual, el teórico, el perfeccionista; Eduardo la praxis, la acción.

La primera parte recoge la infancia y adolescencia de Eduardo. Su ingreso en el juniorado de los Maristas como refugio de los abusos del pederasta para ser víctima a su vez de los abusos del padre director del internado. Alternativamente Celorio nos va informando del proceso de elaboración de la novela. Eduardo protagoniza la tercera parte del relato donde la socorrida vocación religiosa da paso a su verdadera vocación social y a su compromiso político y vital con la revolución sandinista cuyo fracaso lo anegará en el alcohol. Viñetas sobre la temida invasión yankee de Nicaragua intercalan sus capítulos.

Los sucesivos noviazgos de Miguel y sus respectivas huidas, el ingreso como dominico en España y su regreso a México, abandonada la Orden, para dedicarse a la arquitectura y a la vida académica, centran la segunda parte de la novela, salpicada de divertidísimas instantáneas que recogen los diálogos entre el niño Gonzalo y su madre acerca de los infundios religiosos. La última parte arranca con el matrimonio del eterno solterón, su trayectoria académica e investigadora en Texas, su desaparego familiar y finalmente la pérdida de la razón e incluso de la palabra -lo que llevará a Gonzalo a retomarla por él a través de la escritura- para desembocar en la locura. Los dramáticos detalles de su ingreso en el Psiquiátrico y en el asilo donde termina sus días salpican estos capítulos.

El autor se suma en el epílogo a la apostasía fraterna y, ante la pregunta de su amiga Rosita sobre si va a proseguir la saga familiar, responde que, pese a su cansancio, «sí sé que la mata sigue dando». Quien avisa no es traidor.

por **Carlos Barbáchano**



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Para suscribirse, enviar por correo electrónico a suscripción.cuadernohispanoamericanos@aecid.es o a Administración. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. AECID, Avenida Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid. España (Tlf. 915827945), la siguiente información:

Don / Doña _____

Con residencia en _____

Ciudad _____

CP _____

País _____

DNI/Pasaporte _____

Email _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS a partir del número _____

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

ESPAÑA

Anual (11 números): 52 euros
Ejemplar mes: 5 euros

EUROPA

Anual (11 números): 109 euros
Ejemplar mes: 10 euros

RESTO DEL MUNDO

Anual (11 números): 120 euros
Ejemplar mes: 12 euros

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en Ley Orgánica 372018, de 5 de diciembre 2018 de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros de titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, denominados "Publicaciones", cuyo objeto es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para el ejercicio de sus derechos o para realizar consultadas relaciones con protección de datos, por favor, consulte con el Delegado de Protección de Datos de AECID en esta dirección de correo electrónico: datos.personales@aecid.es



Precio: 5 €

