

nº 855

Septiembre 2021

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Entrevista

EDUARDO HALFON

Crónica

CLARA OBLIGADO

Segunda Vuelta

AROA MORENO DURÁN

Correspondencias

VALERIE MILES

JOSEPH ZÁRATE

MILUSKA BENAVIDES

Mesa revuelta

CRISTIAN CRUSAT

DANIEL ESCANDELL

DAVID ALIAGA

“

**Si yo quería entrar al mundo literario,
tenía que matar y quemar cierta
parte de mí, para que algo surgiera
de las cenizas**

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
Ángeles Moreno Brau

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo
Magdy Martínez Solimán

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.cuadernoshispanoamericanos@aecid.es
T. 915 827 945

Imprime

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

Diseño

Lara Lanceta

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.

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.

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com
www.cuadernoshispanoamericanos.com

SUMARIO

4 PRÓLOGOS

6 ENTREVISTA
EDUARDO HALFON
por Rafael Romero

18 CRÓNICA
**UNA CASA LEJOS DE
CASA: LA ESCRITURA
EXTRANJERA**
por Clara Obligado

24 SEGUNDA VUELTA
**LA ÚLTIMA LUZ
DE LA MEMORIA**
por Aroa Moreno Durán

30 CORRESPONDENCIAS
**JOSEPH ZÁRATE
& MILUSKA BENAVIDES,
ENTRE LA CRÓNICA
Y LA FICCIÓN.**
por Valerie Miles

36 UNA PÁGINA DESDE HOUSTON
**PEREGRINAJE
DOMÉSTICO**
por Rodrigo Hasbún

38 6 PREGUNTAS
**“MI CORAZÓN
SE INCLINA SIEMPRE
POR LO ENRARECIDO,
INEXPLICABLE
Y MISTERIOSO”**
Aura García – Junco

40 MESA REVUELTA
**HABLA, INTERMITENTE
MEMORIA: RAY LORIGA Y UN
‘WEEKEND’ DE MADUREZ
NARRATIVA**
por Cristian Crusat

46 **ALBERTO CHIMAL:
EL TOLUQUEÑO LLENO
DE HISTORIAS**
por Daniel Escandell

50 **CIRCUNCISIÓN. UNA
LECTURA DEL HECHO
IDENTITARIO EN LA OBRA
DE EDUARDO HALFON**
por David Aliaga

54 BIBLIOTECA
**JUAN MALPARTIDA: LA VECINDAD
DE LOS LIBROS.** Andreu Navarra
**LA MATERNIDAD, ENTRE LA EXTRAÑEZA
Y LA FASCINACIÓN.** Margarita Leoz
**UNA FLÂNEUSE PARA LA MUERTE: LOS
PASEOS POR CEMENTERIOS DE MARIANA
ENRÍQUEZ.** Paula Vázquez
**EL QUE SE SALVA ES EL QUE CUENTA
LA HISTORIA.** Antonio Rivero Taravillo
¿BOMBA O LATIDO DE CORAZÓN?
Rosa Moncayo
LA POESÍA RECOMIENZA. Edgardo Dobry
TRANSPARENCIA DE LA ENFERMEDAD.
Almudena Sánchez
EL FUTURO CONSUMIDO.
Eduardo Ruíz Sosa
**CUANDO ENTENDER UN ASCENSOR
ES ENTENDER EL TOTAL DEL MUNDO
MODERNO.** Fran G. Matute
CICATRICES, MOVIDA Y TREMENTINA.
Cristian Crusat
EL SEÑOR DE LOS DISFRACES. Javier Sancho

Pocas ideas tan duraderas en el tiempo se demuestran igual de válidas como en su primer momento: *Cuadernos Hispanoamericanos*, fundada en 1948, es una revista que desde entonces ha tratado de constituirse como un espacio de encuentro entre todos los países hablantes de la misma lengua, una publicación que fomenta el diálogo y el mejor conocimiento entre diferentes culturas cuya variedad no impide un indiscutible interés mutuo.

Lo cierto es que la creación literaria a través de la misma lengua ha generado un imaginario cultural en muchos casos compartido, y es un ejemplo claro de la fertilidad de dicho intercambio. No en vano, cantidad de lectores y lectoras, o de escritores y escritoras, han tenido tan presentes los libros de su país, como los de otros países hispanohablantes. Esa riqueza ha dado lugar a fenómenos como el caso paradigmático del llamado *boom*, en que la literatura colombiana y mexicana o peruana o argentina produjeron una agitación simultánea, y donde unos autores incentivaban a la lectura de otros con independencia de su origen, y que se desarrolló además con el epicentro editorial en Barcelona.

Existen muchos otros ejemplos de esa influencia constante, al margen de movimientos concretos, y es patente la atención que acaparan muchos autores o autoras de nuestra lengua dentro de este gran espacio hispanohablante. Pese a todo, sucede, al igual que varias décadas atrás, que en muchas ocasiones el desconocimiento de la creación cultural entre unos países y otros es mayor del que nos gustaría, y muchos libros tardan en divulgarse entre esta vasta geografía que podría resultarles natural.

Justamente para tratar de contribuir a la mejora de ese diálogo, con la voluntad de que exista un espacio donde confluya la diversidad creativa en nuestra lengua, se fundó esta revista hace casi tres cuartos de siglo, un largo periodo que no ha hecho sino constatar la necesidad de su intención original: el deseo de propiciar un diálogo continuo entre lectores y creadores de una misma lengua, convencidos de que se trata de un elemento compartido fundamental cuya riqueza debemos proteger con todos nuestros esfuerzos.

Ángeles Moreno Bau

Secretaría de Estado de Cooperación Internacional

Este número de septiembre de 2021 de *Cuadernos Hispanoamericanos* inaugura una nueva etapa de la revista en la que se reafirma su compromiso inicial: el de abordar la creación literaria con rigor y en su variedad de géneros y expresiones, y hacerlo con atención a dicha producción en nuestra lengua sea cual sea el origen de cada autor o autora.

Este número ya revela la oportunidad de dicha tradición, pues la propia presencia en la portada y en la entrevista principal del escritor guatemalteco Eduardo Halfon sirve para acercarnos a un autor centroamericano que muestra la riqueza creativa y el dinamismo cultural de dicha región. También es buena prueba de los lazos existentes entre toda la comunidad hispanohablante el texto de la escritora hispano-argentina Clara Obligado, que ahonda en el asunto ya tratado en su libro *Una casa lejos de casa*, una crónica que narra su condición de mujer escritora llegada a España desde Argentina por motivos políticos en el periodo de los setenta, quien vive las dificultades de su oficio entre dos continentes y reflexiona tiempo después sobre su labor creativa a partir de esa trayectoria. O el artículo de Aroa Moreno, dedicado al libro de María Teresa León *Memoria de la melancolía*, una obra escrita desde la sombra del exilio y desde su posición menos visible como esposa del poeta Rafael Alberti, algo que quizá ha provocado que haya sido injustamente menos leída de lo que debiera durante décadas.

Todos estos ejemplos demuestran el interés por la creación presente y pasada, conscientes de la necesidad de una lectura crítica de diversas obras que merecen nuevos análisis y comentarios, y también de existencia de una realidad literaria fértil, plural y dispersa en esta gran comunidad lingüística a cuyo mejor conocimiento quiere seguir contribuyendo esta revista con el mismo ánimo que en el momento de su fundación.

Magdy Martínez Solimán

Director de la Agencia Española
de Cooperación Internacional para el Desarrollo



Fotografía de Esteban Chinchilla

EDUARDO HALFON

“Si yo quería entrar al mundo literario, tenía que matar y quemar cierta parte de mí, para que algo luego surgiera de las cenizas”

por **Rafael Romero**

Hablar de la obra de **Eduardo Halfon** (Guatemala, 1971) es hablar de oficio y destreza para transformar hitos de su historia personal —y de quienes le precedieron— en una literatura latente y viva. Más que breve en sí, su obra es producto de un artificio que aúna la versatilidad de lo fragmentario y la reducción selectiva de esa extensa dehesa llamada memoria, una versión condensada de ciertos recuerdos, vivencias y anécdotas que se alejan de lo autobiográfico y que nos llegan convertidos en ficción, y nos invitan, con no poca astucia, a que descubramos todos los nexos y las coincidencias que atraviesan gran parte de su obra. Sin grandilocuencias ni complejidades, la sensación que producen sus libros es que todo allí es decisivo, que nada sobra ni parece ser deliberado. Traducido a once idiomas, merecedor de varios premios importantes (*Roger Caillois, Prix du Meilleur livre étranger, José María Pereda, Premio de las Librerías de Navarra, Edward Lewis Wallant Award, International Latino Book Award, Premio Nacional de Literatura de Guatemala*) y con casi una veintena de libros, Eduardo Halfon es un referente ya de las letras hispanoamericanas contemporáneas. Con la seguridad de quien ha descubierto el camino que realmente desea recorrer y, ratificando que sus temáticas y preocupaciones literarias han surgido desde una libertad incuestionable, en esta ocasión, el autor de uno de los proyectos narrativos más novedosos de los últimos años (*El boxeador polaco, La pirueta, Monasterio, Signor Hoffman, Duelo y recientemente Canción*), repasa varios aspectos fundamentales de su trayectoria para *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Tengo entendido que después de graduarte de ingeniero industrial en Estados Unidos, volviste a Guatemala y te incorporaste a la empresa familiar. ¿Qué ocurrió para que luego acabaras estudiando Filosofía y Letras? ¿Tuviste una revelación tardía de tu vocación como escritor?

Fue un accidente. Debido a la frustración, quizás, o a un sentimiento de no pertenencia, de desubicación. Yo estaba en Guatemala después de haber vivido mucho tiempo en Estados Unidos. Había vuelto al terminar la universidad, y me sentía desubicado. Empecé a trabajar como ingeniero, pero muy frustrado por mi profesión, por estar en un país que ya no conocía. No había perdido completamente el español, pero tampoco me sentía cómodo en mi lengua materna después de tanto tiempo en Estados Unidos. Y esa sensación de frustración sólo aumentó durante varios años, hasta que finalmente decidí ir

“Al descubrir la literatura, empecé a leer de una manera descosida, como alguien que de pronto llega tarde a la fiesta y está en un estado de éxtasis ante la felicidad y el jolgorio. Quería leer todo lo que no había leído en veintisiete años, pero lo quería leer ya, como con prisa. Leía uno o dos libros al día”

a la universidad, a buscar ayuda. Fui a la Universidad Rafael Landívar a querer inscribirme en algunos cursos de filosofía, creyendo que quizás la filosofía me daría alguna respuesta

para mi crisis existencial. Una crisis existencial, dicho sea de paso, que es bastante normal a esa edad, ¿no? Al terminar la universidad te toca tomar algunas decisiones que perci-

“Siempre necesito seguir leyendo, y siempre vuelvo a ciertos autores que de alguna manera me devuelven la fe en la literatura, a mis sacerdotes literarios”

bes como grandes. En mi caso, quizás la crisis se sentía más aguda por mi desubicación en el lenguaje, en el país. Y bueno, en la universidad me dijeron que, si quería tomar cursos de filosofía también tenía que tomar cursos de literatura, que la carrera era, y según entiendo sigue siendo, Filosofía y Letras. Y el golpe fue inmediato. Yo tenía entonces veintisiete años y descubrí la literatura y me convertí en lector, por accidente.

Entre 2003 y 2004 aparecieron tus primeros tres libros: *Esto no es una pipa*, *Saturno*, *De cabo roto* y *El ángel literario*. ¿Cómo fue ese proceso tan rápido por el que de pronto publicaste tres obras seguidas en editoriales importantes?

Al descubrir la literatura, empecé a leer de una manera descosida, como alguien que de pronto llega tarde a la fiesta y está en un estado de éxtasis ante la felicidad y el jolgorio. Quería leer todo lo que no había leído en veintisiete años, pero lo quería leer ya, como con prisa. Leía uno o dos libros al día. Una manera de leer que ya no tengo, por cierto, pero que tuve. En la universidad nos asignaban algún libro de Flaubert y yo leía todo Flaubert, o al menos todo libro de Flaubert que encontraba en Guatemala. Al año renuncié a mi trabajo por las tardes; trabajaba sólo por las mañanas como ingeniero, y leía toda la tarde y por las noches. La consecuen-

cia de llenarme de tantos libros fue empezar a escribir. Yo no lo busqué. No sabía que uno podía ser escritor. Yo venía de otro mundo, de otro universo, casi. De pronto, de la nada, empiezo a escribir, y cuando empiezo a escribir me topo con dos profesores en la universidad que me ayudaron mucho, Ernesto Loukota y Oswaldo Salazar, cada uno a su manera. Ernesto Loukota me ayudó a entender la artesanía del lenguaje, a trabajar el lenguaje, a trabajar el lenguaje desde la oración, a no querer escribir un cuento antes de poder escribir una línea. Y Oswaldo Salazar me ayudó a volverme un lector exigente de mí mismo. Con él leíamos mucho y hablábamos a diario de nuestras lecturas y así fue formándome como lector, como auto-lector, cosa muy importante para un escritor. ¿Cómo saber si lo que estás escribiendo está bien o no? Y de pronto, tras dos o tres años de trabajo intenso con ellos dos, me veo con un libro impreso entre las manos: *Esto no es una pipa*, *Saturno*, publicado en Guatemala en 2003. *El ángel literario*, publicado un año después por Anagrama, es una respuesta a ese primer libro: ¿por qué yo, que no debería ser escritor, de pronto tengo un libro publicado? Fue tan vertiginoso el cambio de vida de ingeniero a escritor que necesitaba respuestas. ¿Por qué alguien empieza a escribir? Empecé a indagar en las vidas de otros escritores queriendo encontrar

mis propias respuestas, y el resultado es *El ángel literario*.

En relación con *Saturno*, creo recordar que has manifestado que no se trata de una afrenta contra la figura de tu padre. ¿Podría, más bien, tratarse de una necesidad simbólica que tenías de romper con el estilo de vida que tu familia quería para ti, judaísmo incluido?

Recuerdo mi atracción entonces por el suicidio en el arte y en la literatura. Pero no el suicidio como un acto literal sino como un acto literario: el suicidio como metáfora. Yo tenía que matar al ingeniero. Tenía que matar al hijo primogénito, al hijo obediente, al que llevaba una vida complaciendo a sus padres y a sus abuelos. Si yo quería entrar al mundo literario, tenía que matar y quemar cierta parte de mí, para que algo luego surgiera de las cenizas. Y eso, claro, incluía el judaísmo. Mi judaísmo, entendido como una forma de vida heredada o impuesta, tenía que morir. Aunque, irónicamente, es también en ese momento cuando el judaísmo me empieza a interesar. Pero el judaísmo ya como literatura.

Asturias, Gómez Carrillo, Monterroso, Arévalo Martínez, Monteforte, Herrera, de León, Rodríguez Macal... todo aspirante a escritor, en algún momento, ha recurrido a sus referentes locales, ¿te influyó alguno de ellos en tu etapa inicial como escritor?

Claro, cuando estaba leyendo todo libro que caía en mis manos, también leí a los escritores guatemaltecos. Asturias, Gómez Carrillo, Monterroso, De León, Rey Rosa. Si tuviera que decir o buscar alguna influencia de aquel entonces, quizás diría que un poco Monterroso, por la brevedad, por esa prosa tan depurada y directa, y también por el humor, siempre el humor. Pero eso es todo. Me siento lejos de Asturias. Me siento lejos de Gómez Carrillo. Digo, me siento lejos

de ellos como escritor, no como lector. Los sigo leyendo, pero de otra manera. De una manera ya no como un hombre de veintisiete años que apenas está descubriendo los libros, sino como un hombre de cincuenta que ya no tiene ni el mismo tiempo ni la misma energía ni la misma paciencia. La edad y la experiencia cambian la manera que lees a alguien. Las influencias principales llegaron de otro lado, mucho más que de mis compatriotas guatemaltecos.

Años más tarde aparecen *Siete minutos de desasosiego*, *Clases de hebreo* y *Clases de dibujo*, en los que nos ofreces un buen número de cuentos y queda de manifiesto tu capacidad para ficcionar anécdotas y vivencias personales, un rasgo predominante en toda tu obra. Siendo un escritor que parte

de pasajes y motivos autobiográficos, ¿en qué lugar sitúas a las lecturas?

La lectura para mí es primordial, siempre lo ha sido. Lo que pasa es que mi forma de leer ha ido cambiando con el tiempo. Cuando empecé a leer, cuando descubro la literatura y me vuelvo lector, leía de una manera

alocada, desordenada, hambrienta, con ganas de leer todo. Yo le llamo a esa etapa 'lector yonquí', es decir, una lectura de adicto. Pero luego esa lectura da paso a una segunda forma de leer, que se da cuando empiezo a escribir, y entonces el acto de leer se vuelve un acto de descifrar cómo

“Hay algo muy arcaico en mí que necesita perseguir las historias que se me prohíben y que están llenas de silencios, para luego llenar esos silencios con literatura”





Fotografía de Adriana Bianchedi

otros escritores escriben. O sea, 'el lector artesano', si se quiere, ya buscando la artesanía del lenguaje y de las historias. En los libros que leí en esa época —y que aún tengo en mi biblioteca de Guatemala—, las anotaciones en lápiz son completamente distintas. O sea, ya el lector que escribe en los márgenes no es un lector adicto a la literatura, sino un lector que quiere aprender a escribir. Pero luego eso da paso a una tercera forma de leer, que es en la que me encuentro actualmente, y es 'el lector cascarrias', o 'el lector hijo de puta', 'el

lector impaciente', o el lector que ya no tiene tolerancia ni paciencia para literatura floja, para aquello que no me deslumbra de inmediato. Tengo muy poco tiempo ya para leer. Ya no necesito leer como un adicto, y ya no necesito leer buscando cómo otros escriben. Digamos, entonces, que la lectura se ha vuelto un acto muy exigente, me he vuelto un lector demasiado exigente. Pero siempre necesito seguir leyendo, y siempre vuelvo a ciertos autores que de alguna manera me devuelven la fe en la literatura, a mis sacerdotes literarios.

¿La publicación de *Clases de chapín* supone un punto final a una etapa más o menos temprana en la que entiendo que fuiste acumulando textos en los que ibas ensayando y aprendiendo? Como en una especie de taller de escritura, te oí decir una vez.

En algún momento yo llamé a esos cuentos, medio en broma, 'mi taller de escritura'. Pues cuando los escribí estaba todavía buscando, probando, experimentando. Y esa búsqueda está ahí registrada. Ahí están los momentos de aprendizaje, los aciertos, pero también los fracasos. Lo que

pasa es que un escritor va mostrando en sus páginas el proceso mismo de aprendizaje, en el cual sigo, por cierto. O sea, estoy aprendiendo mientras publico y dejando atrás la evidencia de ese aprendizaje como si fuesen migas de pan en el camino.

Con *El boxeador polaco* y *Monasterio* inicias ese proyecto literario en proceso que —como si fuesen capítulos que conforman la primera o segunda, no sabemos, temporada de una serie—, concentra sucesos tuyos y de tu familia asociados a tu condición de judío, al cuestionamiento de esa identidad heredada y al génesis de tu historia personal. ¿Tus libros son uno solo con principio y final abiertos, un proyecto conjunto que admite tanto la lectura unitaria como insertada en una totalidad?

El boxeador polaco empieza todo un proyecto literario sin yo saberlo. En ese momento, cuando Editorial Pre-textos publica su primera edición en 2008, yo no sabía que ese libro iba a continuar. Era un libro de seis cuentos, 104 páginas: seis episodios en la vida de un narrador, de ese otro Eduardo Halfon que tanto viaja y tanto fuma y con quien comparto nombre y ciertos datos biográficos. Era un libro episódico, una novelita episódica, digamos, o una serie de seis relatos en la vida de un personaje, y punto. Me sorprende cuando uno de esos relatos de pronto continúa y se convierte en *La pirueta*, publicada en 2010. Luego, en 2013, otro de los relatos originales continúa y se convierte en *Monasterio*. O sea que ese narrador sigue narrando, sigue contándonos sus historias, y el libro original, *El boxeador polaco*, se convierte en una especie de libro madre que va engendrando otros libros, siempre breves, siempre inesperados. A *Monasterio* le sigue *Signor Hoffman* en 2015; *Duelo*, en 2017; y ahora *Canción*. O sea, van seis libros de algo que se pudiese llamar un proyecto

“Sabía que, si quería ser escritor, tenía que derrumbar mi casa y construirla de nuevo. Necesitaba alejarme lo más posible de Guatemala y del judaísmo. Necesitaba destruirme para luego reconstruirme de nuevo a través de la literatura”

literario o una novela total escrita y publicada por partes, como si fuese una serie que estoy escribiendo por entregas. Unir esos seis libros es bastante fácil porque es una misma voz. Esa voz que se me presenta en 2008 y que aún me sigue hablando y que no sé adónde me llevará. Nunca sé. Esto no ha sido planificado. Los seis libros han llegado sin que yo supiera que eso iba a suceder. Pero es fácil unirlos por esa misma voz del narrador, y también porque se hablan entre sí: personajes se repiten, historias continúan o se complementan. Aún no sé si habrá séptimo libro.

Recuperar recuerdos concretos de tu vida y de tu familia para eventualmente convertirlos en literatura, ¿es un recurso que empleas para tratar de entenderte como individuo? Después de más de una veintena de libros, ¿tu trabajo es un largo proceso de indagación de la memoria, en busca de los conflictos decisivos en la conformación de nuestra identidad?

Entiendo que hay en mi escritura un proceso de indagación en la memoria. Hay ahí, en mis libros, una búsqueda, no por resolver, pero sí por llegar a esos conflictos decisivos que van conformando una identidad. No sé si la

mía, pero una identidad. La cuestión es que cuando escribo no tengo nada de eso presente. No sé qué estoy haciendo. La palabra `identidad´ me persigue, pero no es una palabra que yo tenga presente cuando escribo, ni es algo que busque. Tampoco quiero entenderme como individuo; al contrario, yo diría que me entiendo menos al terminar de escribir un libro que al inicio. No es un proceso de búsqueda porque lo que estoy haciendo no es una autobiografía; es ficción, al final. Y la ficción se sostiene en el misterio, funciona bajo otras reglas, sucede en otro plano. Yo parto de elementos muy íntimos, de anécdotas personales y familiares, pero no es eso lo que estoy escribiendo o no es ahí adonde quiero llegar. Es la historia misma la que me dicta adonde quiere llegar, y necesita de las alas de la ficción para poder volar a ese otro mundo.

Además de ese proceso de búsqueda personal, en tus libros también aparece otro tipo de preocupaciones más literarias o eruditas relacionadas con la figura del escritor y su entorno, como se puede constatar en *El ángel literario*.

Un libro como *El ángel literario* tuvo su momento. Fue el segundo libro que escribí, y es una especie de res-

“¿Qué significa hoy ser un escritor latinoamericano? Quizás lo que podría definirnos es también aquello que nos diferencia: el cosmopolitismo. Estar por todo el mundo, escribir desde y hacia todo el mundo”

puesta al primero. Un escritor, que acaba de publicar su primer libro, no entiende por qué de pronto se ha convertido en escritor. Entonces hay una metaliteratura que sucede ahí, una búsqueda por entender el porqué de la escritura, el porqué de la literatura. Pero te diría que la preocupación que yo tenía hace casi veinte años cuando escribí *El ángel literario* ya no la tengo. Ya no me pregunto por qué soy escritor. Pero creo que es una pregunta muy válida, aun esencial, para toda persona que está iniciándose en la escritura. ¿Por qué escribo? ¿Por qué quiero escribir? Una pregunta, claro está, que no tiene respuesta, pero que es igualmente válida y necesaria.

¿Te has planteado explorar otros derroteros, otras temáticas, otros motivos, como en el caso de *Biblioteca bizarra*, o esto simplemente es algo que no se planifica?

Biblioteca bizarra reúne una serie de crónicas que fui escribiendo durante quince años para diferentes revistas y periódicos. Todas tienen un aire un poco más ensayístico, aunque también narrativo. Habla siempre el narrador o el cronista, pero indagando un poco en ciertos temas más literarios, como la traducción o la biblioteca personal. Son temas que me van llegando, digamos, que no me

propongo escribir sino que por alguna razón se me van presentando o seduciendo.

Un rasgo principal de tu escritura es el estilo diáfano, a veces poético, con una prosa muy precisa. Como lector, uno percibe que los elementos del discurso narrativo de tus libros han sido minuciosamente seleccionados para darnos solo aquello que quieres trasladar, con sus silencios y sus epifanías, y con una oralidad y un ritmo muy similar al de tu voz cuando hablas.

Toma tiempo llegar a un estilo diáfano y preciso. Es algo que trabajo mucho. En un libro como *Canción*, por ejemplo, que es un libro muy breve, escribí el primer borrador en unos pocos meses, tal vez cuatro o cinco meses, pero luego fueron dos años de trabajo del lenguaje para llegar a algo limpio, claro, muy depurado. No sé por qué escribo así, con una atención casi maniática hacia el lenguaje. Una influencia podría ser el inglés y los cuentistas norteamericanos — Hemingway y Carver, por ejemplo—, a quienes leí primero y aún leo. Una prosa lejos de lo barroco. Aunque otra influencia podría ser mi carácter de ingeniero. Sigo siendo muy ingeniero cuando escribo. Quiero decirte las cosas lo más claro posible, aunque estén envueltas en un vaho de

misterio, por su carácter literario. Las palabras tienen que tener no sólo esa claridad, sino también musicalidad, ese elemento lírico, diría yo, más que poético.

Más allá de los temas frecuentes de la narrativa judía —la identidad y las relaciones paternofiliales, por ejemplo— el *leitmotiv* de tu obra se centra más bien en su narrador protagonista: Eduardo Halfon, a quien imagino como a un sibarita muy amigo de la nicotina que, mientras nos cuenta trozos de su vida, oscilando entre la infancia y la edad adulta, va dejando evocaciones, alusiones y pensamientos que le servirán al lector para que establezca conexiones entre unos textos y otros. **¿Ese Eduardo es tu *alter ego*?**

No sé si llamaría *alter ego* a ese otro Eduardo Halfon. Sé cuándo llegó porque llegó con tesón, a imponerse. Estaba yo entonces escribiendo los primeros cuentos de *El boxeador polaco* y de pronto ahí estaba su voz, su temperamento y su carácter. Él tiene una voz propia, un temperamento propio, y un carácter muy suyo, y los conozco bien después de tanto tiempo. Yo le presto mi nombre, le presto algunos detalles de mi familia, le presto algunos datos biográficos, pero luego él se comporta cómo se le da la gana y va contándonos su vida, no la mía.

Milan Rakić aparece en *La pirueta* como una antítesis de Eduardo Halfon: los impulsos con los que se mueven en relación con su identidad y sus orígenes son opuestos. Se trata de un músico errante que se convierte en una obsesión para Eduardo hasta tal punto de que este viaja a Serbia en su búsqueda. ¿Se puede extrapolar la condición de nómada de Rakić con tu vida personal? ¿De tal nomadismo surgen esos momentos de tu obra en los que pre-

dominan los viajes y las estancias en otros países?

Milan Rakić es a la vez una antítesis y una síntesis de ese otro Eduardo Halfon. Algo los une. Algo atrae al narrador hacia aquel pianista gitano. Quizás esa condición de nómada, pero una condición de nómada basada en la libertad. Es un nomadismo por la vida y por el mundo con absoluta entrega, con deleite, sin ansiedad alguna ni preocupaciones de ningún tipo. Y claro, mi narrativa y mi narrador han seguido esa misma itinerancia por el mundo. No es casualidad de que todos los libros de la serie de *El boxeador polaco* sean viajes: a Serbia, a Israel, a Polonia, a Italia, a Japón, incluso a la Guatemala de mi infancia o de mis sueños. Hay un desplazamiento por el mundo que se

da a través del narrador, y que quizás tiene sus orígenes en aquel pianista encantador.

Tu rechazo a la religión de tus padres y abuelos se produce desde la infancia, cuando te sentías ajeno a los ritos y a los otros niños con los que te relacionabas, católicos en su mayoría. ¿Es durante el viaje hacia Tel Aviv relatado en *Monasterio* donde, finalmente, ratificas ese desencanto por el judaísmo y sus aristas, por mucho, cuestionables?

El rechazo hacia el judaísmo se da mucho antes. Quizás culmina en *Monasterio*, o quizás en *Monasterio* logro plasmarlo en palabras, pero es algo que había empezado mucho antes. Aunque desde mi infancia había bastante de escepticismo hacia

esos rituales y esa religión impuesta, creo que más era un rechazo a la imposición. No tanto al judaísmo en sí, sino a la idea de imponerle a un niño cómo comportarse, cómo vestirse, qué palabras rezar y qué palabras no rezar, qué se puede comer y qué no se puede comer, con quién debe casarse, etcétera. Mi rechazo había empezado desde la infancia, poco a poco, pero llegó a su cúspide después de la universidad, cuando la familia se dio cuenta de que no era un simple capricho, de que no era un niño berrinchudo rechazando la religión de sus abuelos, sino un adulto joven queriendo formar su propio camino y buscar sus propias respuestas, que a lo mejor no eran las respuestas de esos abuelos.



Fotografía de Miguel Lizana

En *Mañana nunca lo hablamos* incluyes una cuestión tabú asociada a un momento crucial en la historia de Guatemala: el conflicto armado. Ese niño observador que sospecha que no hay diferencias étnicas entre guerrilleros y militares y que busca una respuesta que le será negada porque de “eso no se habla”, tal como le dicen en su familia, ¿simboliza el sentimiento de muchos guatemaltecos? ¿Cómo ves el país cuando da la sensación de que el período de posguerra no ha terminado?

Un tema que sigue siendo tabú, un silencio que no se resuelve, algo que se debe hablar y que sigue sin hablarse en la sociedad guatemalteca. Ese miedo a decir las cosas, a enfrentarse con el pasado, a ver las cicatrices y las heridas, a resolver ciertos temas que solo han empeorado en las últimas décadas. Más que el conflicto armado en sí es la situación general del país, la desigualdad, la desnutrición, la extrema pobreza. Un estado fallido y una sociedad atemorizada que aún prefiere callarlo.

En *Duelo* también hay algo de lo que nunca se habla, al menos, en tu familia: la muerte de un tío tuyo, Salomón, siendo un niño. De la misma manera, tu abuelo polaco rehusó a hablar durante casi toda su vida de su experiencia en Auschwitz. ¿Haber crecido entre silencios de ese calibre te sirvió para, en algún momento concreto, plantearte la posibilidad de ser el portavoz que revelara aquellos tesoros escondidos de tu familia?

Más que los silencios, las prohibiciones. No hablar sobre la muerte de Salomón; no contar la historia de mi abuelo en Auschwitz; no relatar el secuestro de mi abuelo libanés por la guerrilla en los años sesenta. Hay algo que me atrae en las prohibiciones, o en esos silencios familiares, o en esas grandes historias que ya nadie en la familia quiere ni debe contar. ¿Por qué son prohibidos? ¿Por qué me los están prohibiendo? Hay algo muy arcaico en

mí que necesita perseguir las historias que se me prohíben y que están llenas de silencios, para luego llenar esos silencios con literatura.

Precisamente en *Canción* vuelves a esa etapa oscura del país que mencioné antes. Después de centrarte en la figura de tu abuelo materno, cambias de foco y este recae en la figura de tu abuelo paterno y el secuestro que sufrió unos años antes de que nacieras, en la época de reforma agraria. Percy, Rogelia, etc. La historia es digna de una novela y retoma la inquietud de aquel niño que no veía diferencias entre militares y guerrilleros: *Canción* era un guerrillero, pero ante todo un criminal, al igual que muchos militares. ¿Se podría decir que en esta novela le das voz a aquellos que sufrieron los atropellos de la guerrilla?

No sé si mi intención haya sido darles voz a algunos. Pero de ser así, quizás darles voz a aquellos que sufrieron los atropellos de la guerrilla y de los militares, no solo de la guerrilla, y no solo de los militares. En toda guerra hay algo de incierto e incomprensible al intentar entender quiénes fueron las víctimas y quiénes fueron los verdugos. Y quizás eso, en una situación como el conflicto armado interno en Guatemala, se complica. Yo sabía que si iba a entrar en ese tema tan grande, tenía que hacerlo con objetividad. Tenía que poder tratar a un guerrillero o a un militar de la misma manera, con la misma distancia. La distancia en este libro me era muy importante. Contar la historia con la debida objetividad. Una historia, claro, que parte de un punto muy íntimo, de una historia familiar muy íntima pero que solo me sirve como puerta de entrada hacia esa historia más grande que es la guerra civil de Guatemala, tan larga y tan violenta.

¿Qué importancia tiene en tu obra el haber nacido en Guatemala? ¿Es posible que, además de tu talento para



contar historias y en la manera novedosa en la que sigues completando tu proyecto literario, ese hecho le haya dotado de cierto exotismo y contribuido a despertar el interés de editores, traductores y lectores?



Esto, en el sentido de que no eres el típico judío de Brooklyn, etc.

Alguna vez me preguntaron cuáles eran los libros que no había leído que más me habían influenciado como escritor. Una pregunta que al inicio

pensé ridícula, pero que luego me di cuenta de que era muy inteligente. Y de inmediato supe mi respuesta. Dos libros. Dos libros que no he leído y que me han influenciado como escritor: el Popol Vuh y la Torá. La casa

que es mi identidad está cimentada y construida sobre esas dos columnas: Guatemala y el judaísmo. Yo nací en Guatemala. Guatemala es y será siempre parte de quien soy. Aunque me haya ido a vivir a Estados Unidos,

aunque siga viviendo fuera, soy guatemalteco. Y asimismo, aunque lo rechace y lo niegue, soy judío. Nací judío y crecí judío y fui educado como un judío. Esas, entonces, son las dos grandes columnas que me sostienen. Pero yo sabía que tenía que derrumbarlas. Sabía que, si quería ser escritor, tenía que derrumbar mi casa y construirla de nuevo. Necesitaba alejarme lo más posible de Guatemala y del judaísmo. Necesitaba destruirme para luego reconstruirme de nuevo a través de la literatura.

Tu nombre aparece ya en la extensa lista de escritores latinoamericanos que producen desde fuera de sus países de origen, algo que casi no ocurre con escritores europeos o de otras latitudes. En el caso de Guatemala, ocurre con Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa... ¿Ves necesario salir de Guatemala para obtener ese reconocimiento? ¿Es la escritura desde el extranjero una condición característica de muchos autores latinoamericanos?

Fue lo primero que me dijo Horacio Castellanos Moya cuando lo conocí en Guatemala, poco después de haber publicado mi primer libro: “¡Andate!” Y creo que tenía razón. En sociedades como la nuestra, en países como Guatemala, quedarte te limita, te cohibe, te silencia, te puede mantener dando vueltas en un mismo barrio. Salir, me parece, ya sea temporal o permanentemente, te puede sacar de ese barrio. Y en tu escritura entonces también se moverá el horizonte.

¿Encuentras rasgos compartidos entre los escritores latinoamericanos de tu generación, aparte de la propia lengua? La escritura desde fuera del país de origen, como comentábamos,

o la pertenencia a un mismo imaginario literario, o a lo mejor ciertas manifestaciones narrativas que pueden estar dándose de manera simultánea en autores de distintos sitios, los cuales se han despojado o han abandonado la influencia del boom.

Es difícil definir qué significa hoy ser un escritor latinoamericano. Yo creo que con el boom era más fácil responder esa pregunta, pero con mi generación es mucho más difícil porque ya hay poco o nada que nos une. Geográficamente no, porque muchos estamos viviendo y escribiendo fuera de Latinoamérica, ya sea en Eu-

“Yo sigo escribiendo. Busco momentos de silencio para seguir escribiendo. Aunque no sepa realmente qué estoy escribiendo. Nunca sé, hasta que sé”

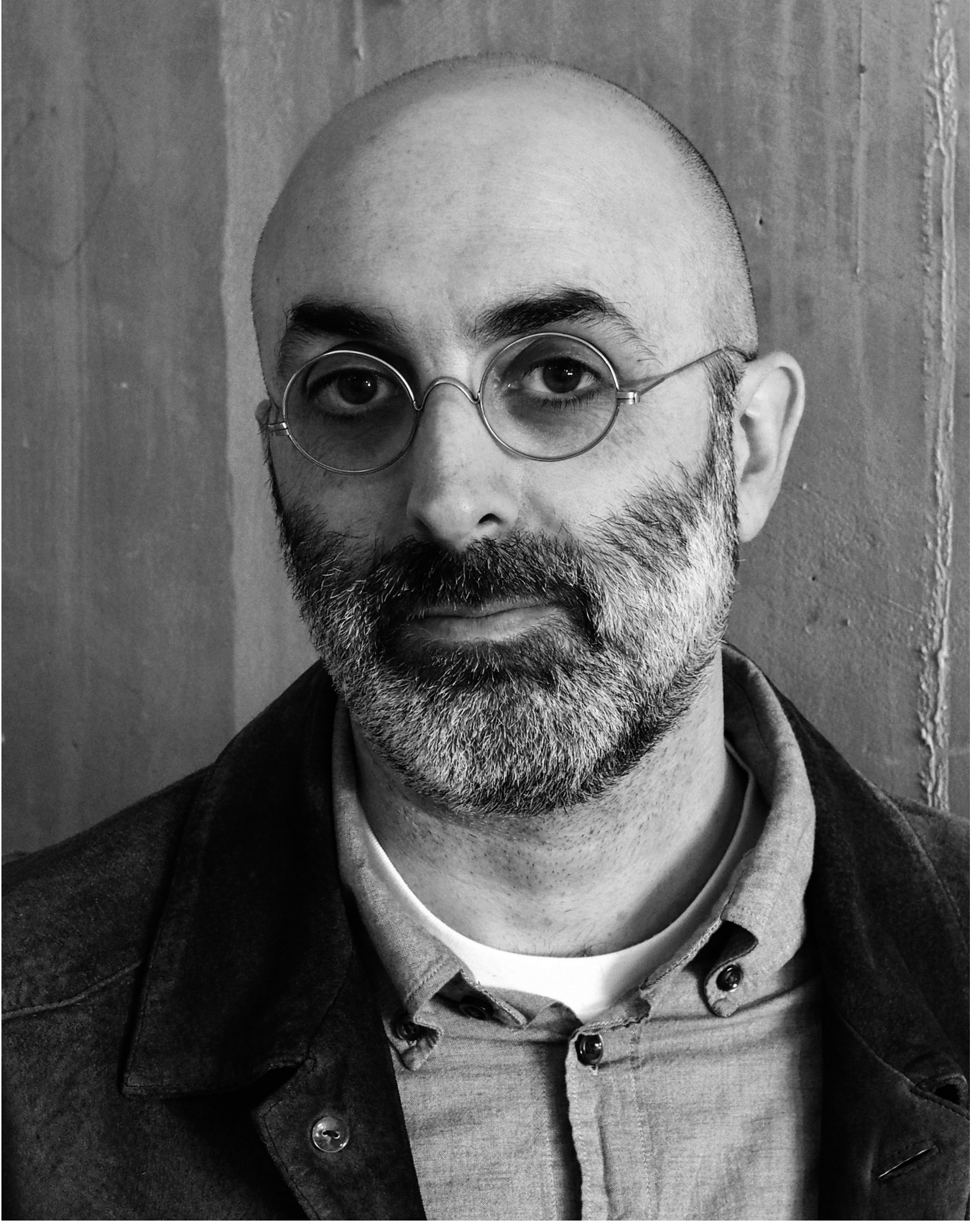
ropa o Estados Unidos o donde sea. Ya tampoco nos une una lengua porque hay escritores latinoamericanos escribiendo en inglés, por ejemplo. Tampoco nos unen los grandes temas que unían al boom: no tenemos nuestras novelas de dictadores como tenía cada uno de ellos. Tampoco nos une un subgénero, como el realismo mágico o lo fantástico. Entonces, ¿qué es? ¿Qué significa hoy ser un escritor latinoamericano? Quizás lo que podría definirnos es también aquello que nos diferencia: el cosmopolitismo. Estar por todo el mundo, escribir desde y hacia todo el mundo. Estemos físicamente en nuestros países latinoamericanos o

no. Miradas desde fuera, desde otra parte, hacia Latinoamérica. O sea que ser un escritor latinoamericano hoy es más complicado de definir, somos más difícil de catalogar, y está bien que así sea. Eso quiere decir que estamos llevando a Latinoamérica a todas partes.

Llegaste a Francia gracias a una beca y en unos meses te mudas a Berlín por el mismo motivo. ¿Cómo has vivido estos tiempos de pandemia, confinamiento y nuevos desplazamientos en relación con tu escritura? ¿Algo en lo que estés trabajando con miras a una nueva publicación?

Es que el escritor ya vivía aislado antes de ser forzosamente aislado. Escribir requiere silencio y soledad. La pandemia lo que ha hecho en mi caso es oficializar esa soledad, impedirme ver a otros y salir y viajar, cosa que se aprecia y agradece en términos de trabajo. Viajar es maravilloso a nivel personal, claro, pero interrumpe muchísimo el proceso de escritura. Ir a un festival o a dar una charla implica toda

una semana de interrupción; en lo que vas, en lo que vuelves, en lo que recuperas el ritmo. Ahora no se ha podido viajar, y yo he podido permanecer en casa sin tener que dar excusas. Pero al mismo tiempo ha habido durante la pandemia mucho ruido mental. Mucha incertidumbre. No sabíamos nada cuando todo esto empezó, en los primeros meses del 2020. Estábamos en París, inseguros, temerosos. Pero luego, poco a poco, uno siempre se reajusta a su nueva realidad. Yo sigo escribiendo. Busco momentos de silencio para seguir escribiendo. Aunque no sepa realmente qué estoy escribiendo. Nunca sé, hasta que sé.



CRÓNICA

Una casa lejos de casa: la escritura extranjera

por **Clara Obligado**

“Enunciando la pregunta con sencillez: ¿Qué pasa cuando la literatura producida por escritores que hablan otros castellanos se genera desde dentro de la península, qué pasa cuando no actúa en paralelo, sino que, para existir, necesita integrarse? ¿Cómo se la recibe?”

“Soy un escritor norteamericano nacido en Rusia, educado en Inglaterra, donde estudié literatura francesa antes de pasar quince años en Alemania. Fui a Norteamérica en 1940 y decidí hacerme ciudadano norteamericano y hacer de Norteamérica mi patria”.

Estas palabras son de Vladimir Nabokov, y me gustaría enfatizar su decisión voluntariosa de convertirse en ciudadano norteamericano, la nacionalidad suele darse por nacimiento y cualquier anomalía en este hecho implica una circunstancia vital particular. Así, pues, Nabokov “decidió” ser norteamericano, pero el autor de *Lolita*, leído desde otra perspectiva, es decir, desde su novela breve *Pnin*, muestra una cara menos voluntarioso y complaciente de la extranjería y exhibe las dificultades de asimiliación de un ridículo profesor ruso. Quizá *Pnin* sea un trasunto del propio Nabokov, al que posiblemente le tocara vivir, como emigrante, situaciones similares a las de su personaje.

Agota Kristof, la autora húngara exilada en Suiza, escribió: “Me dejé en Hungría mi diario de escritura secreta, y también mis primeros poemas. También dejé a mis hermanos, mis padres, sin avisarles, sin despedirme de ellos, sin decirles adiós. Pero sobre todo ese día, ese día de finales de noviembre de 1956 perdí definitivamente mi pertenencia a un pueblo”. Otra rusa residente en EE.UU, la gran Nina Berberova, tuvo que esperar a cumplir más de ochenta años para que su obra fuera publicada, por primera vez, en Francia.

Por poco que se analice la vida de los transterrados, no parece sencillo su acceso al sistema literario, que se convierte en un tejido en el que nada se da con naturalidad, de la misma manera que tampoco es sencilla la cotidianidad en el país que eligieron o al que fueron lanzados. El primer problema que se plantea consiste en qué idioma escribir, si mantener el de origen, como hizo Cortázar, o aceptar ese traje siempre un poco incómodo de una lengua extranjera.

Claro que no todos los que viven en otro país padecen o disfrutan de la misma situación. En la antigua Roma se definía el exilio como “destierro o entierro”, y también la emigración por otros motivos puede tener sus aristas cortantes. Pero aceptemos que cada viaje tiene su propia historia, aunque siempre genera un vuelco de la identidad que la literatura no ha estudiado con la profundidad suficiente.

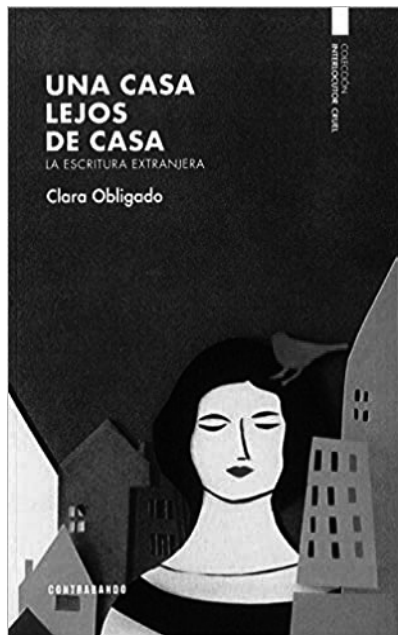
En cuanto al país que recibe a los emigrantes, y simplificando mucho, hay dos movimientos posibles: la apropiación o el rechazo, o, más bien, indiferencia. Nabokov se convertirá en norteamericano, Conrad en el gran maestro de la lengua inglesa y Gombrowicz será considerado parte de la literatura argentina. Viajemos ahora a España y miremos un caso particular, el de los latinoamericanos que se afincaron en el país. ¿Qué pasa cuando un autor debe traducirse del castellano al castellano?

En *Una casa lejos de casa, la escritura extranjera*, he ahondado en este tema del que no se ha ocupado aún el sistema crítico español y he rastreado las huellas de quienes se afincaron en la península a partir de los años 70, cuando recrudeció la violencia en América Latina. ¿Qué sucedió con los autores que llegaron perseguidos por el horror? ¿Qué se encontraron? ¿Qué esperaba el sistema literario español, cuando los exilados desembarcaron?

El primer encuentro de la literatura de esos años, y tal vez de los anteriores, parece evidente: el *boom*, propiciado desde Barcelona por la poderosa agente Carmen Balcells, que convirtió en millonarios a una serie de escritores de primer orden y del otro lado del océano. Vistas desde hoy, las novelas del boom promueven una reflexión evidente: sin bien la calidad de los textos es innegable, los libros en cuestión se mueven en la península como exitosos satélites y no entran a competir o a integrarse con los producidos en la península, sino que actúan en paralelo. Hasta una mirada ligera detecta sus componentes exóticos, destinados a convertirse tanto en un reclamo como en una exigencia. Por otro lado, semejante apisonadora provocará no sólo el borramiento de magníficos escritores de la época sino también el de todas las escritoras de esa generación. Los autores del boom no ponen en cuestión, de ninguna manera, la literatura que se produce en España, ni se proponen fusionarse con la misma, pero es cierto que, a partir de ellos, la industria editorial tomará nota de que para escribir en otros castellanos hay que ser hombre y exótico.



Fotografía de Miguel Lizana



Tanto el exilio como las sucesivas emigraciones producidas por las crisis van a plantear un tema diferente. Hablamos ahora de escritores y escritoras que no vienen necesariamente precedidos por la fama, sino que se forjan mucho más modestamente en territorio español y que, a causa de la violencia que han vivido, no han tenido tiempo de gestionar grandes carreras literarias. Enunciando la pregunta con sencillez: ¿Qué pasa cuando la literatura producida por escritores que hablan otros castellanos se genera desde dentro de la península, qué pasa cuando no actúa en paralelo, sino que, para existir, necesita integrarse? ¿Cómo se la recibe?

Tenemos, pues, al poderoso *boom* férreamente instalado, y, a la vez, a una serie de escritores no pertenecientes al *boom* que llegan desde fuera para habitar, ellos mismos, de cuerpo presente, y no sólo sus libros, en territorio español. Muchos vienen rotos por la violencia, muchos no aluden a territorios exóticos, ni responden a lo real maravilloso, algunos son, es cierto, ya famosos en su tierra de origen, y no todos son hombres. ¿Qué pasa cuando desembarcan en España? ¿Cómo se los recibe? Pienso en la indiferencia con la que se acogió a Antonio di Benedetto, el autor de *Zama*, que vivió seis años en Madrid, después de haber sido torturado por la dictadura militar, y de quien dijo Coetzee: “¿Es posible que la gran novela americana la haya gestado un argentino? Di Benedetto se convierte en un personaje de Roberto Bolaño y lo podríamos considerar, junto con María Luisa Bombal o Armonía Somers, como escritores del ‘antiboom’ latinoamericano”. Pienso también en Héctor Tizón, en Marcelo Cohen, en Daniel Moyano, que vivió en España desde 1976 y murió aquí, en 1992. Pienso en Susana Constante, muerta también en España, que alcanzó cierta notoriedad, pero que rápidamente fue ignorada.

Mirada desde una perspectiva más objetiva, resulta que la ‘madre patria’ no es tan maternal como a sí misma se promocionaba. España ha sido, tradicionalmente, un país de expulsión: árabes, judíos, exilados por la violencia o el hambre, y atada históricamente a este destino es muchas veces ciega ante aquellos que hacen de esta casa su casa. Por decirlo con una bella palabra, actúa como un auténtico ‘olvidadero’. Mirado el fenómeno desde la otra orilla, también es cierto que, en los países de origen, suelen borrar el recuerdo de su permanencia en España, lo que aboca la obra de estos autores a un viaje sin duda azaroso.

Un dato me resulta llamativo. También hay fronteras para los que se van. Es cierto que en este país se han escrito unos cuantos libros sobre el exilio y la emigración, pero estos análisis sólo incluyen a los españoles que partieron hacia el extranjero y, al estudiar su producción o su biografía, poco se dice de lo que sucedió con ellos allende los mares, lo que generaron allí y lo que, desde ese lugar, aportaron al regresar. Es decir, se estudia al emigrante en clave nacional o regional, nunca al inmigrante, que convive en este territorio común y que, revestido de una curiosa transparencia, está llamado a modificar las pautas tanto del día a día como del idioma.



¿Y qué pasa con las nuevas generaciones, cuando irse es un hecho que todo lo cambia y cuando lo que verdaderamente fundante no es partir, sino la decisión de quedarse? ¿Qué pasa con aquellos que llegaron más jóvenes, a partir del exilio o por decisión propia y aquí se convirtieron en escritores? Es decir, ¿qué pasa cuando la nítida barrera del boom se quiebra y el territorio es incierto? ¿Qué sucede hoy? Voy a recoger algunos comentarios:

Florencia del Campo: “Escribo siempre (aunque escriba de cualquier otra cosa) sobre esta dificultad del decir. Soy siempre extranjera ante la escritura. Y si bien creo que todo esto es una problemática de la literatura en sí, yo, que soy una escritora migrante, la vivo al cuadrado, la vivo duplicada: la condición de la escritura es el exilio y mi lengua natal ha sido desplazada”

“Poco se dice de lo que sucedió con ellos allende los mares, lo que generaron allí y lo que, desde ese lugar, aportaron al regresar”

“Quizá una escritura que ponga en duda las raíces sea la más indicada para generar una reflexión, tan necesaria como apasionante”

Valeria Correa Fiz: “Hace muchos años que no vivo en Argentina, pero mientras viví en EE.UU. o en Italia sentí que vivía y pertenecía -lingüísticamente- a dos culturas a la vez. El verdadero conflicto con el lenguaje se presentó al enfrentarme al castellano peninsular porque comencé a padecer lo que me auto diagnosticué como esquizofrenia lingüística. Entraba a una tienda y quería decir `pollera`, pero para evitar risas o malentendidos decía `falda`. Cada vez que `agarraba` algo, tenía que pronunciar el fatídico verbo `coger`. Me encuentro en un punto en el que aún me resisto a incorporar palabras que siento `brutalmente` españolas, pero también he renunciado a palabras que son `brutalmente` argentinas en su significante y significado. Alguien podría pensar que perder palabras es una indigencia y lo es. Pero es una indigencia bella y que me obliga a una búsqueda de la producción de sentido desde la pobreza. La riqueza y la problemática de este híbrido lingüístico en el que habito me interesa cada vez más también como una reacción a estas épocas de crispación de identidad que estamos viviendo, donde hay un repliegue nacionalista/cultural en el que las palabras también cuentan. Este castellano híbrido con el que hablo y escribo es un discurso opuesto desde la procedencia mixta del lenguaje a esa crispación”.

Marcelo Luján: “Un creador siempre es hijo de su entorno y de la sociedad que lo educó. Yo estoy educado en la tradición literaria rioplatense, pero llevo veinte años escribiendo desde España. Y hay muchos autores y autoras hispanoamericanos que viven y escriben desde España. Esto ha generado una de las corrientes más interesantes de toda la historia de la literatura en castellano: el mestizaje. Ni siquiera en el denominado *boom* había sucedido algo así. Con el paso de los años nuestro lenguaje mutará, y es algo que debemos asumir con valentía, puesto que estaremos generando eso tan único que es el mencionado mestizaje literario”.



Mónica Ojeda: “El viaje a España me hizo preguntarme por mi identidad y comprender que no es algo sólido, que no puede serlo. ‘Integración’ es un concepto que detesto, implica que tienes que aceptar las leyes de la casa del amo. Es dejar tu cultura y aceptar las reglas del juego de otro territorio. Otros castellanos son posibles”.

Conversando con Andrés Neuman, con quien comparto muchas reflexiones, llegamos a la conclusión de que ambos teníamos una especie de ‘escucha bifurcada’, que nos hacía sintonizar en nuestros dos castellanos a la vez, una especie de ‘neurosis lingüística’ que nos hace estar evaluando constantemente las palabras. Pero, ¿no es este el oficio de quien escribe, la piedra filosofal? ¿Estamos hablando, pues, de una identidad trans, fluida, no sólida, no estatuaria, proteica, líquida? Se trata de apropiarse de lo que nunca será propio, de desconectar de un nacionalismo estéril, de reconocer que la violencia produce una amputación, de definirnos, como en tantos otros terrenos, como una identidad no absoluta aceptando una impregnación inevitable, porque no dejarse contaminar parece patológico.

Así, pues, sumergidos en la enorme diáspora que genera el mundo actual, la emigración y el exilio no deben ser entendidos como problemas individuales, sino como heridas y reflexiones universales, esta perspectiva tiene varias orillas y puede aplicarse a los españoles que, debido a las sucesivas crisis, deberán desarrollar su obra literaria en territorios donde su idioma será puesto en cuestión. Pero, ¿qué es escribir, sino cuestionar las palabras? Desde ese lugar poderoso y frágil, muchas veces incómodo, se amontonan las dudas y las críticas, los cuestionamientos que nos nutren y nos apartan de los centros de poder y apuestan por la creación de espacios en los márgenes donde bulle la experimentación. Simón Weil proponía ‘arraigar en la falta de lugar’. Quizá una escritura que ponga en duda las raíces sea la más indicada para generar una reflexión, tan necesaria como apasionante.



SEGUNDA VUELTA

María Teresa León

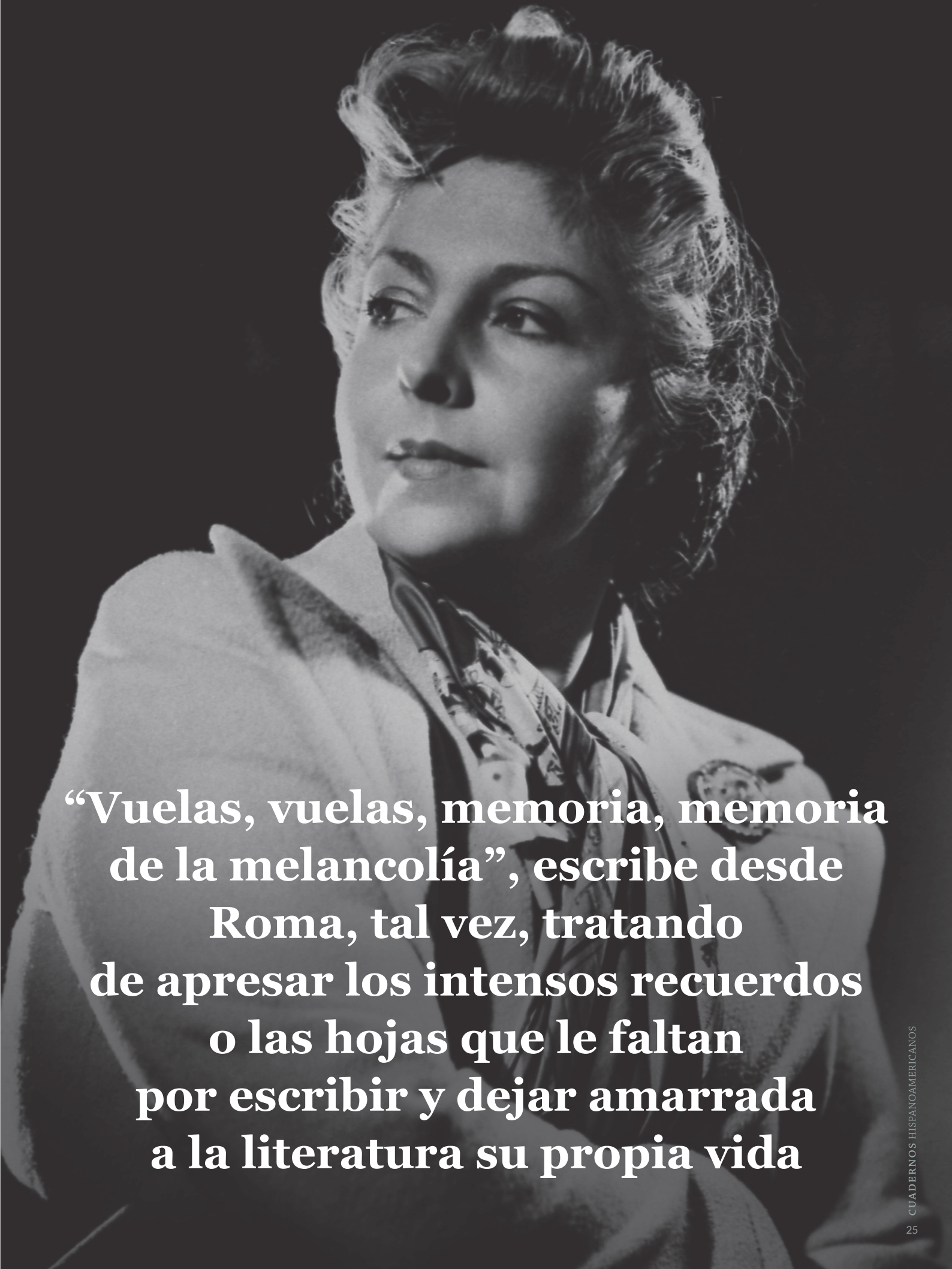
LA ÚLTIMA LUZ DE LA MEMORIA

por **Aroa Moreno Durán**

Cansada de no saber dónde morir, pues esa es la gran pena del expatriado, escribe María Teresa León (La Rioja, 1903 – Madrid, 1988) esta luminosa memoria en cuadernos escolares. Lo hace entre 1964 y 1965 —cuando todavía le quedaban diez años para poder regresar a España—, en su casa de Vía Garibaldi, en el barrio de Trastevere en Roma. “La casa de la amistad”, la llamó, pues por allí pasaban escritores, artistas y amigos desplazados en un exilio que, para entonces, pesaba mucho en León. “Vuelas, vuelas, memoria, memoria de la melancolía”, escribe desde Roma, tal vez, tratando de apresar los intensos recuerdos o las hojas que le faltan por escribir y dejar amarrada a la literatura su propia vida. Y, tal vez, porque la enfermedad que terminó por borrar todo lo vivido de su mente comenzaba a mostrar sus primeros signos, ese mal, el Alzheimer, que no le permitió tener consciencia plena de su regreso a España con Rafael

Alberti, su marido, en 1977, cuando se legalizó el Partido Comunista.

Se cruzan sobre la vida y obra de María Teresa León algunas deliberadas oscuridades. La primera, que atraviesa su pensamiento y los vaivenes de su biografía, es la dictadura de Francisco Franco, que mandó al exilio a 1.191 intelectuales españoles después de la Guerra Civil. La segunda es que no se trata de un escritor, sino de una escritora. Porque si el olvido del patrimonio intelectual del exilio es terrible, es especialmente agudo en el caso de las mujeres. Y la tercera, que también tiene que ver con que María Teresa fuera una mujer del siglo XX, la proyecta la sombra del hombre que fue su segundo marido, Rafael Alberti (Cádiz, 1902 – Madrid, 1999) y al que, inevitablemente, se alude cuando se piensa en ella. Escribe María Teresa: “Ahora yo soy la cola del cometa. Él va delante. Rafael no ha perdido nunca su luz”.



“Vuelas, vuelas, memoria, memoria de la melancolía”, escribe desde Roma, tal vez, tratando de apresar los intensos recuerdos o las hojas que le faltan por escribir y dejar amarrada a la literatura su propia vida

“*Memoria de la melancolía* es una autobiografía muy especial, es un libro original de material extremadamente social y a la vez muy íntimo, pero trasciende la memoria personal para conectarse con toda una época y sus gentes”

En el prólogo de esta *Memoria de la melancolía*, el poeta Benjamín Prado aclara que ni *La arboleda perdida*, la autobiografía de Rafael Alberti, necesita de esta memoria, ni esta memoria necesita de *La arboleda perdida* para sostenerse. Sin embargo, los dos libros trazan una cartografía similar, ubicados en unas coordenadas espacio temporales compañeras y se desbordan desde una lectura perfectamente independiente de los manuscritos. Sin embargo, mientras que la obra de Rafael Alberti fue publicada

rápidamente tras su regreso a España, en dos años se publicaron catorce títulos en Seix Barral, la de María Teresa León iría editándose muy poco a poco, desapareciendo durante décadas del fondo de las librerías y jamás vio la luz de forma completa. Ella, como Luisa Carnés, de la que Hoja de Lata reeditó hace cinco años con éxito *Tea Rooms*, o como Carmen de Burgos, reducida en nuestra historia de la Literatura a amante de Ramón Gómez de la Serna o Concha Méndez, en cuya biografía se subraya lo primero que fue la esposa de Emilio Prados, y tantas y tantas otras mujeres intelectuales que escribían y que siguen en el silencio tras el paso de los años.

Salvar la imprescindible obra de María Teresa León es lo que va está haciendo la editorial sevillana Renacimiento, en una colección que lleva precisamente ese título, *Memoria de la melancolía*. Una biblioteca que, por fin, recogerá toda su intensa literatura: obras de teatro, novelas, ensayos y cuentos, y que ya sacó un año antes *El viaje a Rusia*.

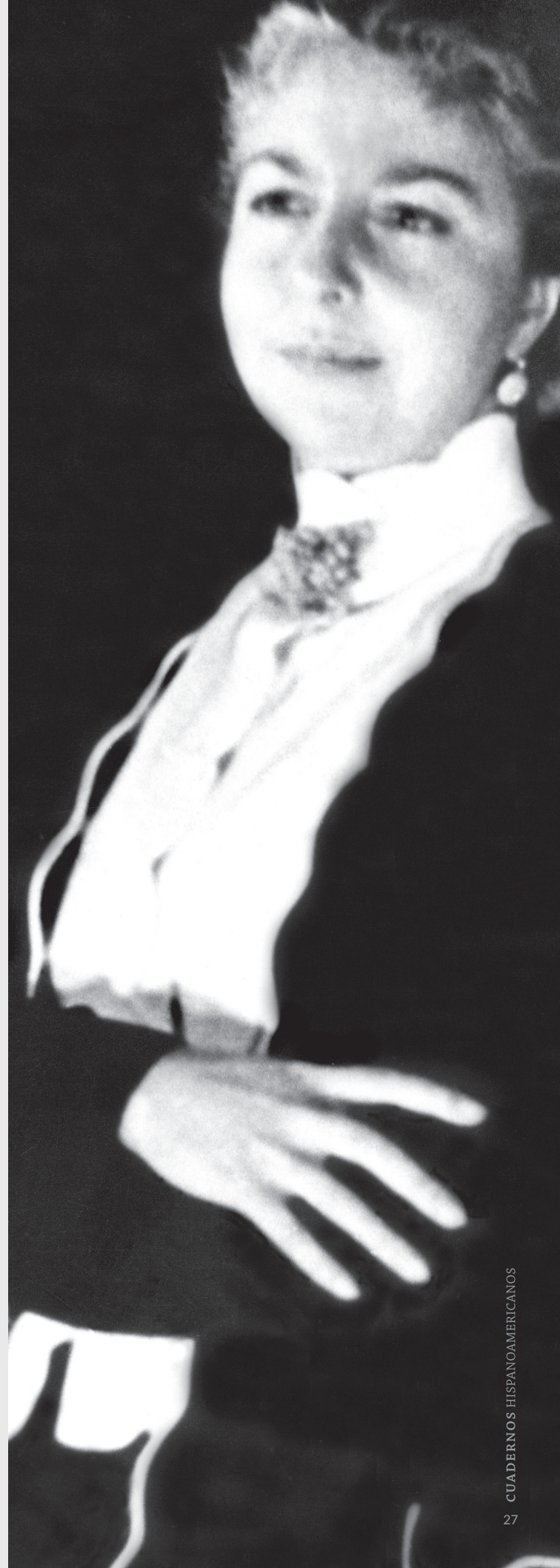
Memoria de la melancolía es una autobiografía muy especial, es un libro original de material extremadamente social y a la vez muy íntimo, pero trasciende la memoria personal para conectarse con toda una época y sus gentes. Pocas veces, aunque siempre con una voz honda y poética, María Teresa León se queda en la anécdota personal y privada. Su memoria es memoria de una España que se quedó sin patria y por las páginas de este libro pasan no solamente los acontecimientos que atravesaron la historia del siglo XX, sino también sus protagonistas. León nos habla de Stalin, de Miguel de Unamuno, de Miguel Hernández, de Federico García Lorca, de Pablo Picasso, de Pablo Neruda, de Ernest Hemingway, un índice total y enorme de personalidades del arte y la política que condujeron la Historia y el arte contemporáneos.



España era entonces, cuando le tocó vivirla a María Teresa León, y según sus propias palabras, “un país de tonos brillantes y oscuras y desconcertadoras simas: país de majestad y miseria, de garbo y pobretonería, de aristocracia popular y plebeyismo aristocrático, de restallantes esperanzas y fantasmales inhibiciones, vivido por un pueblo nacido a la libertad el 14 de abril de 1931”. Consciente de que ya se habían escrito muchos libros sobre los años irreconciliables de España, la autora aborda su memoria sin evitar lo triste y la rabia, “sigo escribiendo sobre los muertos”, su participación en los hechos, lo que vivió y lo que sintió, tamizado por el subjetivo rumbo que toman los recuerdos con el paso del tiempo. Y es en ese sentido que busca en su infancia, en sus primeras lecturas y la tradición, en los años republicanos, en la felicidad que habitó su casa de la calle Marqués de Urquijo en Madrid hasta que las bombas empezaron a caer.

Este libro que ni es novela ni es ensayo sirve como documento histórico de cómo el sueño de la República se vio dinamitado por la guerra. Y recorre interesantes pasajes de los viajes que la autora hizo a la URSS a comienzos de los años 30, su participación en las actividades de la Alianza de Intelectuales Antifascistas durante la guerra y algo que debería constarle a cualquiera, que esta mujer participó decisivamente en la evacuación de algunos de los cuadros del Museo del Prado cuando fue bombardeado por los golpistas. Era noviembre de 1936 cuando los aviones alemanes tiraron nueve bombas sobre el Prado. El Gobierno de la República ordenó la evacuación del edificio. María Teresa León, que era entonces secretaria de la Alianza de Escritores Antifascistas, recibió la orden firmada por Francisco Largo Caballero de proteger y enviar los cuadros a Valencia. León ya había participado en el salvamento de las obras del monasterio de El Escorial. Así se pusieron a salvo *Las meninas* y *El lobo de Coria*, de Diego Velázquez, o el retrato de Carlos V pintado por Tiziano. Iluminados por una linterna, entran una noche en el museo y acceden al sótano donde se apilan las obras que sacan con la ayuda del Quinto Regimiento y la Motorizada.

Comienzan entonces los días más largos. “Calle a calle, sobre un montón de casas rotas, se paseó la muerte. Abrieron el vientre de mi calle las bombas,





la oigo llorar aún con sus cientos de ventanas golpeándose en sus quicios durante toda la noche”. María Teresa, a la que el inicio de la guerra encuentra en Ibiza, donde se refugia con su marido en unas cuevas, encuentra a su regreso a la capital su casa de Madrid destruida. Y mira el hambre de la gente y no se olvida de las tristes realidades del retraso, de la opresión de las clases que “dan forma a una vida nacional”.

Emocionante son también los pasajes que recuerdan las muertes de Machado, Lorca y Miguel Hernández. Cuenta que Lorca era un hombre que llegaba siempre tarde, que improvisaba sobre su vida, con el que se reía mucho, siempre rodeado de amigos. Un hombre que sabía escuchar cuando se le hablaba seriamente y que se sentaba sin miedo junto a los escritores políticamente comprometidos. Poco a poco, cuando empezaron a llegar las malas noticias, relata que se fueron acostumbrando a que Federico había sido asesinado. Después del crimen cuenta León que se vieron con Rafael Rodríguez Rapún, quien dicen que fue el último amante de Lorca. Que nadie como aquel muchacho debió sufrir con la muerte del poeta. Que Rapún se marchó al frente del Norte y dice León que está segura de que después de disparar su fusil rabiosamente se dejó matar. Que aquella fue su manera de recuperar a Federico.

“Nuestra literatura de combate expiraba. Federico muerto al comenzar la agonía; Antonio Machado al terminarla. Dos poetas. Ninguna guerra había conocido jamás esa gloria”. Todavía moriría en 1942, en una cárcel de Alicante, Miguel Hernández, abandonado en una celda con tuberculosis.

María Teresa León partió de España en 1939 y vivió expatriada en Orán, Argentina, Francia e Italia. En Buenos Aires nació Aitana, su tercera hija. Sus hijos mayores se quedaron bajo la potestad del padre cuando conoció a Rafael Alberti. Pasó fuera de nuestro país desde 1936 hasta 1977. Cuando regresó, fue internada en una residencia, donde fue olvidando poco a poco quién era y quiénes fueron los suyos. “Cuando yo no recuerde, recordad vosotros las veces que me le-

vanté de la silla, el café que os hice, la indulgencia que tuve al veros devorar mi trabajo sin decirme nada. Recordad nuestra pequeña alegría común, nuestra risa y las lágrimas que dolían o quemaban cuando nos sentimos desamparados y solos”.

**“Cuando yo no
recuerde, recordad
vosotros las veces que
me levanté de la silla,
el café que os hice, la
indulgencia que tuve
al veros devorar mi
trabajo sin decirme
nada. Recordad
nuestra pequeña
alegría común, nuestra
risa y las lágrimas que
dolían o quemaban
cuando nos sentimos
desamparados y solos”**

Si la memoria no permitió que María Teresa León fuera consciente de que, por fin, regresaba a su patria, ayudemos los lectores a devolver la justa relevancia a estas páginas que ella nos dejó escritas y que, por fin, podemos leer. Apresemos la rebeldía de su mensaje contra lo injusto, contra el fascismo, esa lucha incansable a través de la literatura y el arte, “la incurable enfermedad de la escritura”, y devolvamos a las palabras grandes su máximo contenido y respeto en estos tiempos de empeño en su vacío.



Fotografía de Nina Subin

Fotografía de Mario Segovia

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.

Miluska Benavides

(Lima, Perú, 1986). Publicó el libro de cuentos, *La caza espiritual* (2015) en Celacanto. Como traductora se especializa en poesía. Publicó la traducción de *Una temporada en el infierno*, de Arthur Rimbaud, en 2012. Después de vivir seis años en Boulder, Colorado, volvió a Lima, donde se entrena en la observación de las aves y el litoral. Es doctora en literatura latinoamericana y trabaja como docente. Su nueva novela, *Hechos*, saldrá el próximo año. También se reedita este año *La caza espiritual*.

Joseph Zárate

(Lima, Perú, 1986). Es periodista y editor. Recibió el Premio Gabriel García Márquez en 2018 y el Premio Ortega y Gasset en 2016. Se ha desempeñado como subeditor de las revistas *Etiqueta Negra* y *Etiqueta Verde*, y obtuvo la Beca Ochberg 2018 del Dart Center de Periodismo y Trauma por la Universidad de Columbia en Nueva York. Su primer libro, *Guerras del interior* -traducido al italiano, inglés y polaco- fue nombrado entre los mejores libros de no ficción de 2018 por el *New York Times* en Español y por Deutsche Welle.

Miluska Benavides y Joseph Zárate

ENTRE LA CRÓNICA Y LA FICCIÓN

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Queridos Miluska y Joseph,

Hay resonancias y correspondencias en vuestra obra y me pareció interesante explorar cómo os acercáis a estos materiales desde dos géneros diferentes, la narrativa y la crónica. Os oponéis a la explotación del mundo natural como mera mercancía y reivindicáis una mirada nueva, pero a la vez antiquísima, de los pueblos originarios en Perú. Y lo hacéis utilizando como oriente

histórico las experiencias de la generación de vuestros abuelos; historias de la migración desde la Amazonía, o la costa o la sierra, a Lima y a la pérdida de una identidad. Aunque también indagáis en la aventura de forjar una identidad nueva en un lugar nuevo. ¿Es una casualidad que los dos os dediquéis a una misma área de interés o se trata de una tendencia generacional?

En la crónica, la incorporación de la persona que observa es una parte fundamental del texto, aunque

describa el mundo real. La ficción permite una mirada interna, y el uso de la imaginación. Pienso en Montaigne y su noción de *debris*, la permanente actualidad de su ensayo “Caníbales”. Os pregunto si la manera en que abordáis estos temas ya no está provista de una mirada antropológica o etnográfica o de “exploración”, sino que más bien se trata de arqueología literaria, de una recomposición. ¿Creéis que en vuestra generación se reivindica a los pueblos originarios, pero desde el respeto y en seno de los propios pueblos?

MILUSKA BENAVIDES

Me ha servido últimamente la metáfora de los “papeles rotos” del Inca Garcilaso para pensar la escritura a partir de fragmentos, ecos y silencios heredados. Podríamos considerar nuestro “archivo” heredado como “papeles rotos”. Por este “archivo” entiendo aquellos textos y silencios que trajeron los migrantes. En mi caso, la componen sobre todo

relatos de un “allá”: el trabajo de la tierra, los Andes sur, la vida de las abuelas y mi madre, los relatos orales, saber leer los sueños, escuchar cierta música. En la ficción, recurrir a ese “archivo” es para mí la forma que considero necesaria para desandar el lenguaje de las narrativas oficiales. También reviso los procedimientos de las crónicas coloniales, indígenas y mestizas, que se produjeron precisamente en el violento

desfase entre mundos y lenguajes. *Guerras del interior*, por ejemplo, indaga en la denominación “materia prima” como este desfase entre el lenguaje impuesto por el Estado y el mercado, y su verdadero carácter: el de una materia viva, cuya experiencia el texto se plantea recuperar.

“Me ha servido últimamente la metáfora de los ‘papeles rotos’ del Inca Garcilaso para pensar la escritura a partir de fragmentos, ecos y silencios heredados. Podríamos considerar nuestro ‘archivo’ heredado como ‘papeles rotos’”

JOSEPH ZÁRATE

Me dejaste pensando en la frase que citaste, la de los “papeles rotos”, en cuáles son los míos.

Mi abuela materna nació en una comunidad kukama kukamiria y siendo muy chica migró a la capital para estudiar. Pronto supo que, para sobrevivir en una sociedad profundamente racista con los indígenas, debía volverse una “chica de ciudad”, tanto que llegó a sentir vergüenza de su origen. Gracias a mi trabajo como cronista pude recuperar esos papeles rotos, ocultos por la vergüenza familiar. Mientras viajaba por las selvas y montañas del Perú y escribía sobre los pueblos indígenas, su vínculo con la tierra, sin proponérmelo escribía también sobre el lugar de dónde vengo, sobre esa herencia que me constituye.

Siento que en tu trabajo hay fuertes resonancias de esa búsqueda también. Retratas con empatía la violencia del sistema representada por el extractivismo minero (una forma de pensar el progreso), y a la vez el impacto emocional que esto tiene en tus personajes, en los resquicios de su vida cotidiana y de sus afectos; un impacto que atraviesa generaciones hasta llegar a la nuestra: hijos y nietos de migrantes, que hoy -ya sea con las armas de la ficción o de la no ficción- se atreven a contar esos relatos históricamente marginados. Voces que nombran el mundo desde la periferia, ya no desde el centro.

Por eso, mientras te leía, me preguntaba también si, como a mí, nombrar esos asuntos humanos desde la literatura te ha revelado algún aspecto de ti misma o de tu familia que desconocías y que hoy son una veta a explorar en tu propia escritura.

MILUSKA BENAVIDES

Tu pregunta es crucial porque apunta a cómo una tecnología como la escritura puede producir además de sentido, identidad. En mi caso, el silencio de las generaciones precedentes y las ausencias han jugado un rol fundamental. Mis dos abuelas provienen de dos pueblos andinos; mi abuela paterna de los Andes centrales, mi abuela materna de los Andes Sur. Quizá la búsqueda de sentido en una ausencia, aunque un signo vivo en mi familia y en mí misma, haya sido motivación de muchas decisiones en mi escritura. Y quizá no lo asumía sino hasta esta pregunta. La ficción me ofrece un camino para la reconstrucción de ausencias, de esos saberes idos, y me permite hacerlo no a nivel personal, sino comunitario, en que se reconozcan diversas capas de historia.

En ese caso, la ficción no es una elección deliberada sino quizá mi posibilidad o el mejor mecanismo, para mí, de darle vida a esos materiales. Nuestro esfuerzo, a diferencia de la ciencia, no es dar respuestas, sino excavar, mostrar y conservar vivo, en la escritura, el mundo que se nos ha dado. En ese aspecto veo la ficción como arqueología viva.

En la narrativa veo una afiliación elemental con el “mito”: permite invocar una presencia del pasado en el presente. He allí el rol de la ficción de “animar”, en el sentido de dar vida, a objetos y experiencias que aparentemente están vacíos de sentido.

Un ejemplo de cómo la escritura no solo lee el presente sino produce un futuro es el caso de Arguedas. Me resulta más evidente ahora último que su obra no se dirigía, en sus propias palabras, a “los doctores”, sino a lectores futuros, y que hoy crean sus

propias redes de escritura. Porque la escritura en nuestro país es cuestión de ser visibles, de existir. Arguedas es pionero en recoger en su poesía, escrita en quechua, la Lima transformada por las migraciones. En su novela póstuma, captura ese español en el proceso de hablarse desde el quechua. No como cuestión ornamental, como me recordaba una poeta peruana, sino como vehículo de una cosmovisión. Es etnógrafo para atender sus materiales y novelista en su capacidad de amalgamar en un texto su agonía, con los procesos de la migración, persistencia y aculturación. Pienso en su obra bajo la noción de precursores, también en la lógica de Borges, porque hizo posible la legibilidad de las escrituras pasadas y presentes, tanto de nosotros como de los escritores en lenguas originarias. Seguro también tienes en mente a otros precursores.

Por eso, también me pregunto por la relación de tu escritura con la historia. Suelo leer trabajos periodísticos o crónicas de aliento histórico como libros de historia. Y la ficción también tiene esa ambición, lateral, digamos. Los historiadores suelen esperar a veces años en armar una interpretación de la realidad. Los cronistas lo pueden hacer de inmediato.

JOSEPH ZÁRATE

En mi caso, yo como cronista nombro el mundo exterior ciñéndome a la rigurosidad de los hechos y cumpliendo el pacto de lectura propio de la no ficción: es decir, no inventar. Y también utilizando los recursos literarios para transmitir emociones, elaborar ideas, hacerme preguntas y, sobre todo, adentrarme en el mundo de las personas sobre las que escribo. Sigo, en cierto sentido, algo que Julio Ramón Ribeyro decía del acto de escribir sus cuentos: registrar la historia psicológica de una decisión humana.

Para mí, entonces, escribir crónica se trata de abrir una ventana hacia el mundo de otra persona, una realidad ajena a la mía. Y dejar esa ventana abierta para que el lector se asome desde la empatía. En mi trabajo he intentado registrar el mundo del 'hombre pequeño': de gente que, frente a los grandes poderes económicos y culturales, es aparentemente minúscula, pero que es extraordinaria en sus detalles y conflictos. Vidas que, como escribió Svetlana Alexiévich, no son fijadas por la Historia (con mayúscula), sino que desaparecen sin dejar huella. Tú y yo, me parece, somos herederos de ese mundo. En ese sentido, pienso que mi función de "contar" es más la de ser un historiador del presente que vivimos, pero también intentar ser -como dice de sí misma la Nobel bielorrusa- un "historiador de las emociones". En ese espacio es donde quisiera construir una voz y una mirada.

A propósito de las coincidencias de nuestras aproximaciones, de cómo la novela y crónica se vinculan entre sí, me acordaba que Vargas Llosa explicó alguna vez que la literatura de ficción en América Latina levantó cabeza en un momento en el que los discursos antropológicos y periodísticos no

existían, o no estaban tan presentes como ahora. De ahí que le exigían a la literatura de ficción una carga de temas que no le correspondía necesariamente: la denuncia social, contar la miseria, señalar una injusticia. Los escritores de ficción escribían para revelar una zona conflictiva de la realidad, que es hoy, sobre todo, el trabajo de los periodistas. Pero creo que si, por ejemplo, Manuel Scorza o José María Arguedas hubieran conocido más del formato de la novela de no-ficción o de crónica la hubieran aprovechado para hablar de temas sociales. En ese momento tal vez -y corrígeme si me equivoco- no se les ocurrió esa posibilidad y escribieron *Redoble por Rancas* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, respectivamente. Ambas novelas poderosas sobre el despojo y la agonía.

Creo que, ya a comienzos de la década del 2000, con la aparición de revistas especializadas en no ficción, la crónica latinoamericana contemporánea despegó aún más. Porque las historias, por más locales que pudieran ser, tocaban temas universales, hablaban de nuestra condición humana. En esa escuela -desde que cumplí 17, en un aula de San Marcos comencé a formarme como escritor sin darme cuenta.

Pero bueno, aquí me detengo. Cuéntame, por favor, ¿cuál fue tu escuela de escritura? ¿qué fue lo que disparó en ti la urgencia de escribir?

“Tanto ficción, crónica e historia comparten ese interés por lo humano en su versión de lo pequeño, que es realidad escala de una dimensión colectiva. Optamos por contar el ‘hombre pequeño’ desde nuestra situación histórica, y esa es una postura”

MILUSKA BENAVIDES

Tus preguntas invitan a la reflexión sobre el acto de contar y su dimensión política. Me concentraré en nuestras circunstancias históricas compartidas y en tu reflexión sobre cómo escribimos en relación a otras narrativas.

El “hombre pequeño” vive en la historia que diseña con sus propias manos. ¿Por qué hoy interesa?, ¿qué existe en su circunstancia que motiva nuestros actos de contar? Son búsquedas, como has señalado en tu caso, de las emociones. Un referente es Svetlana Alexiévich, cuya obra es también un trabajo de arqueología. En mi caso particular, me interesan los vestigios de las cosmovisiones, en el sentido que encuentra en la microhistoria el historiador Carlo Ginzburg. Tanto ficción, crónica e historia comparten ese interés por lo humano en su versión de lo pequeño, que es realidad escala de una dimensión colectiva. Optamos por contar el “hombre pequeño” desde nuestra situación histórica, y esa es una postura. Y es paradójico porque no se nos educó para mirar “atrás”, adonde los abuelos, sino para ser occidentales. Aclaro sobre nuestra situación histórica porque parece redundante, pero en una sociedad como el Perú donde el discurso del mestiza-

je es un instrumento de asimilación y borramiento, definir una identidad es un gesto político.

Por esta razón suelo hablar del poder público del acto de contar, en cómo puede transformar. Esa fue, de alguna forma, su función social primigenia, en tanto mito. Se resiste a un uso, se escapa de la maniobra de quien incluso la crea. Siempre me ha sorprendido la capacidad movilizadora de contar historias, no tanto por la reacción interna o íntima del lector/oyente, sino por la capacidad de hacer que las personas cambien sus vidas, tal como lo veía Rilke --tras el consejo de Rodin de hacer y hacer--: como una transformación hacia la reafirmación vital. Por ello contar implica revelar nuestra versión de los hechos, y sobre todo, reafirmar lo acallado, lo anónimo. De allí la importancia de los materiales, estructuras y formas narrativas, que tejen las historias, lo ‘ilegible’ del “hombre pequeño” con esa macrohistoria que es el devenir humano. Cada nueva generación que accede a la escritura tendría que hacerlo.

Me hubiera gustado que podamos conversar más sobre las nuevas Limas, que se siguen gestando, un movimiento que ha contribuido a que podamos forjar identidades y preocupaciones

específicas. He aprendido de tus respuestas no solo una visión del país, sino cómo se construyen las poéticas desde la crónica. No he podido responder sobre mi formación en la escritura. Quizá por el tiempo en que vivimos, he encontrado urgente responder sobre las narrativas “maestras” sobre las que tenemos que escribir. Solo podría contarte que me interesa trabajar en contar historias como las escuché de niña, historias de otras personas, como si no tuvieran autoría o como si llegaran desde lejos. Y ese “no saber” que busco contrasta mucho con lo que cuentas sobre la verificación de los hechos. De hecho, después de leerte y pensar en Svetlana Alexievich valdría la pena en mi caso estudiar la crónica moderna para indagar sus métodos, me parece fascinante.

Disculpen que haya tomado tanto pensar una respuesta. Esta semana ha sido tan difícil que no pude tener la mente despejada. He aprendido mucho de este proceso. Estoy segura, Joseph, que seguiremos conversando. Queda mucho aún de qué hablar.

Un abrazo,
Miluska

JOSEPH ZÁRATE

En mi caso, la crónica es política porque intenta, a través de una historia particular, dar cuenta de las relaciones de poder que existen en la trama de realidad que vivimos a diario, y que a veces no queremos mirar porque nos resulta incómodo.

Me acuerdo que, en octubre del año pasado, publiqué una pequeña historia en el New York Times sobre la pandemia en la Amazonía peruana. Durante la primera mitad de ese año, mientras millones de personas permanecíamos confinados en sus casas, aparentemente protegidos del virus, en la selva del Perú, ocurrieron catorce derrames de petróleo que contaminaron las chacras y el río de cientos de familias indígenas. Este hecho, por supuesto que sorprende e indigna, pues vemos como además de la falta de medicinas, de atención médica, estas naciones están a mer-

ced de cualquier enfermedad. Me acuerdo que conversé con un líder kichwa, llamado Elmer Hualinga, un chico de nuestra edad que dedica su vida a vigilar su territorio para detectar nuevos derrames. Le pregunté si creía en que en algún momento esta situación iba a cambiar para él y su pueblo. Y me dijo: “eso cambiará cuando la vida de un indígena y un occidental valgan lo mismo”.

Esa frase me quedó resonando hasta ahora. Porque siento que esa desigualdad histórica no solo contamina nuestra política, nuestra economía, nuestros afectos, sino también lo que entendemos por literatura. ¿Me pregunto cómo sería mi escritura ahora si la lengua originaria de mi abuela se hubiera mantenido en mi casa? ¿Cómo sería mi escritura? ¿Cuántos relatos fundamentados en una tradición oral se han perdido porque no entraban en el canon literario? Cuando se pierde o muere una

lengua mueren también un modo de mirar el mundo y de nombrarlo. Por eso me parece tan poderoso, Miluska, que estés estudiando quechua -¡espero seguir pronto tu ejemplo!- y que continúes construyendo tu literatura sobre esas bases, sobre esa búsqueda. Es algo que me anima y me hace entender la magnitud que una literatura consciente de sus orígenes. Allí está, pienso, el poder y la frescura de tu voz narrativa.

Tengo muchas ganas de leer tu novela una vez la termines. Espero que pronto podamos conversar en persona, con un café o una cerveza de por medio, cuando todo esto pase.

Un fuerte abrazo,
Joseph

“¿Me pregunto cómo sería mi escritura ahora si la lengua originaria de mi abuela se hubiera mantenido en mi casa?
¿Cómo sería mi escritura?
¿Cuántos relatos fundamentados en una tradición oral se han perdido porque no entraban en el canon literario?”



PEREGRINAJE DOMÉSTICO

Era una mesa firme, de buena calidad. La vendía una pareja joven que se iba de Ítaca, un pueblo universitario muy al norte de Nueva York, adonde yo acababa de llegar desde mi Cochabamba natal. Pagué los cincuenta dólares que pedían y la cargué hasta el cuarto que había alquilado unos días antes. Permaneció ahí dos años, pegada a la ventana por la que atestigüé inviernos interminables y veranos milagrosos, mientras iba acostumbrándome a la idea de esa nueva vida de estudiante de doctorado. Luego se sucedieron más cuartos en al menos ocho o nueve casas diferentes, en Ítaca primero y lejos de Ítaca después. A lo largo de ese peregrinaje doméstico, la mesa nunca dejó de estar a un costado, a veces soportando el peso de varias pilas de libros, otras abarrotada de papeles o completamente despojada (el desorden de la mesa es mi desorden: si no tiene nada encima es señal de que las cosas van bien por dentro, si está enterrada debo preocuparme), como a la espera siempre de hacerse más útil aún.

Doce años después de comprarla, mi respuesta más inmediata a la pregunta sobre el lugar desde dónde escribo sería esa: desde la mesa a medio uso por la que pagué cincuenta dólares cuando acababa de llegar a Estados Unidos. Casi todo lo que he publicado a partir de entonces lo escribí inclinado sobre ella, con la computadora en medio. Su superficie ahora luce manchada y desportillada y desigual, y la recubre una capa de mugre que no logro quitar, pero sigue firme y nada de eso otro importa. Sí lo hace el hecho de que para mí esa mesa no es una mesa nada más. Es también, lo fue desde el principio, una suerte de pasadizo secreto entre el presente y el pasado, entre lo que fue siendo la vida y lo que pudo haber sido. Son distancias que en mi caso se evidencian sobre todo en las dos ciudades que habito ahora mismo: la Houston en la que terminé instalándome y la Cochabamba de la que al fin nunca logré irme del todo.

Houston es la energía de las doscientas cincuenta personas que se mudan a ella cada día. Es la proliferación de idiomas y religiones y culturas, el paisaje agrietado por decenas de autopistas tumultuosas, los talleres que dirijo en los que confluyen escritores venidos de cada rincón de Latinoamérica: venezolanas y colombianos, paraguayos y mexicanas, argentinas y chilenos. Es la extranjería radical, los espejos en los que difícilmente se ve nada, el presente que no da tregua. En Cochabamba, en cambio, algunos años cruciales siguen repitiéndose una y otra vez. Ahí están resguardadas la infancia y la adolescencia, las calles que son otras y las mismas, los muertos que todavía importan, el tiempo más lento. Cuando llegué a Houston me prometí pasar al menos dos o tres meses al año en Cochabamba. Sospecho que el verdadero regreso, sin embargo, se da a través de la escritura, donde el aquí y el allá terminan disolviéndose un poco.

¿Desde dónde escribo entonces? Desde esas dos ciudades ubicadas a más de seis mil kilómetros de distancia, y desde la mesa casi vieja que las une, una mesa que es cada vez más un pasadizo secreto no solo entre ellas y lo que ya mencioné, sino también entre el deseo y la quietud, entre lo necesario y lo dañino, entre lo que persiste y lo que no. Más que de personajes y situaciones, más que de historias ruidosas o discretas, incluso más que de palabras, quizá esas sean las cosas de las que en última instancia están hechos los libros.



Rodrigo Hasbún

Bolivia, 1981

Nació en Cochabamba, Bolivia, en 1981. Ha publicado las novelas *El lugar del cuerpo*, *Los afectos* y *Los años invisibles*, los libros de cuentos *Cinco*, *Los días más felices y Cuatro*, y la recopilación de artículos y ensayos *Las palabras [textos de ocasión]*. Fue parte de *Bogotá39*, así como de la primera selección de "Los mejores narradores jóvenes en español" elaborada por la revista *Granta*. Dos de sus textos fueron llevados al cine y su obra ha sido traducida a una decena de idiomas.

Fotografía de Sergio Bastani

Aura



García-Junco

Nació en la Ciudad de México en 1988 y estudió Letras Clásicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su primera novela, *Anticitera*, artefacto dentado fue publicada en 2019 por el Fondo Editorial Tierra Adentro. Ha sido becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas (2016) y el programa Jóvenes Creadores del FONCA (2014, 2017 y 2021).

Actualmente colabora en diversas revistas con ensayos, cuentos, y quejas, además de hacerle a la traducción literaria. En 2021, fue incluida en la selección de la revista *Granta* Los mejores narradores jóvenes en español 2.

“Mi corazón se inclina siempre por lo enrarecido, inexplicable y misterioso”

¿Cuándo y por qué empezaste a escribir?

Empecé a escribir `en serio´ cuando tenía 24 años y estaba en medio de la investigación para mi tesis de licenciatura. Me urgía alguna forma de escapar de las notas de pie de página, los textos académicos y la justificación de cada palabra, así que la ficción fue el rescate a mi cordura y una forma de libertad. Por esas épocas reuní unas pocas páginas y con ellas pedí una beca más por disciplina que porque creyera que la obtendría. Cuando sí sucedió pensé que a lo mejor esto de la escritura podía llevarme a algún lado y seguí haciéndolo desde entonces.

¿Cuáles son tus preocupaciones temáticas?

Escribo sobre temas y objetos que me atraen desde lugares inexplicables, muchas veces es pura intuición. Me gusta explorar desde varios ángulos un tema, ensayar desde la ficción y no ficción las cosas que me causan dudas o emociones dolorosas. Me encanta sentir esa adrenalina que viene con el descubrimiento de un objeto hipnótico, que no me puedo quitar de la cabeza.

¿Cuáles son los autores de cabecera: quiénes te influyeron más en tus comienzos?

No estoy segura de quiénes son mis influencias, pero sí sé que Italo Calvino hizo mucho por mis lecturas de juventud, y que me he maravillado entre las páginas de Alessandro Baricco, Kurt Vonnegut y Goran Petrovic desde hace muchos años. Spongo que leer una cantidad ingente de policíacas y de fantasía cuando era adolescente debe haber influido también de alguna manera.

Como autora de narrativa, ¿qué innovaciones encuentras en los libros editados en los últimos años: qué tendencias te interesan más?

Una marcada tendencia hacia el testimonio como punto de partida por un lado, y, por otro, la revalorización (o valoración) de géneros que antes eran considerados poco literarios, como el terror o la ciencia ficción. En lo personal me interesan ambas cosas, aunque mi corazón se inclina siempre por lo enrarecido, inexplicable y misterioso.

¿En qué época y país te hubiera gustado ser escritora?

Como sucede que soy mujer, no se me ocurre un mejor momento que ahora para ser escritora, en cuanto al espacio de posibilidad para escribir y ser. Lo que sí es que el mercado del libro es un exceso y con frecuencia me irrita entre velocidad, sobreproducción y marketing. Más que otra época, me gustaría haber sido escritora en otra dimensión, en la que la igualdad de condiciones (o al menos la mejoría de éstas) se mezclara con un mundo no capitalista.

Si tienes algún proyecto entre manos, ¿podrías hacer un avance de lo que estás escribiendo?

En algunos meses publicaré un libro que usa como excusa el *Arte de amar* de Ovidio para hablar del amor y las relaciones en nuestra época. Tengo una segunda novela también en camino, *Mar de piedra*, sobre un mundo metafórico de estatuas de desaparecidos, la búsqueda de una chica, y las complicaciones del destino. Unas páginas fueron publicadas por la Revista Granta como parte del número Los mejores 25 narradores jóvenes en español.

MESA REVUELTA

**Habla, intermitente
memoria: Ray Loriga
y un *weekend* de
madurez narrativa**

por Cristian Crusat

**Alberto Chimal:
El toluqueño lleno
de historias**

por Daniel Escandell Montiel

**Circuncisión. Una
lectura del hecho
identitario en la obra
de Eduardo Halfon**

por David Aliaga



HABLA, INTERMITENTE MEMORIA: RAY LORIGA Y UN *WEEKEND* DE MADUREZ NARRATIVA

por Cristian Crusat

En la parcialmente renovada sociedad española de las décadas de 1980 y 1990, aquella que Gianni Vattimo propuso como ejemplo de sociedad posmoderna, los primeros libros de Ray Loriga (Madrid, 1967) constituyeron un fenómeno literario al que el autor madrileño supo sobrepasar gracias a su talento narrativo y a una audaz búsqueda de diferentes tonos y temas. Desde el principio, Loriga despertó el interés y la curiosidad de los lectores con unas novelas en las que predominaban un acentuado carácter autobiográfico (aparentemente) y una prosa inclinada a la sencillez y a las oraciones breves, sentenciosas, cercanas al apotegma cotidiano. Entre sus personajes, la impronta del *rock and roll* y de los *mass media* eran incuestionables. Su estilo conciso remitía a la prosa directa y nerviosa de Pío Baroja, Albert Camus, los minimalistas norteamericanos (y, no en menor medida, a la tradición picaresca española, esa genuina precursora de las *road-movies*). En ocasiones, la personalidad del autor pareció dominar sobre la de sus creaciones; pero esto no era así exactamente, a pesar de las simplificaciones en las que incurrió el periodismo cultural: Loriga, en realidad, no estaba sino desplegando una serie de convincentes y muy verosímiles figuraciones del yo, uno de los recursos más extendidos de esta época (y que autores como Enrique Vila-Matas o Javier Marías han cultivado felizmente, como estudió, por lo demás interrelacionadamente en la obra de ambos escritores, José María Pozuelo Yvancos). La impasible ironía subyacente en muchos de los textos de Loriga se relacionaba a menudo con la desnortada displicencia de una nueva generación

Fotografía de Miguel Lizana

de jóvenes a los que, supuestamente, solo atañían las muertes de sus ídolos musicales (Kurt Cobain, Andrew Wood *et al.*) o la constante preocupación por mantener una pose de afectada desesperación. No obstante, Loriga consiguió sacudirse poco a poco las aleatorias etiquetas que el periodismo cultural le había asignado en sus comienzos. Para ello insistió, mejorándolos, en los mayores hallazgos de sus primeros libros: la fragmentación del discurso narrativo (*Lo peor de todo*), la emergencia de sugerentes e inesperados fogonazos líricos (*Héroes*) o la construcción de diálogos contundentes incorporados, a su vez, a una trama en la que se integraban con naturalidad diferentes procedimientos tomados del cine (*Caídos del cielo*), al tiempo que se representaban algunas de las más acuciantes obsesiones de la mitología contemporánea.

Tras el éxito de su primera novela, *Lo peor de todo*, donde la fragmentación discursiva se subordinaba a una estructura mínima pero solvente (articulada en torno a una reconocible, emotiva, juvenil, autoindulgente, desenfadada y franca primera persona, a veces incluso eficazmente hipersensible), Ray Loriga decidió levantar su siguiente libro sobre la sola fuerza de su estilo, aquel que le había valido tan pronto el favor de la crítica. Mediante un delgado hilo argumental, el narrador de *Héroes* encadena una retahíla de fragmentos en prosa donde se dan cita la rabia, la zozobra y la melancolía adolescentes, la dulce anestesia de un futuro que no llegará jamás y, sobre todo, un puñado de canciones de rock. Más que una novela, *Héroes* se alza como un artefacto narrativo en el que se suceden numerosas reflexiones sobre la cultura popular –desde Al Pacino a Jim Morrison–, juveniles evocaciones de experiencias amorosas, tímidas venganzas y ajustes de cuentas con los anteriores ‘yoes’ del narrador y un sinfín de nostálgicas rememoraciones de estribillos (sin ir más lejos, el título alude a uno de los discos de David Bowie). Así, la música rock actúa en el libro no solo como agente provocador de la mayoría de los brevísimos capítulos, sino como elemento estructural de primer orden, pues la prosa de Loriga aspira a lograr la contundente y sintética fuerza conmovedora de todos los *hits* generacionales. Algunos capítulos se acercaban a la forma del cuento literario; otros, al poema en prosa. Evidentemente, la apuesta tenía sus riesgos, en especial por lo que se refiere a la repetición de tics anteriores (sobreabundancia de símiles y de máximas concebidas para impresionar y epatar al lector) y a las limitaciones intrínsecas de cualquier desasosiego juvenil. Y no solo eso: Loriga cedió su imagen para la cubierta del libro, una fotografía en congruencia con el contenido del libro y las peripecias del narrador: cerveza en mano, el autor mira a la cámara con gesto desafiante y estética afectadamente

desaliñada, a semejanza de tantas carátulas. Sin embargo, al margen de estas contingencias, la poética musical del rock favoreció un buen número de hallazgos y de fogonazos líricos, basados en la estudiada alusión de motivos y de referencias, especialmente del mundo de los video-clips y del cine norteamericano. Pero no únicamente; también cimentó el terreno narrativo en el que los lectores de Ray Loriga se reconocerían: escenarios a medio camino entre el cuento y la novela, rebosantes de ingenio, de brillantes diálogos y sentencias ciertamente memorables. Una nueva sensibilidad, en suma, así como una regeneradora y muy higiénica transformación de la cultura popular en narrativa, mediante la cual Loriga intervenía en el debate sobre las posibilidades y alcances formales de la novela de finales del siglo xx.

“Su estilo conciso remitía a la prosa directa y nerviosa de Pío Baroja, Albert Camus, los minimalistas norteamericanos (y, no en menor medida, a la tradición picaresca española, esa genuina precursora de las *road-movies*)”

Tokyo ya no nos quiere: retrato de un mundo anestesiado

La original novela *Tokyo ya no nos quiere*, publicada a finales de la década de los 90, siete años después de su primera obra narrativa, mostró una modulación mucho más equilibrada. En sus páginas, los recursos de Loriga se combinaban adecuadamente en beneficio de una historia perturbadora y de indudable atractivo. Alternando distintas localizaciones y estados anímicos, *Tokyo ya no nos quiere* describe un mundo anestesiado sentimentalmente, una sociedad en la que la química puede borrar, “erosionar”, los recuerdos más íntimos. La sintaxis sincopada de Loriga, sus habitua-

les destellos líricos, brillaban con especial intensidad durante la alucinada narración de las imágenes de un pasado que el protagonista intenta aniquilar.

Vale la pena aprovechar esta oportunidad para recordar aquella novela en muchos aspectos deslumbrante. A su manera, *Tokyo ya no nos quiere* parecía dar carpetazo a una de las centurias más agitadas de la Historia mediante un desgarrador escenario social en el que el olvido discriminado y selectivo es posible. Las peripecias narradas en esta novela, catalogada a menudo como obra de ciencia-ficción, son consecuencia de un mundo cuya Historia se ha acelerado e instrumentalizado progresivamente. Mientras el protagonista de *Tokyo ya no nos quiere* circula de forma confusa pero vertiginosamente por un sinnúmero de no-lugares contemporáneos y de espacios áridos y desalmados –aeropuertos, cafeterías de moteles, aparcamientos, establecimientos de comida rápida y *love hotels* asiáticos–, el estilo sincopado, brusco y fulgurante de Loriga se adapta a los vaivenes sentimentales que acontecen en el interior de sus personajes: muchos de ellos recurren a un producto químico capaz de borrar aquello que nuestra memoria hace tiempo que no soporta. Antiguos amores, episodios traumáticos, accidentes, desapariciones, todo es susceptible de ser aniquilado de nuestro recuerdo. Uno de los agentes encargados de vender esta innovadora droga es el narrador de *Tokyo ya no nos quiere*, un *dealer* perturbado por la pérdida de su gran amor, razón que le lleva a consumir el producto con el que comercializa y, en consecuencia, a adentrarse en un perpetuo presente y una alucinada huida hacia delante. El sida ha desaparecido de este mundo flotante y fugaz, y el sexo es una mercancía más. Los encuentros sexuales son narrados como pequeñas e insignificantes transacciones, breves fogonazos de una vida instantánea, levantada únicamente sobre la pulsión. El tiempo en que los hombres confiaban en

“Una nueva sensibilidad, en suma, así como una regeneradora y muy higiénica transformación de la cultura popular en narrativa, mediante la cual Loriga intervenía en el debate sobre las posibilidades y alcances formales de la novela de finales del siglo xx”

la imaginación y la memoria, en la imaginación de los dolores de los que se habían librado, ha concluido. No obstante, uno de los capítulos más emotivos de la novela es ‘Los días de la experiencia Peinfeld’, donde se narra la rememoración de los días pasados con ‘ella’ (la amada ausente), poética y sensualmente, desde un hospital berlinés. Romántica y desolada, *Tokyo ya no nos quiere* advierte de los peligros de una cultura, la nuestra, indiferente a la eternidad, a lo durable, pero también a la esencial –y a menudo hermosa– vulnerabilidad humana.

Tras publicar en el año 2000 *Trífero*, una novela protagonizada por un buscavidas que huye de su propio destino y logra introducirse en círculos dudosamente científicos (de nuevo la impronta picaresca), Loriga publicó un nuevo libro en el que se condensaban sus mejores virtudes: *El hombre que inventó Manhattan*. Gracias a una estructura flexible, que entrecruza el cuento y la novela, Loriga narra una serie de episodios aislados que, sin embargo, mantienen una vinculación simbólica: Nueva York, la incansable y turbulenta capital de nuestro tiempo, la ciudad habitada por sucesivas oleadas de inmigrantes (los puntos de vista que adopta precisamente su autor: los de tantos forasteros que toman

conciencia de las extrañas similitudes entre esta ciudad y un perpetuo escenario teatral). *El hombre que inventó Manhattan* es un compendio de vidas cruzadas y elipsis maestras, amén de la consolidación de un estilo único en la narrativa en español que, en algunos aspectos, convergía con propuestas como las de Enrique Vila-Matas o Rodrigo Fresán. Por lo demás, este libro permitía impugnar cabalmente un buen número de tópicos sobre la narrativa dizque de rocanrollo de Loriga: en un inteligente ejercicio de comparaciones entre los libros *Cuando fui mortal* de Javier Marías y *El hombre que inventó Manhattan*, Eloy Fernández Porta puso al descubierto en *Afterpop* (2007) la enmarañada

red de malentendidos sobre la que se yerguen etiquetas como la de `autor pop´ (que, desde un punto de vista poco informado y simplificador, acompañó durante mucho tiempo a Loriga) y, en definitiva, de las torpes inercias que determinan el funcionamiento del sistema cultural.

Durante todos esos años, Ray Loriga mantuvo una continua y natural vinculación con el cine. Por un lado, escribía guiones para varios directores (Carlos Saura, Pedro Almodóvar, Daniel Calparsoro). Por otro, dirigía sus propias películas, para las cuales también se hizo cargo del guion (*La pistola de mi hermano*; *Teresa, el cuerpo de Cristo*). Tras haber residido durante casi un lustro en Nueva York, Loriga volvió a España y publicó *Días aún más extraños* en 2007, una recopilación de textos periodísticos cuyo título aludía a una publicación anterior, *Días extraños* (1994), época en la que Loriga colaboraba con medios y revistas como la legendaria *El canto de la tripulación*, impulsada por el fotógrafo Alberto García-Alix.

Hasta aquí, digamos, la primera mitad del partido.

Tras este periodo, Ray Loriga volvió a publicar en 2008 otra novela, *Ya sólo habla de amor*, que inaugura un tono más meditativo y un nuevo ángulo desde el que contemplar las peripecias sentimentales de sus personajes. Esto no hizo sino ratificar una persistente tendencia en la trayectoria de Ray Loriga que cabe denominar `exploratoria´: de personas en conflicto con su propia identidad, de escenarios narrativos, de imágenes bruscas y máximas perspicaces. Esta tendencia, sumada a un singular instinto para captar las insospechadas transformaciones de la mitología contemporánea, ha convertido a Loriga en un autor de obligada referencia en la literatura española de finales del siglo xx y comienzos del xxi. La sucesión de nuevos títulos de este autor desde 2008 no se han acompañado del jaleo mediático de aquella primera época, pero han conformado, a la postre, un solvente conjunto y han propiciado el singular desenvolvimiento de un genuino talento literario muy atento a las matizaciones de su reconocible estilo y a las nuevas posibilidades que le ofrece su propio arsenal de temas y motivos. Después de haber publicado títulos como *Los oficiales* y *El destino de Cordelia* (2009) o *Sombrero y Mississippi* (2010), Loriga publicó las novelas *El bebedor de lágrimas* (2011), *Za Za, emperador de Ibiza* (2014) –donde retoma la figura del dealer– y *Rendición* (2017) –cuya disección distópica la entronca con varios pasajes de *Tokyo ya no nos quiere*–, que fue galardonada con el Premio Alfaguara. Por último, con *Sábado, domingo* (2019), la narrativa de Loriga parece impulsarse desde la descarnada figuración juvenil de *Lo peor de todo* para, desde ella, sobrevolar las rizadas aguas de la memoria, la culpa y las decepciones de la vida adulta.



“Esta tendencia, sumada a un singular instinto para captar las insospechadas transformaciones de la mitología contemporánea, ha convertido a Loriga en un autor de obligada referencia en la literatura española de finales del siglo xx y comienzos del xxi”

Sábado, domingo: diálogo entre dos grandes etapas

En realidad, *Sábado, domingo* representa una inmejorable síntesis del quehacer literario de Loriga, toda vez que su misma estructura parece entablar un significativo diálogo entre sus dos grandes etapas. Por un lado, el capítulo ‘Sábado’ narra las peripecias de su protagonista durante una noche de sábado del verano de 1988, adoptando la narración las inflexiones características de la distintiva voz juvenil del autor en *Lo peor de todo*: confluyen entonces un encantador desnortamiento, un sinfín de inseguridades afecti-

vas y la electrizante agitación que emana de las primeras proyecciones sentimentales de todo joven. En resumidas cuentas, Federico –que así se llama el narrador– relata con gran viveza el vaivén de improvisaciones, encuentros fugaces y arbitrarios cambios de planes que caracterizan esas noches de verano de la primera juventud en la que una extraña amalgama de aburrimiento, osadía, empecinamiento sexual y acuerdos tácitos familiares (sobre todo en torno a los horarios de llegada y las compañías frecuentadas) propician una atmósfera especialmente proclive a la aventura y la irresponsabilidad. Para eso, la recupera-



ción de esa voz sentimental, perpleja y especialmente sensible (no en vano sufre ataques epilépticos que lo “desconectan” aún más de la pesada realidad) resulta verosímil y muy adecuada para narrar un hecho algo turbio que Federico experimentará junto a su colega Chino y a una camarera de un Vips a la que conocen antes de acudir a una fiesta. Solamente la descripción que Loriga hace del tipo de relación que existe entre Chino y Federico (en lo esencial, esa puñada de dinámicas mediante las que uno, a cierta edad, más que tener amigos se dedica a coincidir con la misma gente durante una época repleta de sucesos significativos) ratifica el excepcional talento de este autor a la hora de dibujar personajes juveniles realmente transitivos y verdaderos.

Por otro lado, el capítulo ‘Domingo’ relata lo acontecido un domingo de otoño de 2013 en el que el mismo protagonista, Federico, instalado ya en las incomodidades de la vida adulta, se ve enfrentado de nuevo a los sucesos de aquella noche de 1988, ocultos desde entonces tras un enojoso velo de culpa postadolescente, indigestos rencores y confusos chispazos de conciencia producidos por la epilepsia y la narcolepsia. (Seguimos estando en Madrid, esa Madrid que en las novelas de Loriga despliega un encanto modesto, singular, único). Para llevar a cabo esta decepcionante epifanía adulta, Loriga echa mano del tono maduro

que comenzó a impregnar sus ficciones desde *Ya sólo habla de amor* (2008): menos abrupto, más desencantado, pero también revitalizado con una ensimismada y muy contemporizadora levedad. Los desafíos y decepciones a los que aluden ambas facetas de la vida de Federico (1988 y 2013), sospecha el lector, no deben andar demasiado lejanos de cuantos el autor ha experimentado durante la articulación de su obra literaria. Cierra el libro una breve viñeta, ‘Hotel Tuxpan’, cuya sintaxis sincopada y una sucesión de extrañezas contemporáneas, estribillos musicales, imágenes yuxtapuestas por la percepción narcoléptica y rememoraciones sentimentales constituyen una suerte de brevísimo y celebratorio colofón del libro y la literatura (y, en general, de esos libros de la primera época de Loriga tan memorables como *Tokio ya no nos quiere*). El lector no puede sino contagiarse de este arranque de vitalidad y asumir que Loriga ha compendiado en esta novela las técnicas y procedimientos que lo han convertido en un escritor absolutamente dueño de su mundo literario, revisándolo, además, mientras ponía en fructífero diálogo sus dos grandes etapas de escritura. En muchos aspectos –por poner un ejemplo–, *Sábado, domingo* representaría para Loriga lo mismo que supuso *Mac y su contratiempo* para Enrique Vila-Matas: en resumidas cuentas, una extraordinaria e inteligente *summa* del arte narrativo de su autor.



ALBERTO CHIMAL: EL TOLUQUEÑO LLENO DE HISTORIAS

por **Daniel Escandell Montiel**

El mexicano Alberto Chimal (Toluca, 1970) se ha ido ganando un más que merecido hueco entre la nómina de autores iberoamericanos asociados con la literatura fantástica, una etiqueta que coincide en el tiempo con la creciente legitimación del género en cada vez más ámbitos de la siempre limitada visión de la crítica y la academia. Es innegable ese interés por lo fantástico en Chimal, tanto como autor como traductor del inglés al español de varios clásicos del género (como Poe) y nombres contemporáneos destacadísimos (como Nnedi Okorafor). Pese a todo, consideramos que asociar con vocación excluyente a Chimal a esa noción de lo fantástico, incluso si difuminamos sus fronteras con la ciencia ficción —el propio autor ha apostado por hablar de una concepción más amplia y heterodoxa: la “literatura de la imaginación”, sin más—, es algo reduccionista con la trayectoria de un autor que ha demostrado gran capacidad para abrazar innovaciones técnicas y formales y nutrirlas de ese algo más, de la sustancia que hace realmente que algo valga la pena más allá de por el simple hecho de ser nuevo.

Su experimentación con la minificción le ha valido ser reconocido, quizá de forma preferente, como autor de cuentos y microcuentos; esta asociación, cómo no, se ve potenciada por su presencia en Twitter y sus escrituras vinculadas a la fenomenología de la tuitertura anticipándose a modas que tardaron casi una década en convertirse en *mainstream* como atestigua la publicación de *83 novelas* en 2011, donde compila textos que nacieron en dicha red social, y que el propio autor ha distribuido gratuitamente en formato de descarga digital para todos aquellos que no puedan encontrar la edición impresa. Esta es, claro, una de las formas más convenientes de acercarse a su trayectoria, y no puede resultarnos anómala: estamos ante un autor formado en el terreno de la

Fotografía de Raquel Castro

“El propio autor ha apostado por hablar de una concepción más amplia y heterodoxa: la ‘literatura de la imaginación’, sin más”

ingeniería informática y en el de la literatura, por lo que los lazos entre ambos mundos en su espacio creativo no son artificiosos, sino coherentes y naturales. Sin experimentación vacía y sin oportunismo ramplón: frente a ello, Chimal usa y explora estos espacios cargado de intención y conocimiento, lo que ha contribuido a que sus aportaciones sean significativas.

Sobra decir que su vinculación con el relato corto es innegable, pues compone el grueso de su producción desde su debut en 1987 con *Los setenta segundos* (Centro Toluqueño de Escritores) y no debe extrañarnos que esto le haya llevado también a la edición de antologías y a ser recogido en otras. Me resulta interesante, en esa línea y por situarse quizá alejada de los centros de interés más recurrentes para el autor, la propuesta que supuso *El camerino. Cuentos clásicos reinventados* (Conaculta, 2014), antología prologada por Verónica Murguía en la que Chimal participa junto a nombres tan interesantes como Ana Romero, José Luis Zárate, Gabriela Damián, Richard Zela, Jazmina Barrera, Óscar Luviano, Raquel Castro y la propia Murguía, con “Melusina”. El libro propone la labor, ya no tan fresca en sí misma, de reinterpretar cuentos clásicos: la reapropiación y reescritura literaria de una serie de cuentos infantiles para ofrecer a través de ellos una nueva lectura con el estilo propio de cada una de las voces participantes en el proyecto. Los seres fantásticos cuya apariencia se ve alterada con todo tipo de fusiones entre lo humano y lo animal son universales, desde las *kitsunetsuki* niponas hasta, claro, el personaje de Jean D’Arras creado en el siglo XIV que retoma Chimal. El interés reside, en buena medida, en que Melusina es uno de los personajes fantásticos occidentales más reconocidos y en este caso logra reconstruir su historia sin introducir alteraciones que destruyan la tradición al poner su foco de atención en un cuentacuentos que está presentando al público este relato. Chimal consigue, a partir de este cambio en el eje, ofrecer su apropiación del cuento y, sobre todo, reconstituir a Melusina como un personaje con nuevos matices derivados de su recreación, alejada (pero sin renegar) de su origen medieval: no es ella un personaje (femenino) asociado al engaño o la malignidad, como se ha redefinido a lo largo de los siglos, sino a unas circunstancias complejas con las que podemos entenderla en una dimensión más profunda. “A estos pensamientos se agregaron otros todavía más infelices y más oscuros. Tal vez Melusina no tenía ningún secreto, ninguna obligación sobrenatural. tal vez simplemente quería tener un día para estar oculta, para hacer quién sabe qué cosas”, leemos en esta reinención del cuento.

Alberto Chimal ha apostado también por salir de la que podemos percibir como su zona de confort para colaborar con Ricardo García en el sector de la novela gráfica con *Horacio en las ciudades* (Pulpo Comics, 2004) y

las dos partes de *Kustos* (Conaculta/Resistencia, 2013, 2015), además de haber firmado también el guion cinematográfico de 7:19 junto al director Jorge Michel Grau (2016). Esta voluntad exploradora, que incluye los medios audiovisuales, es propia de un escritor no solo resuelto en múltiples lides sino también capaz de adaptar sus recursos, estrategias y el propio estilo a las necesidades del medio en el que está creando. Es una flexibilidad que resulta refrescante para quienes siguen su trayectoria y que permite múltiples vías de entrada a su obra para los potenciales nuevos lectores. Poca duda cabe de que esta es una de las razones fundamentales por las que Chimal ha sido descrito, simultáneamente, como “excéntrico” y “refinado”.

Si prestamos atención a la que fue su primera novela, *Los esclavos* (Almadía, 2009), encontramos evidencias claras que motivan esos adjetivos, pero, al mismo tiempo, es una novela que se aleja de esa noción de lo fantástico para hablarnos sobre dos parejas arrastradas por las relaciones de poder y pasión derivadas de sus pulsiones de sometimiento. A lo largo de sus páginas nos encontramos con una profunda introspección en las dinámicas individuales y dualistas (aunque también duelistas) de los personajes principales para buscar aceptación, afecto y su lugar en el mundo que se estructuran en múltiples capítulos, muchas veces breves, que funcionan como una sucesión de secuencias en las que acabamos completamente sumergidos. Sin duda, una de las virtudes de esta primera novela es que el autor controla el tempo con una notable maestría que nos evidencia sin dudas que controla tanto los microgéneros como la expansividad de la novela, una situación que se repite en sus novelas posteriores a lo largo de los años.

Los esclavos profundiza en un mundo perturbador en su retrato de la sumisión y parte de esto se consigue con una escritura vertiginosa que busca sobrevenir al lector, solo ocasionalmente con efectismos —como el incesto— que, en todo caso, son bien aprovechados.

En su control de los tiempos también logra ralentizar momentos esenciales que nos permiten reflexionar profundamente sobre qué persiguen esos personajes. Si nos centramos en el dominador de una de las parejas que centran este libro de estructura bímembre solo podemos preguntarnos qué tipo de persona es ese millonario que, en cierto modo, *colecciona* personas a las que anular y destruir por completo. Pero, pese a estar en esa supuesta atalaya del éxito que supone la acumulación de dinero —o quizá por ello— su modo de actuar nos recuerda, como bien señaló Camilo Bogoya, a los retratos que hizo el historiador Suetonio al contarnos las intimidades de los emperadores romanos y sus actos de explotación sexual.

Como ha quedado claro, esta novela se aleja del interés por lo fantástico para hablar sobre las complejidades de relaciones que, pese a todo, son solo la búsqueda obsesiva de huir de lo anodino a través del control sobre los otros quizá como émulo de una significación humana y, en última instancia, presentar el amor desde una perspectiva conflictiva interna y externa para sus personajes. Como narrador, además, Chimal nos presenta lo que sucede a través de los diálogos de sus personajes, plasmando sus acciones en cada capítulo ante el lector, sin caer en juicios de ningún tipo, para que seamos nosotros quienes tengamos que determinar si estos personajes son culpables o víctimas, si se odian a sí mismos o si odian a los demás, si eso es amor o crueldad. De este modo, escribe el propio personaje de Golo, armado con lápiz y con la propiocepción que lleva a concebirse a uno mismo en tercera persona, que “si Golo es perverso, la perversidad es una virtud. En la balanza de las cosas, rara vez pesan la soltura y la sinceridad con las que reconoce la naturaleza de su alma”.

Señalábamos antes que se había calificado a Chimal de “excéntrico” y de “refinado” y estos dos textos en los que nos hemos centrado ilustran este punto

de vista: el autor no persigue estar en el centro del *mainstream* y parece sentirse más que cómodo alejado de los núcleos canónicos. La fantasía y la ciencia ficción no han alcanzado todavía el tipo de legitimación canónica que experimentó hace ya no pocas décadas el género negro en sus múltiples variantes para resituarlo desde el margen de *lo literario* en sus centros; en ese sentido, el mundo de los autores iberoamericanos de género fantástico (entendido de modo amplísimo), aunque reconocido en múltiples esferas, sigue avanzando hacia la institucionalización (no valoramos si eso es positivo o negativo) mientras busca escapar de la percepción externa que se cierne para no pocos prejuizadores como una temible sombra de Macondo y McOndo para definirse en términos propios. Asimismo, los microgéneros, pese a los muchos estudios que han hecho desde el mundo de la academia investigadores como Lauro Zavala en México o Ana Calvo en España, y la innegable multiplicación de su presencia en el sector editorial tanto en Europa como en América, se sitúa también en esas periferias de las dinámicas de mercado, y este sigue siendo el espacio al que se sigue asociando principalmente a Alberto Chimal, pese a que —como hemos visto antes— ha explorado muchos más géneros y formas narrativas.

Y, como narrador, Chimal es indiscutiblemente refinado. Es algo que produce dominar con maestría la escritura breve con todas sus complicaciones, pero también una pasión adicional del autor a la que no nos hemos referido hasta ahora: su vocación como formador. En Alberto Chimal ensayista es también el Alberto Chimal maestro de escritura creativa: varios de sus libros alejados de la ficción han apostado por esa labor tan complicada de transmitir las claves del oficio de escribir, como en el caso de *Cómo empezar a escribir historias* (Conaculta, 2012). Muchos de esos libros resultan frívolos, o quizá incluso engañosos, amparados en la noción de que todo el mundo está

“Señalábamos antes que se había calificado a Chimal de ‘excéntrico’ y de ‘refinado’ y estos dos textos en los que nos hemos centrado ilustran este punto de vista: el autor no persigue estar en el centro del *mainstream* y parece sentirse más que cómodo alejado de los núcleos canónicos”



a veinte cómodos pasos (menos, si es posible) de escribir la mayor novela del siglo. En el caso de Chimal nos encontramos con un texto que es el resultado de destilar sus procesos creativos, reflexionar críticamente sobre ellos y transformarlos en un manual que nos permite conocer mucho mejor cómo alcanza esa refinación a la que han hecho referencia diversos críticos: la atención al detalle y saber que cada palabra debe ser esencial para llenar de sentido y valor el texto para que este resulte cargado de sabor y fuerza al ser leído, sin llegar nunca a transformarse en una sucesión enjuta de palabras.

Con estos pocos ejemplos abordados en estas páginas, y este paisaje perfilado sobre el panorama creativo de Chimal, si algo queda claro es que son muchos los caminos que conducen al autor toluqueño; en consecuencia, son múltiples las vías de llegar hasta él y, además, hacerlo con buen pie. Quizá por ello cabe preguntarse cómo el autor mexicano, tantas veces respaldado por sellos editoriales enormemente prestigiados en su país, avalados con colecciones sin desperdicio, no ha disfrutado de una mejor apuesta editorial en el ámbito internacional que haya llevado sus obras con mayor facilidad al lector europeo, que puede haber corrido el riesgo de no conocer como bien se merece una voz tan apasionada, flexible y llena de matices como la suya.

“Quizá por ello cabe preguntarse cómo el autor mexicano, tantas veces respaldado por sellos editoriales enormemente prestigiados en su país, avalados con colecciones sin desperdicio, no ha disfrutado de una mejor apuesta editorial en el ámbito internacional que haya llevado sus obras con mayor facilidad al lector europeo”

CIRCUNCISIÓN. UNA LECTURA DEL HECHO IDENTITARIO EN LA OBRA DE EDUARDO HALFON

por **David Aliaga**

“**C**ircuncisión, nunca he escrito sobre otra cosa”, escribió Jacques Derrida. Y de un tiempo a esta parte, probablemente desde nuestro encuentro en Bruselas hace siete años, me resulta imposible no abordar la lectura de las narraciones de Eduardo Halfon como si ese renglón del breve discurso autobiográfico con el que el filósofo francoargelino cuestionó sus propios planteamientos sobre la escritura autobiográfica y, de nuevo, la capacidad de los lectores para extraviarse en el sentido inagotable del texto epigrafiase cada una de sus obras. *Clases de hebreo, El boxeador polaco, Monasterio, Signor Hoffman...*, una y otra vez, reabrir la “escisión sublime”.

Es probable que de no haber mediado un encuentro entre ambos, ni nuestra esporádica correspondencia, no se me hubiese ocurrido la posibilidad de leer sus relatos y novelas partiendo de su *brit milá*. En su obra, el hecho identitario judío se formula a partir de otros motivos más recurrentes: las alusiones al *bar mitzvá*, los sabores de la cocina judía siria o libanesa, el brazo de un abuelo tatuado en los campos de exterminio. Tal vez podría haber acabado infiriendo que su judaísmo no escogido, su pugna con la sangre y la memoria trasladada al terreno de lo literario, procedían del instante preciso en que ocho días después de haber nacido se encontró con la mirada del *mohel*. A fin de cuentas –regreso a Derrida–, qué es un circunciso sino un heredero.

Pero fue el propio Halfon quien aquella tarde de marzo invocó la cuestión de la circuncisión en una cervecería de la Place Fontainas, en el curso de una

conversación a propósito de *Monasterio* (Libros del asteroide, 2014) que acababa de publicar, y *Signor Hoffman* (Libros del asteroide, 2015) que me había dado a leer unos meses antes de que llegase a las librerías. Parte de aquel diálogo iba a transformarse en una entrevista que publiqué en la revista *Librújula*, lo que me ha permitido rescatar con cierta exactitud la mención: “He luchado por ceder mi lugar en el judaísmo, por renunciar a él para que otro pueda ocuparlo. Pero algo o alguien siempre me lo impide. Hace muchos años que no entro a una sinagoga, ni me pongo en la cabeza una kipá, ni pago mis cuotas de miembro a la comunidad judía. Secuestré del armario de mi madre el video de mi *bar mitzvá*, filmado en 1984, cuando cumplí 13 años, y donde salgo rezando de la Torá en un hebreo memorizado y luego en la fiesta bailando en espasmos como Michael Jackson. Hace poco hablé con un cirujano plástico de Houston, quien me aseguró que *era casi imposible recuperar el prepucio*”.

La respuesta que me ofreció mientras bebíamos una ácida lambic local contiene un subtexto hebraico, freudiano, si se quiere, en torno al que comenzar a articular la lectura circonfesional de la obra de este Halfon educado en el judaísmo, al menos un poco, lo suficiente como

para hacerlo memorizar la *parashá* de la semana en que aconteció su rito de paso y cantilarla de memoria frente a sus familiares. En su respuesta, el escritor argumenta que se ha esforzado en ceder su lugar en el pueblo de Jacob pasivamente, esto es, dejando de acudir a la sinagoga o de cubrirse la cabeza con una kipá. Pero esa negación de su judaísmo que no logra completar, la articula simbólicamente a partir la tentativa de reconstruir el prepucio, la voluntad de *des-hacer la circuncisión*.

En la tradición israelita, el *brit milá* simboliza –al menos a partir del siglo VI y según las versiones de la Torá que circularon mayoritariamente desde entonces– el pacto del ser con Dios según lo establecido en

Génesis 17:9-14. Un pacto cuyos términos implican la aceptación de ciertos preceptos, que pueden variar según el comentarista. Más allá de las explicaciones antropológicas, que remiten a argumentos sanitarios, los rabinos y filósofos del judaísmo han interpretado la pervivencia de esta práctica ritual más allá de la pura superstición o de la creencia. En la hermenéutica talmúdica posee la significación de la divinización/humanización del ser. Maimónides lo interpretó como un recordatorio de la necesidad de entregar algo de uno, presupuesto desde el que exégetas con vocación social han afirmado que se trata de la aceptación del *tikun olam*, la eliminación de un sobrante de carne

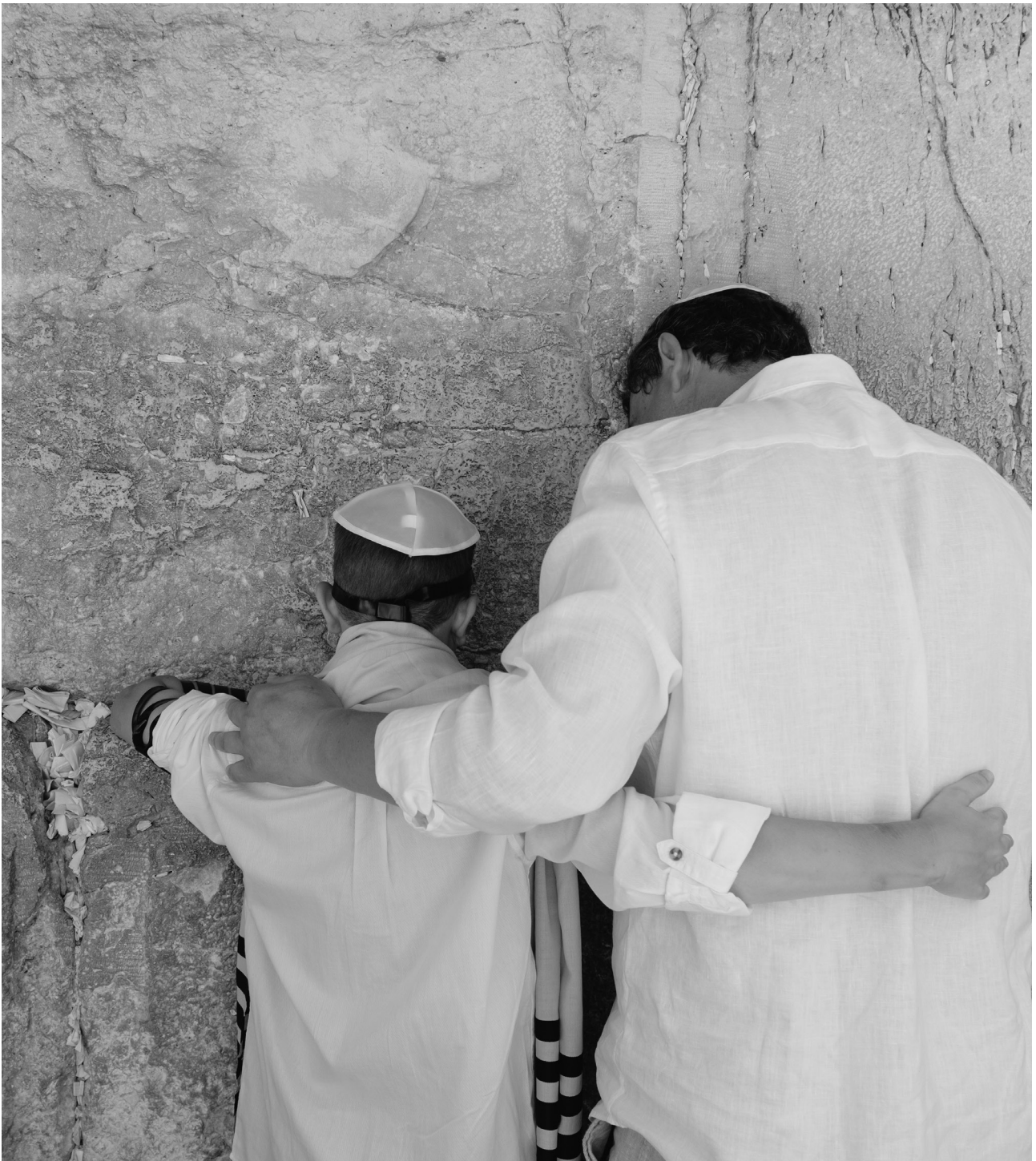
que nos recuerda que el mundo es imperfecto y que el judío debe comprometerse con la misión sagrada de reparar esas imperfecciones, las injusticias y los abusos. Spinoza apreció nítidamente que antes que un mandamiento divino se trataba de una marca identitaria que funcionaba como mecanismo de preservación de la tribu, antes nación que comunidad de creyentes –una visión que hicieron suya el sionismo laico o el movimiento reconstruccionista de Mordechai Kaplan. Para Derrida, la circuncisión significó “el límite, los márgenes, las marcas, los pasos, etc.; el cierre, el anillo

(alianza y don), el sacrificio, la escritura del cuerpo...”.

“Nunca he escrito de otra cosa”

Los límites y los márgenes, el cercado, también la lealtad tribal, la responsabilidad y la herencia escrita en el cuerpo a través del bisturí son los motivos que emergen cuando Halfon aborda la cuestión identitaria judía en sus relatos y novelas, y se proyectan hacia el resto de las respuestas con las que trata de atajar las preguntas que en cada encuentro le formulan a propósito de su ser. Del mismo modo que Derrida, imagino a Halfon todavía con el vaso de cerveza ácida en la mano izquierda confirmando: “circuncisión, nunca he escrito sobre otra cosa”.

“Con motivo de la boda de la hermana del protagonista, de ese trasunto siempre tan parecido al autor, el judío que no desea serlo –o no siempre– se ve en el escenario de mayor contradicción posible para él: Israel”



La responsabilidad de que un varón sea circuncidado recae en el padre (Talmud, Kidushín 29a:10). El niño judío es inscrito en el pacto por su condición de hijo de. El *brit* se produce sin consentimiento, sin la posibilidad de que a sus ocho días de vida el inminente circunciso se pronuncie, y deja una marca “casi im-

sible de recuperar” Si lo identitario es un relato que construimos a pedazos, con cada respuesta que ofrecemos a las preguntas que se producen en el encuentro con el otro, todas esas preguntas se ven condicionadas por una pretérita, de la que resulta imposible guardar memoria, y que el padre respondió por uno.

“Hay una parte de la piel que le fue arrebatada a Halfon y que no se le va a devolver. Pero si lo que se marcha con ese pedacito minúsculo de carne ensangrentada es la posibilidad de responder por uno mismo a la pregunta sobre la filiación, ¿qué se inscribe más allá del cuerpo del personaje halfoniano con la cicatriz?”

Esto determina la primera acepción del *brit milá* en la narrativa de Halfon: la circuncisión se comprende como la desposesión de la propia identidad. La imposibilidad de tomar el control pleno de la narración del yo es una constante en su obra. Ya desde el aforismo de Kafka que sirve de apertura a *Monasterio* lo vemos: “una jaula salió en busca de un pájaro”. Existe una estructura prefijada, rígida, cercada, que buscará llenar con un animal que aletee.

En ese mismo libro encontramos un pasaje especialmente significativo. *Monasterio* es quizá el texto de Eduardo Halfon en que la cuestión identitaria judía ocupa una mayor centralidad. Con motivo de la boda de la hermana del protagonista, de ese trasunto siempre tan parecido al autor, el judío que no desea serlo –o no siempre– se ve en el escenario de mayor contradicción posible para él: Israel. “Ninguno de los dos quería estar allí”, escribe en el primer párrafo. Un Estado que se afirma judío o la ortodoxia dogmática de su cuñado azuzan el problemático diálogo que el narrador sostiene con su genealogía hebraica, una inquietud que refleja en un pasaje brillante que concentra el sentido de la *nouvelle* y de la cuestión judía en su literatura: “A veces sueño que estoy en un avión secuestrado por terroristas árabes (...) Uno de los terroristas árabes se me planta en frente, le dije, y yo, con pánico, empiezo a recitarle las pocas palabras en árabe que recuerdo decía mi abuelo libanés (...) Lejem bashin, y kibe naye, y lebne, y mujadara, son todos nombres de comidas árabes (...) El terrorista árabe entonces me ensarta una pistola en la cara y me grita que me vaya a la mierda, que parezco un judío, que soy un judío, y acerca más su pistola. Puedo sentir la punta de la pistola aquí, en la frente, le dije a Tamara, y el tipo árabe está a punto de disparar, a punto de meterme un tiro en la cabeza y matarme, y entonces le digo que no,

que se equivoca, que yo no soy judío”. Esa afirmación, apenas unas páginas después, se confiesa “como una mentira cobarde y soñada en un avión (...) Y todos nos creemos nuestra propia mentira, le dije. Todos nos aferramos al nombre que más nos convenga, le dije. Y todos actuamos la parte de nuestro mejor disfraz, le dije. Pero ninguno importa, le dije. Al final nadie se salva”.

Precisamente sobre esta acepción del *brit milá* como desapropiación de la identidad del hijo, Halfon llegó a publicar un breve artículo (‘Un pequeño corte’, *El Malpensante*, n° 201, octubre de 2018) unos años más tarde de nuestro encuentro y de los vasitos de lambic y de que me previniese de asistir al tribunal rabínico para certificar legalmente mi conversión, a gritos y a risas, de nuevo invocando la circuncisión “¡No venga con nosotros! ¡No se circuncide!”. Nació su pequeño y, a pesar de que el autor mantiene la pugna por ceder su lugar en el judaísmo (en nuestro intercambio más reciente, sobre a propósito de Canción me decía “este libro se aleja bastante del tema judío”, algo con lo que no terminé de estar de acuerdo) circuncidar o no circuncidar “fue la primera duda que me asaltó al ver el ultrasonido y saber que sería hombre”. El hallazgo de esta pieza que me había pasado por alto en el momento de su publicación, o que no recordaba, me confirmó que no era errada la intuición que me sobrevino después de Bruselas. Y el propio Halfon, ya no su trasunto, explícita en el artículo que su preocupación sobre la decisión paternal tiene que ver con su condición de “irreversible”. Sin embargo, a pesar de las dudas y aunque no explica los argumentos que decantan la elección, narra cómo termina escuchando el llanto del niño desde el pasillo. “Había pronunciado mi primer mandamiento como padre. Y entendí, de una manera categórica o quizá mística, que el pene de mi hijo, a partir de ese momento, ya no era suyo”.

“Halfon escribe en su yo autoficcionalado una responsabilidad hacia sus abuelos que implica tanto la asunción de la herencia identitaria –el apellido judeolibanés: Halfon; el apellido judeopolaco: Tenenbaum– como la memoria”

También en este artículo se me sobreponen ese hablar acelerado, tan expresivo, el castellano un poco guatemalteco, un poco gringo, un poco riojano de Halfon, y el francés parco e intimidante que le he escuchado a Derrida en algunas grabaciones. En *Abraham, l'autre (Judéités, Galilée, 2003)* donde años después volvía sobre su circuncisión, el filósofo comentaba algunas de las afirmaciones provocadoras que había formulado sobre su judeidad, y señalaba como la irremediabilidad de tener que asumir la herencia de las generaciones anteriores entrañaba siempre “riesgo de tomarse por otro” y, de alguna forma, la imposición “un destino consagrado al secreto”. No un secreto místico, ni la ocultación de lo heredado, sino a una inscripción extracutánea de un rasgo identitario que cuanto más hondo y más críptico se produzca, más intenso resultará por cuanto la tensión será incontenible, tanto como para escribir una y otra vez sobre ella durante décadas, para “hacerla estallar”.

La irreversibilidad de los orígenes: el otro que no soy yo

La circuncisión implica una irreversibilidad física, hasta donde aprendí a través de ese hipotético cirujano de Houston. Hay una parte de la piel que le fue arrebatada a Halfon y que no se le va a devolver. Pero si lo que se marcha con ese pedacito minúsculo de carne ensangrentada es la posibilidad de responder por uno mismo a la pregunta sobre la filiación, ¿qué se inscribe más allá del cuerpo del personaje halfoniano con la cicatriz? La circuncisión introduce también al otro, no sólo al que me desposee, e invita a la toma de conciencia de que, en términos levinasianos, existe otro que no soy yo. Y si puedo confundirme con él, puedo comprenderlo. Esta sería una lectura que se desprende de lo que Maimónides escribió sobre el *brit milá* y que también aflora aquí.

Halfon escribe en su yo autoficcionalado una responsabilidad hacia sus abuelos que implica tanto la asunción de la herencia identitaria –el apellido judeolibanés: Halfon; el apellido judeopolaco: Tenenbaum– como la memoria.

El Halfon que Halfon escribe en las páginas de *El Malpensante* decide circuncidar a su hijo. Halfon escribe sobre los abuelos, fija su memoria sobre el papel, y el Halfon personaje anda de acá para allá tratando de encontrar el rastro, el lugar, el documento, el testigo, que contribuya a preservarlos del olvido.

El pene circunciso transmutado freudianamente en un *yahrzeit*, el cirio que se enciende en memoria de los difuntos. Un fósforo en lugar de un bisturí. Una asociación fálica que me va a costar alguna que otra mirada de reprobación cuando vaya a la sinagoga después de publicar este artículo. Pero es así: en las novelas de Halfon la circuncisión adquiere también la acepción de responsabilidad de la memoria (como decimos en shabat: *shamor v'zajor*, santifica y recuerda), y de imposibilidad de borrarla.

En *‘Oh gueto mi amor’ (Signor Hoffman, Libros del asteroide, 2015)* o en *Canción (Libros del asteroide, 2021)*, son los abuelos quienes, no ante un terrorista árabe sino ante el nazismo, fueron judíos sin posibilidad de negarlo. El trasunto de Halfon busca siempre los testimonios, los documentos, persiguiendo la certeza de que realmente ocurrieron determinados pasajes de sus vidas y fijándolos por escrito, en una misión similar a la de otro autor, Patrick Modiano, en cuya obra se manifiesta la problemática de la condición judía heredada, pero que también escribe con la voluntad de prender textos como velas en memoria de los desaparecidos e iluminar las zonas de sombra que ya sea un Estado interesadamente desmemoriado o un dictador centroamericano podrían querer extender.

El nombre

En cuanto a la memoria y la circuncisión, el diálogo entre ambos conceptos se establece en torno a un tercero: el nombre. Tercera acepción halfoniana del *brit*. De hecho, cuando escribe en *Monasterio* sobre la liturgia en torno al varón judío a los ocho días de su nacimiento, omite la cuestión quirúrgica y se refiere únicamente al acto de imposición de un nombre. En

la tradición judía el nombre, el verbo, la palabra, es la herramienta primordial de creación; en la cábala, es lo que se entrega al ser para que se desempeñe en el desentrañamiento del secreto. El verdadero nombre de Dios es el gran interrogante en cuya búsqueda se han embarcado numerosos místicos.

Esa búsqueda y ese desentrañamiento del nombre también resuenan en los textos de Halfon, de nuevo en *Monasterio* con especial intensidad. Escribe cómo para salvarlo de los campos, su abuelo polaco fue entregado a un monasterio en las afueras de Varsovia, con un certificado de bautismo falso y disfrazado de niña católica. “Me dijo que había mantenido su mano izquierda bien cerrada, hecha un pequeño puño. Me dijo que las monjas intentaban abrirla, aflojarla, pero que él sólo la empuñaba más fuerte, más duro como alistándose para golpear a alguien (...) Me dijo que justo antes de llegar al monasterio, su padre, hincado en la nieve del bosque, había tomado su mano izquierda y le había escrito allí, en su palma, con tinta negra, su nombre verdadero. Su nombre de niño. Su nombre en hebreo. Su nombre judío. Para que no lo olvidara. Para que lo guardara en secreto”.

Y unas páginas más tarde complementa el pasaje con una equivalencia entre su propia circuncisión y ese nombre secreto heredado. “Según dicta la tradición judía, y como Eduardo no era un nombre hebreo, mi padre, en hebreo, me nombró Nissim (...) el nombre que mi padre algún día escribió con tinta negra sobre mi pequeña palma de recién nacido, con el tiempo también se había borrado”. El secreto del propio nombre

se revela así como uno de los conflictos que activan el estimulante proyecto literario del autor nacido en Ciudad de Guatemala.

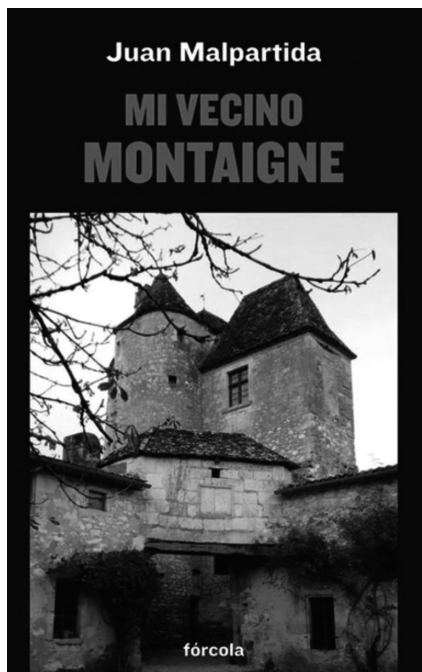
El cuestionamiento del nombre representa “la primera grieta visible en el psiquismo de la satisfacción”, escribió Lévinas en *De Dieu* (Vrin, 1982). Desde Maimónides los judíos no podemos rebatir que el lenguaje sea una herramienta fallida para reproducir la experiencia del ser (o podemos, pero vamos a quedar en evidencia). La indagación crítica en el lenguaje es consustancial a la exégesis rabínica. El rechazo a darse por conforme rompe el concepto de totalidad, planteó Marc-Alain Ouaknin en *El libro quemado* (Riopiedras, 1999): “La pregunta rompe la totalidad, es la apertura y el camino de (y hacia) la trascendencia”. Es de este modo cómo “el peor de los judíos”, así se califica Derrida, puede llegar a ser “el último de los judíos”. Porque al cuestionar el nombre propio, la condición de judío, la repiensa, la reescribe, la vuelve intensa y avanza en su desentrañamiento por más que esté condenado a no completarlo. Esta duda inagotable se inscribió en Eduardo Halfon a través del cuerpo a los ocho días de haber nacido y la que dialoga con ella, sin querer ser judío y sin poder dejar de serlo, casi se diría que irónicamente incluso desde presupuestos hermenéuticos jasídicos (los llamados ultraortodoxos) que sostienen que el judío tiene el deber de buscar la libertad de inventar nuevas formas de experiencia y de inventarse a uno mismo a través de la indagación en el texto y en sus interrogantes. El interrogante primero de la propia circuncisión, la pregunta por la circuncisión del hijo.





BIBLIOTECA





Juan Malpartida: la vecindad de los libros

Juan Malpartida
Mi vecino Montaigne

Fórcola
272 páginas

Confieso que al recibir el nuevo libro de Juan Malpartida (Málaga, 1956) me imaginé que se trataba de una biografía, género que el autor había cultivado, combinado con la crítica literaria, con dos de sus títulos anteriores, publicados también por Fórcola: *Antonio Machado: Vida y pensamiento de un poeta* (2018) y *Octavio Paz. Un camino de convergencias* (2020). De algún modo pensé que el nuevo volumen dedicado a Montaigne iba a completar los dos anteriores, formando una especie de trilogía filosófica.

Me equivocaba completamente. *Mi vecino Montaigne* es cualquier cosa menos una biografía: es novela, es comedia y es ensayo (el autor lo califica de “ensayo narrativo”, en el epílogo), y por lo tanto nos situamos en un terreno más ligero y mucho más ambicioso a la vez. No hay duda de que estamos ante una ficción, incluso diría que ante una autoficción, presidida por un ‘yo’ que nos habla de sus cuitas y trabajos cotidianos, mientras dialoga orsianamente con todo tipo de pensa-

dores. También es novela epistolar, puesto que una gran parte del texto lo forman las cartas cruzadas entre una lectora bordelesa de Montaigne y el propio protagonista (si es que a una mera voz envolvente se la puede llamar así), y a la vez hay mucho de fantasía cervantina, puesto que Malpartida incluye un mínimo de tres novelas ejemplares en su obra: la de Gustave y su familia judía en el contexto de la Francia ocupada por los nazis, la conversación imaginada entre Michel de Montaigne y Miguel de Cervantes (tan cercanos, tan distintos) y el capítulo 23, el del pícnic científico, en el que hace dialogar y frotarse dialécticamente a los principales pensadores del presente.

El resultado es un libro heterogéneo de una homogeneidad sorprendente. Es tan variado y feijooniano en su contenido, que uno no sabe explicar exactamente cómo ha conseguido tanta unidad interna. Quizás sea la pizca de locura bibliográfica que impregna todo el texto desde el principio hasta el final, quizás la misma variedad temática, segura-

mente también el fondo irónico con que lo alinea todo.

Juan Malpartida ha conseguido firmar un libro culto y amable a la vez, una obra en la propia tradición humanística que reclama: la de Montaigne, la de Erasmo, la que permite hablar tanto de pan o prostitutas como del Tiempo o del Origen del Universo, la que es modelo de libertad y de tolerancia. También se trata de un libro impudicamente poético, que se pregunta constantemente por todos los grandes temas de la vida: el tiempo, la muerte, el olvido, el porqué o la estructura del universo, la conciencia del cuerpo, la necesidad de vivir espiritualmente, el sentido de los clásicos. Muy al principio, en la página 19, leemos: “La receta en literatura no tiene tanto que ver con lo que va a salir, carne o pescado, como con su tono, con su estilo”. Esta frase es la clave para entender de qué modo se concibió esta escritura: sin un plan premeditado, abandonándose a la deriva caprichosa de los pensamientos, como una barca sin timón.

El gran hallazgo de Malpartida consiste en haber sabido visitar esos grandes temas con la actitud despreñada y distante del propio Montaigne. El resultado es la antítesis del fárrago y de la pedantería: podemos abrir cualquier página del libro y nos encontraremos con más impresiones amenas que cerebralismos. El secreto reside en escribir con sencillez sobre lo que es complejo o lo que resulta oscuro o complicado. Clarificar, dilucidar, iluminar; pero sin grandes focos, con un candil.

Si tuviera que buscarle un libro gemelo, me quedaría con *La vida a ratos*, de Juan José Millás (Alfaguara, 2019), que también explora las vetas más profundas de una vida cultural, pero el fluido de Malpartida no es tan surrealista ni se corresponde con una voz tan neurótica: quizás de forma muy velada el malagueño se proponga reivindicar la razón, es decir, el modo racional de pensar y vivir, pero sin fruncir el ceño y sin excesivas moralidades; sin vértigo.

Pero, sobre todo, lo que no hay aquí es molesta ideología. Si exploremos lo profundo de la vida humana de repente se nos revelan la futilidad de nuestros particularismos, la banalidad de las divisiones sociales. Lo cual no significa que Malpartida no abogue por un estilo de vida concreto. En el primer capítulo se nos definen los libros como puertas y ventanas que podemos abrir, o no, en completa libertad, porque esa es la libertad y la plena autonomía personal que únicamente puede aportar la cultura.

Se trata de un libro que desentona en esta época actual, cruzada de preocupaciones, nerviosismos y milenarismos censores, y el autor lo sabe. En su torre, Montaigne no quiso mezclarse demasiado con una sociedad sumida en la continua guerra civil religiosa. Montaigne fue un católico templado, que rozó toda su vida un sano escepticismo. Su bi-

lioteca fue su asidero en un mundo que enloquecía progresivamente. Acompañamos al autor y a su vecino por sus propios espacios vitales. El de Malpartida es un ensayo peripatético, caminante, que relata viajes en el espacio y en la imaginación ("Leer mientras se come cuando se viaja solo, aunque solo sean unas palabras, es una forma de conversar", escribe). Los meandros y las pozas de reflexión son abundantes. El libro es más bien torrencial: una corriente de pensamientos vertida sobre la corriente misma del tiempo: "El gran tema radica en la multiplicidad de los espacios, y, de esos espacios, aquello que más nos afecta, porque tiene que ver con la percepción del pasado y del futuro en un presente a la deriva, es precisamente la conciencia de ellos, lo que viene a decir, su drama. Los espacios, esa atomización de las vidas, que además tienen (porque se los damos) nombres, esa realidad misteriosa, lo que cada una de las vidas es, lo que simboliza una identidad. Me pregunto cuáles fueron los primeros nombres y cuándo los hombres comenzaron a llamar a sus vecinos de una determinada manera." (p.37). Para saber estas cosas hay que zambullirse en la psicología, la neurociencia y la física cuántica. Pero también en los descubrimientos cotidianos del vecino Montaigne. Y así va avanzando este libro proustiano, bergsonian, machadiano, hasta sus conclusiones finales.

El filosofar de Malpartida es un pensar propio de poeta. Como el de muchos antiguos griegos, filósofos con flauta. Y por eso puede escribir: "Nuestro diálogo es una errancia" (p. 161). Alrededor de Montaigne pueden seguirse reuniendo los partidarios de la reflexión y la monomanía lectora, los Quijotes y Erasmos que aún puedan quedar y que aún puedan pactar entre ellos algún tipo de estrategia de resistencia. Pero también disfrutarán de lo lindo quienes, sencii-

llamente, sepan apreciar y degustar la ironía y la anécdota, las bases mismas del auténtico humanismo.

A Montaigne le dice Juan Malpartida: "Mejor no me pregunte de dónde vengo, porque yo hablo con usted como usted hablaba con Plutarco o Séneca. Todos somos viajeros del tiempo (carrusel de voces, ecos, fugas) y de la madre de todos los vientos: el olvido". Y sobre él escribe: "La facilidad para ponerse en el lugar del otro es admirable en este hombre un poco aislado, no sólo porque no estaba en el centro de un mundo universitario importante o en la corte, sino porque él mismo, por ser él, estaba solo; en cambio supo escuchar mejor que nadie". Y lo más curioso es que a través de la escucha de Malpartida, podemos nosotros también escuchar al bueno de Montaigne, y curiosear en sus amores, amistades, genialidades y curiosidades.

por **Andreu Navarra**



La maternidad, entre la extrañeza y la fascinación

Jazmina Barrera
Línea negra

Pepitas de Calabaza (España)
Almadía (México)
160 páginas

La línea negra es la oscura veta vertical que aparece sobre la piel del abdomen de la embarazada alrededor del segundo trimestre. La causa una hormona que estimula la producción de melanocitos, un tipo de células que provocan cambios en la pigmentación de la epidermis de la futura madre, como el oscurecimiento de sus pezones. La utilidad de esta marca es indicar el camino al recién nacido para que trepe por el cuerpo de la madre en dirección al pecho, donde encontrará su alimento. Muchos meses después de haber dado a luz, esta señal permanece, como un recuerdo del embarazo que fue. Para Jazmina Barrera (Ciudad de México, 1988), esta línea negra es también la línea de la tinta, la línea de la escritura, la de este estupendo libro titulado *Línea negra*, editado en España por Pepitas de Calabaza en 2020 y reeditado en México por Almadía en 2021.

Jazmina Barrera es una escritora de difícil clasificación y quizá sea en esta inestabilidad –similar a la de las placas tectónicas, a la del deste-

llo intermitente de un faro o a la del cuerpo cambiante de una mujer embarazada– donde ella se siente cómoda. Sus dos primeros libros publicados, *Cuerpo extraño/Foreign body* (Literal Publishing, 2013) y *Cuaderno de Faros* (Pepitas de Calabaza, 2019) comparten con este último, *Línea negra*, ciertas continuidades, ciertos rasgos comunes que muestran constantes identitarias de algo tan saludable como es una voz literaria propia. Si los ensayos de *Cuerpo extraño* revelaban la fascinación por el cuerpo y sus órganos, en *Línea negra* es el cuerpo de la embarazada –el cuerpo de la mujer habitado por otro cuerpo, a la vez propio y extraño, la comunicación y el misterio que se establece entre ambos– el que centra el embeleso y la estupefacción de la narradora y se convierte en el punto de gravitación principal de la historia. Y si en *Cuadernos de faros* la autora nos proponía un libro de género híbrido, un viaje interior y exterior por esas luces que pueblan las costas, que se asoman a la inmensidad del océano y obsesionan

a los artistas desde épocas inmemoriales, en *Línea negra* se retoma este planteamiento literario de artefacto de etiqueta esquivada, a medio camino entre el diario, el ensayo y la novela. La autora califica *Línea negra* de ‘ensayo de novela’, porque su voluntad de escribir un ensayo (“Siempre quiero escribir ensayos, es decir experimentos, sin compromisos ni climas ni tramas ni extensiones”) es transformada en relato por la propia naturaleza del embarazo (“Mi hijo me está convirtiendo en lo que nunca quise ser: novelista”).

En apenas ciento sesenta páginas, *Línea negra* recorre el tiempo y las transformaciones de la narradora desde que recibe la noticia de su embarazo (“sentí terror y alegría”) hasta que su bebé cumple en torno a un año de vida. Barrera ha confesado que este libro parte de un diario de embarazo y, como tal, no oculta la pretensión de relatar una cotidianidad en directo, una crianza en evolución (las náuseas y otras incomodidades de los primeros meses, los tira y afloja por la elección del

nombre, las ecografías, el hospital, la canastilla, las amigas embarazadas a la par, la elección del ginecólogo, el parto, las noches sin dormir). Sin embargo, esta narración busca alejarse del tópico, cuenta desde el asombro, la duda, el matiz y las emociones cambiantes, contradictorias (“Nadie habla lo suficiente de lo oscuro que puede ser el embarazo”). Ya desde los primeros párrafos, el vínculo que se establece entre la madre y el feto es hermoso y terrible y este ejercicio de fascinación y extrañeza por un acontecimiento que “le sucede a la mitad de la humanidad” es, sin duda, una de las fortalezas de la obra. “Las cosas más extrañas son normales en el embarazo, las excepciones son la regla” y “Jamás me había sentido tan distinta a mí misma” leemos en dos momentos diferentes. Lo ordinario se vuelve extraordinario, el libro se articula como una búsqueda personalísima, íntima, poderosa en detalles reveladores y en epifanías, donde nada resultará como se concebía de antemano. El embarazo será “una circunstancia inquietante, asombrosa y terrorífica” y la maternidad, un estado que trastoca por completo la existencia de la mujer-madre-escritora que desea seguir siendo esto último pese a las fuerzas mermadas, frente a los recién estrenados escollos. La vida, por otro lado, no se detiene, nos recuerda su avance inexorable en forma de enfermedades de nuestros seres queridos o de terremotos en la ciudad que habitamos.

“La maternidad me hizo reescribir mi historia de hija por completo”, escribe Barrera, porque la línea negra del embarazo le atraviesa el ombligo, esa unión que nunca perdemos con nuestra propia madre. Por eso, su experiencia personal tiende lazos con sus ‘madres’ más directas, las que la preceden en el árbol familiar: su madre, pintora abstracta, y su abuela, partera y doula, cuya mente al final de sus días regresará por

efecto de la demencia a los estados primigenios, sin conciencia, de la infancia.

El libro está salpicado también de referencias a otras mujeres, la mayoría artistas (fotógrafas, pintoras, escritoras, escultoras) que retrataron y reflexionaron sobre la gestación, el parto o la lactancia (incluso sobre su ausencia en el caso de aquellas que no fueron madres). Porque este libro tiene una arquitectura de *matrioshka*, las muñecas rusas que representan mujeres embarazadas de otras mujeres: la experiencia íntima de la propia maternidad de Barrera se va encajando a lo largo de las páginas con las vivencias y representaciones de Frida Kahlo, Rosario Castellanos, Alice Munro, Marlene Dumas, Virginia Woolf o Mary Shelley. Esta selección de citas, de lienzos, de instantáneas, de lecturas de las que la narradora se acompaña, a las que su voluntad de no ser solo una madre se aferra y de las que se nutre durante el embarazo y la lactancia van matizando la trama central (la evolución íntima de la gestación, el parto, los primeros meses del recién nacido) y otorgan un carácter caleidoscópico y polifónico al libro.

Rachel Cusk escribe en *Desposos* que “todo lo que ha supuesto la maternidad se ha olvidado deliberadamente o por descuido con el paso de los años” y es justo lo que Jazmina Barrera pretende recordar, fijar, dotar de permanencia. Al tratar estos temas tradicional e injustamente relegados (el embarazo, la crianza, la lactancia, las modificaciones del cuerpo femenino), la autora demuestra que con ellos se puede hacer literatura de altos vuelos. Su libro va creciendo a medida que la lectura avanza. Es mucho más que un diario de embarazo escrito con un estilo limpio, preciso y elegante, más que un ensayo-collage repleto de ecos y tonos; esta pequeña obra

contiene la esencia misma de la maternidad bella y conflictiva, alegre e incómoda, individual y compartida. Todos los fragmentos, algunos brevísimos, que conforman el libro son pertinentes, están enlazados con sobriedad y justeza y reflejan, ante todo, la realidad de la madre-escritora: que la literatura de las mujeres que crían solo puede ser una literatura fragmentada, en pedazos, dividida y, al mismo tiempo, centrada, brillante y tan redonda como el vientre materno.

por **Margarita Leoz**



Una *flâneuse* para la muerte: los paseos por cementerios de Mariana Enríquez

Mariana Enríquez
Alguien camina sobre tu tumba.
Mis viajes a cementerios

Anagrama
 400 páginas

La voluntad de contar el mundo solo puede realizarse a través de lo particular. Con espíritu claramente benjaminiano, en *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*, publicado originalmente en 2014 y reeditado en una versión ampliada por Anagrama, Mariana Enríquez enhebra el fragmento hasta convertirlo en serie capaz de iluminar el acontecimiento histórico.

El *flâneur* fue uno de los personajes característicos de Benjamin, una de las claves para comprender el siglo XIX y el inicio del siglo XX, el paseante, el hombre en la multitud, el observador de lo propio en lo otro, habitante de una ciudad que es depósito de la historia y sus ruinas, de los pasajes como lugar de cruce, de individuos y mercancías, de pensamientos y voluntades, que podemos leer si encontramos la llave adecuada.

En nuestro tiempo el espacio urbano ha sido devorado por las autopistas y los centros comerciales, las ciudades son cada vez más lugares de expulsión y las condiciones necesarias para el paseo, el tiempo de

extravío, sólo lo tienen quienes están fuera de la maquinaria de producción. A este contexto de base se le suma ahora, tras casi dieciocho meses de cuarentenas a nivel mundial, el desafío de ver si y cómo recuperamos el espacio público luego de la experiencia total de una vida 'de interior'.

Por todo esto, parece decir Mariana Enríquez, la posibilidad de la existencia del *flâneur* en el tiempo pivot desde el siglo XX al inicio del siglo XXI -el primer recorrido del libro ocurre en 1997- tiene en los cementerios su único espacio posible.

La nueva versión de la obra que aparece ahora bajo el sello Anagrama amplía el recorrido de manera que, a través de la lectura, conoceremos veinticuatro cementerios salpicados por el mundo. La muestra se inicia con una forma inquietante del erotismo a través del pliegue de eros y tánatos sobre una tumba en Génova -"ella tan fría, nosotros tan jóvenes"- que resulta el puntapié inicial para el amor de la autora por los cementerios. Se expande hacia las

tumbas secretas de Rottneest Island en Australia, retratando también locaciones más célebres como el cementerio de Montparnasse de París, el cementerio judío de Praga, y otros menos evidentes como el prebistero de Lima, Perú, o el del Poblenou de Barcelona, en donde se menciona el memorial-pasadizo de Benjamin, en el pueblo cercano de Portbou.

Las crónicas incluyen cameos de personajes famosos y sus respectivas tumbas -la de Marx, en Londres, la de Elvis en Memphis-, ángeles sin sexo, tours literarios, historias de vampiros y fantasmas, epitafios en forma de poemas, conjuntos escultóricos hermosos, el museo del vudú, maldiciones, mitos y leyendas. Pero el libro no es un mero compendio de paseos escabrosos, biografías de muertos que no descansan en paz o la encadenada descripción de la belleza de los mausoleos, sino una red de historias y objetos que, por la naturaleza siempre inacabada de la serie, revelan el objetivo de renovar las herramientas y los métodos para adentrarse en un universo cansadamente estereotipado.

El mosaico de viajes, libros, citas, encuentros con amigos, festivales literarios, bandas de rock, fragmentos de la historia oficial confrontados con otras fuentes, estatuas, fotografías, y un nutrido etcétera que conforma el universo de *Alguien camina sobre tu tumba* devela el instinto de una arqueología y nos muestra en ella a una escritora impura que alterna la historia con la novela de terror, el vudú con el punk, la admiración de la belleza sueca con el animal print, la masonería con el urbanismo.

La ampliación de la muestra que ahora se presenta acentúa el evidente sustrato político que late debajo de cada porción de suelo destinada al entierro. La excursión al cementerio Sara Braun, de Punta Arenas, en Chile, llamado el “cementerio más hermoso del mundo”, con sus extraños cipreses de puntas redondeadas –“gigantescos penes de un monstruo del bosque”, les llama la autora– realizada en 2019, es la ocasión para repasar la historia del genocidio de los pueblos originarios, principalmente selk’nam y onas, a mano de cacerías humanas encargadas por los hacendados de la época o por el hambre, a causa de la desaparición del guanaco tras la apropiación ilegal de cientos de miles de hectáreas convertidas en latifundios privados. La historia de esas matanzas es también la historia de la concentración de la riqueza en nuestros países, de la dependencia de los mercados internacionales y el retraso en la industrialización, afirma la autora.

Como el libro del poeta Christian Formoso titulado *El cementerio más hermoso de Chile*, del que Enríquez cita algunos fragmentos, el cementerio de Punta Arenas funciona como “cementerio resumen” de todos los cementerios, de todos los tiempos, de todos los lugares, de todos los muertos, en tanto sus hermosos caminos y sus cuidados mausoleos blancos están fundados en la violencia civilizatoria de todos los procesos que se valieron del

exterminio físico o simbólico de los habitantes originarios.

Todos los países, dice Enríquez, son un gran cementerio y cierra este capítulo con una verdad evidente pero no tan transparente para nuestra tradición occidental: estamos acá para morir y, si tenemos suerte, para que los vivos nos entierren, para tener una tumba. Pero no todos tenemos esa suerte, y no todos, sobre todo en Latinoamérica, tienen una tumba. Los genocidios de conquista, las pestes, el secuestro de cadáveres, las desapariciones forzadas, la tentativa siempre renovada de borrar la memoria son, quizás, el resto principal, el más potente, que nos deja la lectura de los recorridos de cementerios de Mariana Enríquez.

La autora ensaya la forma de la crónica de cuerpo presente y, en medio de sus paseos por los cementerios, también se permite imaginar su propia tumba. En el capítulo inicial, que es a su vez el viaje iniciático, confiesa haber anticipado a sus amigos el deseo de que arrojen sus cenizas en la tumba de Mendoza Paz, fundador de la Sociedad Protectora de Animales, una pirámide perfecta sin símbolos cristianos situada en el fastuoso cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires. La pirámide tiene una inscripción: “Aquí no hay nada. Sólo polvo y huesos. Nada”.

No deja escritos, sin embargo, los motivos de esa elección. ¿Por qué usurpar una tumba en el cementerio de los ricos? ¿La verdad de la cita despojada es argumento suficiente? Plegar la muerte propia sobre la muerte de los otros, particularmente sobre un otro al que no estamos unidos por ninguna genealogía, sino por nuestra pura voluntad, quizás pueda interpretarse como un modo de huir de la propia muerte, de volverla ya vista, ya narrada, apenas material literario, ficción.

En perfecto movimiento circular, Enríquez destina el último capítulo al cementerio de la Recoleta. Allí rastrea los orígenes de los enfrentamientos ideológicos que recorren la historia

nacional argentina, a partir del tratamiento de los cadáveres de Evita, Aramburu, Rosas, Alberdi o Perón. Es marzo de 2020 y aunque en la Argentina aún no se ha decretado la cuarentena el mundo ya sufre los avances del coronavirus y la muerte forma parte de la conversación cotidiana. La escritora oficia de guía para unos amigos, cuenta la historia de cada tumba mientras trata de alejarse de los turistas europeos, probables contenedores del virus mortal que se irradia desde Wuhan. Decide volver a buscar la pirámide de Mendoza Paz que, como sabemos, ha elegido como el destino de sus cenizas. Unas páginas antes deja escrito el miedo y el efecto de realidad que siente, quizás por primera vez desde que recorre cementerios, mientras camina entre tumbas en pleno ascenso del coronavirus: “Tenerle miedo a la muerte y a la plaga en un cementerio es tenebroso y realista, es una confirmación del fin”.

Cuando llega a la pirámide, la inscripción ha desaparecido. No sabe si la han retirado por mantenimiento, si la tumba se ha vendido, o si sencillamente se ha perdido. El final queda abierto y Enríquez, que a pesar del miedo no se enferma de coronavirus, nos deja listados en el epílogo todos los cementerios que aún desea conocer. Acaso nuevos modos de ampliar la serie, de renovar la pulsión de *flâneuse*, la observación sobre las ruinas, pero sobre todo de afirmar, frente a la experiencia del límite, que está viva: una chica punk, menuda, latina y redondita, como se describe a sí misma, que seguirá retratando la belleza y la crueldad de las ruinas de las ruinas, porque con leyenda o sin leyenda, en la doble acepción de la palabra, todos seremos apenas polvo y huesos. Nada.

por Paula Vázquez



El que se salva es el que cuenta la historia

Pedro Mairal *Maniobras de evasión*

Edición y selección de Leila Guerriero
Libros del Asteroide
272 páginas

Pedro Mairal (Buenos Aires, 1970) es reconocido como uno de los grandes escritores actuales, no solo de Argentina. Dos hitos cimentaron esta consideración tan alta: el primero, la obtención en 1998 del Premio Clarín convocado por el diario argentino del mismo nombre, otorgado por un jurado compuesto por Augusto Roa Bastos, Adolfo Bioy Casares y Guillermo Cabrera Infante; el segundo, la inclusión en la lista de los mejores autores latinoamericanos por el Hay Festival de Bogotá 2007. Entre aquellos 39 de Bogotá (donde Mairal ha publicado bastante) se encuentran nombres como Guadalupe Nettel, Alejandro Zambra, Álvaro Enrigue, Andrés Neuman o Juan Gabriel Vásquez. Él no les va a la zaga. Además del eco internacional de su obra, Mairal alcanzó una gran difusión en España cuando en 2017 publicó *La uruguayana* (Premio Tigre Juan). El libro, una delicia narrativa, fue tan bien acogido que sumó en solo un año once ediciones. En la misma editorial, Libros del Asteroide, ha publicado *Una noche con Sabri-*

na Love (2018, la obra que le proporcionó el lujo de fotografiarse con Roa Bastos y Bioy) y más recientemente *Salvatierra* (2021), otra novela breve, originalmente de 2008, que narra la creación de una pintura inabarcable, del raro genio de su creador y de la búsqueda de una pieza, como de puzle, que a la postre revelará una realidad escondida.

La primera edición de *Maniobras de evasión* fue publicada en 2015 por Ediciones Universidad Diego Portales (Chile). Si su compatriota Leila Guerriero se ocupó de la edición y selección de los textos que conforman el libro, Mairal ha prologado a su vez la selección de columnas de ella *Teoría de la gravedad*, también en Libros del Asteroide (2019). ¿Pero qué es *Maniobras de evasión*? Una colección de crónicas y piezas autobiográficas que transitan un terreno híbrido, narrativa de no ficción y ensayo libre (al modo que gustaba a Monterroso) en el que se mueven a su gusto los citados Zambra y Guerriero junto a nombres como Juan Villoro, Martín Caparrós, María Fernanda Ampuero

o Daniel Saldaña, que acaba de publicar *Aviones sobrevolando un monstruo* (Anagrama), con varios puntos de coincidencia con el libro que nos ocupa: la autorreferencialidad; el exceso en el uso de opiáceos, que aquí es el del alcohol; las vicisitudes de la vida de escritor con sus viajes y encuentros, ferias, congresos.

La voz narrativa de *Maniobras de evasión* no difiere mucho de la de otros libros de Mairal: un hombre separado o divorciado que entra en la madurez, con un hijo pequeño varón, con zozobras. Hay más o menos un hilo cronológico, con textos que se sitúan en la infancia del autor, y los últimos pertenecen al ámbito de lo más reciente. Una constante, desde que Mairal se dedica a la escritura, es la del bloqueo, los periodos en los que, como confiesa en la segunda página del primer texto, sueña novelas, pero no se siente a escribirlas. Enlaza con ello 'La novela que no estoy escribiendo', un capítulo de una única frase (siete líneas).

Es suyo un caso claro de vocación, un mundo alternativo al de la afición

al fútbol, a la que es ajeno este singular argentino. En `La importancia del deporte´ leemos que “en este juego enorme de la adultez practico este otro juego paralelo, casi invisible, de la literatura, simulando que trabajo, simulando que sí, que soy un hombre con currículum que paga impuestos, pero soy torpe y no me creo nada y sé que están a punto de aplastarme y anticipo, esquivo, hago como que corro con todos, pero siempre me siento al margen, soñando otra cosa, nunca me creo la vida, ese juego tan raro que practican los demás”.

Destacables son `Jardín de infantes´, la recuperación de un episodio de la infancia en un cuento de poco más de una página. Varios de los textos poseen un marcado carácter erótico (`Su vulva aterciopelada´, `Tocar a Gimena´, `Ensayo sobre las tetas´, `El culo de una arquitecta´). Sin embargo, no cae Mairal nunca en lo soez porque su escritura está llena de hallazgos, inventiva que, más que un ágape sexual, provoca un éxtasis lingüístico. Como capítulo de unas memorias es `Un ómnibus en el aire´, donde se reconstruye un accidente de autobús en el que el escritor estuvo a punto de perder la vida y que constituyó un punto de inflexión en esta, justificado por la frase `El que se salva es el que cuenta la historia´. `El sobrino de Bioy´, por su parte, rebobina la composición de su primera y exitosa novela, los problemas que acarrea la fama, el lanzamiento de una carrera literaria. Sobre esta se ocupa buena parte del libro. Por ejemplo, cuando en `La poesía del hombre invisible´ rememora: “En los años noventa yo estudiaba Letras en la universidad, pero me escapaba los jueves a la noche, con toda la felicidad del mundo, a un taller literario. Escribir y estudiar Letras, me decía, es como estar loco y estudiar psicología. Son dos cosas distintas”. También refiere cómo en su caso, que es bastante común, los plazos de entrega aguzan la inspira-

ción y en ese ir contra el reloj se crece: “A medida que empecé a escribir para diarios y revistas, fui legando mi voluntad literaria, esa adrenalina de tener que terminar un texto antes del cierre”. Ante esa premura, “las frases y los párrafos encuentran su lugar”. Los encargos, incluso sobre temas desconocidos, son el acicate de buena parte de este libro: “Así, de a poco, fui llevando la escritura en direcciones nuevas. El periodismo te saca de tu zona cómoda y te lleva hacia temas sobre los que no sabés ni qué pensás”. Los problemas del escritor, la tendencia a perder el tiempo, quedan muy bien expuestos en `Detrás de Natalia´, texto del que no cabe dar muchas pistas sin desvelar el secreto que lo sustenta. “No sé qué tipo de escritor soy. Depende qué esté escribiendo. Prefiero que el libro me solicite su método, que me reclame una forma de escribir, de trabajar”, revela quien también es poeta. Y viene a continuación algo que es aplicable a la génesis de *Maniobras de evasión*: “Hay libros que escribí sin darme cuenta, distraído, sumando textos que después formaron un volumen”.

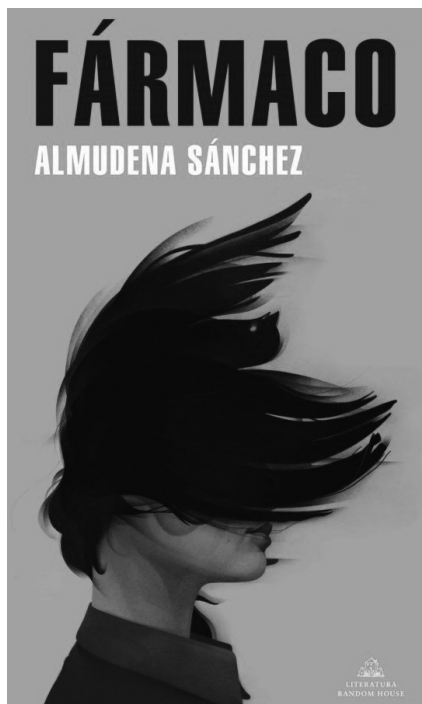
Una consecuencia del bloqueo, de la desgana, es pensar: si uno no logra escribir, que lo hagan otros. Pero otros que pueden ser uno mismo, y entonces los escritos de Mairal los firman otros. En `Un mail´ anota: “A veces siento que no tengo un centro gravitacional, que no tengo unidad. No existo. Y me gusta no existir. Me gusta haberme atomizado en seudónimos”.

Se suman la crónica de una muy breve estancia en un monasterio trapense, o la de un largo viaje en camión; también, la del deterioro neurológico de la madre mientras pierde la facultad del habla, en paralelo con el crecimiento de su hijo: “Parecía como si el lenguaje se trasvasara de mamá a su nieto”. Mairal lo expresa en unas líneas memorables: “Ella perdía ya la cordura y mi hijo estaba todavía en su locura de

los cinco años”. `La catalana´ ofrece un llamativo paralelismo con *La uruguayana*, y no solo por el gentilicio del título (en este caso el narrador no cruza a Montevideo sino que da el salto a Barcelona).

Tal vez las mejores páginas de *Maniobras de evasión*, siendo estas muchas, correspondan a las finas evocaciones de infancia y juventud, o a las crónicas escritas como al desgaire, con la premura de entregar a tiempo. Acaso las partes dedicadas al escritor itinerante que se atasca, al padre separado metido en un pequeño apartamento-estudio, resulten reiteradas y cansinas. Pero siempre hay una frase certera, audaz, en este excelente libro.

por **Antonio Rivero Taravillo**



¿Bomba o latido de corazón?

Almudena Sánchez
Fármaco

Literatura Random House
192 páginas

Fármaco es una novela sobre cómo acabar con uno mismo. Novela de exilio, quizá también de regreso a la tierra quemada. Un cerebro yermo y un doctor que lo hace químicamente vivible. Lo llena de volcanes y buganvillas, golondrinas y océanos. ¿Será cierto que la depresión es una grieta en el amor? Llenémosla, pues, con lo primero que encontremos.

Sufrir es tradición. La literatura universal ha dejado claro que todos tenemos algo que nos persigue y se recluye en nuestro pecho. En el caso de Almudena Sánchez, la literatura es su eje de vida. Tal como ella misma señala, su biografía es también un recorrido de treinta y cinco años alrededor de los versos amartelados de Vilariño, el agua viva de Lispector y los achaques mentales de Woolf. Su relación con la literatura es tan erótica como había sido la de Theodor Kallifatides con el mar: “La vida continuaba estimulándome, pero no eróticamente como antes. Antaño veía el mar y quería hacer el amor

con él”. Una claudicación y una desesperanza similar narra Almudena Sánchez en *Fármaco*, al describir su alejamiento de su antigua relación con la vida y la literatura.

¿Qué se nos pasará por la cabeza a los bruxómanos para que no nos importe destruir nuestros rasgos faciales? Se borran y ablandan hasta tocar hueso maxilar inferior. Debes renunciar a tu cara de niña platónica. Todo está unido. *Fármaco* es una confesión sobre lo endógeno, sobre aquello que habita en nosotros y nos destruye con sólo hacer ¡chas! y aparecer a nuestro lado. La depresión mayor endógena no tiene cura, pero sí tratamiento. Se debe a cambios fisiológicos de exacerbada inconveniencia en el cerebro por una descompensación de líquidos. Un día tienes cumulonimbos en la cabeza y al siguiente un nubarrón que inaugura la peor de las tormentas.

Ambientes enrarecidos y gárgolas isleñas. Casas de piedra y un

selecto pedigrí de raza mallorquina. Dos niñas de archipiélago balear que sueñan con llamarse Aina o Xisca para encaixar con los niños del colegio. Propósito único. Nadie habla de lo difícil que es ser una niña en un pueblo del interior de Mallorca y que tus apellidos sean peninsulares o, mejor dicho, forasteros. El rechazo es inmediato, y es esa extranjería respecto al lugar de origen empuja a la autora a la mudanza a Madrid. Esa búsqueda de perfección será también la causa del dolor narrado por Almudena Sánchez.

Fármaco es una novela genuina escrita por unas manos de brillante expresividad y franqueza. Dice Svetlana Alexievich que el dolor derrite cualquier nota de falsedad, la aniquila. Este es el relato de una cabeza occidental que estalla, que se declara en ruina y que agoniza desde el sofá de su casa. Cien visitas al psiquiatra y unas cuantas más a la farmacia. Y luego está el miedo a padecer algo más serio, peor que lo que

ya lleva a cuestras. Algo permanente y muchísimo más endógeno todavía. Ante eso, la autora se encuentra con los consejos recurrentes: “¡Almudena!, la vida es maravillosa, ¿es que no lo ves o no lo quieres ver?” Frases inquisitivas y maternas que no valen nada. Una llamada al servicio de emergencias. Borrasca en el Hotel Sinatra. Puede que una mujer se abalance sobre un coche al transitar una calle mediocre. ¿Acaso se debate sobre salud mental? Abundan noticias, emisoras de radio y canales de televisión, pero nadie quiere oírlo. La autenticidad dejó de estar de moda hace ya demasiado.

La tiranía del éxito marca su camino. “Siempre seré una escritora que empieza”, se repite en su cabeza. Le da miedo no llegar nunca a la cima. No ser suficiente. Justo en las primeras páginas se da la moraleja en forma de estrago meteorológico. ¡Pues sí! Tras un día espléndido, puede llover barro. ¿Cómo se escribe una segunda novela? Primero, debes concebir la idea. Luego, dar las gracias muchas veces. Entonces, se agazan las paredes, los ojos se cierran y una fantasmagoría sensorial brota. La segunda novela se escribe así, exactamente así. Acaba un verano y se enciende otro mucho más angustioso que el anterior. Podía decirse que, si *Fármaco* fuera una composición musical, sonaría al *For Children Quasi Adagio* de Béla Bartók.

Ya nadie habla del corazón en los negocios de la tristeza. ¿Cuántas pastillas son necesarias para volver a enamorarse de habitar esta ficción? Hay de todos los colores. Se dice que, en más de la mitad de los pacientes, el color y la forma de un medicamento puede alterar su acción farmacológica. La potencia del color rojo agrava los tratamientos dermatológicos. El naranja siempre da energía, será que emula el zumo de naranja y su vitamina C. Si ansías

sedarte rápidamente, lo mejor será que te decantes por una de color azul. Los psicotrópicos de carita feliz aceleran la caída en el amor y sus abismos. Juego peligroso sin final. Por eso, a quien lo haya leído, este libro de Almudena Sánchez le recordará también *Prozac Nation*, de Elizabeth Wurtzel, un ejercicio hábil y fresco sobre lo difícil que es pedir auxilio cuando más lo necesitas: “Ese es el problema de la depresión: un ser humano puede sobrevivir a casi cualquier cosa siempre y cuando vea la luz al final del túnel. Pero la depresión es tan insidiosa, y se agrava a diario, que es imposible ver el final”.

En la escritura de Almudena Sánchez se reconocen notas musicales al describir sus regresos a la infancia, al evocar los azules abusivos en el cielo y los soles muy altos, completamente empinados y amarillos, mientras camina descalza sobre roca bermeja ardiente. Colores argentinos y aceitunados. Pero al mismo tiempo se lee también el recuerdo de la extirpación de un bulto sobre un órgano de color rosa. Joven y alocada, ¿qué habrá hecho? ¿A qué se ha tenido que exponer *ella solita* para que la vida le regale una cicatriz tan larga? La violencia también puede estar contenida en un susurro.

La autora expresa también su vocación por la literatura y su deseo de crear belleza a pesar de lo que puedan decir los lectores. Pero nos guste o no, la familia y los amigos —ni qué hablar de los amantes— tienen voz y voto. No se trata de una mera visita al infierno, se trata de una forma de vida. La vida temporal, la dejadez y los pómulos bien hallados. Conviene elegir la mejor postura para escribir —cama, mesa o sofá—; nada importa mientras los dedos toquen tecla. El compromiso debe ser férreo si te atreves a escri-

bir un libro rebosante de inteligencia y brusquedad.

Es en *Fármaco*, y no en su estupendo primer libro, donde Almudena se acoge a su primera voz desgarrada —la de la niña asustada que no puede sacar el pie de la rueda de la bici—, la consume y deteriora, hasta crear este libro que se demuestra armonizado hasta en sus formas más oscuras.

por Rosa Moncayo



La poesía recomienza

Aurelio Major
Pródromo

Libros de la Resistencia
88 páginas

En algunas producciones recientes de poesía en castellano se advierte un agotamiento y un recomienzo. El agotamiento se refiere al de las posibilidades ofrecidas por el coloquialismo que predomina desde finales del siglo pasado. Ese giro coloquial fue, a su vez, una forma de manifestar que los diversos pujos vanguardistas, particularmente en América Latina, tocaban a su fin. En Europa, el auge de las distintas formas de vanguardia duró aproximadamente treinta años, si contamos desde el manifiesto de Marinetti hasta el principio de la segunda guerra mundial. Pero en América Latina no hubo un acontecimiento de alcance continental que pusiera fin a las diversas oleadas vanguardistas. Hacia 1972, por poner un ejemplo, Emir Rodríguez Monegal podía escribir: “Por tres veces en este siglo, las letras latinoamericanas han asistido a una ruptura violenta, apasionada, de la tradición central que atraviesa –como un hilo de fuego– esa literatura”. Se refería a los años veinte (la irrupción de los *ismos*), los cuarenta (la “literatura

comprometida”, como la *Tercera residencia* de Neruda) y los sesenta (la que cuestiona la “estructura poética misma, el lenguaje en tanto que límite”, en *Paradiso, Rayuela o Blanco*). Pero, además, a principios de los años sesenta, cuando Nicanor Parra ya había publicado *Poemas y anti-poemas* y Carlos Martínez Rivas *La insurrección solitaria*, Aldo Pellegrini saca en Buenos Aires su *Antología de poesía surrealista*, cuyo influjo puede apreciarse, por ejemplo, en Alejandara Pizarnik. Las dos tendencias –vanguardista y coloquialista–, que suelen verse como sucesivas, fueron simultáneas durante un largo periodo. El coloquialismo solo se convertirá en dominante en la década final del siglo, cuando la estela de las vanguardias se apaga definitivamente o se vuelve irrelevante.

¿Y ahora, entonces, qué viene, qué podría ser lo nuevo? Las tentativas son múltiples y dispersas; muchas de ellas, como es visible en la literatura de nuestro tiempo, dominadas por preocupaciones temáticas y con escasa preocupación formal. Pero hay

otra búsqueda –más que tendencia– que se presenta como un recomienzo: una nueva espiral hacia el origen, siempre que se tenga presente que el origen latinoamericano es ya un regreso, una reelaboración: barroco, por eso. Es decir, donde “origen” no es algo arcaico que pueda ser recuperado sino aquello que reaparece, cada vez, a modo de interrogación. “Puedo decir que, para nosotros, el barroco es el no-origen porque es la no-niñez. Nuestras literaturas (...) nacieron ya adultas”, escribió Haroldo de Campos, señalando el desacomodo o el desencaje de la poesía escrita en América Latina.

Aurelio Major, en *Pródromo*, hace explícita su índole neobarroca en el conjunto del libro y la redobla en algunos guiños particulares. Cuando escribe, por ejemplo, acerca de una picaza, que “de techo en techo perlonga” su graznido, está haciendo dos operaciones a la vez (y ese espesor es de índole barroco): usa un verbo ajeno a la lengua coloquial (*perlongar*) y hace un guiño al principal poeta neobarroco o, como él mis-

mo lo denominó, *neobarroso*, del Río de la Plata: Néstor Pelongher.

Que el libro de Aurelio Major (mexicano radicado desde hace años en Barcelona) quiere anunciar un advenimiento está claro desde su título: pródromo: “malestar que precede a una enfermedad”. Lo implícito, aquí, es que “barroco” se denomina también –según Eugeni D’ors– a los síntomas que preceden la irrupción de una dolencia. Esa enfermedad vuelve sobre lo decadente, elemento esencial al surgimiento de la modernidad, en Baudelaire y los simbolistas, en el que –para decirlo en palabras de Paul Bourget– la unidad pierde fuerza, y “la página se descompone para dejar paso a la independencia de la frase, y la frase para dejar paso a la independencia de la palabra”. A esta *enfermedad estética*, Major la trata a base de humor: formas de la paronomasia que burlan la frase hecha (“rompamos lances”, “sin diques ni directes”), aliteraciones, invocación de autoridades casi siempre en tono menor. Por ejemplo, a Neruda, que aparece como el fantasma detrás de la prosodia de varios pasajes de *Pródromo*, se lo evoca mediante el neologismo “vidobra”, que aquel acuñó para atacar a Vicente Huidobro durante el episodio conocido como “guerrilla literaria” (según el conocido estudio de Faride Zeran). A T.S. Eliot no se lo cita por sus poemas mayores sino por una obra doméstica sobre el nombre de los gatos. A Oliverio Girondo, por la negatividad de su disolvente *masmédula*: “en un dentro desmayado no”. Todo en *Pródromo* es a la vez sofisticado y reticente a la solemnidad, a lo asertivo, a lo unívoco.

El humor no está, aquí, solo en la sombra del doble sentido. Reside, también, en la conciencia de que el poema habla por sí mismo y no como manifestación del sujeto que, aun siendo el autor, se queda afuera de la página: “El poeta superior dice lo

que efectivamente siente./ nada de esto tiene que ver con la sinceridad”, escribe Major. Se asoma Pessoa y su “Autopsicografía”, la del poeta que finge el dolor que de verdad siente (pero, ¿hubiera dicho lo mismo uno de sus heterónimos?). Se juega, asimismo, en ese sentimiento verdadero lo que Nietzsche definió, en *El nacimiento de la tragedia*, como el “problema de la objetividad” en el arte: “en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del «yo» y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aún, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística”. En los poemas de Arquíloco, dice Nietzsche “a quien vemos es a Dioniso y a las ménades”. Apolo: dios clásico; Dioniso: barroco. Dice Major: “Lo que escalda la entraña es el rescoldo”. No hay más interioridad que las entrañas.

En el centro del *Pródromo* está “Ilapso”, poema extenso –abarca una tercera parte del libro– de aire meditativo o filosófico. Se reaviva allí una alta tradición mexicana: la que funda, a finales del siglo barroco por excelencia, el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, que parece evocado en los primeros versos de la segunda sección de “Ilapso”: “Todo duerme para olvidar, que dormir al sol es peor,/ dormir a los rayos de la luna/ y mayormente cuando entran por angostos agujeros”; aunque aquí no es “la avergonzada Nictimene” (o sea, la lechuza) la que se hace oír sino los pericos y el ruido de los coches. Esa tradición del extenso poema meditativo fue continuada en el siglo XX, sobre todo por José Gorostiza en *Muerte sin fin*. Siempre y cuando se acepte el encuentro del austero Gorostiza, observador de un vaso de agua, con el gran neobarroco Gerardo Deniz, cuyos poemas de risa

erudita, tejidos de citas y alusiones cultas, hacen eco en varias partes de *Pródromo*.

Dije antes que estos poemas pueden leerse como un documento de anti-antipoesía. Sin embargo, además de algún soneto y de muchos endecasílabos de goloso paladeo, el libro incluye una sección, “Write Wreck”, compuesta por fotos (de coches accidentados o abandonados a la intemperie, la mayoría) con epígrafes inesperados: citas entresacadas de Blaise Cendrars o de Mina Loy, sin referenciar, y cuyo sentido cambia a la luz de las imágenes a las que acompañan. Ejercicio que recuerda, entre otras producciones proto y tardovanguardistas, a los *Artefactos* de Niccanor Parra. Señal de que no hay voluntad de impugnaciones completas, y de que el espíritu barroco, como ya dijo Lezama Lima, radica en un americano “no rechazar”. De allí la densa impregnación de este libro, que pone en funcionamiento su propia galaxia, rica en invocaciones y evocaciones.

por **Edgardo Dobry**



Transparencia de la enfermedad

Raquel Taranilla
Mi cuerpo también

Seix Barral
224 páginas

Del cuerpo humano se ha hablado mucho en literatura (pienso en *Tener un cuerpo*, de Brigitte Giraud o *Tú también puedes tener un cuerpo como el mío*, de Alexandra Kleeman, que son algunas de mis lecturas recientes). Normalmente, se habla del cuerpo como molestia, como obstáculo o masa destructora de identidades, como carne que envejece, se arrastra y convive junto a nuestras rutinas cotidianas. Sin embargo, algunos libros, entre ellos el de Raquel Taranilla, *Mi cuerpo también*, (Seix Barral, 2021) se desvían del camino de la metáfora y escarban en la necesidad de relatar un suceso tal y como fue, de forma ferozmente sincera. Este hecho no creo que sea otra cosa que visitar una realidad cruel y atestiguar lo que ‘realmente’ sucede cuando te someten a un tratamiento brutal. Y sobre todo, pues es muy remarcable, a un tratamiento del que no puedes escapar. O lo aceptas o mueres.

Mi cuerpo también se puede leer en clave de novela autobiográfica, de testimonio impúdico o crónica literaria sobre el cáncer, —en este caso me

atrevo a anunciar que la narración va más allá del cáncer— perspectiva que no es esencial cuando lo que hace la autora es poner sobre la mesa uno de los mayores temores de la humanidad: un linfoma linfoblástico muy agresivo a los 27 años de edad.

Para empezar, Taranilla no sufrió un cáncer cualquiera —aunque ningún cáncer es mejor o peor— pero este asusta más, cuesta hasta pronunciarlo: lin-fo-ma-lin-fo-blás-ti-co. Y para rematar la historia, ella tampoco tenía una edad cualquiera cuando se lo detectaron. Influye, creo, esa cifra de sobremanera.

La lectura se hace ligera —por lo bien estructurada que está, pues vamos siguiendo su evolución de forma lineal— y escalofriante, especialmente al inicio cuando no sabemos qué va a pasar con ella y deambula de un médico hacia el otro buscando una respuesta a su dolor e inmovilidad. La derivan a psiquiatras, a neurólogos, a fisioterapeutas. Y en todo ese proceso de desorientación, vamos con ella, nos lleva de la mano tanto por sus pensamientos como por los pasillos

retorcidos de los hospitales: la acompañamos mental y físicamente.

En un momento del libro, anuncia: “soy el espacio que ocupa mi cuerpo, todo lo demás es accesorio” y un par de páginas más adelante “después de todo, para un médico el cáncer es algo tan vago que no significa casi nada”, y justo ahí es cuando el libro empieza a tomar otro camino, más allá de lo testimonial, que considero, no obstante, más que suficiente cuando se ponen las moléculas, las células cancerígenas, el drum (dios mío el drum, qué temblor, qué miedo abismal he sentido leyendo sobre él) la quimioterapia y el catéter sobre el papel en blanco. La narración de Taranilla comienza, a partir de ese punto, a hacer una crítica social-sanitaria acerca de cómo nos tratan y nos trasladan cuando acudimos a una consulta. Cómo nos diseccionan. Cómo nos analizan el trozo de órgano pero nos dejan salir con el sobresalto intacto por la puerta. Cómo llegamos a casa, mareadas, casi inconscientes, con el papel sellado y firmado y un medicamento recetado del que no sabemos nada. Esa sensación: la de vivir

mecanizadas; el cuerpo al servicio de las máquinas de la salud. Al servicio de la química. Ya solo mencionarlo, es atrevido. Tan solo, señalarlo, cuando te han curado y todo ha ido bien y deberías agradecerlo (que por supuesto lo hace) todos los días de tu vida. Destrozar ese concepto idealizado de “lo magnífico que es que te atienda un médico”. Sí, pero... ¿a costa de cuánto análisis y daño mental? ¿Tenemos que ceder a que experimenten con nuestros tejidos cuando no encontramos devastadas?

Nuestro cuerpo también está burocratizado.

Raquel Taranilla abre un espacio de reflexión moral y nos cuenta lo que se siente al no saber lo que te está pasando por la sangre: “Me había sentido morir desgarrada antes de recibir un diagnóstico certero. Con desacierto, (los médicos) dan por sentado que el que escucha, entiende que el discurso de la medicina es diáfano y carece de dobleces. Es más, a veces da la impresión de que los médicos consideran que basta con que el paciente conozca su enfermedad y la terapia a la que se somete de un modo superficial, a grandes rasgos, puesto que hacerle comprender al lego procedimientos clínicos con profundidad y rigor es inasequible”. La vemos dilucidar y analizar el lenguaje médico de forma empática e inteligente y moverse por terrenos que solo se vislumbran si eres una paciente que está aterrorizada con lo que está sufriendo y no sabe qué nueva información, qué nueva máquina o líquido inyectable le deparará al día siguiente.

Así las cosas, el mosaico literario (en un principio, creemos que vamos a leer tan solo una historia dura y conmovedora sobre el cáncer) que construye Taranilla, se amplía y se desgarran a medida que avanza la historia. Se habla de las salas de espera, de las horas larguísimas, interminables, que (no) pasan dentro del hospital, de la llegada de la primavera y de

los primeros rayos de sol que recibe en la cara la persona enferma, de los amigos y amigas y visitantes que llenan las paredes de fotografías y objetos extraños que una nunca hubiera pensado coleccionar, de la primera vez que aceptan que vuelvas a casa (temporalmente) y la ilusión truncada, ya que no se puede disfrutar estando enferma, la herida cruje, se resiente, y todo se rompe de nuevo. De la incertidumbre metafísica, de preguntar hacia el aire, hacia el cielo, hacia todas las esquinas de la habitación, qué ha hecho una mal, por qué a ella le ha tocado esta maldad y se le ha incrustado ahí, bien fuerte, poderosa y lánguida a la vez. Y de la actitud que se debe tener: “según parece, un enfermo triste y desengañado es incómodo. En cambio, un enfermo animoso merece admiración, se hace atractivo. Vehicula una imagen gloriosa del individuo frente a la enfermedad y a la muerte. Por eso, en televisión abundan las historias de superación del cáncer ejemplarizantes y melosas; son un producto de consumo grato”.

Quizá, lo único que puede sobrar en *Mi cuerpo también*, que advierto (otra vez) para nada es una historia de superación, pues en su discurso resuena todo lo contrario, repetidamente, son las notas a pie de página, que hay bastantes y no están mal, pero la escritura de Taranilla es tan flexible, amplia, sensible, resolutive, que no he podido hacer otra cosa que saltármelas. En algunos momentos, las he leído por obligación porque tenía que hacer esta crítica y en todas ellas se alude a que el personaje-persona citado en la nota, muere de alguna enfermedad, que es ingenioso y detalla lo cerca que estamos todos de morir de una enfermedad y no de muerte natural. De todas formas: con Raquel Taranilla, con ella entera y su lenguaje nos basta, con su inteligencia emocional y su experiencia sensorial, funesta, dura y blanda a la vez, que no nos hace falta más: ningún extra.

Mi cuerpo también transita una senda: el paso del cuerpo al oncocuerpo y del oncocuerpo, al cuerpo reventado de nuevo. Otra manera de resucitar.

A modo de conclusión, me quedo con la lectura deliciosa, aunque incómoda, con las 219 páginas íntegras, pero también con esta pregunta punzante que se hace Taranilla a mitad del libro: “¿Se puede hablar de trauma por tratamiento médico? Estoy prácticamente segura que sí”.

Y a mí me gustaría contestarle desde aquí, con humildad y admiración, pues he pasado enfermedades severas bastante joven, aunque no creo que nada se asemeje a lo suyo: que sí, definitivamente sí, se malvive con ello.

por **Almudena Sánchez**



El futuro consumido

Fernanda Melchor
Páradais

Literatura Random House
160 páginas

En apariencia adormecidos por el alcohol, o bien despertados por la borrachera que parece revelar los deseos y los impulsos viscerales, los personajes que protagonizan *Páradais*, la tercera novela de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982), se enfrascan en la materialización de una pesadilla que, disfrazada de albedrío o rebeldía, termina por condenarlos. En esto no hay misterio: la trama del libro es sencilla, y uno no ha de esperar revelaciones ni giros sorprendentes ni grandes procesos reflexivos ni una estructura compleja que enrede las voces. Se trata de un libro crudo, directo, inclemente.

Las tres partes que conforman el relato, largos párrafos de aliento coloquial en una suerte de monólogo interno confesional, dan cuenta de un episodio concreto: Polo, un joven que trabaja como jardinero en una urbanización de lujo, traba amistad con Franco, que vive en el conjunto residencial y que comparte con el primero, pero en códigos diferentes, la inadaptación, la alienación, el enajenamiento que los reúne a la orilla de un río que corre en

las cercanías donde beben cualquier tipo de alcohol que pueda evadirlos de sus respectivos contextos: la pobreza, la carencia, la imposibilidad de imaginar un futuro, en el caso de Polo; la opulencia, el fracaso y el aburrimiento, en el caso de Franco, y que los lleva, en última instancia, a la burda planeación de un crimen.

Los personajes se ofrecen solamente como aquello que hacen, y poco hay de la hondura de sus motivaciones, o de sus mundos interiores. Quizá eso es lo que más echo en falta en *Páradais*: el lenguaje coloquial vigoriza el estado de ánimo casi siempre alterado de Polo, pero levanta una barrera que impide percibir algo más allá, algo más profundo en la esencia, en el ser de los personajes, y aunque el panorama se dibuja, aunque el tedio y el agobio y la falta de oportunidades están presentes, el latigazo del discurso (en ocasiones mejor logrado, en otras tanto repetitivo) termina por nublar la mirada y ofrecernos, casi, solo superficialmente. Un relato cuyo único sustento es la desnuda relación de los hechos.

La desesperación de Polo se aferra al recuerdo de dos personajes secundarios cuyo relato pasa fugaz por las páginas de *Páradais*: el abuelo, un hombre que murió atado a una cama, enloquecido por el alcohol, sin poder cumplir la promesa de construir junto al nieto una barca que se ofrecía como la única posibilidad de libertad; y Milton, el primo de Polo, la figura tutelar que crece después de la muerte del abuelo. De la historia de Milton sabemos un poco más: la incursión forzada en el sicariato, el cártel que es dueño de todo, la prosperidad económica a costa de la vida a salto de mata, el barato precio de la muerte. En ambos personajes se percibe un relato que no se desarrolla en todo su potencial y que se corta de forma abrupta para seguir con los soliloquios de Polo. Quizá son dos puntos de fuga que habrían dado un panorama más amplio al relato, más allá del crimen pormenorizado.

Hay, no obstante, pasajes donde la prosa logra algunos momentos intensos. Sobre todo cuando la naturaleza

se convierte en un símbolo de todo aquello que abrumba a Polo: el río, la humedad, la exuberancia del paisaje encarnado en los árboles y las plantas que parecen perseguirlo y enraizarlo en ese estado del que quiere escapar, y la constante transformación de aquello que estando vivo no puede permanecer quieto, sino que se expande y lo coloniza todo. Ahí es, me parece, donde el texto ofrece algo más que el mero recuento de hechos y encuentra un peso poético de elogiabile intensidad.

Es inevitable comparar este libro con la estupenda novela anterior, *Temporada de huracanes* (2017), pero la comparación es injusta y quizá *Páradais* salga perdiendo, sobre todo en lo que se refiere a estructura, lenguaje y desarrollo de los personajes. Sí logra, me parece, plantear una serie de cuestionamientos interesantes sobre nuestra capacidad de simpatizar con determinados personajes: en *Temporada de huracanes*, a pesar de los terribles actos que cometen los protagonistas, podemos percibir con intensidad su pasado herido, ahí donde primero fueron víctimas, y buscamos, donde sea posible a lo largo de la novela, esos breves pero luminosos momentos en los que la redención, la escapatoria definitiva, la salvación, podrían ser posibles. Establecemos un vínculo con esos personajes porque reconocemos que el presente en el que ejercen la violencia proviene de un pasado en el que la violencia los transformó.

Los personajes de *Páradais*, en cambio, tanto Franco, con su desbordado deseo de posesión y usufructo de los otros, como Polo, con su desprecio y su retahíla de quejas y recriminaciones, no logran despertar una simpatía que nos aproxime a ellos y nos lleve a entender que, en muchas formas, ambos son víctimas también de una violencia orgánica y una alienación aniquiladora. Ese es el difícil reto al que nos enfrenta la autora: comprender aquello que parece monstruoso.

Es por eso creo que el reclamo más interesante del libro es el que emerge con respecto a la forma en que percibimos la perorata de Polo, su odio arrojado hacia los ricos habitantes de la urbanización, su constante repudio por todos ellos y por los otros trabajadores, su rencor dirigido a la madre, al abuelo muerto, a la prima socarrona, al primo admirado y que, como el resto de sus familiares, lo ha abandonado: Polo desprecia todo y a todos, y se aferra a la idea de una libertad que se desvanece al conseguirla. Su queja patética, intento de justificación de sus actos, no logra en nosotros el descargo que pretende. Ese patetismo, en primera instancia, nos aleja de la reflexión honda sobre el personaje y, luego, nos obliga a pensarlo dos veces: no hay un verdugo individual en la vida de Polo, su tragedia es el resultado de un proceso sistémico de exterminio, un Estado, un sistema político, social y cultural que, sin que el propio Polo nos lo diga, lo considera un “daño colateral”, una suerte de residuo cuyo destino es ser consumido.

Parece que una cierta función dramática de *Páradais* no es del todo ajena a *Crimen y castigo*: un rencor crece en el individuo orillado a la soledad y la pobreza, y el hecho criminal es casi una vindicación. Una de las notables diferencias es que en *Páradais* el crimen no es idea de Polo, el alienado pobre, sino de Franco, el aburrido rico, lo que mantiene al primero en su estatuto de carne de cañón, de instrumento de los otros. Por eso, tal vez, porque Polo es arrastrado por aquello que detesta y no parece ejercer ningún tipo de voluntad, se nos muestra como un personaje odioso, débil, que intenta culpar a los demás de su mal agüero.

Cómo nos relacionamos con los otros es, esencialmente, la interpelación que busca *Páradais*. ¿Simpatizamos con ellos porque compartimos la antipatía por el evidente verdugo, en esa escala de negros y blancos que

nos facilita cualquier juicio ético o moral?, ¿o lo hacemos porque de verdad tenemos la facultad de establecer un lazo capaz de incluir a aquellos que, como Polo, parecen representar la maldad sin sentido, los mal llamados “juguetes rotos” del capitalismo? Las numerosas hordas de sicarios en México están compuestas de personajes como Polo, que también son víctimas, que pasan de ser el residuo de un sistema económico “legalizado” al de uno “ilegalizado”. Quizá nunca logremos un entendimiento completo de esa violencia si no dejamos de ver a esos miles de muchachos como lo que realmente son: rehenes de todos los sistemas posibles de opresión.

Páradais puede ser un libro imperfecto, acaso como todos los libros, pero entraña un planteamiento que me resulta indispensable: el sistema que consume el futuro de tantos quiere convencernos de que los consumidos son monstruos de cepa que no merecen compasión o comprensión.

por Eduardo Ruiz Sosa



Cuando entender un ascensor es entender el total del mundo moderno

Roque Larraquy
La telepatía nacional

Fulgencio Pimentel
188 páginas

Uno de los muchos errores que suele cometer la crítica literaria, tan obsesionada en ocasiones por etiquetarlo todo, es su tendencia a colocar a los escritores singulares en un mismo cajón de sastre –el de los ‘raros’– quitándoles así inconscientemente buena parte de su singularidad. De este modo, ante la aparición de uno como Roque Larraquy (Buenos Aires, 1975), habrá quien corra a buscarle a su obra concomitancias con la de otros ‘raros’ del momento, como podría ser la firmada (en sus distintas encarnaciones) por el colectivo Juan de Madre, sin tener en principio nada que ver el uno con el otro (o sí, según se mire). Es también un error frecuente de la crítica el adscribir automáticamente a los autores, por mor de su nacionalidad, a una tradición que, quién sabe, lo mismo tampoco ni les va y ni les viene, y en este sentido el nombre de Larraquy podría entenderse como un miembro más de esa hermandad creada involuntariamente por tantos escritores argentinos (como Borges, Gombrowitz, Cortázar, Puig, Aira, Pinedo, Fresán, Enriquez,

Schewblin, Llurba... ahorrémonos, en fin, el *name dropping*) que han coqueteado con los géneros populares sin perder de vista la condición literaria de sus textos. Tenga sentido o no, dicho queda lo anterior con la mera intención de que haga las veces de escuetas coordenadas estético-generacionales de una de las voces en castellano más refrescantes de los últimos años.

A Larraquy lo conocimos la mayoría en 2014 con la publicación a cargo de la editorial Turner de su primera novela, *La comemadre*, que en su traducción al inglés llegó a quedar finalista del prestigioso National Book Award. A su alrededor se generó cierto culto promovido sobre todo por los elogios de algunos lectores de peso (incluido el reputado crítico Ignacio Echevarría, tan difícil de deslumbrar), que con sus comentarios entusiastas sentaron las bases de la indudable expectación (limitada por supuesto a cierta inmensa minoría) que desde entonces sobrevuela cualquier anuncio de propuesta narrativa que provenga de este autor.

La publicación, por fin, de *La telepatía nacional*, vino así no solo a colmar ciertas ansias lectoras si no, contra todo pronóstico, a cerrar una suerte de tríptico conceptual, al reincidir aquí Larraquy en la misma fórmula narrativa ya empleada en *La comemadre* (pues ambas novelas se construyen sobre una estructura similar formada por dos partes bien diferenciadas, una eminentemente narrativa y otra más fragmentaria; ambas toman además como punto de partida estrambóticos episodios pasados de ciencia –ficción– extrema para, a partir de ellos, proponer relecturas del presente, incluso –por qué no decirlo– con intenciones políticas), cuestión esta que más que mostrar pereza inventiva pone de manifiesto la coherencia de un proyecto creado en cierta medida sobre la marcha y del que a modo de bisagra o entremés formaría parte también –de ahí lo de tríptico– el hermoso breviario *Informe sobre ectoplasma animal*, ilustrado por Diego Ontiveros y publicado en su día por la siempre interesante editorial Eterna Cadencia.

Las conexiones entre los tres títulos hasta ahora publicados por Larraquy se estrechan aún más al comprobar que la edición argentina de *La telepatía nacional*, publicada ya el año pasado también por la citada Eterna Cadencia, contaba en su portada con un dibujo muy elocuente a cargo del mismo Ontiveros, en el que se mostraba la figura de una oficinista y superpuesta a ella la de un perezoso. Dicha ilustración ofrece veladamente algunas de las claves sobre las que gira la trama de esta novela que recrea, siempre desde la ficción, el intento de construcción por parte de una serie de estafalarios inversores de un parque etnográfico en la Argentina de principios de la década de 1930, ideado en realidad como si de un zoo para tribus indígenas se tratara, un lugar donde pudieran ser observadas “en su estado natural” por los visitantes. La llegada a la ciudad de una representación de una de estas tribus, unido a un pequeño escollo burocrático, pondrá patas arriba el proyecto y provocará una sucesión de calamidades narradas por Larraquy con mano maestra de guionista de *screwball comedy* (cuánta grandeza hay en la frase: “Entender un ascensor es entender el total del mundo moderno”), reminiscente también en algunos momentos a aquellas grandes novelas de Evelyn Waugh, como *Merienda de negros* o *¡Noticia bomba!*, donde se mofaba largo y tendido de las más crueles *contradicciones/aberraciones* del Imperialismo británico.

Es no obstante el segundo capítulo de la novela, el titulado *Amado Dam* – nombre asignado, con no poca sorna, al acaudalado protagonista de la historia–, el que mejor revela la virguería con la que Larraquy se desenvuelve con la escritura, en un complejo juego de voces y espejos propio del George Saunders más experimental, al atreverse a (re)contar buena parte de la peripecia narrada (por su mayordomo) en el primero de los

capítulos a través de los ojos del que aparentemente no estuvo presente pero “vivió” el momento gracias a un proceso telequinético. Pasamos así de estar en una película de Howard Hawks a estarlo en un capítulo de la serie *Fringe*, donde todo se multiplica lisérgicamente, donde más que presencias hay sensaciones, donde hay dos de todo sin que se vea, en un brillante ejercicio de ventriloquía narrativa absolutamente maravilloso. Baste decir aquí que el tal Amado Dam habría quedado herido fortuitamente por un perezoso (y ahora ya entienden la ilustración de Ontiveros) traído de forma clandestina por la tribu de marras desde las selvas del Perú... y a partir de entonces, la magia.

Una magia que, por desgracia, no dura todo el metraje. En el último capítulo, titulado *Anexo*, Larraquy desvela a través de la exposición de escogidos materiales escritos (cartas, decretos, informes) la historia de en qué se terminó convirtiendo, en manos de los poderes fácticos, el don telepático descubierto accidentalmente por Amado Dam. Hablamos lógicamente de los primeros años de la dictadura de Revolución Libertadora, para la que Larraquy inventa una Comisión de Telepatía Nacional, desde la que se espiaría a la población a través de las denominadas ajenistas, telépatas entradas por el gobierno (casualmente, todas mujeres) para hacer cumplir los designios del infausto decreto de “desperonización”, en virtud del cual se prohibió en efecto en Argentina la utilización de imágenes, símbolos o signos que fueran representativos del peronismo. Por más que resulte impecable como idea el intento de incrustar tan fabulosa ficción en una suerte de ucronía subterránea de la Argentina, lo cierto es que se echa en falta en este capítulo un mayor desarrollo narrativo, aunque fuera a través de la inclusión de más documentos misceláneos que ayudaran a completar de forma indi-

recta el relato o al menos a mantener el ritmo de la historia, bruscamente alterado de forma un tanto incomprendible en las últimas páginas.

Con todo, *La telepatía nacional* se presenta en su conjunto como un dechado de imaginación, como una narración encomiable, y reafirma a Larraquy como lo que ya era: uno de esos escritores visionarios a los que habrá que leer siempre, escriba lo que escriba, se pierda en los vericuetos que sea, pues es justo ahí donde reside la gracia, su gracia, siempre al servicio de la sorpresa, de lo distinto, como si fuera capaz de leernos a todos la mente, para hacer justo lo contrario a lo esperado.

por **Fran G. Matute**



Alberto de la Rocha
Los años radicales

Cicatrices, movida y trementina

Alberto de la Rocha
Los años radicales

Galaxia Gutenberg
270 páginas

Al comienzo de esta novela tiene lugar una inquietante conversación telefónica entre el veterano protagonista y una niña de trece años. Ágil y certero, el diálogo perturba a ese adulto que, asombrado ante la desventura de la joven, acaba con el sordo auricular en la mano. Ella ya ha cortado la comunicación y él enciende un cigarrillo. Tal vez sea hora, piensa, de hacerse un autorretrato.

Simultáneamente, la novela sume al personaje en una frágil maraña retrospectiva y establece sus propias coordenadas estéticas, pues acabamos de saber que el protagonista, pintor para más señas, acaba de recibir el prestigioso galardón que entrega cada año en Oviedo, en el Teatro Campoamor, la heredera al trono de España. Da comienzo de este modo un viaje por la geografía familiar y la trayectoria humana y artística del pintor maldito Eduardo Muñoz, a través del cual accederemos al esquivo vórtice cultural de la dizque Movida. Pero, sobre todo, nos internaremos en las más oscuras entretelas del pin-

tor, pues *Los años radicales* se integra de forma cabal en la ancha tradición de la novela de artista.

Cumple, entonces, recordar que es característico de este género el esfuerzo por definir la posición del artista en el seno de su sociedad, razón por la que el desarrollo de este tipo de novelas vehiculó desde el principio las tensiones del proceso de autonomización del arte y del artista en la sociedad burguesa, es decir, cobró un notable auge durante el siglo XIX: *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac, *A contrapelo* de J-K Huysmans, o *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde son algunas de sus manifestaciones más renombradas. A lo largo de todo el siglo XX este género proliferó en autores de distintas literaturas, desde Croacia, donde Miroslav Krleža publicó *El retorno de Filip Latinovicz*, a Estados Unidos, entre cuyos cultivadores cumpliría citar al William Gaddis de *Los reconocimientos*. En España, ejemplos paradigmáticos de este tipo de narraciones fueron *La Quimera* (1905) de Emilia Pardo Bazán

o *La maja desnuda* (1906) de Vicente Blasco Ibáñez, por citar algunas con las que se inauguró el siglo XX, cuando asimismo surgió la variante de la novela de artista de vanguardia y aun de las biografías de pintores imaginarios, entre cuyos principales cultivadores se encontraron Max Aub y, ya en el siglo XXI, Ricardo Menéndez Salmón o Vicente Luis Mora, este último, por cierto, galardonado con el mismo Premio Málaga de Novela con el que se ha alzado *Los años radicales*.

De toda esta tradición *Los años radicales* hereda no sólo la inevitable contraposición del artista a la figura del burgués, sino un genuino afán psicologista para describir la vocación del personaje y un diverso entramado de acciones y episodios. Cabe entonces subrayar que no es la primera vez que Alberto de la Rocha sitúa a un creador en el centro de sus novelas; sus personajes, de hecho, suelen definirse por hallarse en trance de conquistar o reconstruir su propio sentido. En el caso particular de *Los años radicales*, la novela constituye el verdadero auto-

rretrato que se propone pintar Eduardo Muñoz, la cual cobra la forma de un tríptico.

Dividida en tres partes, la narración aborda en la primera de ellas el trazado del linaje personal y creativo del pintor. Poco a poco, el lector averigua episodios fundamentales de la vida de Eduardo, que en muchos casos se asimilan a los motivos legendarios que suelen encerrar este tipo de narraciones: la casa natal (asturiana), el abandono del hogar familiar, la juventud como vector afebrado de las fuerzas del destino, la amenaza del fracaso y la impostura o, incluso, una suerte de mutación de las relaciones entre maestro y alumno a propósito de Raphael Mengs, el gran campeón español y europeo del gusto neoclásico. Si Mengs reclamó la llegada a Madrid de Goya para pintar cartones, la presencia en la casa familiar del retrato de un antepasado supuestamente pintado por Mengs propicia una serie de correspondencias a lo largo del itinerario de Eduardo Muñoz: el fatídico peso de la genética y las ocultas prefiguraciones del destino, aunque también el viaje iniciático a Madrid, donde Eduardo se matricula en Bellas Artes mientras sus padres lo imaginan estudiando Arquitectura. Allí, la cuota de herencia familiar menos desdeñable (el dinero que recibe de un tío, el apartamento propiedad de los padres en el que se instala) favorecen el despliegue de su trabajo artístico, al tiempo que se somete al voltaje de una época marcada por la ubicuidad de la droga, en especial de la heroína, que llega a empapar “hasta la última célula” del protagonista de *Los años radicales*.

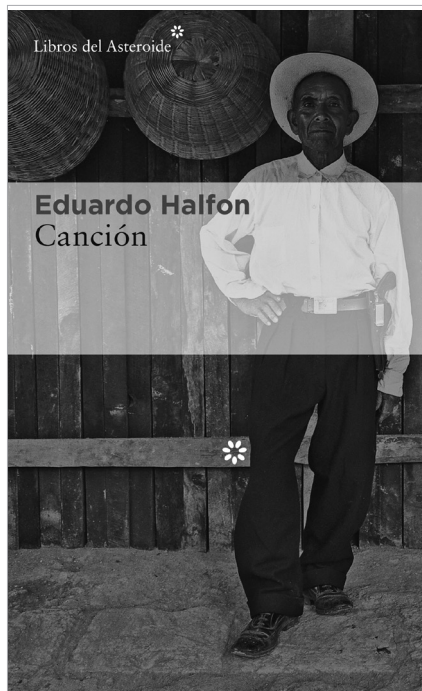
La segunda parte de la novela profundiza en el ejercicio retrospectivo llevado a cabo por Eduardo Muñoz y, sobre todo, le imprime un valioso e inopinado impulso a la trama, pues si bien el recorrido por los hitos esenciales de la vida de Eduardo resulta ameno y significativo, este se galvaniza por la presencia de Sara, una estu-

diente que trabaja en una tesis doctoral sobre la obra de Eduardo. De repente, por medio de esta sutil y muy eficaz traslación, la novela adquiere nuevas y sugerentes connotaciones. En la costa almeriense, la ambigua relación que entablan Sara y Eduardo ilumina nuevas facetas de la personalidad del pintor. Y, sobre todo, obliga a Eduardo a enfrentarse a episodios de su vida que parecían enterrados bajo un doloroso manto de culpa, heroína y aturrido malditismo. Allí, bajo la recalentada atmósfera veraniega, Sara y Eduardo alternan sesiones de trabajo y capciosas interlocuciones mediante las que se entrelazan sus respectivas –y desordenadas, como todas– trayectorias. Poco a poco, una cicatriz que recorre la pierna derecha de Sara se carga de un magnético simbolismo durante los días almerienses: la fascinación que la herida ejerce en Eduardo se convierte en el agente provocador del desvelamiento de todas las cicatrices interiores que respuntean el alma del pintor. Al cabo, este capítulo central compone un perspicaz baile de máscaras personales, una suerte de *performance* que, al mismo tiempo, subraya las densas servidumbres que la vocación artística impuso al propio Eduardo y a su hermana, cuya desgraciada muerte ocupa uno de los principales ángulos muertos de la memoria del pintor. Este capítulo es también central desde el punto de vista de la industria literaria del autor, ya que brinda un magnífico ejemplo de su logrado pulso narrativo y su experta dosificación de los elementos de la trama.

Tras esto, la novela vuelve a avanzar y Eduardo abunda en los pormenores de su recaída en la heroína, su vida en Praga y su etapa de mayor éxito artístico. Quedan pocas semanas para la entrega del premio y Eduardo se encuentra más desconcertado que nunca, presto para llevar a cabo una regresión para la que el autor se reserva uno de los pasajes de mayor espesor

lingüístico y simbólico. A Eduardo siguen acechándolo los mismos fantasmas, tal vez ahora más que nunca. Su sombra se ha hecho más densa, en ningún caso se ha aclarado. Con estimable nervio narrativo, el autor lo ha conducido hasta los confines de su propia existencia y ha logrado elevar una pregunta relevante: ¿cuándo se puede afirmar que alguien ha conquistado su propio sentido?, ¿hasta cuándo hay que esperar? *Los años radicales* plantea con tino esta cuestión y denota que ese ‘enigma del artista’ es, ni más ni menos, el mismo y lacerante enigma que encierra cada una de nuestras vidas.

por **Cristian Crusat**



El señor de los disfraces

Eduardo Halfon
Canción

Libros del Asteroide
128 páginas

Prepárense para el espectáculo de la confusión y los equívocos, desde el mismo arranque de la novela. Un escritor, léase Eduardo Halfon (Guatemala, 1971), viaja a Tokio disfrazado de libanés. Lo que sigue es verdadera literatura. No engaña. Es decir, engaña bien.

El fondo de armario halfoniano es una verdadera mina de la que extraer sus historias breves y agudas. Los lectores han seguido, en estos años, esas búsquedas por las incógnitas familiares a las que siempre vuelve. Las incógnitas se heredan con sus silencios y cicatrices. En este caso, durante el viaje por Tokio, el narrador recuerda el episodio del secuestro de su abuelo paterno en la Guatemala de los años sesenta. Se trata de un personaje que nos anticipaba ya en la anterior novela, *Duelo*, cuya conmovedora historia giraba en torno a la muerte del niño Salomón, el primogénito de su abuelo.

Libros del Asteroide acostumbra a pedir a sus autores una cita que sirva de colofón a la obra. En este caso, Halfon optó por una de la película

El ladrón de bicicletas, de Vittorio de Sica: “O la encuentras pronto o no la encuentras nunca”. Es lo que le dice la adivina al protagonista que ha perdido su única herramienta de trabajo y de sacar adelante a su familia. Esa frase puede parecer una ironía, o un consuelo para las pesquisas del autor guatemalteco, que no suele encontrar aquello que pensaba. Lo que encuentra es una historia.

Halfon sigue buscando. Con *Canción*, añade una importante pieza a la sutil exploración sobre los orígenes y los mecanismos que conforman su identidad, aunque esa no fuera su intención original. Ahora ya, atrapado por la magia de la búsqueda, su voz narradora crece en este inconfundible proyecto literario que inició con *El boxeador polaco* (2008), *Monasterio* (2014), *Signor Hoffman* (2015) y *Duelo* (2017).

Se trata también de un proyecto arriesgado. Si hasta ahora, en sus historias preponderaba la rama familiar materna, en esta vira hacia la paterna. Pero, en cada nueva entrega el lector puede preguntarse si acaso, con cada

baile, los disfraces no acabarán perdiendo el brillo. ¿Se agotará? ¿Me enganchará de nuevo?

El autor cuenta con una ventaja más allá de la propia historia. Su estilo conciso y directo, coloquial, permite una lectura que se parece a la escucha, como si estuviéramos ante alguien que cuenta sobre una barra de bar o en una cafetería. Y ahí está, lo verán al leer la novela, la clave de todo, la única solución: no claudicar, no dejar nunca de contar, contar hacia delante, a lo Sherezade, para salvarse de un mal trago, o de una amenaza.

Nadie, cuando narra Halfon, es lo que parece. Los personajes son quienes no son. “Mi abuelo libanés no era libanés”. Y es verdad, era judío. Pero también es verdad que había nacido en Beirut cuando era un territorio adscrito a Siria. “Mi tío Salomón no era mi tío, sino un primo de mi abuela”. En realidad, el propio narrador adopta el papel para el que le han invitado subiéndose al carrusel de esa confusión primera, dejándose llevar por el equívoco, que es la esencia de su literatura.

Canción acabó de escribirse en el sur de Francia, donde reside actualmente su autor, por circunstancias, en parte, relacionadas con la pandemia. En ella se refleja el juego que le da a Halfon ese puzle de identidades que lleva en los genes. Un juego que parte de las expectativas del público o del mundillo académico, o literario, hacia el narrador invitado: “Nunca antes había estado en Japón. Y nunca antes me habían solicitado ser un escritor libanés. Escritor judío, sí. Escritor guatemalteco, claro. Escritor latinoamericano, por supuesto. Escritor centroamericano, cada vez menos. Escritor estadounidense, cada vez más. Escritor español, cuando ha sido preferible viajar con ese pasaporte. Escritor polaco, en una ocasión, en una librería de Barcelona que insistía – insiste – en ubicar mis libros en la estantería de la literatura polaca. Escritor francés, desde que viví un tiempo en París y algunos aún suponen que sigo allá. Todos esos disfraces los mantengo siempre a mano, bien planchados y colgados en el armario”.

El verdadero Halfon, aunque esto ya es terreno dudoso, tenía que haber sido ingeniero, pero se cruzó en su camino la vocación tardía de la escritura. Su formación previa se basa en los manuales educativos de Estados Unidos, donde pasó desde los diez hasta los veintitrés años, lo que moldeó también su mente para pensar en inglés y escribir después en español. Siempre, como entonces, aunque viva fuera, su literatura vuelve de algún modo u otro a Guatemala.

Canción se construye con fragmentos que van conectando la historia del abuelo, de su familia y del país. En parte, es una historia privada de Guatemala, ese territorio “surrealista”. Por ello, el narrador recurre a momentos históricos que refieren episodios reales convulsos. Son lo suficientemente breves como para ubicar bien al lector, sin hacer demasiado ruido o cortar el ritmo de ese relato casi

oral, como, por ejemplo, el de la pinclada sobre el derribo del gobierno de Jacobo Árbenz por las intrigas de la United Fruit Company. A ese tema Vargas Llosa dedicó su libro *Tiempos recios*, en 2019, mientras Halfon escribía *Canción*. De hecho, Halfon optó por no leer la obra de Vargas Llosa para centrarse en su propio relato.

En otra escena, estamos en un bar, el mismo en el que un día se emborrachó Lee Hazlewood, el autor de la pieza *These boots are made for walkin*, el tema que popularizó Nancy Sinatra en 1966, el mismo año del secuestro del abuelo. La letra es violenta: “Estas botas están hechas para pisotearte”. Pero Nancy pensó que al cantarlo ella quedaría más dulce. Esta mezcla de dulzura y violencia es un rasgo inevitable en las historias del sello Halfon a la hora de mirar a su patria de nacimiento. Como suele decir el Cervantes centroamericano, Sergio Ramírez, para un escritor de la región, es imposible contar una plácida escena de alcoba sin que entre por la ventana una bala perdida, es decir, la realidad más sórdida.

Las novelas de Halfon no tratan la violencia sino de sus efectos prolongados en los destinos de generaciones como la suya. Durante los últimos tramos de *Canción*, el narrador se encuentra con Aiko, una japonesa cuyo abuelo sobrevivió a la bomba de Hiroshima. Inevitable entonces que ambas historias, las de los antepasados del narrador y los de Aiko, caminen y conversen juntas. Nuevamente, no se trata de encontrar la verdad, sino de la búsqueda. Ya decíamos antes que estamos ante un espectáculo literario, en el que “las cicatrices y silencios alimentan la imaginación más que los hechos veraces”.

Los disfraces son el símbolo de contradicciones divertidas, pero también de dicotomías perversas. A veces son los nombres y pseudónimos que reflejan enormes paradojas. Por ejemplo, un tipo que se apoda tiernamente

Canción, se convierte en un carnicero y un secuestrador para, después, acabar resultando casi entrañable.

Con ambigüedad, con ironía, con digresiones breves, con un ritmo suelto, este guatemalteco- polaco-nor-teamericano- español- judío- libanés hace siempre que se envíe la verdadera esencia del oficio de escribir: la posibilidad de crear y ser parte de mundos diversos.

Los disfraces no dejan ver el sentimiento del autor. Habla de los suyos, desde el extrañamiento. Y, a la vez, a sabiendas de que nunca va a encontrar lo que busca, no deja de preguntarse, de preguntarnos: quiénes son estos, por qué, estando tan lejos, los siento tan míos y por qué los quiero tanto.

Sus historias breves dialogan entre sí, en su permanente búsqueda. La única condición es dejarse llevar por los equívocos, que hacen posible la literatura y la vida. El broche final de *Canción* revela el sentido de esta literatura de disfraces. Y, entonces, uno comprende que sí, que Halfon lo ha vuelto a hacer.

por **Javier Sancho Mas**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Para suscribirse, enviar por correo electrónico a suscripción.cuadernoshispanoamericanos@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 €

