

nº 871

5 €
Febrero 2023

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

75

ANIVERSARIO
1948 - 2023

Dossier

LITERATURA Y PERIODISMO

LUCAS MARTÍN JURADO

JORGE BUSTOS

JORDI AMAT

SANTIAGO WILLS

SERGIO RAMÍREZ

MERCEDES CEBRIÁN

DAVID BARBA

TONI MONTESINOS

Entrevista

MARÍA MORENO

“

**Lo autobiográfico es un efecto:
casi todo lo que escribo es irónico
con la identidad**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Pilar Cancela Rodríguez

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

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Santiago Herrero Amigo

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Director Cuadernos Hispanoamericanos
Javier Serena

Comunicación
Mar Álvarez

Suscripciones Cuadernos Hispanoamericanos
suscripciones@lapanoplia.com

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

Diseño
Lara Lanceta

Fotografía de portada de Lisbeth Salas

Depósito Legal
M.3375/1958

ISSN
0011-250x

ISSN digital
2661-1031

Nipo digital
109-19-023-8

Nipo impreso
109-19-022-2

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

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

La revista puede consultarse en:

www.cuadernohispanoamericanos.com

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

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

De venta en librerías: distribuye Maidhisa
Distribución internacional: PanopliaDeLibros

Precio ejemplar: 5 €

Esta revista es miembro de
 **arce** ASOCIACIÓN
DE REVISTAS
CULTURALES
DE ESPAÑA

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
MARÍA MORENO
por Ivana Romero
- 12** DOSSIER
LITERATURA Y PERIODISMO
CRÓNICA ADENTRO DE LA CRÓNICA: EL PERIODISMO LITERARIO EN AMÉRICA LATINA
por Lucas Martín Jurado
- 18** **NOMBRES PARA UN ARTE EFÍMERO**
por Jorge Bustos
- 22** **EL ARTÍCULO DE GAZIEL QUE CREÓ UN AUTOR Y FUNDÓ UNA TRADICIÓN**
por Jordi Amat
- 26** **INSECTOS, AVES Y LADRONES (BREVE ENSAYO SOBRE ALGUNOS GRANDES REPORTAJES)**
por Santiago Wills
- 30** **MODERNISMO Y MODERNIDAD**
por Sergio Ramírez
- 34** **BUENOS AIRES A TODO COLOR. LAS AGUAFUERTES PORTEÑAS DE ROBERTO ARLT**
por Mercedes Cebrián
- 38** **PERIODISMO Y LITERATURA EN MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: EL OCASO DE LOS COMUNISTAS BORRACHOS**
por David Barba
- 42** **LA REVISTA COMO PORTAVOZ DE MOVIMIENTOS LITERARIOS**
por Toni Montesinos
- 44** CORRESPONDENCIAS
RAQUEL ABEND VAN DALEN Y MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ: ¿QUÉ VENEZUELA TENEMOS METIDA EN LA MALETA?
por Valerie Miles
- 50** UNA PÁGINA
RETRATO DE HEBE
por Andrés Barba
- 52** PERFIL
JOSÉ-CARLOS MAINER
por Juan Marqués
- 54** SEGUNDA VUELTA
LA LÁMPARA MARAVILLOSA DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN.
por Ernesto Pérez Zúñiga
- 60** MESA REVUELTA
«ERA UNA NOTTE BUIA E TEMPESTOSA»
NOTAS SOBRE UNA AMISTAD: ITALO CALVINO Y JULIO CORTÁZAR
por Francesco Luti
- 64** BIBLIOTECA
SALIR VERDADERO.
Ignacio Peyró
ISLA PARTIDA.
Francisca Noguero
AMPARO DÁVILA: UNA DESOLLADA TERNURA.
César Tejeda
EL TLATOANI Y LOS CAXTILTECAS.
Antonio Rivero Taravillo
EL PADRE IMAGINADO.
Carmen G. De la Cueva
VIAJE AL FUTURO.
Purificació Mascarell
LOS NUEVE ROSTROS DE BERTA.
Juan Carlos Méndez Guédez
BÚSQUEDAS Y ENCUENTROS Y DESENCUENTROS.
Cristian Vázquez
AL BORDE DE LA INTIMIDAD.
Marta Jiménez Serrano
EL SUEÑO (O LA PESADILLA) DE LLEVAR LA SELVA A CASA.
Raquel Garzón
LA PATERNIDAD COMO TRASFONDO.
Toni Montesinos



Fotografía de Lisbeth Salas

MARÍA MORENO

**«Escribo en “contaminación”
entre las zonas altas
y bajas de la literatura»**

por **Ivana Romero**

«Si escribo lo que escribo, ¿me desnudo? Hay quienes leen como si se tratara de la vida misma. Son como esos pájaros que entraron en un museo y, deteniéndose ante una naturaleza muerta hiperrealista, se pusieron a picar sus frutos». Esto dice María Moreno en un tramo de su libro *Black out*. Publicado en Argentina en 2016 por Random House, con sucesivas reediciones, consagró a Moreno no solo como una de las grandes cronistas de habla hispana sino, sobre todo, como una de sus grandes escritoras más allá de cualquier rótulo.

Ganador del Premio de la Crítica de la Feria del Libro de Buenos Aires y señalado como uno de los diez libros que marcaron 2016 según *The New York Times*, *Black out*, como María explica, es producto de años de textos a pedido, de proyectos previos que no llegaban a encontrar su momento, su lugar. Pero también, este libro se construye sobre una arquitectura de aguda erudición. Se trata de observaciones en torno a la escritura, sostenidas por otras cuestiones como la pasarela del alcohol que María transitó hasta decir basta, la propia infancia en un conventillo que era una Babel de lenguas, la presencia de un padre fotógrafo (esto es singular ya que antes de *Black out* solo aparecía retratada su madre, doctora en Química, guardiana contra cualquier tipo de contaminación en esa infancia de niña brillante que María finalmente desafió al abandonar el colegio secundario).

Al mismo tiempo, cada vez que este andamiaje narrativo está por alcanzar un punto de lucidez casi insoportable, la escritora desbarranca un poquito y encuentra el doblez de la humorada, de la idea provisional que desconfía de sí misma. El resultado es una escritura con sutiles trazos barriobajeros, encantadores como esos alumnos que salen en la foto escolar mirando hacia otro lado o haciendo alguna mueca levemente chusca que destierra cualquier atisbo de solemnidad impostada.

Resulta perturbadora, además, la presencia de su propio cuerpo con sus hu-

«Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres. Imitaba una iconografía fuerte: Alfonsina en el Café Tortoni, Norah Lange en el Auer's Keller. Como Alfonsina, quería un hogar contra el hogar, ser la mujer de las medias rotas, la varonera ante cuya sorna se ponen a prueba las teorías. Estaba convencida de que, más que ganar la universidad, las mujeres debían ganar las tabernas»

moreos caprichosos y su endometriosis puestos en escena con la desfachatez de una performance. Ese sangrado, como implacable tic tac, anuncia a la vez el fin de un tiempo de ebullición creativa barrido por la dictadura. La misma que implanta la desaparición física y simbólica del campo intelectual argentino, del cual María era parte en sus épocas de rock y juventud. Así el texto se perfila también como el retrato de una generación de intelectuales, la de los 60 y 70 del siglo XX, donde Moreno se sitúa como una sobreviviente de esos intercambios etílicos con amigos escritores a los que admiraba pero a quienes solo podía acceder si construía una suerte de barricada igualitaria. «Yo era más joven y sentía que la única forma que tenía de acceder a ellos eran bebiendo mano a mano, polemizando mano a mano», dice. Se refiere, entre otros, a Claudio Uriarte, Miguel Briante, Charlie Feiling y Norberto Soares. «Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres. Imitaba una iconografía fuerte: Alfonsina en el Café Tortoni, Norah Lange en el Auer's Keller. Como Alfonsina, quería un hogar contra el hogar, ser la mujer de las medias rotas, la va-

ronera ante cuya sorna se ponen a prueba las teorías. Estaba convencida de que, más que ganar la universidad, las mujeres debían ganar las tabernas», continúa.

Resulta imprescindible detenerse en *Black out* porque es la piedra de toque de la enorme cantidad de obra que María viene escribiendo desde hace unas cuatro décadas. Se trata de la síntesis de una forma de pensamiento y un estilo y también, de un punto de inflexión de lo que vino después en la vida y en el arte de la escritora. Este libro de memorias (por situarlo en alguna zona narrativa provisional) fue traducido a cinco idiomas y trascendió las fronteras de Argentina. Así termina de situar en el mapa de las letras hispanas a la misma autora de otros libros donde la autoficción dialoga libremente con el ensayo, la cita e incluso, la parodia. Periodista, narradora y crítica cultural, los textos de María se nutren de los géneros mestizos que ahora están de moda pero que durante mucho tiempo fueron mirados un poco de costado. Por esta audacia, Moreno recibió en Chile el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas en 2019, que busca reconocer el trabajo de los narradores iberoamericanos. Ade-

más, entre otros reconocimientos, a fines de diciembre de 2022 su trayectoria fue reconocida por el Fondo Nacional de las Artes en Argentina.

Otro libro que está siendo revalorizado dentro de su obra es *El affair Skeffington*. Publicado en 1992 por la editorial Bajo la Luna, con una reedición a cargo de Mansalva, acaba de ser publicado una vez más para celebrar sus 30 años, esta vez a través de Random House. Si bien puede ser leído como un libro de poemas que evoca la vida y los amores lésbicos de una tal Dolly Skeffington en el París de los años veinte, también es considerado una novela ya que incluye una sección en prosa con la biografía apócrifa de Dolly en un concierto de referencias francesas que por las que se pasean libremente su amadísima Colette (una constante en muchos de sus textos), Anaïs Nin, Gertrude Stein, Alice Toklas y Djuna Barnes, construyendo una familia nocturna y encantadoramente incorrecta que abriga a la samaritana llegada de Massachusetts. Alan Pauls, en ese sentido, fue el más claro para captar la singularidad de esa escritura: «Este libro es un ovni», afirmó. De hecho, las relecturas críticas del texto que circulan por estos días lo sitúan en la zona de la prosa aunque de una manera incómoda, poniendo en entredicho una vez más las fronteras entre géneros.

María también es autora de la no ficción *El petiso orejado* (1994), que recupera la historia de un niño criminal a comienzos del siglo XX. Y de *Oración* (2018), una indagación sobre los discursos silenciados, aquellos menos heroicos y más humanos, que resitúan al periodista y escritor Rodolfo Walsh (asesinado por la dictadura militar en 1977, autor de una Carta abierta a la Junta Militar que reveló las desapariciones y atrocidades del régimen y que le costó la vida) a partir de sus hijas Victoria (también asesinada en esa época) y Patricia, sobreviviente, además de otras militantes e hijas de militantes de aquella época. Sus crónicas, ensayos y entrevistas han sido recopilados en *Atontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras*

mentiras (2002), *Vida de vivos* (2005), *Banco a la sombra* (2011), *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001* (2011), *Teoría de la noche* (2011), *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (2013), *Panfletos: erótica y feminismo* (2018) y *Contra-marcha* (2020).

Todos esos libros (que en la mayoría de los casos tienen diversas reediciones) están contruidos en torno a una palabra que abunda en excesos estilísticos, hilvanando ideas como una geografía en expansión constante a punto tal que su amigo, Miguel Briante, solía decirle «poné una coma para bajar a tomar agua». Este tono de su escritura ahora se está transformando por imperio de las circunstancias. En julio de 2021 María tuvo un ACV y, como ella misma explica, debió reconfigurar su vínculo con la palabra escrita y oral, su barroquismo como marca de estilo, y adaptarlos a cierta economía sintáctica a la que aún se está acomodando. «El 3 de julio de 2021 tuve un infarto cerebral que me provocó parálisis en el lado derecho de mi cuerpo, incluida la mano –nunca pensaba en ella, simplemente estaba ahí para servirme en mis caprichosas asociaciones literarias, era la mano de escribir–. Estaba escribiendo sobre la potencia de la enfermedad y de la asimetría corporal en la obra de Lina Meruane y Mario Bellatin. Nunca volveré a provocar a los dioses que convierten la escritura en una profecía», escribió en un texto leído por su amiga, la escritora Inés Ulanovsky, durante un acto el Museo del Libro y de la Lengua que María dirige desde 2020.

«Que este museo sea dirigido por alguien que ha sufrido los efectos de un ACV, entre los cuales se encuentra una severa dislexia, es decir, que siente un sabor amargo en la lengua del cuerpo y la del alma, según una frase elegiaca de don Leopoldo Marechal en su *Adán Buenosayres*, parece una obra de Copi; pero como la vida tiene los argumentos más extravagantes, es despóticamente real», observó ella en esa oportunidad. Y es que su cuadro de salud no le impide hacer gala de

esa lucidez punzante que exhibe desde hace rato. Porque la escritura de Moreno colisiona con cualquier concepto que se pretende inocente.

Sin embargo, apunta la autora, en la vida como en la escritura el desenfreno conlleva una negociación. Así que su palabra es, antes que nada, una forma de pararse en seco frente al abismo y decidir si se mira la hondura como algo lejano o se asume su cercanía quizás aterradora, lo abismal hecho espejo. La decisión, claro, no es de María sino de quien lee. De ahí que su palabra sea incómoda, fascinante y desenfadada por partes iguales.

«María Moreno es uno de los mejores narradores argentinos actuales. Quizás el mejor», diría Ricardo Piglia, haciendo un corte de manga a cualquier distinción por razones de género en un gesto de incorrección política que a la autora le divierte. Y es que ahora que las tabernas han desaparecido, reemplazadas por bares de diseño, y que las discusiones intelectuales se han jibarizado hasta caber en un tuit, la prosa barroca y excesiva de Moreno es leída y celebrada en universidades de toda América Latina. Esta nueva etapa, de todos modos, no hace de María una leona hervibora sino que sigue alentando su indocilidad, esencial para mantener a su palabra altiva. Como ella misma, que mantiene su flequillo rubio y sus modales de soberana mientras ofrece café y masitas en el departamento de Palermo donde vive ya que debió dejar las escaleras imposibles de su casa en Once, el barrio porteño que habitó gran parte de su vida.

Black out es, entre otras cosas, el punto de confluencia de escrituras preexistentes. ¿Cómo fue surgiendo en tanto libro?

Todo empezó como un encargo; por supuesto, nunca encontré otra manera de escribir que no fuera así, por encargo. Daniel Ulanovsky Sack buscaba hacer una sección de relatos confesionales en la revista *Latido*. Él nos pedía algo que llamaba «amarillismo íntimo» y yo al principio me enojé, lo rechacé, pero después

me encantó. Me acuerdo que hablábamos con mi amigo Daniel Molina, gay y militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo, parte de las organizaciones guerrilleras de los años 70) sobre esto. Molina iba a escribir sobre sus años en la cárcel durante la dictadura. En ese momento pensé: «Si él hace eso, yo voy a redoblar la apuesta: voy a hablar de ser alcohólica y bisexual». Y así escribí «La pasarela del alcohol», un texto de treinta páginas donde el alcohol me permitía hablar de muchos otros temas, como el lugar de la escritura en mi vida desde una infancia en un conventillo, rodeada de voces mestizas; de mi madre que era encarnación misma de la meritoria niña proletaria y que a fuerza de sacrificios logra obtener un doctorado en Química, de mi padre fotógrafo y su muerte. Todo esto fue el germen de *Black out*. Sucede que entre diarios, biografías, memorias, testimonios, las fronteras son débiles, como que en todos los géneros hay fibras de poliamida. El diario intenta ser la fotografía de un instante, una suerte de agenda hacia atrás, y quien lo escribe parece tener dificultades para recordar que ha vivido si no utiliza ese machete. Las memorias de hoy suelen escribirse rapiñando en los diarios de ayer. Recuerdo tres ejemplos: Marguerite Duras en *El dolor*, Colette en *Al rayar el día* y Simone de Beauvoir en *La plenitud de la vida*. La autobiografía no se diferencia demasiado de lo que Freud llamaba «novela familiar del neurótico», es un sueño de apropiación del mundo donde la subjetividad se aborda con la credulidad absoluta en lo objetivo del método. Lo imaginario es la soberanía de no necesitar excusas.

En alguna entrevista dijiste que cuando te pusiste a escribir este libro no eras consciente de ser (y haber sido) tan periodista. Te iniciaste en este oficio casi por casualidad, a los 26 años, escribiendo artículos que firmabas como Cristina Forero. Es decir, tomaste tu nombre real y el apellido de tu ex marido, colaborador de *La Opinión*, donde también



Fotografía de Lisbeth Salas

comenzaste a colaborar. Además, trabajaste en la revista *Siete días* y *El Porteño* y dirigiste el suplemento *La Mujer* en el diario *Tiempo Argentino* durante la transición democrática de 1983. También escribiste sobre feminismo y literatura en el diario *Sur* y en las revistas *Babel* y *Fin de siglo*. Ahora que te apabullé con toda esta información, ¿podrías contarme qué recordás de esa época?

Esos comienzos fueron muy equívocos. Empecé escribiendo crónicas de color –lo que hoy sería información general– en la sección «Vida cotidiana» del diario *La Opinión*. En ese momento tenía cierta idea despectiva del periodismo, pensaba que solo servía para ganarse el mango mientras que la literatura era algo superior. Y también pensaba el periodismo como el lugar en el que había que hacer concesiones mientras que imaginaba la literatura como un espacio de libertad. Mi trayectoria posterior cambió ese prejuicio. Por un lado, porque mi modelo fue la revista *Primera plana*, donde

el estilo era fundamental. Ahí empecé a darme cuenta de que no había grandes diferencias entre periodismo y literatura. Además, aunque ya escribía cuentos y poemas, tampoco veía eso como una vocación muy definida. Pensé que *El affair Skeffington* puede ser considerado un libro de poemas pero también, una novela. Escribí los primeros poemas en solfa, aunque eran muy autobiográficos y como las poetas Mirta Rosenberg y Diana Bellessi me dieron manija, escribí otros. Los escribí por encargo, como si fueran notas. Te voy a confesar: aún ahora mi «formato» es el de una nota. En todo lo que escribo hay subtítulos y unidades de 8.000 caracteres.

Durante toda tu carrera periodística encontraste los vericuetos para contar desde el feminismo. Por ejemplo, «La Cautiva», una sección en la revista cultural *Fin de siglo*; «La Porteña» en la revista *El Porteño*, «La mujer pública» en *Babel*. En el periódico feminista *Alfonsi-*

na, fundado por ella en 1984, hiciste que personalidades como Alberto Laiseca, Eduardo Grüner, Rodolfo Fogwill y Martín Caparrós, escribieran textos firmados con nombre de mujer. Incluso vos escribiste textos firmados con nombre de varón. ¿En qué momento empezó a tener peso el tema de género?

No puedo recordar de qué manera entró el tema pero supongo que el punto de contacto estuvo más ligado al existencialismo que al feminismo, cuando lo que ahora llamamos género se denominaba «la situación de las mujeres», ni siquiera «de la mujer». Por supuesto ahí aparece Simone de Beauvoir. Pero la aplicación de esas lecturas en mi propia experiencia me conducía a plantearme la defensa de mi libertad en relación con los hombres, todo matizado con cierto mochilerismo beatnik que buscaba probar que una puede ser independiente más allá de su sexo, pero desde una posición bastante individual. Ya por el 78 me llamaron para



Fotografía de Lisbeth Salas

trabajar en una revista masculina llamada *Status* con la consigna de escribir como un hombre. En el diario *Tiempo Argentino* escribía en un suplemento como Juan González Carvallo, un misógino total. Yo no tenía problemas y podía pensar perfectamente como un hombre y como un playboy: ahí es donde funciona la construcción literaria.

Tu libro *Panfleto, erótica y feminismo* reúne artículos publicados en diarios y revistas desde esa época hasta ahora. ¿Qué tipo de recepción tuvieron esos textos?

A finales de los años ochenta y noventa, yo me intoxicaba con las importaciones teóricas de las feministas de la nueva izquierda que releían en la estructura de la familia en el capitalismo el servicio del trabajo invisible, de las estructuralistas de la diferencia que inventaban un Freud a su favor y de las marxistas contra el asctismo rojo. No leía, volaba. Sin tiempo para dejar en suspenso el pensamiento a fin de ponerlo a prueba, con las fechas de entrega como coartada, al escribir, concluía. Es decir, escribía animada por lo que iba aprendiendo, relacionando o imaginando que inventaba, sola y exaltada. Porque no recuerdo que supiera quiénes me leían, a quiénes me dirigía. Era como si gozara de un regalo infinito: la posibilidad de dejar aquí y allá, escondidas en ciertos diarios y revistas, las hojas de unos cuadernos de aprendizaje dedicados a unas lectoras futuras. Tampoco hubo nunca mucho ida y vuelta con los editores, en gran parte porque ellos me delegaban totalmente «la página feminista», esa garantía de progresismo. También solían desconocer de qué estaba hablando. Mis lecturas de textos feministas teóricos solían no formar parte de las importaciones de mis editores ni de los intelectuales de los noventa y 2000, sin embargo siempre tan importadores de saberes. Como te dije, sentía que hablaba sola. Algunos machirulos de la cultura leían los artículos a título de voyeurs; les gustaban, decían. Es que

yo entraba perfectamente en uno de los lugares posibles para las mujeres en la cultura de la época: la loca no fácilmente identificable con los feminismos de masas, la bien avenida a la patria masculina de los bares donde expropiaba, tuneaba, me burlaba; una especie de hermana de mal talante. El bueno del crítico Nicolás Rosa, a modo de elogio, solía decirme «¡Pero María, vos no sos feminista!».

Por lo que te decía Rosa y por lo que venimos conversando, pareciera que tu vínculo con lo autobiográfico es casi una excusa para tirar de un hilo que te lleve a otro lugar.

Es que lo autobiográfico es un efecto. La literatura viene de otra literatura, no de la experiencia. Me acuerdo de esa señora que le decía a Daniel Defoe, el autor de *Robinson Crusoe*: «¡Ay, señor, como habrá sufrido usted en esa isla!». Siempre lo cuento porque me parece ejemplar. Casi todo lo que escribo es irónico con la identidad. Yo escribo «en contaminación» y eso también es contaminación de zonas «altas» de la llamada cultura y otras de la picaresca oral, coloquiales e incluso lunfardescas. Me gusta no dejar mediaciones entre esas zonas, sino ponerlas en contraste.

Muchas veces tampoco te interesa ser identificada como cronista.

Que yo sea identificada como cronista es una manera de identificarme en el mercado y la calificación fue una gauchada de Ricardo Piglia que, con esa marca, me hizo legible para muchos. No soy exactamente periodista: no voy al territorio, no cubro acontecimientos, nunca estoy ahí. Creo que sí recojo la tradición de la crónica como laboratorio de escritura, pero estoy más cerca del microensayo, la crítica cultural y la autobiografía. En ese sentido, sí tengo una especie de teoría de la crónica muy heterogénea. Puedo mezclar a Pedro Lemebel con Lucio V. Mansilla, a Cristian Alarcón con José Luis de Vilallonga.

Hablando de maestros, en gran medida somos una maestra para muchas periodistas.

Jamás me animaría a ponerme en la posición de maestra, no por modestia; carezco de inflexiones pedagógicas aunque es cierto que en 2016 me convocaron de la carrera Artes de la Escritura, en la Universidad de las Artes, para coordinar una cátedra que se llamó «Retórica» primero, luego «Crónica» y ahora, hasta donde sé, «No ficción». Por mi parte, prefiero aventurarme en lo que ignoro en vez de imaginar que transmito un bloque de lo ya aprendido, aunque me gusta esa definición de que el maestro transmite lo que le falta, un tema para el «discípulo», no para el maestro.

En *Oración* volvés al trabajo de archivo, presente ya en *La comuna de Buenos Aires*, que recoge entrevistas y testimonios de intelectuales y activistas durante la crisis de 2001 en nuestro país. En esas voces y en las de *Oración* tiembla algo de lo que permanece no dicho, algo que Rodolfo Walsh valoraba como forma de dejarle una puerta de entrada al lector. ¿Qué aspectos de Walsh sentís que pudieron haberse colado en estos proyectos? Lo pregunto también porque él es una referencia constante en tus textos.

Todos mis libros podrían cobijarse bajo la utopía walshiana oída, reproducida y editada por Ricardo Piglia en su célebre entrevista «... el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción. En un futuro tal vez se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas». Es la utopía de un Walsh colado en pareja con otro colado: Manuel Puig. Porque mediante un

grabador Manuel Puig registró para su novela *Sangre de amor correspondido*, el relato autobiográfico de un obrero empleado temporariamente en su casa de Río de Janeiro. Carlos Puig, hermano de Manuel, me permitió ver algunas de esas grabaciones y me fui para atrás con un plop como la Ramona de Lino Palacios. No solo Puig parece realizar la utopía de Walsh en cuanto a una literatura donde solo la selección, el montaje y la compaginación de un testimonio «abren infinitas posibilidades artísticas», sino que su única intervención es durante la grabación, a través de preguntas que interrumpen una y otra vez el giro del relato para exigir que este se detenga en los detalles, forzándolos por sistemática inducción. Como si Puig se propusiera extraer la escritura del relato oral en directo, cada pregunta permite la emergencia de lo que aún no es texto, frase por frase. Yo soy la hija literaria de esa pareja, total soñar no cuesta nada y ellos ya no pueden desmentirme.

¿Qué estás escribiendo ahora?

Estoy buscando el tono para escribir algo sobre mi ACV pero reduciendo al mínimo la anécdota porque eso lo convertiría en un mero testimonio o lo que es peor, en un libro de anti-autoayuda. ¿De qué manera contar cómo se vive en un cuerpo físico, en el dolor y lo escatológico, cómo se van armando las defensas desde la merma? Creo que lo llamaría justamente *La merma*.

¿De qué manera se está reconfigurando tu vida cotidiana? ¿Y tu forma de leer y escribir?

Creo que la exclusividad de la mano izquierda, sus errores, la imposibilidad de tocar dos teclas al mismo tiempo que me lleva a coreografías casi de circo en miniatura (por ejemplo, no me da para hacer la arroba) han acertado mis frases y me han hecho renunciar a mis placenteras enumeraciones caóticas. Busco el tono del microensayo para «denunciar» el modelo dominante de lo bípedo, de la

«Como si Puig se propusiera extraer la escritura del relato oral en directo, cada pregunta permite la emergencia de lo que aún no es texto, frase por frase. Yo soy la hija literaria de esa pareja, total soñar no cuesta nada y ellos ya no pueden desmentirme»

marcha y de la autosuperación. Ya existe abundante bibliografía disca sobre eso. Tengo 75 años ¿voy a pasarme los últimos intentando caminar cuando antes del ACV vivía sentada ante la computadora? Lo que sí, tengo que dosificar mi humor: durante un período hablaba muy confusamente. Y entonces, en la clínica, todos me trataban como si no entendiera. Tengo la tentación de escribir *Mi vida como retardada*. Para leer tengo que desarmar el libro puesto que no puedo sostenerlo. Leo mucho en digital, un cuerpo tan basto en cuanto límite como el español (soy monolingüe). Lo que no pienso es renunciar a la escritura. Con buena intención, me proponen dictar o grabar: ¡No pasarán!

EL AFFAIR SKEFFINGTON

«Nunca se volvieron a ver. // En dos ciudades viven con otras personas / realizando los gestos –no al mismo tiempo / aunque quizás sí– que ninguna dama puede eludir, / como mirarse en el espejo del vestíbulo, / sostener un bowl entre las rodillas / para revolver la ensalada fresca / o tocar al gatito de la casa. (...) // De cuando en cuando, entre muchas otras imágenes / y sin ninguna fulguración especial / se alegran pensando que ahora la otra / debe ser vieja y fea, // pero si van al mar durante las vacaciones / y se agachan para recoger un caracol / entre la resaca de la orilla / para llevarlo con gesto infantil hasta el oído, / saben perfectamente quién está del otro lado».

Este es uno de los poemas que integran *El affair Skeffington*, donde se cuentan retazos de la vida de Olivia Streethouse, editora y escritora nacida en Estados Unidos, que en 1923 llega a París, cambia su nombre por el de Dolly Skeffington y con esa única arma se sumerge en la *rive gauche* de la época. Transforma París en su propia Lesbos y se emborracha en bares para descubrir los puntos de esplendor y decadencia de esa locuacidad pastosa sobre la que erige su propia épica. «Si la experiencia real era inaprensible, no había razón para desconocer que quien registrara esos efectos en un cuaderno, no haría menos –bajo influencia de la propia subjetividad– que seleccionar, montar e incluso modificar diversos motivos que irían desde la mala fe hasta la inadaptación auditiva a sucuchos polifónicos y mal diseñados», anota Cristina Forero (la primera edición del libro llevó ese nombre en la portada) que en verdad anota María Moreno sobre Olivia Streethouse, que en verdad deviene Dolly Skeffington. Así, Moreno postula que la escritura es espejismo, fragmento, retazo de una totalidad que siempre permanece un poco sepultada, al igual que la memoria. De esas cajas chinas, María extrae su palabra, deviene arqueóloga imposible de su propia genealogía.

Además de los poemas, esta tal María

Moreno devenida personaje literario construye la biografía de Skeffington, que es en sí un trabajo estilístico notable. También, una entrevista con Lily Tate, nieta de Dolly, para abundar sobre el destino de esa abuela que en su última época se peleaba a los gritos con su novia Gwen para luego matarse de risa las dos juntas. «Yo quería hacer un libro talismán en persecución de *El almanaque de las damas* de Djuna Barnes y *El libro blanco* de Cocteau, cuyas primeras ediciones eran artesanales y anónimas, el libro de las chicas que aman a las chicas y de los muchachos que aman a los muchachos, un álbum contraseña que consolara e hiciera reír, dejando fuera todo lo demás», evoca en el posfacio para la edición de 2013.

Con motivo de los treinta años de edición de este libro impar, el periodista y escritor Claudio Zeiger publicó un texto crítico en el suplemento cultural *Radar* que da en el clavo al situar el momento en el que *El affair Skeffington* aparece en diálogo con su época. Pero también, el modo en que María asume que ella y su doppelgänger finalmente pueden crear una relación proteica que se sigue nutriendo hasta ahora. Dice Zeiger: «Hay que situarse entonces en la época –no los años locos de Dolly Skeffington sino más bien aquellos transcurridos desde la apertura democrática hasta el arranque de la década de los 90– para empezar a considerar la posibilidad de que el libro fuera una lectura de campo intuitiva y defensiva, en pose de resistencia, de eso que iba a desembocar de lleno en lo que hoy se denomina ‘los 90’ y sus marcas más visibles: la literatura, los medios y el mercado confluyendo en un triángulo de amor no tan bizarro como prolijo. Escritores, periodistas, escritores-periodistas y hasta poetas, tenían por delante la posibilidad de iniciar una carrera, una forma de profesionalización como quizás no se daba desde los años del boom latinoamericano, aunque todo resultaría más disperso, al fin y al cabo. Pues bien, en sus pliegues y repliegues, en lo que

esconde y en lo que parodia, en su altivez de dandy que se lame las heridas de la derrota que se ve venir, en tantos gestos de los que *El affair Skeffington* parece un por momentos angustioso compendio, por qué no pensar que es precisamente el libro del autor que se resiste a ser autor, así como Moreno admitía que la cronista se resistía a admitir que estaba deviniendo poeta».

Este libro está dedicado a las poetas Diana Bellessi y Mirta Rosenberg. ¿Qué vínculo tuvieron ellas con esta escritura?

Bueno, era una especie de estudiantina que teníamos con ellas por esa época, en los noventa, cuando me alentaron a escribir poemas, incluso contra mi voluntad. De hecho, el primer comienzo del libro es químico. En ese momento tenía una endometriosis muy avanzada, la que luego retomo en *Black out*, y me dieron una medicación que era un opiáceo, que me provocaba alucinaciones auditivas. Además, tomaba Risperidona, un remedio muy mal elegido que me dio un psiquiatra. Y, de pronto, entonces, aparecían como pedazos de versos. Quiero decir, en la duermevela creía oír frases sueltas que se me antojaban bien formadas y en las que reconocía el uso de los poemas de poetas norteamericanas traducidas por Diana Bellessi en la recopilación *Contéstame, baila mi danza*. Uní algunas de esas frases hasta componer párrafos que podrían haberse llamado poemas si no los hubiera pensado, en cierto modo, ajenos a mi voluntad. Luego los transcribí a máquina y los olvidé. En el segundo comienzo de *El affair Skeffington* aparece además Mercedes Roffé.

¿Cómo es eso?

Se trataba del «dale que dale» con que los niños inauguran los larguísimos detalles del plan de juego hasta que el mismo juego se diluye en los detalles. Con Mercedes hablábamos un código de fin de siglo que abreviaba en los pintores prerrafaelistas, los salones de Bilitis y un

Oriente recortado de la revista *La ilustración*. Éramos como gemelas monocigóticas que inventaban un universo completo e incomprensible: estaba hecho de mitologías personales, textos no escritos pero que parecían estarlo, claves indecifrables si no se contaba con lecturas pasadas de moda y ya deshauciadas en los bares y los claustros. Llegamos a vivir vidas imaginarias con nombre y apellido. Bauticé «Dolly» a la supuesta autora de mis dictados hipnóticos y «Skeffington» como homenaje a Bette Davis por su papel *La señora Skeffington* (una narcisista incorregible). Mirta, apodada para la ocasión «Gertrude» (por la maestra Stein) me alentó a publicar esos versos en *Bajo la luna*, su propia editorial. Yo retrasaba la entrega una y otra vez. Incluso Mirta se las arregló para que su editor de entonces se instalara en mi casa, aprovechando que yo no podía salir de allí porque se había roto la cerradura de la puerta de la calle. Ante la imposibilidad de huir, debí terminar el libro. Por eso, si hoy lo entiendo a medias, es porque he olvidado las claves de sus alusiones, las fuentes que consulté para acopiar datos y terminar un original en el que primaban las faltas de ortografía y el ademán «chanta» de quien posa de erudita. En todo caso, mi autofiguración de periodista socarrona, pendenciera con el patriarcado, me impedía asumir que se me estaba dando por hacer versos.

¿Así es como también surge la idea de la entrevista con la nieta de Dolly?

Esa fue una manera de tranquilizarme: trabajar un género conocido y que ya estaba practicando. Entonces hice un reportaje falso. Pero después advertí que lo hice muy descuidadamente. Ahora el libro parece muy deliberado pero fue todo bastante improvisado. Me doy cuenta de que la voz de la supuesta nieta de Dolly Skeffington es parecida a la mía, la de María Moreno. El largo prólogo, al igual que la entrevista del posfacio, me parecieron necesarios pero las poetisas amigas lo consideraban una lata y una coartada. Para mí era un modo de que esa totalidad constituyera una novela. Bueno, para mí no era una novela, de pronto la periodista y escritora Matilde Sánchez dijo que era una novela y yo me prendí. No sé bien en qué contexto dijo Matilde lo de Skeffington, pero me pareció que estaba bien. Porque era básicamente una historia y los poemas me parecían accesorios. Había leído *Pálido fuego*, de Nabokov y *Los poemas de Sidney West* de Juan Gelman, pero no los tenía en la cabeza. Para mí, es el primer tomo de mi autobiografía. El segundo sería *Oración*, una autobiografía escrita alrededor de una escena impactante que marcó toda mi vida: la muerte de Vicky Walsh. Claro que era una audacia proponerlo entonces.

Decías que entre Dolly Skeffington y María Moreno, la línea es muy delgada.

A María Moreno le alteré un poco el carácter. La doté de los saberes de la profesora que compone una monografía pero su antiguo ser se le escapaba una y otra vez. Y al mismo tiempo que mimaba una precisión de magisterio (como por ejemplo, la descripción de los cuadernos de Skeffington entregados a John Glassco), olvidaba informar sobre el hecho de que se trataba de fragmentos de libros que tal vez no existieran y la fecha de nacimiento y muerte de la autora que pretendía haber estudiado. Deduzco que, fastidiada de esa impostura pedagógica, rescaté hacia el final del prólogo a la María Moreno de las crónicas periodísticas «moviéndola» a una de sus clásicas escenas de entrevista, creando a esa nieta de Dolly, Lily Tate. Algunas notas del libro son detalladas, otras de una pobreza llamativa. Estas notas estaban destinadas a encomiar y difundir una riqueza cultural que les resultara imperdonable ignorar a machos intelectuales por demás de locuaces en los primeros años de democracia y habitualmente ávidos de una importación sin barreras. El resultado fue inesperado. Algunos imaginaron que todos los nombres eran apócrifos, otros que Dolly Skeffington había existido y criticaban que la edición no incluyera el nombre del traductor de sus poemas.

Sin embargo, fue entonces cuando María Moreno terminó de hacer su salida del closet como figura autoral con peso propio.

Algo así. Luego de publicado el libro y con una falta total de seriedad participé de festivales de poesía, a veces sin molestarme en aclarar que los poemas, si bien eran míos, no eran míos. Recibí menciones también como novelista y asistí fascinada al anuncio de *El Affair Skeffington* como nota de tapa de *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, panfleto de fotocopias que dirigía Ilse Fuskova.



Fotografía de Lisbeth Salas



DOSSIER

Literatura y periodismo

**Crónica adentro de la crónica:
el periodismo literario en América Latina**

por **Lucas Martín Jurado**

Nombres para un arte efímero

por **Jorge Bustos**

**El artículo de Gaziél que creó un autor
y fundó una tradición**

por **Jordi Amat**

**Insectos, aves y ladrones
(Breve ensayo sobre algunos
grandes reportajes)**

por **Santiago Wills**

Modernismo y modernidad

por **Sergio Ramírez**

**Buenos Aires a todo color.
Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt**

por **Mercedes Cebrián**

**Periodismo y literatura en
Manuel Vázquez Montalbán:
El ocaso de los comunistas borrachos**

por **David Barba**

**La revista como portavoz
de movimientos literarios**

por **Toni Montesinos**

CRÓNICA ADENTRO DE LA CRÓNICA: EL PERIODISMO LITERARIO EN AMÉRICA LATINA

Las grandes firmas del subcontinente, de Martí a Carlos Fuentes o Cortázar, renovaron el articulismo en español convirtiendo al género en un oficio libre, rabioso e imaginativo. La estela, por fortuna, continúa

por **Lucas Martín Jurado**

A finales del acuartelado siglo XIX, con el sobrenombre de El Negro y su rotundidad de mocetón indiano, Rubén Darío se paseaba por las tertulias de Madrid con un cuaderno bajo el gabán y dos o tres gravitaciones burlándole por la cabeza. La primera de ellas, harto conocida, era la poesía, pero también estaba la otra, más descaradamente enciclopédica y mundana, que le hacía introducir su pluma en los asuntos de sociedad de los que daba parte por correspondencia al diario La Nación. En ellos, con una prosa fulgurante, y hasta en ocasiones atrabiliaria, el poeta de *Azul* se quejaba de la indigencia intelectual y física de España y de la ausencia de publicaciones especializadas como las que él mismo se ocuparía de inaugurar. Aquella escritura, forzosamente ensombrecida por la vibración de la poesía, estaba culminando una transformación que junto a los textos de José Martí o de Manuel Gutiérrez-Nájera acabaría por engendrar la edad de oro del articulismo literario latinoamericano. Una corriente, que, con todas sus mutaciones, se acabaría consolidando como un género en sí mismo, con sus peculiaridades de estilo y su condición de poderosa alternativa a aquello que desde el lado de arriba empezaba a expandirse bajo la vaporosa etiqueta de Nuevo Periodismo.

De Borges a Roberto Arlt, de Cortázar, del inevitable Gabo a Octavio Paz, Carlos Fuentes o Miguel Ángel Asturias, pocos son los escritores y poetas latinoamericanos que no hayan abundado en ese territorio de frontera que

hermana a la prensa con el mundo de los libros. Algunos, como Juan Gelman, con un pie en las trincheras de la linotipia. Otros, como Vicente Huidobro y la fecunda estela de los parisinos, con colaboraciones de un perfil mucho más lírico y vanguardista. Una vastedad de autores que llega hasta nuestros días y que, dada la fuerte personalidad de las firmas, apenas admite ningún patrón común que no coquettee temerariamente con el garabato o la taxonomía apocada y reduccionista. Sí, es cierto, que, como en la revolución, se daban las circunstancias. Y no sólo por la influencia de los modernistas, sino por el peso de la narración oral y de la penetración del mito en el subcontinente; una tendencia que a veces servía de reemplazo apresurado de las propias noticias escritas y que enlaza directamente con ese híbrido tan locuaz y latinoamericano como es la crónica, a la que muchos autores, evocando los tiempos de la conquista o, incluso, a El Inca Garcilaso de la Vega, sitúan como origen de la mayoría de edad del periodismo literario en la zona.

Mientras Thomas Wolfe y la gente del norte se amotinaban bajo sus pipas, los escritores latinoamericanos hacían la guerra por su cuenta, arracimados en papeles patrios o en lujosas revistas en el exilio, trasladando y haciendo crecer su literatura hasta alcanzar una especie de conciencia política, en la que el llamado *boom* estaba destinado a desempeñarse como un ecuador afilado, tanto en términos de agitación como de difusión del discurso. Los Onetti, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes o Gabo

habían llegado para quedarse, insuflando un aire distinto al columnismo, tal vez incluso contribuyendo definitivamente a despojar al español de su levita (la frase y la premonición es de Oliverio Girondo en relación a la literatura). García Márquez iría más allá, sentando las bases de lo que llevaría muchos años después, en 1994, a crear junto a Tomás Eloy Martínez la Fundación de Nuevo Periodismo Latinoamericano. Un cajón de sastre en el que la afinidad nominal con el movimiento estadounidense apenas se acompañaba de otro parentesco que el gusto por contar historias y por la marca subjetiva, desalojando al cronista de sus antiguos aposentos de fedatario para convertirlo en protagonista. Y, en aquellos días, además, introduciendo lo que se podría catalogar como el principal elemento diferencial: la incorporación de lo fantástico, de la observación libre e imaginativa.

Ninguno de los grandes autores latinoamericanos, ni Carlos Monsiváis, ni Octavio Paz con sus páginas de *Vuelta*, practicaría la capitulación en sus empresas periodísticas. Su literatura seguía siendo la misma, adquiriendo el timbre novedoso de la actualidad y del espacio reducido. La impregnación entre ambos géneros había alcanzado un punto de combustión que señalaría entradas

de ida y vuelta, con recopilaciones de artículos o grandes crónicas y reportajes publicados en formato libro. Las experiencias de Rodolfo Walsh -su *Operación masacre* supuso un acontecimiento-, Elena Poniatowska o, ya más adelante, Santiago Roncagliolo, recorren expresamente las puertas del pasadizo, que ya había dado un paso hacia adelante gracias a una efervescencia editorial que ni siquiera en estos tiempos de anatema hacia el papel ha perdido pulso. Revistas como *Gatopardo*, en México, *Etiopía Negra*, de Julio Villanueva Chang, en Perú, o *Soho*, la publicación colombiana de Daniel Samper Ospina, hablan de una salud y de un compromiso incontenible, al igual

que el desembarco complementario de grandes firmas del subcontinente en cabeceras europeas. Rodrigo Fresán, Alejandro Zambra, Martín Caparrós, Darío Jaramillo, Juan Gabriel Vásquez, Leila Guerriero o Juan Villoro desbordan su creatividad con periodicidad constante en la prensa española, acaso, eso sí, con una perspectiva más personal, sin esa determinación permanente o tal vez publicitaria de empeñarse en hacer equipo.

En este sentido, la evolución del articulismo latinoamericano ha discurrido en paralelo a la de la poesía y de la narrativa, procurando que las décadas de necesaria y oportuna autoafirmación dejara paso a aventuras de menos

ímpetu colectivo. Decía Witold Gombrowicz que lo que no entendía de Argentina era la obsesión por agregar el calificativo «nacional» a cualquier grupo de escritores surgidos en el país, con independencia de que el parecido entre ellos fuera el mismo que une a un paquidermo con una estrella de mar o con una fonda de carretera. Un exceso que en los últimos tiempos se ha atenuado, en parte por el temperamento de las firmas, pero también por la ausencia de un contexto histórico que propiciara el agrupamiento más o menos ripioso en torno a un concepto de mercadotecnia editorial. El *boom*,

sostenía con buen criterio Cortázar, ya existía antes del *boom*. Y, además, de la única manera posible, a través de las propuestas individuales y a duras penas canjeables de toda esa generación de escritores que también fueron periodistas. En ocasiones, como en el magnífico *Diario de un secuestro*, de García Márquez, revitalizando los propios márgenes de la literatura e introduciendo fórmulas capaces de innovar a partes iguales en ambas disciplinas.

La gran aportación del articulismo latinoamericano reside en su naturaleza proteica, muy ligada a la diversidad del subcontinente y al clima perpetuo de renovación y atrevimiento. Su osadía es la de abrir esclusas y reventar

«De Borges a Roberto Arlt, de Cortázar, del inevitable Gabo a Octavio Paz, Carlos Fuentes o Miguel Ángel Asturias, pocos son los escritores y poetas latinoamericanos que no hayan abundado en ese territorio de frontera que hermana a la prensa con el mundo de los libros»

«En ocasiones, como en el magnífico *Diario de un secuestro*, de García Márquez, revitalizando los propios márgenes de la literatura e introduciendo fórmulas capaces de innovar a partes iguales en ambas disciplinas»

tópicos, moviéndose cómodamente por ese terreno líquido en el que abunda la prosa breve, la denuncia, la crítica literaria y hasta el dietario. Un ejemplo en la cruzada camaleónica del estilo es el del escritor, junto a Ricardo Piglia y Alan Pauls, más frecuentado de los últimos años, el chileno Roberto Bolaño, que en los diferentes medios que colaboró fijó su imponente pica en un islote robinsoniano en el que había sitio para la confesión, el juego y la metaliteratura. Estilos dinámicos, con mucho color, destilados de observación curiosa y perspicaz que han servido para reconciliar al idioma con una tradición no demasiado cultivada en España durante la primera mitad del pasado siglo, en la que el oficialismo autoritario y las urgencias sociopolíticas desconectaron a la prosa de batallas de la claridad y la riqueza manifestada anteriormente por autores como Manuel Chaves Nogales o Julio Camba.

La variedad, empero, ha estado muy presente en las rotativas de América Latina, convertidas en una expresión más de la identidad literaria e, incluso, guiando a sus autores hacia otro tipo de necesidades comunicativas. Entre los grandes nombres, concurre un columnismo es-



El poeta peruano César Vallejo también trabajó para *La Reforma* o *La Semana*. Fuente: @wikicommons.

tético, pero también un tipo de literatura ética y política, que salta de una preocupación a otra y sabe adaptarse a lo que el texto solicita. Sorprende en este campo, dada la plasticidad de su propuesta poética, las contribuciones en medios como *Página 12* del argentino y Premio Cervantes Juan Gelman, quien hizo del periodismo un fin pero también un medio en el que ensillar muchas de las causas en las que militaba. Incluida, la más íntima de todas: la búsqueda de su nieta Macarena, arrancada de su familia por la dictadura militar nada más nacer.

Una de las últimas revelaciones de la literatura peruana, Jeremías Gamboa, relata en *Contarlo todo* en primera persona su tránsito del periodismo a la ficción, que nunca es definitivo, y en el que se insiste en la versión cien por cien latinoamericana de la figura del reportero y del cronista. Una actualización de ese aire entre romántico y escritor inmersivo que pocas tradiciones literarias ensamblan mejor, y con más complementos, que la del subcontinente. Las nuevas generaciones, en este sentido, han sabido mantenerse alerta, asimilando el legado narrativo y encuadrando al género sobre un horizonte que presagía nuevos formatos como la literatura de los blogs, en la que se reformula la relación espontánea entre el diario, la opinión política y el relato breve. Y, cómo no, acercándose a la realidad -puede que también a la verdad- de un modo que glorifica los viejos galones de la crónica. «Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa», escribe Juan Villoro. Palabras que aluden a la complejidad formal de la punta de lanza por excelencia del periodismo de América Latina, donde la crónica, como la poesía para Cortázar, es más una actitud vital -en este caso, periodística- que una variedad narrativa encajada entre las lindes.

Tampoco el periodismo narrativo es ajeno a representar mucho más de lo que supone para otras geografías. Pocas veces en la historia de la literatura, a excepción de momentos sulfurosos o especialmente convulsos, ha ejercido un liderazgo similar, convirtiéndose no sólo en la reivindicación cultural de una generación, sino también en un sujeto político, inseparable de la puesta de largo del subcontinente en todo el mundo. Amargas eran las quejas de Rubén Darío por la escasez de conocimientos de los europeos acerca de su tierra, a la que casi dibujaban con plumas y en un limbo cartográfico en el que lo mismo Uruguay se subía a lomos del canal de Panamá que el Amazonas se transmutaba en vecindad para los canadienses. La gesta de reconducir la mirada del planeta, de poner los focos en la riqueza de la tierra y su heterogeneidad, es en gran medida la gesta de sus columnistas, que consiguie-

«“Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa”, escribe Juan Villoro»

ron captar la atención de todos no sólo hacia su literatura, sino hacia la realidad concreta de un territorio emergente que por primera vez se presentaba al mundo bajo un patronímico cultural compartido: América Latina. Y con un ramillete inacabable de excelentes escritores que se identificaban plenamente con la herencia de sus países, y a los que en ningún caso se podría tildar desdeñosamente de parisinos, como ocurría con Unamuno y sus invectivas a los modernistas.

El interés por el género, aunque catapultado por el *boom* y por la reconfiguración global del siglo XX, ya había fermentado en escritores anteriores, muchos de ellos responsables de una obra periodística que el escaso interés europeo hacia las publicaciones del subcontinente, junto al inmenso éxito de los firmantes en otros frentes artísticos, privaron de conocer la fama con relativa autonomía. Es el caso de uno de los grandes poetas de Perú, César Vallejo, que llegaría a ejercer con gran maestría el oficio, trabajando para *La Reforma* o *La Semana* y rubricando artículos que, por su gran diversidad temática -danza, teatro, problemas sociales, curiosidades, libros-, acabarían prefigurando los de los autores posteriores más conocidos. Durante años, y en algunas capitales como Buenos Aires o México DF, contando con aliados tan dramáticamente en sintonía como la comitiva española de grandes exiliados de la República. Francisco Ayala, verbigracia, fue artífice de las primeras publicaciones de Cortázar. Rastros, en sus infinitos azares, juegos y combinaciones que llegan hasta hoy; los de una escuela, el periodismo latinoamericano, transformadora y viva.

NOMBRES PARA UN ARTE EFÍMERO

por **Jorge Bustos**

Umbral. Que la mejor literatura de nuestro tiempo se escribe en los periódicos es una famosa afirmación atribuida a Francisco Umbral que no conviene tomar completamente en serio ni completamente en broma. A nadie le convenía tanto que fuese cierta como a Umbral, grafómano de la actualidad cernida por los sentidos del dandi. Entregó a la imprenta un centenar de libros -pocos verdaderamente memorables, caso de *Mortal y rosa*- y cerca de 135.000 artículos. A estos antes que a aquellos debe su alto lugar en las letras españolas, sancionado con el premio Cervantes del año 2000. Durante cuatro décadas la columna de prensa fue peana diaria de su talento verbal, engendrando una tierna escuela de letraheridos quizá más atentos al relieve social de su figura que a la originalidad de su estilo. Todavía hoy Umbral llena el molde de lo que muchos españoles entienden por un escritor de periódicos.

Connolly. Es conocido el venenoso aforismo de Wilde que distingue periodismo de literatura: el primero es ilegible y la segunda no se lee. Pero la más aguda distinción entre ambas disciplinas, felizmente inseparables, se la leí al crítico británico Cyril Connolly, para quien el periodismo debe conseguir su impacto en la primera lectura: puede permitirse la ligereza, el sensacionalismo y hasta el tópico porque está hecho para ser leído una sola vez. A cambio de esas licencias el periodista debe asumir que su trabajo está excluido de cualquier participación en el mañana. Sin embargo no hay escritor que no aspire a una cierta posteridad -el propio Connolly se conformaba con escribir un libro que durase diez años-, por más que declare coquetamente lo contrario, y sabe que para luchar por ella debe aislarse de la histeria de la última hora (hoy del último minuto) y perseguir una forma artística que admira la relectura.

Hemingway. Hay escritores insobornables que preferirán el anonimato y la precariedad antes que traicionar su vocación estética (sospecho que de estos van quedando

pocos). Hay periodistas insatisfechos que fracasan en el pomposo intento de ser tenidos por escritores (estos son innumerables). Y luego hay escritores vocacionales que se quedan en periodistas por culpa de la adictiva gratificación en forma de dinero y popularidad que la prensa ha prometido durante dos siglos (ya no estoy seguro de que siga haciéndolo). Ahora bien, al exhumar de los periódicos la obra efímera de estos últimos descubrimos voces que décadas después se resisten a apagarse, da lo mismo el asunto del que traten sus artículos. Derrocharon su sensibilidad privilegiada en envoltorios de pescado surcados por letras de molde. A estos seres mixtos, capaces de rescatar auténticas pepitas de literatura bajo la espuma de sus días, los llamamos escritores de periódico. Su problema fue no seguir el consejo de Hemingway, un reportero mediocre que reservaba la hondura de la verdad para sus cuentos: «El periodismo hay que dejarlo a tiempo».

Gaziel. Somerset Maugham sentenció que la prensa mata la personalidad de los que escriben para ella. Es frecuente, por ejemplo, que los esfuerzos más chillones sean los que se lleven las mayores alabanzas. Comprobado el efecto, no sin sorpresa, resulta tentador avillanar el estilo para repetir un éxito. Por los corredores de esa menestralía de la baja intelectualidad que según el catalán Gaziel integran los escritores de periódico circula un aire enrarecido por múltiples vicios: la envidia, la cursilería, el conformismo, la avaricia que rompe el saco, la sed de foco que acaba consumiendo a los horteras. La frescura que mana del articulista novel rara vez llega virgen a la edad madura: si intervino el fracaso por amargura y si medió el triunfo por envanecimiento. Lo normal es que con hambre se escriba mejor, y que el saciado no sepa conservar siquiera el recuerdo del hambre que bastaría para seguir escribiendo igual.

Poniatowska. «Toda la vida he hecho entrevistas, me gusta muchísimo ir al otro y preguntar. Cuando intenté hacer editoriales, es decir, sacar de mi propio pecho

alguna opinión política, sentí que yo misma me aburría, que estaba pontificando y no era mi manera de ser». La experiencia que relata Elena Poniatowska, cuyo premio Cervantes de 2013 dignificó definitivamente el periodismo literario, nos obliga a preguntarnos si tienen género los géneros periodísticos. Si es que las mujeres se inclinan hacia la entrevista mientras que los hombres enseguida aspiran a pontificar desde una columna. Y sobre todo, si tales tendencias son naturales o están culturalmente mediadas a consecuencia de inercias educativas que se remontan a la noche del patriarca. Confieso que no puedo ofrecer ninguna certeza al respecto, más allá de que en mi desempeño como jefe de opinión de *El Mundo*, el segundo periódico de España, constaté parecido reparto de preferencias entre mis compañeros y compañeras, con las inevitables excepciones. Como sea, la literatura en periódicos (crónica, columna, reportaje o entrevista) la hacen hombres y mujeres por igual desde hace tiempo suficiente como para que talento y medianía se distribuyan con creciente equidad entre los sexos, según debe ser, hasta que el paulatino éxodo de los machos adolescentes hacia los videojuegos de acción y el perreo perdulario deje definitivamente el campo abierto a la hegemonía de la mujer lectora, escritora y opinadora.

Casanova. Gallega como Rosalía y como doña Emilia, Sofía Casanova está considerada la primera corresponsal de guerra del periodismo español. La Primera Guerra Mundial la sorprende en Varsovia, donde se hace enfermera de la Cruz Roja y empieza a escribir crónicas de lo que veía para el diario *ABC*, que la nombra corresponsal en Europa oriental. Cuando Varsovia fue evacuada, Sofía huye con sus hijas a San Petersburgo, donde la sorprende la Revolución rusa y la caída del Imperio zarista, atestiguando la muerte de Rasputín y el golpe de Estado de Lenin. Su antológica entrevista a Trotsky concilia la audacia con la expresividad cuando retrata «la espesa melena revolucionaria, que enmarca con negrura su rostro irregular y agudo. Las cejas y la recortada perilla, muy negras, son a modo de pinceladas mefistofélicas en el rostro ceitrino». Literatura de periódico desde la trinchera abierta del siglo XX.

Borges. El caprichoso destino que en ocasiones se complace en la humorada quiso que el escritor menos dado a la frivolidad que quepa imaginar aquilatara su estilo de bronce en las páginas de una revista femenina, dirigida específicamente a las burguesas más sofisticadas de Buenos Aires. Las reseñas literarias que Borges publicó en *El Hogar* entre 1936 y 1939 no solo certifican su orgullo de

haber leído antes que de haber escrito, sino que preparan la síntesis culterana de una prosa que lo convertiría pronto en un clásico vivo. Si soñó el paraíso en una biblioteca, el ciego inmortal tendría que haber reconocido que al menos una sala de ese paraíso la ocupó por un tiempo una modesta hemeroteca.

Campoamor. El tributo que la oficialidad le rinde con retraso como pionera del voto femenino en España no debiera opacar su magisterio periodístico. Los artículos que Clara Campoamor comienza a publicar en la década de los veinte en revistas y diarios madrileños -y que encontrarán continuidad en las estupendas crónicas que ven la luz en medios bonaerenses durante su exilio argentino- revelan que la prensa puede ser un afluyente de la política, pero desde luego es un torrente para la literatura. En su caso costumbrista, sensitiva y pulcra, siempre atenta al papel que la sociedad reserva a la mujer de su tiempo.

Azorín. Asumir la caducidad inherente al oficio es más duro cuando se tiene ambición. Salvo para Azorín, gran reportero y mejor escritor, que dio con la fórmula hegeliana para reconciliar la preceptiva del artista puro con las contingencias sociales de una España necesitada de regeneración. Resolvió que solo lo fugitivo permanece, y forjó un estilo capaz de apresar el tiempo entre un léxico ancestral y una sintaxis revolucionaria, de tan sencilla.

García Márquez. No son pocos los centinelas del oficio que expresan hoy su decepción con las mixtificaciones del Gabo periodista, plumilla antes que fabulador. Pero son menos los que conectan la principal aportación del Nobel colombiano a la historia literaria con la necesidad de romper el corsé que impone a un potentísimo narrador reprimido el sagrado compromiso con los hechos. Para llegar a *Cien años de soledad*, el autor hubo de redactar muchas notas pálidas y veraces, dictadas por la tiranía de la exactitud. Podríamos decir que su realismo mágico surge por reacción al mandato castrante de la no ficción, y que ese fraseo imperturbable y sentencioso con que relata los prodigios macondianos es la huella evidente de la técnica desapasionada del reportero puesta al servicio de la fantasía desatada. Hay un tiempo prehistórico para señalar las cosas con el dedo y hay otro poshistórico donde se quiebra la linealidad del espacio-tiempo a capricho del demiurgo literario. Entre medias, el simple periodismo.

Larra. Al principio me maravillaba que los escolares españoles estudiáramos a un periodista en clase de literatura. Después me sorprendió mucho más que un pe-



riodista pudiera ser catalogado de romántico. Pero todo apunta a que Larra fue efectivamente eso: un escritor de periódico canonizado como máximo exponente del Romanticismo español junto con Bécquer. Entregó sus energías casi íntegras a las páginas de los periódicos; es decir, a los hechos narrados, interpretados y valorados por un espíritu resueltamente subjetivo. Se desentendió de la posteridad hasta tal punto que se pegó un tiro a los 27 años, pero ni el periodismo ni la pólvora lograron oscurecer su nombre. Fue la firma mejor pagada de su tiempo, y este es el único dato que podría desmentir su romanticismo.

Ortega. Hizo filosofía en los periódicos, no cabe mayor paradoja, y no era filosofía precisamente de papel. Quiero decir que educó a una y a dos generaciones de españoles ávidos de instrucción y regeneracionismo desde las columnas de los diarios en los que su firma brillaba indefec-

tiblemente. Pocos nombres han resuelto la contradicción entre el cuarto poder y todos los demás, incluido el del arte, con tanta autoridad.

Guerriero. Andar, ver y contar: dicho así, con la receta perenne de Manuel Chaves Nogales, parece sencillo. Leila Guerriero hace del reportaje una orfebrería donde engasta un tiempo y un espacio en proporción medida, personal, una forma pulida hasta la obsesión. Planifica el trabajo de campo, que pide una dedicación sin prisas, dispone los materiales para extraerles su brillo secreto y pesa cada palabra antes de añadirla a la pieza final, sintagmas como joyas. Sabe que el silencio aporta su pátina expresiva, que la verdad no se desvela sino que se esculpe. Por eso su narrativa de no ficción puede leerse más de una vez, porque no lo dice todo de golpe sino que lo va diciendo ambigua y despaciosamente, desafiando las certezas fugaces del mero periodismo.



Wenceslao. El mejor cronista parlamentario del periodismo español. ¿Los posicionamientos de condes vetustos y diputados olvidables pueden interesar al lector que llega a ellos un siglo después? Pueden si es Wenceslao Fernández Flórez quien vivisecciona sus intervenciones desde la tribuna de prensa del Congreso. La ironía es un formol lujoso que conserva los vicios eternos de la política: por eso sus *Impresiones de un oyente* y sus *Acotaciones de un hombre de buena fe* siguen arrancándonos admirativas carcajadas, que son según nuestro cronista la más segura tumba del error.

Ibargüengoitia. A Unamuno le dolía España y a Jorge Ibargüengoitia le dolía México, pero camuflaba su dolor entre sonrisas. Sarcasmo fino para combatir la melancolía que causan los males insolubles de la patria corrompida. Un maestro de paso obligatorio para cuantos nos dedicamos al innoble arte de escribir columnas contra el gobierno.

Camba. Su nombre es la promesa de la columna perfecta, donde nada sobra desde la premisa brillante hasta el final redondo. Se exilió a Argentina para ejercer el anarquismo y fue expulsado. Su izquierdismo juvenil mutó en conservadurismo de madurez sin haber dejado nunca de ser un liberal. Hizo humor de bisturí con los caracteres nacionales de medio mundo: su mejor literatura sigue latiendo en crónicas de corresponsal desde Nueva York, Estambul, Berlín o Londres. Solitario de hotel, relojero del artículo, alcanzó la geometría de la paradoja y acuñó la doctrina de la diabetes: «El articulista no puede gozar de nada, porque todo en su organismo se vuelve literatura, así como esos enfermos que no gozan de ninguna comida porque todas ellas se les convierten en azúcar, y nosotros somos fábricas de artículos».

Guillén. ¿Cuándo se convocarán seminarios académicos para reivindicar *La linterna de Diógenes*? El peruano Alberto Guillén elevó el *off the record* a la categoría de arte cínico. Traidor, maledicente, resentido, genial. Las mayores glorias literarias que residían en aquel Madrid de Valle-Inclán le abrieron imprudentemente la puerta al mísero reportero venido del Perú que se fingía rendido admirador, pero su técnica de entrevista no consistía en el espejo de Stendhal sino en el aguafuerte goyesco. De la linterna inclemente de Alberto Guillén brotan sombras grotescas, próceres degradados a peleles, vanidades esperpénticas. No salva a nadie o a casi nadie. Una gota sulfúrica en cada frase. Una borrachera de culpa al término de la lectura.

Ruano. Príncipe de la amoralidad, emperador del artículo. Seguimos a la espera de su rehabilitación meramente literaria tras las paladas de infamia vertidas sobre su nombre, no siempre con pruebas. Todos los columnistas españoles posteriores a César González-Ruano le deben algo -Umbral todo- pero no quieren reconocerlo. Conjugó las vanguardias con un aristocratismo deliberadamente anacrónico para alumbrar el milagro diario del artículo sin tema, el vuelo sin motor, la lírica del costumbrismo. Podía escribir seis columnas en una mañana y en las seis dejaba perlas su hiperestesia industrial. «A ver si se entera de que yo soy escritor como usted es monja», le espetó a la sor que cuidaba de sus últimos días en el hospital y le prohibía cumplir con sus colaboraciones. Fue su discípulo Manuel Alcántara quien nos enseñó que escribir en prensa es servir nuestro cerebro a cucharadas para que los lectores endulcen su primer café del día. Que así siga siendo.

EL ARTÍCULO DE GAZIEL QUE CREÓ UN AUTOR Y FUNDÓ UNA TRADICIÓN

por **Jordi Amat**

La noticia se publica tarde. De acuerdo que aquel 1914 no es nuestro 2023 instantáneo y ya hace muchos años del «está pasando y lo estás viendo», pero incluso entonces un retraso de un mes era demasiado tiempo desde la óptica de un periodismo que ya era moderno. Pero no importó. Ni importa. Lo relevante de aquel artículo no era el hecho noticiable estrictamente. Ya no. El lector de aquel ejemplar del periódico, al llegar a la página siete de esa edición del miércoles 9 de septiembre del diario *La Vanguardia*, conocía de sobras los hechos. Que si el inicio de la Gran Guerra, que si la movilización en Francia. Tampoco necesitaba que se lo repitiesen. Durante el mes de agosto los hechos se habían acelerado tanto que esa información debía parecerle caducada, superada por los acontecimientos. Al lector de hoy, los datos también le dan igual porque no lee como un historiador. Como al lector de entonces, le interesa otra cosa. Esa cosa, que surge de la confluencia del periodismo con la literatura, pudo y puede detectarse desde el primer párrafo. Este:

Sábado, 1 de agosto

Esta mañana escribí a mi amigo el marqués de X., que habita en su castillo de Saint Auge, en las cercanías de París: «Cuando usted reciba esta carta, la guerra estará declarada». El marqués recibirá mi carta mañana. Esta tarde he visto expuesta en la comisaría de Saint Germain des Près la orden de movilización general, llamando a todas las fuerzas de mar y tierra. La guerra es inminente. En los sitios donde la orden estaba expuesta, el público leía silenciosamente y luego se dispersaba en seguida, sin hacer comentarios. Desde esta mañana se sabe que Alemania ha declarado la guerra al imperio ruso. Ya no queda esperanza.

Lo que el lector de ese 9 de septiembre de 1914 no sabe es que ese párrafo es la presentación pública de un clásico y podría considerarse el párrafo fundacional del mejor periodismo literario en España. Él no lo sabe. Lo sabemos nosotros.

Para empezar porque sabemos lo que ocurrió algunos meses después: aquella serie de artículos encabezada por el que empezaba con este párrafo, titulada «Diario de un estudiante en París» y escrita por Agustí Calvet, se recopiló en un volumen. No era frecuente y es significativo. Del éxito. Y de algo más. Pasar de la hoja de periódico a la hoja de libro no es un cambio menor. A diferencia de lo que nos ocurre hoy, cuando el artículo del día puede estar para siempre a disposición de un clic, antes la obsolescencia de la prensa eran veinticuatro horas y después únicamente sobrevivía, como un fósil, en la hemeroteca, acumulando polvo y esperando la llegada no de un lector de periódicos sino de un investigador. El libro, ayer y hoy, por el contrario, tiene siempre un ingenuo afán de permanencia. Además, al saltar del periódico al volumen, se predispone al lector para que lea de una manera distinta. El texto es uno, pero la recepción es otra y la recepción determina la experiencia de lectura. Ni se lee de la misma manera ni se obtiene la misma experiencia al leer las mismas palabras en un diario o un libro. La diferencia básica es la continuidad del discurso y de una determinada voz contando un mismo asunto, una dinámica que es natural en un libro y artificial en un periódico.

Pero el principal cambio entre el lector de 1914 y nosotros es que aquel no concebía el potencial literario del periodismo mientras que nosotros sí. Para ese lector una cosa era la información y otra distinta eran las bellas letras. No las confundía. Después de haber experimentado como lectores que hay géneros del periodismo -la crónica, el retrato, el reportaje- que pueden darnos un tipo de conocimiento que tradicionalmente estaba asociado solo a los géneros literarios digamos clásicos, nosotros hemos aprendido que literatura y periodismo pueden mezclarse y que dicha combinación puede ser explosiva. Tampoco estalla el tipo de conocimiento del ensayo, tantas veces ha nacido también en la prensa. Es un conocimiento que trasciende la información, como puede comprobarse en este

párrafo de Gaziél. Dicha trascendencia no se consigue por el tema ni porque sea una exclusiva, sino por el efecto de captura de lo humano que se consigue por el significado del estilo y a través de la voz, una voz caracterizada por su honestidad, la precisión y por su profundidad.

La prueba del algodón para descubrir si se trasciende la información o no y cómo se logra es la que deberíamos denominar «prueba Leila Guerriero». Me explico. En diversos artículos de su *Zona de obras* -una lección de periodismo literario memorable- Guerriero propone un ejercicio de lectura que, según cuenta, ha llevado a la práctica en los talleres de escritura que imparte desde hace años. Cita un pasaje de *Operación Masacre*. Cita otro *El mesías lunático*. El pasaje de Roberto Walsh o el de Alan Pauls podrían ser muy distintos, telegráficos, la simple traslación al papel de un hecho noticiable. El hecho podría ser descrito con apenas una frase o dos («un hombre mató a ese hombre»), pero la elaboración estilística que proponen Pauls o Walsh consigue que lo significativo no sea solo aquel hecho sino también y sobre todo la sedimentación de experiencia humana a su alrededor. Sin esa elaboración, sin el estilo, sería periodismo sin adjetivos. Con esa estilización del hecho, adquiere sustancia literaria. Y descubrirla es lo que Guerriero explora en ese libro. La cito. «Desprovisto de su forma, el texto ya no dice lo que debe decir». Lo que debe decir no es estrictamente información. Es información, sí, pero es algo más. Y ese «más» es lo que cuenta.

¿Qué decía Gaziél a través de ese párrafo? La información estricta, sin adjetivos, era: «ha empezado la guerra, se declara la movilización general». Pero el párrafo dice más. Lo que dice su forma es lo que ahora querría descubrir en estos cuadernos.

El Gaziél de veintiséis años que ampliaba estudios en París no era tan solo un estudiante postdoctoral de Filosofía -para decirlo con el preciso anacronismo que le correspondería-. Había leído la tesis con éxito y, aunque no impartía clases en la universidad, porque había fracasado en unas oposiciones, conservaba una clara vocación académica (y en parte también política) que vehiculaba a través de su trabajo en las oficinas del Institut d'Estudis Catalans. Su vocación de humanista la iba a complementar como colaborador puntual en un oficio que consideraba menor y secundario: el periodismo. No me refiero a esas prácticas realizadas algunos años atrás en la redacción de *La Veu de Catalunya* y de las que sobre todo sabemos por lo que él rememoró en sus memorias, ya que en esa época aún no firmaba los artículos. Son otros lo que cuentan. Los artículos que ha mandado desde París aquel 1914, justo antes de la guerra. Los que publica en aquel periódico catalanista, con voluntad de estilo y usando el pseudónimo que nunca abandonará: Gaziél.



Agustí Calvet Pascual, más conocido por su seudónimo Gaziél, fue un escritor y periodista español que escribió en lengua catalana y española.

En esos artículos parisinos Gaziél está ensayando una voz periodística. No le ocurrió como a Rubén Darío, pongamos por caso, que llegó a París con una mirada madura. El poeta había llegado al epicentro de la modernidad en abril de 1900 procedente de España, donde había estado residiendo durante un año y medio ejerciendo también de cronista (podemos redescubrirlo en *España contemporánea*). Su primer objetivo en París era contar el zenit de una capitalidad burguesa de la modernidad: el día 15 abrió sus puertas la Exposition Universelle. Podemos leerlo en *Peregrinaciones*. París nunca se acaba y menos entonces, cuando una idea del progreso del mundo se concentró en los palacios de la exposición. Darío fechó su primera crónica el día 20. «Ya la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esa ciudad fantástica que, florecida de torres, de cúpulas de oro, de flechas, erige su hermosura dentro de la gran ciudad». Mandaba artículos para el diario *La Nación*. Los lectores de ese periódico, más que información, esperaban el estilo que reconocían proyectado sobre una realidad que desconocían. La comprendían porque ellos

«El hecho podría ser descrito con apenas una frase o dos (“un hombre mató a ese hombre”), pero la elaboración estilística que proponen Pauls o Walsh consigue que lo significativo no sea solo aquel hecho sino también y sobre todo la sedimentación de experiencia humana a su alrededor. Sin esa elaboración, sin el estilo, sería periodismo sin adjetivos. Con esa estilización del hecho, adquiere sustancia literaria»

leían desde otro de los núcleos urbanos de la modernidad -el primero de Hispanoamérica-. Pero, más que la vida de París y en París, lo que esos artículos mostraban era la ciudad modernista. Hoy, más que el periodismo, lo que queda es la estética. Incluso más que la literatura. Queda el ejercicio de prosa modernista.

El caso de Gaziél fue distinto. Durante los primeros meses de 1914, al tiempo que investigaba en la Biblioteca Mazarino, estuvo buscando una forma periodística. Tenía un modelo, pero aún no tenía plenamente su forma. Dos ejemplos de ese articulismo en catalán evidencian lo avanzado de ese *work in progress* en búsqueda de una voz propia.

Su pieza sobre un curso dictado por Henry Bergson en el Colegio de Francia evidencia una brillante capacidad de

descripción irónica de la realidad culta y social inequívocamente injertada con la mirada del intelectual urbano y cosmopolita formalizada en catalán por Eugeni d'Ors en su columna diaria en *La Veu*. Segundo ejemplo. El 25 de marzo de ese 1914 falleció Frédéric Mistral, el poeta francés que escribía en occitano. Gaziél redacta un artículo en pri-

mera persona para que sus lectores de Barcelona sepan que Mistral, precisamente porque escribía en occitano, apenas había sido considerado por la prensa parisina. Pero lo que interesa del artículo, porque sabemos lo que escribirá al cabo de pocas semanas, es la manera que utiliza para que su lector interiorice su discurso. Se presenta como un estudiante que vive en una pensión y lo que le permite construir la escena es la convivencia en la pensión de gentes de culturas o países distintos. Piensa a cuál de los pensionistas podría explicarle lo que Mistral representa para un catalanista como él y ofrece una reflexión sintética de las personas con las que convive. Ninguno le sirve. Tal vez un dálmata que se opone a la dominación austriaca. Pero tampoco. Y sale a la calle en dirección a la biblioteca para continuar con sus estudios, circunstancia que le permite progresar con el discurso que quiere transmitir.

Cito estos dos artículos porque son ejemplos del estilo periodístico del Gaziél que está a punto de eclosionar con el artículo del 9 de septiembre de 1914. Antes de ese día, como articulista, en buena medida es un desconocido, pero la mirada que desarrollará había empezado ya a ensayarla. No iba a improvisar. Por ello no parece muy creíble la confesión que abre la entrada que encabezó la primera entrega. Esa primera entrega en prensa del *Diario* se publicó en la sección «La guerra europea» de *La Vanguardia*. Como el autor se estrenaba en el periódico con ese artículo y como el género que iba a practicar no era el convencional de un mero analista de los acontecimientos bélicos, a diferencia de los otros periodistas, el texto iba encabezado por esta confesión. «Al escribir este *Diario* jamás hubiere imaginado su autor que llegase a publicarse». Lo dudo. Es una pose. El punto de vista era el de un diarista, de acuerdo, pero el *grand style* de su prosa traducía la letra y el espíritu ensayado en



esos artículos previos. Dicho con otras palabras, ahora más pomposas, Gaziél sabía que iba a actuar como un humanista adecuando su vocación intelectual al periodismo porque era consciente que vivía unas circunstancias históricas.

En el artículo de Gaziél publicado el 9 de septiembre de 1914, el primero que publicó en castellano, la profundidad de su mirada, su originalidad, se puede detectar desde el primer párrafo. El párrafo podría decir: «Alemania decretó la guerra a Rusia y Francia dio ordenó la movilización general». Esa información era la más relevante el 1 de agosto. Esa información no es ni mucho menos la más relevante de ese párrafo. El texto decía y dice más porque lo dice de una determinada forma. ¿Qué decía Gaziél en esas 109 palabras?

Uno de los primeros textos recopilados en *Zona de obras* se titula «Qué es y qué no es el periodismo literario: más allá del adjetivo perfecto». En un momento Guerriero se refiere a dos periodistas literarios -Susan Orlean, Martín Caparrós-, ella se pregunta retóricamente por qué hicieron lo que hicieron para escribir -dos años enterrada en pantanos, recorrer 30.000 kilómetros en un auto- y ella misma ofrece la respuesta que le parece más probable. «Lo hicieron, creo yo, porque solo permaneciendo se conoce, y solo conociendo se comprende, y solo comprendiendo se empieza a ver. Y solo cuando se empieza a ver, cuando se ha desbrozado la maleza, cuando es menos confusa esa primigenia confusión que es toda historia humana -una confusa concatenación de causas, una confusa maraña de razones-, se puede contar». El Gaziél estudiante postdoctoral, que podría haber regresado a Barcelona cuando estalló el conflicto, permaneció en París. Se queda en la pensión de la que había hablado ya, está atento a lo que sucede en la ciudad. Y si se quedó, probablemente, fue para contarlo en una serie de artículos como los que había escrito. No como el periodista que responde a las cinco W. Como un humanista que ejerce su labor cívica en un periódico. En buena medida como hará el Manuel Chaves Nogales de *La agonía de Francia*, ese reportaje sobre la ocupación nazi de París y que cierra la parábola memorable del periodismo español que se había iniciado un día de 1914 en *La Vanguardia* con el párrafo que citaba en el arranque de esta reflexión y que ha llegado el momento de comentar.

Ha llegado el momento de someter el párrafo a la prueba Guerriero: analizar su forma para interpretar qué quiere comunicar Gaziél.

Lo primero que sorprende es el solapamiento de momentos del día y tiempos verbales distintos en un mismo párrafo. No estamos ante mero periodismo informativo. Gaziél empieza hablando en pasado de la carta que ha escrito por la mañana y transcribe una frase de esa misiva donde aparece un subjuntivo y un futuro. Nos dice cuando el receptor recibi-



Periodista trabajando en la máquina de escribir durante la Primera Guerra Mundial.

rá la carta: mañana. Luego nos sitúa en otro escenario y relata telegráficamente, también en pasado, una escena que ha contemplado esa tarde. Del plano general al plano concreto. La calle, la comisaría, un cartel. Y tras esa descripción, una afirmación categórica en presente. «La guerra es inminente». De nuevo otra instantánea urbana redactada en pasado. La clave del periodismo literario, como sabe Guerriero, es la mirada. Gaziél ve cómo la orden de movilización impacta en la ciudadanía. La cuestión, una vez visto el hecho, es convertir en palabras lo que se ha interpretado de la realidad a través de la mirada. Ha visto gente leyendo la orden. Los ha visto justo después. Pero el valor de su testimonio no es transmitirnos la estampa sino hacérsola escuchar, la reacción sinónima con la que caracteriza los dos instantes. Podría haber contado solo uno de los dos, pero cuenta los dos. Así intensifica una sensación que no se percibe como artificiosa sino como real porque el escritor evita la sentimentalización de la escena o la ampulosidad estilizada que se mira a sí misma a través de los adjetivos y nos aleja del hecho.

Al instante, otro salto. Hemos estado en la calle, hemos visto la gente concreta y su reacción. Y de repente, sin transición, nos sitúa en la dimensión digamos geopolítica. Alemania ha declarado la guerra al imperio ruso. Es la tercera vez que usa la palabra guerra en el párrafo. No una ni dos. Tres. Porque la guerra lo cambia todo y esa transformación modifica pasado, presente y futuro. Y destruye el sueño del humanismo, como sabe un académico que acaba de transformarse en periodista y desde entonces ejercerá su oficio con tanta cultura que, sin que apenas se note, podrá rematar el primer párrafo del artículo que cambia su vida haciendo resonar los ecos del infierno dantesco. «Ya no queda esperanza». Es la guerra.

INSECTOS, AVES Y LADRONES

(BREVE ENSAYO SOBRE ALGUNOS GRANDES REPORTAJES)

por **Santiago Wills**

Es un secreto a voces que la mayoría de periodistas no sabe escribir y que la mayoría de escritores no sabe hallar historias lo suficientemente cautivantes para competir con las noticias del día. En parte por ello, desde hace siglos existe una desconfianza natural entre ambos gremios. Para algunos periodistas, la ficción es inútil –un conjunto de invenciones que no habla sobre el mundo real–, y para algunos escritores el periodismo es una pérdida de tiempo –un conjunto de hechos que no habla sobre el mundo real–. Emerson, uno entre muchos, recomendaba limitar la lectura de la prensa a lo absolutamente necesario: «No los leas cuando la mente esté en un estado creativo», dijo sobre los periódicos. «Y no los leas columna por columna... No puedes citar de un periódico. Como algunos insectos, murió el día en que nació».

Hay excepciones, por supuesto. Fauna extraña –los ornitorrincos de Villoro, pero también mariposas, escarabajos y otros insectos atestados de belleza– que reúne, a menudo de manera involuntaria, los anhelos de trascendencia de la literatura con la vida fugaz de las noticias. Los grandes reportajes escritos en clave de periodismo literario (o de periodismo bien escrito) son ejemplos claros. Los lectores siguen acudiendo a ellos así hoy el contexto a primera vista carezca de relevancia. Algunos incluso se han vuelto clásicos en el sentido de Calvino.

«La ficción, la no ficción: las dos están sangrando la una en la otra todo el tiempo», dijo Geoff Dyer en una entrevista con el *Paris Review*. Pero eso no es del todo preciso. El compromiso de la ficción con la realidad pasa por la verosimilitud, que sostiene esa voluntaria suspensión de la incredulidad de la que hablaba Coleridge. A la no ficción, en cambio, no le interesa la verosimilitud, pues el contrato con el lector es diferente (la ausencia de verosimilitud, de hecho, es lo que se busca y agradece). El periodista construye autoridad y confianza a través del apego a los hechos, de ceñirse en

la medida de lo posible a la verdad entendida en el sentido aristotélico: decir de lo que es que es, y de lo que no es que no es. Esta noción evidentemente pasa por el filtro subjetivo de quien escribe, pero eso no es un problema. El periodista, como el científico, puede equivocarse y ser corregido por la realidad misma, pero el convenio con el lector es evitar el desliz a toda costa.

El escritor también se equivoca, pero en este caso el error es interno y viene dado por la obra misma. En la literatura, la realidad no exige correcciones de la misma forma que en el periodismo. Es cierto, como decía Borges, que creemos en Alonso Quijano desde la primera página del *Quijote* y, en ese sentido, es tan real como un amigo, y su muerte puede pesarnos. Pero estamos hablando de una existencia diferente. Se trata del lobo fantasmal que inventa el niño a las afueras del pueblo, como decía Nabokov. Ese lobo es capaz de asustar a las personas, pero no va a devorar a ningún niño. Puesto de otra manera, las consecuencias de contar que un hombre saltó centenares de pisos desde una torre en llamas son diferentes en el caso de la ficción y en el caso de la no ficción. Los hechos se defienden y golpean de vuelta. La ficción ataca, pero rara vez contragolpea.

Los grandes reportajes, por tanto, tienen un asidero diferente al de las grandes novelas. Joan Didion lo explicaba de la siguiente manera: «Escribir no ficción es más como la escultura: es cuestión de darle forma a la investigación para terminar la obra. Las novelas son como pinturas, específicamente acuarelas. Cada trazo que esboces debes seguirlo. Por supuesto, puedes reescribir, pero los trazos originales siguen ahí, en la textura de la obra». En la no ficción, parte del camino está solucionado aún antes de escribir la primera palabra, pues su sustrato, en principio, está garantizado por un método riguroso de investigación. El lector se acerca al periodismo convencido de la realidad de lo narrado. Y los detalles, el estilo y la estructura del reportaje deben reforzar esa creencia.

Los mejores, por supuesto, van más allá. Para distinguirse de esos otros insectos fatuos, los grandes reportajes se preocupan no solo por el contenido, sino por hallar la forma adecuada para iluminarlo. «Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban; los malos poetas desfiguran aquello que toman y los buenos poetas lo convierten en algo mejor o, al menos, en algo diferente», escribió célebramente T.S. Eliot. Lo mismo aplica para los buenos periodistas: las formas de los grandes reportajes usualmente se hurtan de la literatura.

En la primavera de 1946, John Hersey, un periodista estadounidense, se encontraba enfermo a bordo de un destructor que lo transportaba desde el norte de China hacia Shanghái. El destino final de su trayecto era Hiroshima, en Japón. William Shawn, un editor del *New Yorker*, le había encomendado contar la historia de la bomba atómica lanzada sobre la ciudad el 6 de agosto del año anterior, esta vez desde la perspectiva de los sobrevivientes.

Refugiado en su camarote, Hersey, años atrás asistente de Sinclair Lewis, aprovechó el tiempo para leer *El puente de San Luis Rey*, una novela ganadora del premio Pulitzer del escritor norteamericano Thornton Wilder. El libro se centra en la caída de un puente colgante Inca entre Lima y Perú, el mediodía del viernes 20 de julio de 1714. La exactitud de la fecha es importante: Wilder parte de ese punto cero para narrar las vidas de cinco personas que mueren allí.

La estructura de la novela fascinó a Hersey. El 25 de mayo de 1946, llegó a Hiroshima, entrevistó a unas 50 personas y eligió a seis para, a partir de un relato de sus vidas, contar el dolor, el sufrimiento y los episodios de belleza causados por la bomba. La estructura imaginada era la de Wilder. Hizo reportería durante seis semanas y con ese material escribió una historia de casi 30.000 palabras.

En Nueva York, William Shawn y Harold Ross, uno de los cofundadores del *New Yorker*, editaron la historia durante semanas y tomaron una decisión inédita para la revista, en ese entonces conocida por su mezcla de temas ligeros, caricaturas y reportajes: *Hiroshima*, una de las obras cumbre del periodismo, ocupó la edición completa de la revista por primera y única vez en su historia. Pronto se convirtió en un libro clásico con uno de esos inicios memorables que luego otros imitan o roban:

Exactamente quince minutos después de las ocho de la mañana del 6 de agosto de 1945, hora japonesa, en el momento en que la bomba atómica resplandeció sobre Hiroshima, la señorita Toshiki Sasaki, una secretaria en el departamento de personal de la Fábrica de Estaño de Asia Oriental, acababa de sentarse en su puesto en la oficina y giraba su cabeza para hablarle a la chica del escritorio vecino.



Ejemplares de The Paris Review, revista estadounidense fundamental en el ámbito de la crónica literaria

Hubo antecedentes que no tuvieron la misma fuerza o que utilizaron de manera más liberal los hechos. A las 9:40 minutos de la mañana del 14 de noviembre de 1889, la reportera Nellie Bly inició un viaje alrededor del mundo cuyo fin era emular y superar el de Phileas Fogg, el personaje principal de la novela de Verne. Sus notas, originalmente publicadas en el diario *The World*, se recopilaron al año siguiente en el libro *La vuelta el mundo en 72 días* (en una de sus paradas en Londres, Bly visitó a Verne). Es un reportaje entretenido, cuyas aspiraciones formales no llegan tan lejos como las de Hersey.

En 1927, George Orwell se mudó a un tugurio en el East End de Londres para escribir sobre la vida de las clases oprimidas en el imperio británico. Un siglo atrás, Dickens, bajo el pseudónimo *Boz*, había bosquejado las vidas de personas del común de la capital inglesa en varios periódicos. Como menciona Marc Weingarten en *La banda que escribía torcido*, un recuento de la historia del Nuevo Periodismo norteamericano, tanto Orwell como Dickens se sirvieron de sus conversaciones londinenses para escribir algo más cercano a la ficción que al periodismo. Algo similar puede decirse de breves perfiles publicados en diarios por Stephen Crane y Faulkner, o del *Diario del año de la peste*, de Defoe, y otros escritos parecidos que fueron sentando las bases de la novela y las memorias. (En un sentido estricto, la no ficción es un vaso de agua y cada cambio a la realidad, cada gota de ficción, por minúscula que sea, es tinta).

Después de *Hiroshima*, sin embargo, el periodismo tomó vuelo. En Latinoamérica, Gabriel García Márquez modelaría varios de sus reportajes en cuentos de Hemingway, como

«La estructura de la novela fascinó a Hersey. El 25 de mayo de 1946, llegó a Hiroshima, entrevistó a unas 50 personas y eligió a seis para, a partir de un relato de sus vidas, contar el dolor, el sufrimiento y los episodios de belleza causados por la bomba. La estructura imaginada era la de Wilder. Hizo reportería durante seis semanas y con ese material escribió una historia de casi 30.000 palabras»

señala Gerald Martin en su biografía del Nobel colombiano. En 1955, en el diario *El Espectador*, García Márquez convirtió 14 entrevistas a un marinero colombiano en *Relato de un naufrago*, usando modelos básicos de los folletines donde aparecieron las novelas de Thomas Hardy –el cliffhanger, hoy tan popular en las series, nace de una de sus obras–, Dostoievski y Dumas. (Gabo también inventaría varios reportajes).

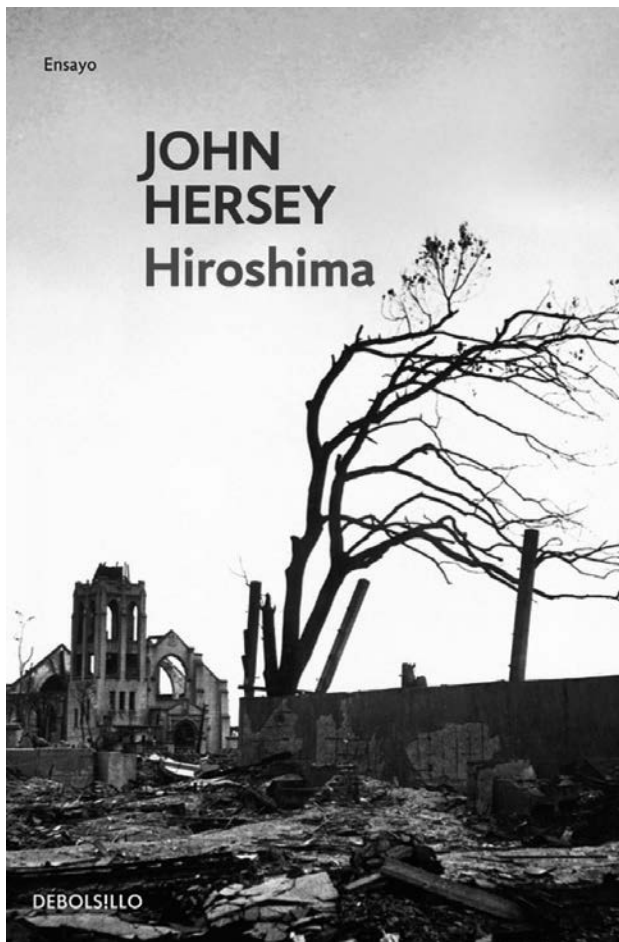
En 1957, en Argentina, Rodolfo Walsh publicó en el periódico *Revolución Nacional* y en la revista *Mayoría* las historias de donde luego surgiría *Operación masacre*, quizás la primera «novela de no ficción», como años más tarde llamaría Truman Capote a la serie de historias en el *New Yorker* que, inspiradas en la forma de Hersey, compondrían *A sangre fría* (1966). Para Capote, novelar los hechos supuso una libertad, un salirse de su «ombligo» como escritor para abarcar

temas ajenos a sus intereses. «Mi teoría es que puedes tomar cualquier asunto y convertirlo en una novela de no ficción», concluyó Capote.

En el mundo anglosajón, autores como John McPhee llevaron esa creencia al extremo con sus reportajes sobre naranjas, peces y bosques de pinos. Tom Wolfe, quien acuñó el nombre Nuevo Periodismo para una antología de 1973 cuyas historias periodísticas roban a mano armada de varios formatos literarios, escribió sobre drogas, astronautas y una reunión de Leonard Bernstein con las Panteras Negras; Hunter S. Thompson sobre una pandilla de motociclistas, convenciones políticas y una carrera de caballos; Gay Talese sobre Sinatra, el *New York Times* y el sexo en Estados Unidos; Lillian Ross sobre una adaptación del *Rojo emblema del valor* del director John Huston, Hemingway y el político Adlai Stevenson; Didion sobre la muerte de su esposo y su hija, asesinatos en California y la ciudad de Miami; Oliver Sacks sobre alucinaciones, enfermedades neurológicas y acromatopsia; y un largo etcétera –que incluye *Despachos* (1977), de Michael Herr, el mejor libro que se ha escrito sobre la guerra de Vietnam y uno de los mejores sobre cualquier guerra–. Todo esto fue posible gracias a una época dorada de la publicidad en revistas como el *New Yorker*, *Harper's*, *The Atlantic*, el *New York Review of Books*, *Esquire*, *GQ*, *Playboy*, entre otras.

Ese nuevo enfoque del periodismo encontró un segundo aire en la crónica latinoamericana de finales de los noventa y principios del nuevo milenio gracias a un boom análogo y tardío, previo a la ascendencia final del Internet. Leila Guerriero, Julio Villanueva Chang, Martín Caparrós, Gabriela Wiener, Pedro Lemebel y muchos otros empujaron aún más los límites de la escritura periodística. Jorge Carrión recopiló algunos de los mejores ejemplos en su antología para Anagrama *Mejor que ficción* (2012) y Darío Jaramillo Agudelo hizo lo propio en Alfaguara con su *Antología de la crónica latinoamericana actual* (2012). Desde entonces, la fauna ha seguido creciendo, aunque cada vez con mayor dificultad.

La naturaleza misma de la no ficción se autoimpone ciertos límites. Contrario a lo que sucede con un cuento o una novela, no basta con una investigación meramente mental o *ex situ* para obtener el material necesario para la escritura. En el sentido estricto del periodismo, no se deben inventar los detalles capaces de conmover, asombrar o causar cualquier efecto emocional memorable en el lector. Para hallarlos, se necesita una investigación juiciosa, lo que requiere tiempo y dinero, ambos escasos en el panorama periodístico actual. «Todos nacen con la facultad de ver lo milagroso», escribe Cormac McCarthy en *El pasajero*. «Tienes que elegir no hacerlo». Sin embargo, hay que estar presente para al menos tener la oportunidad de verlo. Si el periodista es un



buen escritor, las carencias en la escritura no nacen de sus limitaciones técnicas, sino de la insuficiencia de su mirada, esto es, de la incapacidad de hallar los datos, la información y los detalles que servirán a la historia. Pero incluso el buen periodista, con una mirada desarrollada y perspicaz, no puede ver con claridad que requiere un gran reportaje desde la distancia.

Formalmente, también hay barreras determinadas por el propio contenido de la realidad. El lector de una historia *real* está dispuesto a tolerar juegos formales del lenguaje solo hasta cierto punto. En breve, no es posible –o por lo menos acá dejo el reto para quien decida aceptarlo– escribir una buena historia periodística a la manera de *Al faro*, *Ulises*, *El sonido y la furia*, o, para poner ejemplos más contemporáneos, *NW*, *Temporada de huracanes* o *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*. El vaso de agua resiste solo hasta cierto punto. (Hay, no obstante, ejemplos de docupoésía o poesía periodística de poetas como Doug Van Gund y C.D. Wright).

Son escasos los buenos periodistas literarios que, para bien o para mal, no tantean la literatura. Hersey dedicó las últimas cuatro décadas de su vida a la ficción. Hay un gozo diferente a la hora de manipular de una manera más completa la realidad.

«Si el periodista es un buen escritor, las carencias en la escritura no nacen de sus limitaciones técnicas, sino de la insuficiencia de su mirada, esto es, de la incapacidad de hallar los datos, la información y los detalles que servirán a la historia. Pero incluso el buen periodista, con una mirada desarrollada y perspicaz, no puede ver con claridad que requiere un gran reportaje desde la distancia»

No se trata solo de esculpir o de ordenar piezas, sino de pintar y de crear en un sentido mucho más puro. Pero se requieren olfatos diferentes, así haya similitudes.

Nada de la ficción que Hersey escribió antes o después de *Hiroshima* se acerca a lo que logró con ese reportaje. «Muchos escritores que temen el periodismo intentan, consciente e inconscientemente, cortar las conexiones naturales entre el periodismo y la literatura», escribió Isaac Bashevis Singer, el periodista, autor y Premio Nobel polaco. «Pero la literatura no tiene nada que temer al buen periodismo. El buen escritor es casi siempre un buen periodista». Tal vez hay algo de ello en lo ocurrido con Hersey.

Ese corte, sin embargo, es un impulso natural para quienes intentamos desenvolvemos en ambos géneros. Muchos queremos diferenciar de manera marcada la ficción de la no ficción para demostrar cierta solvencia en ambos mundos. Porque ese es el temor real: ser imitadores; polillas que se hacen pasar por colibrís, colibrís que se hacen pasar por polillas.

MODERNISMO Y MODERNIDAD

por **Sergio Ramírez**

La segunda fase de la revolución industrial se inicia alrededor de 1860, la década en que nace en Nicaragua Rubén Darío, y está marcada por la sustitución del hierro por el acero, el auge de los barcos con mayor autonomía de navegación, las redes de energía eléctrica y la iluminación urbana por bombillas incandescentes, los motores de combustión, los automóviles y la navegación aérea.

Es el progreso tecnológico que no parece tener límites, y la modernidad de las sociedades industriales coincide con la aparición del modernismo como movimiento literario en Hispanoamérica, cuyo punto de partida es *Azul*, el libro clave de Darío publicado en Chile en 1888. Una revolución literaria que se da no solo en la poesía (*Azul* es un libro en verso y en prosa, y esta última, donde ya se ensaya la crónica, viene a ser en el breve libro más innovadora y atrevida que los poemas mismos).

Las novedades decisivas de la tecnología transforman las comunicaciones y los medios de prensa: la máquina de escribir, las grabaciones fonográficas, el cinematógrafo, la fotografía de exposición y revelado rápido, la radiotelegrafía, el cable submarino, la linotipia, los fotograbados, la fotocomposición, la litografía a colores, la producción industrial del papel en bobinas, las prensas rotativas.

Los modernistas, de José Martí al propio Darío, marcan un nuevo hito en la crónica periodística, que se conecta directamente con la vida urbana. El precursor es Martí, que escribe desde Nueva York sus despachos para el diario *La Nación* de Buenos Aires, el de mayor tirada entonces en español, y cuyo estilo influye en Darío, de planta también en *La Nación*.

Ellos, y otros de los poetas modernistas, que también ejercen el periodismo, dan cuenta en sus extensos despachos, que arrancan en las primeras páginas, de la modernidad urbana, las ciudades feéricas, el miraje de la profusión de luces (feérico, miraje, son novedades del vocabulario modernista), la velocidad, la musa que huye y muere aplastada bajo las llantas de los automóviles en el asfalto.

Y las nuevas tecnologías fueron capaces de alterar las formas de la escritura, igual que ocurre ahora con la revolución digital. Los despachos cablegráficos, para citar un ejemplo, determinaron el uso de frases cortas separadas por puntos y seguido, ese pespunteo nervioso que se traslada luego a la poesía.

Ya en 1885, desde Nicaragua, a los 18 años, y aún sin haber salido de Centroamérica, Darío puede imaginar de manera premonitoria el futuro, en términos de ciencia ficción, en el artículo *Siglo XX*:

«A juzgar por el progreso vertiginoso de la época presente, jamás visto en los tiempos pasados, en el siglo XX habrán de realizarse maravillas increíbles. ¡Oh, sí! La navegación aérea y la navegación submarina serán medios vulgares de comunicación. Zambullirse en Corinto dentro de un buquecito eléctrico y aparecer una hora después en El Callao, o en Burdeos, elevarse aquí en un globo aerostático, pasar sobre las nubes, con las tempestades bajo sus pies, y caer a pocos minutos en medio de la Plaza de la Concordia en París; ver desde Lima una representación en el teatro de la Scala de Milán; oír desde una casa americana un debate parlamentario en las Cámaras francesas...»

Ángel Rama señala que la forma de expresión cultural del liberalismo en América Latina es el modernismo. La modernidad llega de la mano de los gobiernos liberales, cuya base de transformación económica es la agroexportación, que requiere el desarrollo de redes ferroviarias, líneas telegráficas, puertos; desde Argentina y Chile, donde la transformación capitalista se hace bajo la influencia financiera de Inglaterra, hasta el Caribe, donde se establece ya el poderío económico y militar de Estados Unidos.

Cuando Darío recoge en Panamá en 1893 las cartas patentes de cónsul de Colombia en Buenos Aires, contempla las ruinas de uno de los proyectos más ambiciosos de la modernidad mundial, la construcción del canal interoceánico emprendida por Ferdinand de Lesseps, luego de la culminación del canal de Suez en 1869.

Lo relata en *La Caravana pasa*, una compilación de artículos publicada en 1902:

«Me ha tocado visitar en compañía de ingenieros desolados ante el espectáculo ciertamente conmovedor, aquel inmenso cementerio de construcciones, aquel colosal osario de máquinas, entre las ruinas, en el lugar fatídico en que la imprudencia por un lado y el delito por otro, enterraron un sinnúmero de vidas y un sinnúmero de ahorros de pobres gentes...».

Y en el mismo artículo entra a hablar de uno de los grandes mitos de la panacea del progreso en Nicaragua, la construcción del otro canal interoceánico, que entonces aún se encuentra en discusión, un espejismo de perversos reflejos, causante de descomunales estafas, aún ahora, más de un siglo después:

«La vieja cuestión del canal interoceánico se renueva de tiempo en tiempo. En estos momentos, se agita en los Estados Unidos y tiene naturalmente gran repercusión en Francia. ¿Se realizará el canal por fin? ¿Cuál de los canales? ¿El de Nicaragua? ¿El de Panamá?».

Tras deponer en 1910 al dictador José Santos Zelaya, que buscaba apoyos financieros con Japón y Alemania para llevar adelante el proyecto del canal, Estados Unidos firmó en 1914 con el gobierno conservador de Nicaragua Bryan, que les daba derecho a perpetuidad para la construcción de la obra, pero sólo para que ninguna otra potencia pudiera emprenderla; poco después, ese mismo año, el primer barco atravesaría el canal de Panamá, dotado de un sistema de esclusas para equiparar el nivel de los dos océanos, un triunfo de la ingeniería moderna.

Darío atraviesa de nuevo el istmo de Panamá en octubre de 1907, cuando regresa a su país después de años de ausencia, y escribe en *El viaje a Nicaragua*:

«Pasé por aquí hace ya largo tiempo, cuando el desastre de Lesseps...aún recuerdo los grupos de salvajes africanos, aullantes y casi desnudos, acharolados bajo el sol furioso. Hoy se han reedificado antiguas viviendas; y si aún se mira una que otra ruina de draga antigua, las yanquis funcionan con mayor vitalidad desde que fueron contempladas por los ojos de Roosevelt en memorable visita. Panamá ha progresado con el empuje norteamericano; Panamá tiene hoy higiene, policía, más comercio, y, sobre todo, dinero...».

Admira los portentos del progreso que «el país de cíclopes» es capaz de llevar adelante, como lo demuestra también en la crónica que escribe en 1893, la primera visión que tiene de Nueva York, y que luego incorporó a *Los raros* en el retrato que hace de Edgar Allan Poe. Allí las palabras persiguen aparearse a la velocidad de las ocurrencias que el ojo registra:

«En su fabulosa Babel, gritan, mugen, resuenan, bra-man, conmueven la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el dock y la urna electoral...he allí Broadway. Se experimenta casi una impresión dolorosa; sentís el dominio del vértigo. Por un gran canal, cuyos lados los forman casas monumentales que ostentan sus cien ojos de vidrio y sus tatuajes de rótulos, pasa un río caudaloso, confuso, de comerciantes, corredores, caballos, tranvías, ómnibus, hombres-sandwichs vestidos de anuncios...».

Y luego, cuando Estados Unidos derrota a España en la guerra de Cuba en 1898, y se apodera de la isla, escribe *El triunfo de Calibán*, donde comienza expresando: «No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta hoy todo noble corazón, así protesta hoy todo digno hombre que algo conserve de la leche de la loba».

EL CANAL DE PANAMÁ

Tuena à su término las colosales obras del canal de Panamá. El mes pasado se realizaron dos acontecimientos importantes al paso de la draga. Gracia de las aguas del Atlántico al Golfo de México, abriendo las esclusas de este nombre, al éxito de la operación...

Después de esto, se menciona la Exposición nacional, cuya primera piedra fue colocada para festejar el IV centenario del descubrimiento del mar Pacífico por Vasco Núñez de Balboa.

Después comienza la descripción con la bendición de los terrenos por el liberatario señor y obispo de Panamá, y una vez llevada a efecto esta acto religioso...

Sólo faltaba la entrada del agua á dicho sitio para que pudiesen atravesar el canal los buques de pequeño porte.

El Gobierno se está ocupando con todo interés de la irrigación de riberas agrícolas en el interior de Panamá. Es un modelo de colonización moderna la población de Nueva Gargona, situada á cuatro millas de este puerto, en la costa norte de la República. Muchos son los ingenieros españoles que trabajaban en las obras del canal interoceánico y que han solicitado de este Gobierno la adquisición de tierras gratuitas, pues el Estado debe en...

Después de esto, se menciona la Exposición nacional, cuya primera piedra fue colocada para festejar el IV centenario del descubrimiento del mar Pacífico por Vasco Núñez de Balboa.

Después comienza la descripción con la bendición de los terrenos por el liberatario señor y obispo de Panamá, y una vez llevada a efecto esta acto religioso...

ENCUENTRO DE COMERCIO EN LAS AGUAS DEL CANAL EN SU PASADERO EN EL MOMENTO DE LA VELOCIDAD

ENCUENTRO DE COMERCIO EN LAS AGUAS DEL CANAL EN SU PASADERO EN EL MOMENTO DE LA VELOCIDAD

ENCUENTRO DE COMERCIO EN LAS AGUAS DEL CANAL EN SU PASADERO EN EL MOMENTO DE LA VELOCIDAD

www.todocoleccion.net

Noticia del descubrimiento del Canal de Panamá, noticia tratada por Rubén Darío en sus artículos



El poeta y escritor nicaragüense Rubén Darío.
Fuente: wikicommons

Y el péndulo oscila de nuevo cuando en 1900 se traslada a Francia por instrucciones de *La Nación* de Buenos Aires para cubrir la Exposición Universal de París, y visita el pabellón de Estados Unidos:

«...Se exhibe la flor de lo que produce la rica tierra del norte, de Chicago a Frisco, del Oregón a Luisiana, de Nueva Orleans a Nueva York. Están el trigo profuso que teme hoy a su rival argentino; el arroz y las ricas legumbres, y sus infinitos maíces...las carnes conservadas, los enormes jamones chicagüenses, el apretado corned-beef evocan los innumerables rebaños, las vastas praderas del cowboy, gaucho del yanqui...».

En sus numerosas crónicas sobre París, «centro de la neurosis y de todo surménage», publicadas primero en *La Nación* y después en *Mundial Magazine*, se ocupa de las fondas de medio sous y los restaurantes elegantes, los cabarets de moda, las exposiciones agropecuarias, la variada composición racial que ve en las calles, las pinturas

del Salón de los Independientes, la carrera automovilística París-Madrid, las algaradas y revueltas estudiantiles, la vida de los cocotes, y la miseria frente al lujo.

En la crónica de 1901, *Reflexiones de un año nuevo parisense*, que aparece en *Peregrinaciones*, dice:

«...No hay mayor contraste que el de esta riqueza y placer insolentes, y ese frío negro en que tanto pobre muere y tanto crimen se comete, de manera que, las bombas que de cuando en cuando suenan, en el trágico y aislado sport de algunos pobres locos, vienen a resultar ridículas e inexplicables. Esto no se acabará sino con un enorme movimiento, con aquel movimiento que presentía Enrique Heine, "ante el cual la revolución francesa será un dulce idilio" ...»

En 1913, tres años antes de morir, en *Hombres y Pájaros*, publicada en *Mundial Magazine*, ve a París como un «vasto cuerpo»:

«...Tiene una cabeza, unos brazos, un corazón, un vientre y un sexo; tiene sus grandes pensamientos, sus

grandes sentimientos, y sus buenas y malas acciones, y sus bellos gestos y la banda gris del Sena que refleja los diamantes celestes. Por el barrio en que habité está el cerebro, está la cabeza. Por algo, en el argot parisiense, sorbonne quiere decir cabeza. Allí está el órgano pensante, la juventud de las escuelas, las grises piedras que vieron pasar a Abelardo, el hogar de la enseñanza...».

Y le toca ser testigo de un acontecimiento que no se quedará fuera de su registro de cronista. Como recapitula Günter Schimagalle, el 8 de febrero de 1893, en pleno carnaval, tiene lugar en el Moulin Rouge un baile organizado por estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. Una Cleopatra desnuda es cargada por cuatro hombres desnudos...una semana después, el senador Bérenger denuncia aquel hecho ante el procurador de la República como «de gravedad extrema». Y se inicia un sumario contra los organizadores y la bailarina.

El interrogatorio de los procesados y los testigos provoca risas en el auditorio. Se pronuncia el fallo: los acusados deben pagar una multa de cien francos; la sentencia queda en suspenso. Pero los estudiantes no están conformes. Se reúnen en la plaza de la Sorbona y se ponen en marcha hacia el senado. La policía los ataca. Se refugian en los cafés inmediatos. Hay varios heridos y un muerto.

Darío escribe sobre esos acontecimientos en *Impresiones de París. La agitación recién pasada*. Jean Carrère. *Ferro non auro*:

«...El muerto es un estudiante. La policía ha invadido el barrio Latino, y en el café d'Harcourt, ese inocente Nuger, que no había tomado parte en ninguna de las manifestaciones, que tomaba su bock tranquilamente, ha quedado muerto al golpe de una fosforera... El barrio, el barrio por antonomasia, se estremece. Yo he ido al d'Harcourt á informarme. Por todas las calles se nota un soplo extraño y agitado. En el café se ve el estrago de la lucha pasada...».

Un cronista de la modernidad no descuida ningún tema. Ni las artes de cocina, que han pasado a ser en Francia la décima musa, ni las cargas de la policía contra los estudiantes; ni tampoco la lucha entablada entre Ariel, la América que espera por su redención, defendiéndose contra los embates de Calibán, encarnado en el poderío avasallante de Estados Unidos. Ni la tragedia de la derrota de España en Cuba que dará paso a su espléndido libro de crónicas *España Contemporánea*.

Nada le es ajeno. «Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal», escribe en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*. La modernidad reclama que el ojo se multiplique, y la mano escriba de manera febril.

«Un cronista de la modernidad no descuida ningún tema. Ni las artes de cocina, que han pasado a ser en Francia la décima musa, ni las cargas de la policía contra los estudiantes; ni tampoco la lucha entablada entre Ariel, la América que espera por su redención, defendiéndose contra los embates de Calibán, encarnado en el poderío avasallante de Estados Unidos. Ni la tragedia de la derrota de España en Cuba que dará paso a su espléndido libro de crónicas *España Contemporánea*»

BUENOS AIRES A TODO COLOR

LAS AGUAFUERTES PORTEÑAS DE ROBERTO ARLT

por Mercedes Cebrián

Mentiría si dijera que las *Aguafuertes porteñas* de Arlt, publicadas en el diario argentino *El Mundo* entre 1928 y 1933, parecen escritas hoy mismo. No es así: el tiempo ha pasado por ellas y, con su labor silenciosa pero contundente, las ha convertido en un material excelente para acercarse a los personajes arquetípicamente porteños de la década de 1930.

Al leerlas hoy podríamos pensar que la Buenos Aires de Arlt era «más porteña» que la actual, y esa extraña impresión proviene de que esa Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX recreada por Arlt está emparentada con la que retrató Horacio Coppola y coincide con esa misma que hemos aprendido a idealizar a través de imágenes y voces sugerentes, tanto las de los inmigrantes llegados de toda Europa y Oriente Próximo, como las de los maestros del tango más arrabalero o de la lírica que se escuchaba en el Teatro Colón.

Es fuerte la tentación de depositar todos esos elementos que componen nuestra Buenos Aires ideal, y que hemos conocido a través de relatos y películas, sobre esas estampas arltianas, pero para evitar incurrir en evocaciones imprecisas, no deberíamos hacerlo. Para empezar, porque Arlt publicó sus aguafuertes durante la época que en Argentina se conoce como «la década infame», inaugurada con el golpe de estado de Hipólito Yrigoyen en septiembre de 1930, un momento nada fácil para el país, que se sumió en una profunda crisis económica. Por eso, al contar con ese dato histórico que nos permite entender con mayor claridad la sociedad argentina del momento, suspendemos por un momento la idealización de esa Buenos Aires y entendemos plenamente la crítica social presente en muchas de sus columnas y los retratos de unos tipos humanos que no nadan precisamente en la abundancia y que a duras penas sobreviven en una

ciudad donde las diferencias socioeconómicas crecen por momentos.

En cualquier caso, estas aguafuertes resultan encantadoras y magnéticas y nos llevan a desear haber sido lectores asiduos de *El Mundo* –un periódico en formato tabloide muy del gusto de la clase media– para encontrarnos con la sorpresa que Arlt nos tenía guardada a diario, como si se tratase de un chef que idease platos nuevos sin descanso. ¿Optaría ese día por la descripción irónica y afilada de un tipo humano de los que abundan en la ciudad, o se decantaría por analizar una palabra del lunfardo y exprimirla hasta el límite? O, a lo mejor, si se encuentra con pocas ganas de escribir la columna, quizá se lo confiese abiertamente a sus lectores a través de un texto metalingüístico que se centra en los detalles de la excusa elegida, la de escribir sobre el vecino que estudia trombón en los veinticinco minutos que tiene para terminar el aguafuerte antes de tomar el subte que le lleva al gimnasio de la Yumen, la asociación YMCA de Buenos Aires. «¿Daré el sujeto del trombón tema de nota para ochocientas palabras?», se pregunta Arlt en alto para que sus lectores lo escuchen, y sin pudor nos hace ver que cada vez le cuesta más terminar las notas porque él, ante todo, se consideraba un «notero», un redactor casi estajanovista de textos periodísticos.

Ya sea en estos textos que beben directamente de la picaresca, o en los que adopta un tono más serio, Arlt nos cautiva siempre a través de lo que muchos de sus colegas (léase ante todo Borges), consideraron su «mala escritura», lastre que retrasó su entrada en el canon de la literatura argentina hasta que el tiempo le hizo justicia.

Si bien estas aguafuertes nos teletransportan de inmediato a la Buenos Aires narrada por Arlt sin oponer resistencia, al mismo tiempo, no podemos evitar establecer comparaciones con la ciudad que hoy conocemos y eso

«Al leerlas hoy podríamos pensar que la Buenos Aires de Arlt era “más porteña” que la actual, y esa extraña impresión proviene de que esa Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX recreada por Arlt está emparentada con la que retrató Horacio Coppola y coincide con esa misma que hemos aprendido a idealizar a través de imágenes y voces sugerentes, tanto las de los inmigrantes llegados de toda Europa y Oriente Próximo, como las de los maestros del tango más arrabalero o de la lírica que se escuchaba en el Teatro Colón»

nos lleva a tirar de ellas para acercarlas a nuestra realidad. Por suerte, en ese tira y afloja es donde tiene lugar la gozosa lectura: sobreponiéndonos a la nostalgia, somos conscientes de que esa Buenos Aires en ebullición lingüística que relata Arlt ya no volverá, y por eso le agradecemos que nos permita asomarnos a ella a través de sus análisis pormenorizados de palabras de moda –le dedica un aguafuerte al término genovés «fiaca» y a otros llegados del italiano como «furbo»– y de sus debates con académicos como Monner Sans, que dirigía constantes reproches hacia lo que consideraba el deterioro del habla cotidiana en Argentina. Sin pelos en la lengua, Arlt le responde con estas líneas: «Los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista».

Para Arlt, el mejor modo de responder al conservadurismo lingüístico era dislocar el idioma y emplearlo de forma creativa, algo que hacía constantemente, de ahí su uso frecuente de verbos como el expresivo «alacranear», que equivale a hablar mal de alguien y difundir chismes sobre él.

Quizá sorprenda no encontrar en las aguafuertes menciones a los cafés más emblemáticos de Buenos Aires, ni

a sus avenidas amplias y paseables. Tampoco aparecen los lugares más turísticos de la ciudad. A cambio, Arlt nos lleva a las confiterías donde la gente encarga su pan dulce, su turrón y su vino y nos sube en el tranvía rumbo a esos barrios populares donde los vecinos sacan sus sillas a la calle cuando refresca y donde las mujeres trabajan a destajo, observadas por una cohorte de vagos redomados que practican la filosofía barata: podemos decir sin temor a equivocarnos que Arlt sentó las bases descriptivas de esa figura detestable que hoy en España llamamos «cuñado», ese varón que cree tener una personalidad arrolladora y cuyo objetivo principal en una conversación es insertar sus puntualizaciones y opiniones contundentes en cualquier resquicio de aquella. El hombre de la camiseta calada, que protagoniza el aguafuerte de igual título, es uno de ellos. «¿Te das cuenta qué buen marido que soy yo?», le dice a su mujer, abnegada planchadora, sin asomo de ironía. Este gandul de marca mayor, tras dormir la siesta se acomoda en el umbral a mirar pasar gente y «a darse esos interminables baños de vagancia que lo hacen cada vez más silencioso y filosófico», en palabras del propio Arlt.

Estamos ante claros ejemplos de crónicas costumbristas en las que se detectan los elementos característicos del género: una lección moral, arquetipos humanos con rasgos tan exagerados como exasperantes – el «jovie» de una de sus aguafuertes es otro buen ejemplo, ese chico

«Podemos decir sin temor a equivocarnos que Arlt sentó las bases descriptivas de esa figura detestable que hoy en España llamamos “cuñado”, ese varón que cree tener una personalidad arrolladora y cuyo objetivo principal en una conversación es insertar sus puntualizaciones y opiniones contundentes en cualquier resquicio de aquella»

que, a pesar de su corta edad, ya tiene ademanes de viejo-, y también una queja de índole nostálgica: las cosas eran mejor antes, los barrios tenían su pozo, se veían caballos trotando por las calles y la gente era más amable. Pero a ese aparente inmovilismo y a esa nostalgia del pasado asociados al género costumbrista, él les da la vuelta, pues al ridiculizar arquetipos como el del hidalgo vago que no da ni golpe mientras su mujer trabaja de sol a sol, Arlt tiene una intención crítica muy marcada: la de comunicar que las cosas no pueden seguir así.

Algo que nos reconforta es leer sus menciones a lugares icónicos de la ciudad que todavía existen: ahí sigue, en la calle Bolívar, entre Moreno y Alsina, el Colegio Nacional de Buenos Aires que aparece en una de sus aguafuertes, si bien hoy sus alumnos son políticamente mucho más activos que aquel joven avejentado («jovie») que él describe con ironía en su columna.

También sigue abierto en Buenos Aires algún taller de compostura de muñecas. A Arlt le parecía que había demasiados: se topaba con uno cada pocas cuadras y le exasperaba la obsesión de estos artesanos por reparar juguetes: «son los que le agriaron la infancia a los pequeños», dice, haciéndonos ver que en sus tiempos el reciclaje era uno de los valores en alza. Hoy, en cambio, daríamos un riñón por seguir viéndolos en nuestras calles. Por suerte, en Buenos Aires no han desaparecido del todo: yo misma podría escribir un aguafuertita sobre Julio Roldán, el artesano que repara muñecas en el barrio de Balvanera en pleno siglo XXI. Búsquenlo en Google, que aparece.

Nadie se libra de la nostalgia: como lectores sentimos *saudade* del Buenos Aires de Arlt, incluso cuando él mismo añora otros tiempos en los que se vivía más feliz. Cuando evoca el barrio de Flores que conoció de niño («¡Qué lindo, qué espacioso que era Flores antes!») no puede evitar idealizarlo: «En las fincas había cocheras y en los patios, enormes patios cubiertos de glicina, chirriaba la cadena del balde al bajar al pozo». Se acuerda de las quintas, de los eucaliptos y del ambiente del barrio, en que todo el mundo se conocía. Incluso sostiene, sin que se le mueva un pelo, que la gente era entonces menos egoísta, menos cínica e implacable. Y que antes se creía en la existencia del amor.

Llegados a este punto, reconozco que le agarraría de las solapas del traje y lo llamaría al orden. Le diría que no fuese tan simplista, que me está haciendo quedar mal con los lectores de hoy, a los que quiero mostrar que sus columnas son un dechado de inteligencia y plasticidad verbal. Tanto es así que, si bien él se pregunta en su aguafuerte *El hombre de la camiseta calada* cuándo aparecerá el Charles-Louis Philippe que describa con realismo los arrabales porteños, o «el Quevedo de nuestras costumbres, el Mateo Alemán de nuestra picardía, el Hurtado de Mendoza de nuestra vagancia», sus lectores actuales sabemos que era él quien tenía esa misión y sus columnas destilan la influencia de todos esos escritores a los que admira, incluidos Dickens, Eça de Queirós, Dostoievski y Anatole France, sus maestros declarados, de quienes aprendió a encontrar los tesoros ocultos en los diálogos de la gente de la calle.

Tras leer estas aguafuertes –a partir de 1934 la sección cambia su nombre por el de *Buenos Aires se queja*– nos preguntamos cómo miraría Arlt las ciudades que no eran la suya, esas otras cuyos códigos y normas se le escapaban por no estar familiarizados con ellos. Pues las miró con atención, y puso sobre el papel sus impresiones en otras colecciones de aguafuertes dedicadas a Galicia y a Río de Janeiro. En sus *Aguafuertes gallegas*, Arlt desarrolla

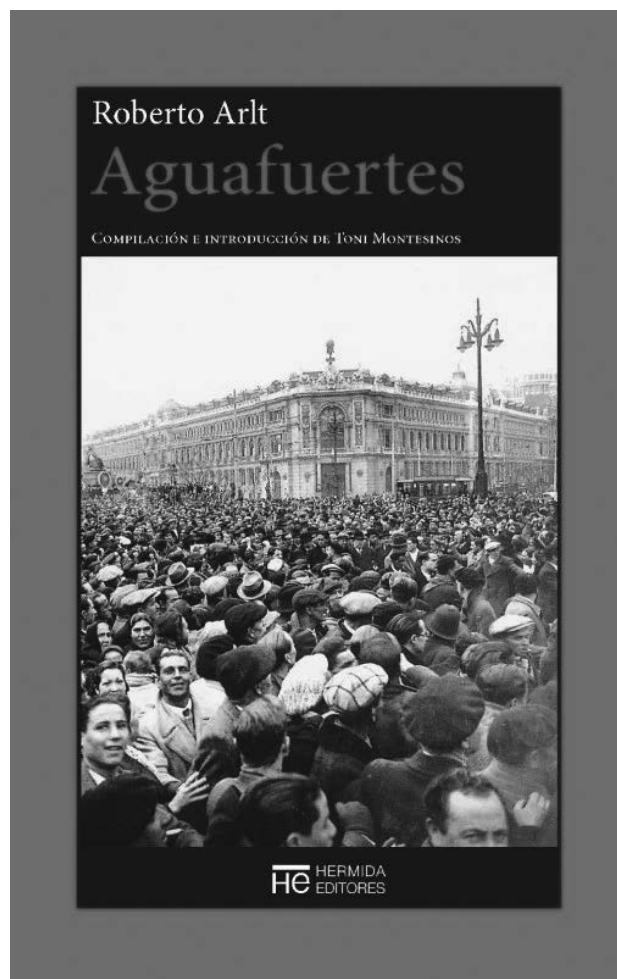
un afecto inusitado hacia el tesón y el amor al trabajo que detecta en los gallegos. En ellas, escritas durante su viaje a Galicia en otoño de 1935, entona un *mea culpa* constante, pues le enfada sobremanera que sus compatriotas se consideren superiores a los inmigrantes de Galicia: «nos apoyamos para hacerle fama al gallego, de bruto y estólido, sin darnos cuenta de que esa superioridad es, precisamente, síntoma de debilidad». Queda fascinado ante la talla de piedra, adora el clima, los paisajes y las tradiciones, y por tanto se muestra mucho más benévolo en esas aguafuertes gallegas que en las porteñas. «La gente es ferrozmente honrada», dice de los vigueses, y no hay modo de verle asomar su colmillo inteligentemente retorcido en ninguno de estos textos. Solo Santiago de Compostela le resulta un lugar particularmente deprimente («No se vive en Santiago, se perece»), pero el tono que emplea

para hablar de la ciudad es grave y melancólico, en sintonía con la opinión que transmite de la propia urbe, a la que califica como «siniestro aparato de ciudad española».

En cambio, la mirada de Arlt sobre Río de Janeiro en sus *Aguafuertes cariocas*, publicadas en 1930, sigue siendo irónica: los vecinos de la metrópolis de al lado parecen pedirle ese tono. Las comparaciones son constantes, por ejemplo, la ausencia de robos en Río de Janeiro y la libertad de las mujeres para caminar solas le sorprenden gratamente. No obstante, a pesar de ese bienestar que respira en Río, en una de sus aguafuertes cariocas confiesa: «La ciudad de uno es una, nada más. El corazón no se puede partir en dos pedazos. Y se lo tengo entregado a Buenos Aires». Sus lectores actuales damos fe de ello.



El escritor y periodista argentino Roberto Arlt. Fuente: wikicommons



Edición de los Aguafuertes, recopilación de los artículos de prensa del argentino Roberto Arlt

PERIODISMO Y LITERATURA EN MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: EL OCASO DE LOS COMUNISTAS BORRACHOS

por **David Barba**

Imagínense a Andrea Camilleri tomando el sol en un yate al estilo de Tony Soprano.

—Te aseguro, muchacho, que si el éxito me hubiera llegado unos años antes estaríamos haciendo esta entrevista en la cubierta de un barco. Ese es mi sueño: embarcarme y navegar por todo el Mediterráneo.

Cuando me hizo esta confesión, el escritor siciliano tenía 79 años. Pero no fue en el mar, sino en su casa de Roma. Me recibió una tarde de noviembre de 2004, apenas un año después de la muerte de su amigo Manuel Vázquez Montalbán. Andaba yo enfrascado en la preparación de un homenaje a «Manolo» y de un encuentro de escritores criminales en Barcelona —precedente del actual festival BCNegra—, y me pareció que sería interesante conversar con el *capo di capi* del *giallo* para saber qué recordaba de su camarada —y, tal vez, para conocer la opinión del comisario Montalbano sobre su alma gemela, el detective Pepe Carvalho.

Aquel hombre me pareció un oráculo viviente, dotado —como diría de él Montalbán— de una sabia distancia senequista. Eso no impedía que también se mostrase socarrón, por lo que, más que a su maestro Leonardo Sciascia, me recordó a Zorba el Griego. En el cenicero yacían acibillados un montón de cigarrillos multifiltro junto a varias tazas con restos de café resecos. Podría haberle pedido que me leyera los posos: me habría seguido el juego sin dudar.

Camilleri y Montalbán se habían conocido en una cita literaria en Mantua, en 1998, y de inmediato sintieron una gran afinidad que decidieron regar con abundante Brunello di Montalcino; se habían encontrado dos hombres sintonizados por la literatura y el vino.

—Manolo contó que el nacimiento de Pepe Carvalho fue fruto de una situación muy alcohólica. Yo le pregunté qué tipo de alcohol había consumido, porque el ron produce cierto tipo de novela negra, el whisky, otro, y el vodka, otro. Me contestó que había tomado vino.

He aquí la forja de una sólida amistad entre dos renovadores de un género negro hasta entonces vilipendiado por la cultura y la academia. Dos artistas de espíritu báquico que se lo pasaron la mar de bien sorteando las opresiones de lo que Pasolini definió como las dos grandes iglesias de Italia (y de España, podríamos añadir): el catolicismo y el Partido. Dos admirables comunistas borrachos.

—En aquel encuentro de escritores —habla de nuevo Camilleri— me dediqué a sacar de sus libros varias citas sobre las cosas que Manolo esperaba de los comunistas: escalar el cielo, asaltar el Palacio de Invierno... Le comenté que el infierno lo habían invadido los católicos, con una entrada mínima te dejan entrar al Palacio de Invierno y los estadounidenses ya son propietarios del cielo. Así que acabé por preguntarle:

«¿Qué nos queda a los comunistas?»

«La cocina», contestó Manolo. Y en adelante vivimos un recíproco abrazo ideal.

Montalbán no renegó del comunismo ni en los tiempos de su expulsión del Partido, pero no era precisamente un militante sobrio. Nunca se privaba del humor ni del placer y, por ende, fue carne de sospecha permanente para los guardianes morales de las dos Españas. Y no solo en el tiempo de Franco y del PCE clandestino: de haber llegado a viejo, hoy serían muchos a cada lado de la trinchera cultural los que le acusarían de «equidistante». No lo era.

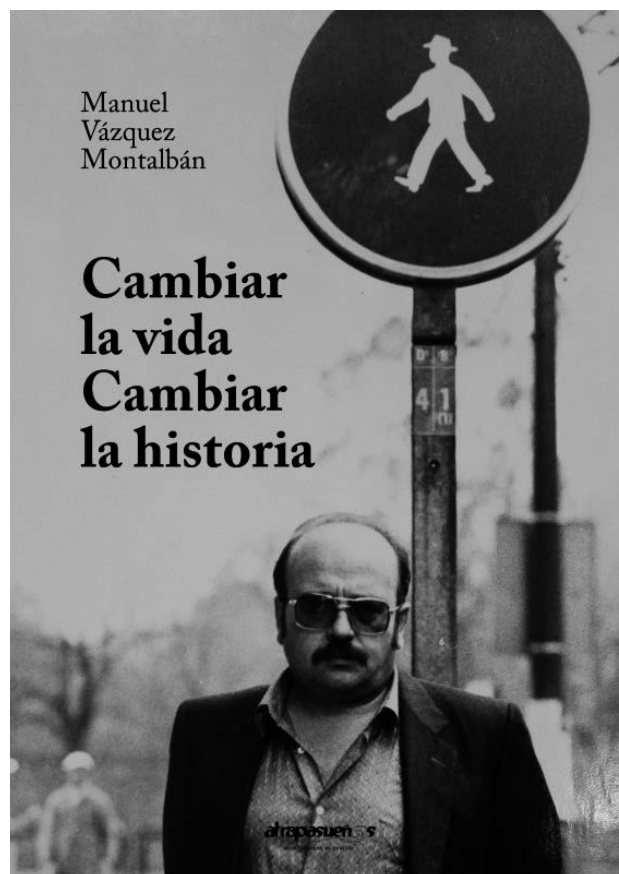
Gordo, calvo, bajito y glotón, descrito a partes iguales por sus amigos como pesetero y derrochador, sabía bien lo que valían las muchas pesetas que se había ganado a fuerza de talento y de palabras precisas. Nació en un entorno de miseria y derrota, en una escondida callejuela del Barrio Chino. A fuerza de escribir y de comprometerse con el compromiso mismo, logró salir de su ensimismamiento y de la pobreza. Se convirtió en un periodista todoterreno, en un gourmet pantagruélico y en un benefactor de jóvenes promesas —pocos escritores de éxito han ayudado a tantos escritores debutantes—. Y todo ello no impidió que siguiese siendo profundamente humilde: un intelectual que jamás olvidó que el mundo libra una guerra sin cuartel contra los pobres; un señor que, a pesar de su éxito, seguía yendo a comprar el pescado cada semana al mercado de la Boquería.

—Cuando nos veíamos en Barcelona —continuó Camilleri—, yo nunca comía lo que él. ¡Sin bromas! Físicamente, no lo habría resistido. Cuando Manolo comía, comía de verdad. Recuerdo que llegó a Mantua con su flamante coche inglés, que tenía un enorme maletero. Una charcutería le llamó la atención. Al salir, la había dejado como una de esas tiendas desabastecidas de la Alemania del Este...

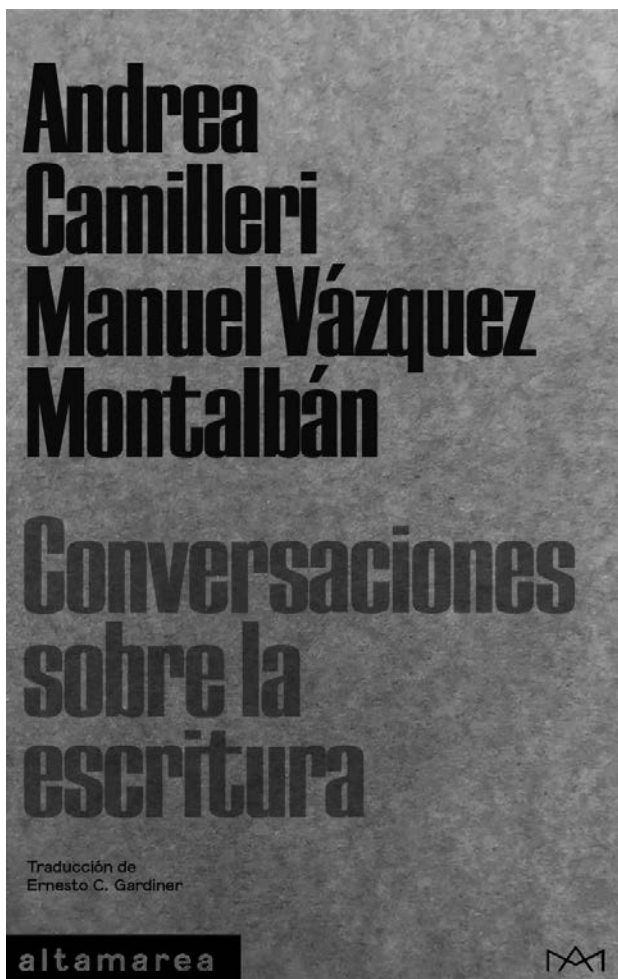
En la cumbre de su éxito, Manolo se lo permitía todo: había aprendido a comer bien y a vivir mejor. También, había pasado de ser el más contumaz entomólogo de las monstruosidades franquistas a convertirse en el mejor exégeta de una democracia que había nacido deforme, que es como suele ser una democracia: un sistema que albergue toda clase de taras frente a idealismos uniformizadores o fundamentalismos morales. La democracia es el reino de los tibios, de los relativistas, de los execrados y de los ebrios. Frente a ella, aún hoy, campan viejos fantasmas con nuevos nombres: el carácter autoritario como ayudante mágico (Fromm), el mundo antiilustrado (Garcés) o las retrotopías (Baumann), parecen haberse adueñado del mundo volviéndolo más pulsional e impermeable a la otredad, con sus *alternative facts*, sus cancelaciones culturales, sus parches *woke* y su *lawfare* ultra, volando por los aires aquel remedo de consenso llamado Transición. ¿Qué diría Manolo de todo ello?

No me hago esta pregunta en vano: *Qué diría Manolo* es la pregunta que se hace periódicamente toda una generación de huérfanos de la prensa que hoy se sienten degradados en sueldo y alma. Pues, aunque el periodismo se haya movido hacia otras reglas y otras dimensiones, de Wikileaks a los Panama Papers; aunque la novela negra haya entrado en una fase rococó de pelotazos mediáticos; aunque el mercado de la Boquería se haya convertido en un parque temático para turistas con precios

«Se convirtió en un periodista todoterreno, en un gourmet pantagruélico y en un benefactor de jóvenes promesas —pocos escritores de éxito han ayudado a tantos escritores debutantes—»



Manuel Vázquez Montalbán fue un prolífico escritor y periodista



Andrea Camilleri y Manuel Vázquez Montalbán encontraron en la novela negra un género que complementaba su actividad periodística

prohibitivos, Manolo sigue siendo un oráculo de la prensa, una bola de cristal, nuestros posos de café reseco.

Hubo un tiempo —el tiempo de Manolo— en que periodismo y novela negra fueron sinónimos porque el género criminal se atrevía a contar lo que los medios callaban. Hoy, por contra, la situación ha cambiado radicalmente: los periódicos tradicionales languidecen, la investigación de prensa parece haberse mudado a YouTube y los grandes autores de la *novela negra mediterránea* (esa caracterizada por el buen comer y la denuncia social), con Manolo al frente, se han ido muriendo. Con ellos, desaparece toda una generación de escritores y periodistas que hizo la guerra cultural cuando en España estas guerras las ganaba la izquierda por goleada.

Montalbán es recordado con nostalgia por su capacidad de reordenarnos una realidad irremediadamente deteriorada. Comenzó a hacerlo en los años 60 con sus artículos en el semanario falangista *El Español*, y su úl-

tima colaboración fue para *Interviú* en 2003: nueve mil artículos en cuarenta años de oficio, repartidos en 21 publicaciones de todos los colores. Armado de un imponente bagaje cultural, su discurso iba creciendo en profundidad y osadía: un día era Manuel Sánchez Molbatán (en *Mundo Obrero*), al otro se convertía en Sixto Cámara (*Triunfo*), Jack El Decorador (*Hogares modernos*), Luis Dávila para el fútbol o Manolo V El Empecinado para lo que hiciera falta. Así, hasta 25 pseudónimos dedicados a un periodismo de guerrilla que abarca de las chanzas contra el Día de la Victoria a Conchita Piquer, desde la geopolítica hasta el lacón con grelos.

Y, de pronto, en esa noche de borrachera que antes citaba Camilleri, Manolo creó un artefacto cultural majestuoso, mucho más efectivo para contarnos el mundo, ordenar nuestra nostalgia y contagiarnos de resistencia cultural que cualquier artículo de prensa. Ese artefacto continúa vivo en las librerías y se llama Pepe Carvalho. Con él, nació la *novela negra mediterránea*, que fue para Montalbán una manera nueva de reinventar(se para) el periodismo.

No tardaron en sumarse a ella otros grandes autores, con sendos homenajes a la persona y al personaje de Montalbán: Jean-Claude Izzo con su Fabio Montale en Marsella, Camilleri con Montalbano en Sicilia y, aún en el mundo de los vivos, a sus 86 años, el incombustible Petros Márkaris y su Costas Jaritos en Atenas, también, como los anteriores, nacido como un gourmet melancólico y tragicómico, con souvlaki en vez de potajes y con retsina en vez de Pazo de Fefiñanes —el vino preferido de Carvalho.

Cada uno a su manera, todo ellos han sido grandes cronistas del realismo social en un tiempo en que la novela negra era el periodismo que los periódicos no podían publicar. Y ahora que casi todos los comunistas borrachos han muerto, el periodismo ha muerto con ellos. Desde entonces, las noticias han sido destronadas por tweets empanados en cocaína pero bajos en gluten; el gremio de los periodistas con nómina, generalmente ebrios cada primero de mes, sigue adelgazando frente a un creciente ejército de tiktokers vigoréticos con sede fiscal en Andorra. Los comunistas borrachos han sido reemplazados casi en su totalidad por jóvenes *altamente politizados* (rectores de pueblo con parroquias globales) que padecen de celo por los límites del humor y que, desde luego, jamás aprobarían la relación de Pepe Carvalho con Charo, su novia prostituta de toda la vida: tal vez, el problema de los comunistas sea, a día de hoy, la sobriedad.

Confieso que he bebido para escribir este artículo. Soy uno de esos afortunados mitómanos que se aficionó a la cocina y el vino cuando un amigo, el profesor Davide Calenda de Florencia —a la sazón, mi compañero de piso— me regaló *Los mares del sur* por mis 25 años. Era 1998 y, ese mismo año en que Camilleri lo encontró en Mantua, también yo tuve la suerte de conocer a Montalbán en mi calidad de redactor de la revista *El Viejo Topo*. Recuerdo que acudí temblequeando de fervor y admiración a la agencia de Carmen Balcells en la avenida Diagonal de Barcelona, y que, cuando tomado por mi inocencia le dejé caer que lo veía como a Carvalho, *aunque no se parecieran mucho*, Manolo me miró sonriendo (si puede llamarse así a la cara que uno pondría mientras quema libros en la chimenea) y me respondió:

—Verás como en unos años acabaremos pareciendo siameses.

Miren: hay que reconocer que tenía razón.

No contento con ello, me preguntó qué libros suyos no había leído aún y me regaló un par de ejemplares con sendas dedicatorias. También me invitó a una comida de prensa que se celebraría poco después en Casa Leopoldo. En aquel banquete, intenté secundarle en el trasiego de albóndigas con sepia y gambas, rabo de buey, tripa y capipota, etc., todo ello regado con abundante Ribera del Duero. Y me pasó lo que a Camilleri: que, físicamente, no pude resistirlo, mientras que Manolo, comiendo y bebiendo mucho más que yo, impasible el ademán, me parecía hasta sobrio.

Paradójicamente, hoy extrañamos más que nunca a esta estirpe de comunistas borrachos, de escritores glotones que, al escribir, al gozar, al vivir, habían aprendido a permitírsele todo. Echamos de menos su heterodoxia, su libertad y su compromiso en un tiempo que no entiende de chanzas, de ironías o de sentidos figurados. Y por eso nos gusta tanto imaginar qué diría Manolo si, a sus 83 años, continuara vivo. ¿No les parece que sería mucho más que un activo cronista de mofletes rojizos? Creo que disfrutaría más que nunca de su oficio, gracias a una nutrida actualidad informativa que destripar, con ingredientes estrictamente aptos para el sistema digestivo de un rumiante: solo un estómago con retículo, omaso y abomaso podría devorarse la guerra de Putin, el mundial de Qatar o los rollitos de primavera en Casa Leopoldo sin indigestarse, mientras que cualquier otro cronista se expone a romperse una tripa ante la simple mención de la crisis del gas. Gordo, viejo y feliz, aún comunista y, desde luego, bebedor, Manolo se zamparía toneladas de noticias chatarra regadas con Chablis y nos las devolvería punzantemente elaboradas, recordándonos que el gran periodismo también es un gran género literario y que, como decía su Pepe Carvalho: «Hay que beber para recordar y comer para olvidar».

«Y por eso nos gusta tanto imaginar qué diría Manolo si, a sus 83 años, continuara vivo. ¿No les parece que sería mucho más que un activo cronista de mofletes rojizos? Creo que disfrutaría más que nunca de su oficio, gracias a una nutrida actualidad informativa que destripar, con ingredientes estrictamente aptos para el sistema digestivo de un rumiante: solo un estómago con retículo, omaso y abomaso podría devorarse la guerra de Putin, el mundial de Qatar o los rollitos de primavera en Casa Leopoldo sin indigestarse»

LA REVISTA COMO PORTAVOZ DE MOVIMIENTOS LITERARIOS

por **Toni Montesinos**

El baúl de Fernando Pessoa, en el que se encontraron miles de manuscritos al fallecer en 1935, sigue abierto. Aquel que había escrito tantas páginas mediante voces inventadas, a lo largo de una gris vida de oficinista, creó los poemas de Alberto Caeiro y sus discípulos Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Fernando Pessoa (ortónimo). Y también, el mejor testimonio de su vida-obra, el *Libro del desasosiego*, del «autor» Bernardo Soares, ayudante de tenedor de libros en la ciudad de Lisboa. Este inclasificable proyecto literario había sido concebido en 1912 y en él iba a trabajar Pessoa hasta su muerte, si bien con dudas acerca de quién habría de firmarlo: primero, lo hizo el propio Pessoa al publicar en 1913, en la revista *A Águia*, el texto «En la floresta de la enajenación», y después, Vicente Guedes, Barón de Teive, Bernardo Soares (personaje literario) y, en 1929, Bernardo Soares en calidad de semiheterónimo.

Considerando que un poeta de la altura de Pessoa sólo publicó un libro en su vida, *Mensaje*, cobra aún mayor peso la existencia de revistas literarias donde sí un autor como él se hacía notar y que, muchas veces, servían de catalizadoras de una u otra corriente literaria. En este caso, *A Águia* fue una publicación de literatura, arte, ciencia, filosofía y crítica social que vio la luz en Oporto y que constituyó el órgano de expresión de un movimiento que sus propios miembros llamaban *Renasença Portuguesa*. Tal cosa respondía al denominado *saudosismo metafísico*, que se inspiraba en lo que significa la *saudade*, que se distinguiría por ser el máximo elemento espiritual del carácter luso, todo lo cual debía quedar reflejado en literatura y promover la regeneración del país por medio de la acción cultural. Con todo, Pessoa acabaría prefiriendo publicar en otra revista, *Orpheu*, que él mismo fundó en 1915 junto a Mário de Sá-Carneiro, de ánimo más cosmopolita. Sin embargo, sus intenciones tan modernas, vanguardistas, sorprendieron tanto al ambiente de la época que resultó muy polémica.

Y es que, en innumerables ocasiones, el ámbito de la revista literaria sirve de manifiesto artístico, de declaración de intenciones que inyecta a todo el entorno literario una nueva mirada, despertando conciencias o cambios estéticos. Asimismo, se yergue como la gran plataforma de nuevas voces que, a menudo, no han conseguido aún publicar un libro y que se dan a conocer por piezas literarias pequeñas, con clara intencionalidad de asombrar o, incluso, de provocar.

En este sentido, la evolución de la poesía peninsular del siglo XX ha debido mucho a la proliferación de revistas, que en tantos casos ejercían de acogimiento a autores que defendían unas similares ambiciones literarias o que estaban hermanados

por pertenecer a una misma generación. En España, la Generación del 27 se vio aglutinada por *Litoral*, que recogía versos de aquellos cuya obra quedó interrumpida por la guerra civil, como Federico García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado, Rafael Alberti o Manuel Altolaguirre. Más adelante, tendríamos la revista *Espadaña*, opositora al régimen franquista, con Victoriano Crémer o Eugenio García De Nora, más antologías promocionales como la de José María Castellet *Veinte años de poesía española*, de 1960, que reunía a un conjunto de poetas en torno a la revista *Laye* de Barcelona, con un núcleo formado por Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma.

El citado año será muy importante para el devenir cultural español al aparecer, también, *Poesía de España*, donde iban a surgir poetas que cultivaban una línea comprometida y participaban en la oposición clandestina al régimen: José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco o José Ángel Valente. Eran los tiempos, ciertamente, de la llamada *poesía social*, que venía a denunciar la situación política y a anhelar una gran transformación en la sociedad española. Esta publicación contrastaba con otras que incluían experimentos vanguardistas, como *Deucalión* y *El Pájaro de Paja*, y que originarían un tipo de realismo que se calificó de «mágico» y que, en los años cincuenta, incluía una temática rural y la cotidianidad del hombre sencillo.

De tal modo que la revista literaria es espejo del momento histórico tanto como de la innovación artística, a veces relacionando todo con la ideología política. Antonio Rivero Taravillo habla, en *Cirlot: ser y no ser de un poeta único*, que este salió retratado en 1954, en *Revista*, con las espadas que iba coleccionando y conservaba en casa. Otro asunto más espinoso, relacionado con su afición a las armas y atracción por la guerra, sería el de que Cirlot «simpatizó con la corriente esotérica del fascismo, llegando a colaborar esporádicamente en la revista prohitleriana *CEDADE* y demandar la libertad para Rudolf Hess».

Inevitablemente, política y letras convergen en un sinfín de revistas, más si cabe en determinadas naciones con regímenes políticos tan marcadamente presentes entre la población, como es el caso de Cuba. Aquí, Luis Rogelio Noguera ejerció de jefe de redacción de *El Caimán Barbudo*, suplemento del periódico *Juventud Rebelde*, cuyo título ya lo dice todo y que reunía a un grupo de escritores cubanos en torno a un manifiesto intelectual titulado «Nos pronunciamos». Era el trampolín de nuevos poetas que, con ese texto declaratorio, expresaban una suerte de ética de una nueva generación literaria surgida con la Revolución, la cual calificaban de «combatiente y vencedora» y sin la que «no podríamos explicarnos». En sus páginas habría textos

de autores que el tiempo aún recuerda, como los cubanos Nicolás Guillén y Eliseo Diego, el uruguayo Mario Benedetti o el salvadoreño Roque Dalton. Desde *El Caimán Barbudo* se hacía necesaria la lucha por el desarrollo del país, por un lado, y la necesidad de escribir poesía desde y por la Revolución, por el otro, reivindicando a la vez la música popular y folklórica.

En la misma isla, otros proyectos, en apariencia, daban prioridad a lo artístico, como el que José Lezama Lima fundó y dirigió en los años cuarenta: *Orígenes*, que agrupó a autores como Cintio Vitier y Virgilio Piñeira y que contó con colaboraciones de autores de relieve internacional como Wallace Stevens, T. S. Eliot, Carlos Fuentes, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse o Pedro Salinas. La intención era en parte captar las últimas corrientes literarias, con un ojo mirando de manera especial a Europa, en una época en que ya se llevaba viendo una gran efervescencia en lo poético en América, como el caso del Chile de un autor muy olvidado hoy en día, Rosamel del Valle, tendente al surrealismo, que creó el grupo Mandrágora, plataforma de una revista que sería fundamental para el ambiente vanguardista local de fines de los años treinta.

Muy cerca, en Argentina, se estaba dando un fenómeno que, pasados los años, iba a menospreciar Jorge Luis Borges, aunque hubiera sido parte de él, y el cual generaría también la producción de revistas. De este modo, *La Gaceta Literaria*, de Madrid, fundada en 1927 por Ernesto Giménez Caballero, acompañado de Guillermo de la Torre –autor de *Literaturas europeas y vanguardias*–, se hacía eco de las corrientes vanguardistas, entre ellas el movimiento ultraísta. Este seguía el modelo del imaginativo creacionismo de Vicente Huidobro, que quería romper con los estilos que habían dominado la poesía en lengua española desde finales del XIX, el modernismo y el novecentismo. Pues bien, las principales publicaciones ultraístas, de vida efímera a inicios de los años 1920 (*Grecia, Cervantes, Ultra, Tableros y Reflector*) proponían una poesía muy visual, que innovaba en el aspecto tipográfico y que a veces suprimía la puntuación y se orientaba a la escritura automática. El mismo Borges, que frecuentó el mundillo de las tertulias madrileñas de 1919 y se hizo amigo de ultraístas como Jacobo Sureda, resumió sus claves en un artículo publicado dos años más tarde, en la revista *Nosotros*, de Buenos Aires, viniendo a decir que sus rasgos preponderantes eran el uso de la metáfora, la evitación de adjetivos inútiles, la eliminación de la rima o la tendencia a las imágenes que podrían calificarse de chocantes.

Este tipo de programas vanguardistas, que *per se* implican desvincularse de la literatura al uso de la época y romper moldes, recurren a las páginas de las revistas literarias como paraguas de una nueva forma de entender lo literario, amparándose en un círculo de amistades o colegas afines. Y son tantos los ejemplos de ello tanto en España como en América Latina, que solo podemos apuntar aquí unos pocos, como este otro en suelo peruano: *Amauta* (1926-1930), una publicación de «Doctrina - Arte - Literatura - Polémica», como se decía en el encabezado de la primera página, y que iba en pos de renovar el arte de la época con preocupación social y revolucionaria. José Carlos Mariátegui, su director, escribió que su objetivo era estudiar «todos los grandes movimientos de renovación-políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es

nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, en seguida con los de los otros pueblos del mundo».

Así las cosas, vemos cómo el principio fundamental de la aparición de este tipo de publicaciones es un anhelo de comunicación, tanto con el ser humano letrado, minoritario y estetizante, como con la población general a la que hay que *educar*, o actualizar, en lo cultural, para que desarrolle una conciencia de su momento político y artístico. Es, pues, la revista, una plataforma que muchas veces tiene una función social, útil, que en este último caso mencionado, por ejemplo, vendría a lanzar un mensaje de compromiso con los indígenas y con otras causas humanas; ello, además, no sería óbice para contar con colaboraciones de gran calado literario tanto del propio país, en que resultaba crucial el vanguardismo de César Vallejo, como extranjeras (Neruda, Marinetti, Breton, etcétera).

Un gran experto en estas lides como Juan Manuel Bonet, en su artículo «La red de las revistas que trajeron la modernidad», ya hizo un centón de revistas de tinte moderno que impactaron en su tiempo y sociedad a lo largo y ancho de España e Hispanoamérica, con la curiosidad de que «las primeras revistas latinoamericanas a las que hay que referirse aquí, a la hora de contar cómo nació la vanguardia en ese continente, no son revistas al uso, sino que adoptan la forma del cartel, destinado a ser pegado en las paredes de la gran urbe». Entonces citaba la primera, la ultraísta *Prisma* (1921), fundada por Borges, a la que le seguirían *Proa*, «que combinaba importación de lo europeo, y conciencia de lo propio», y *Martín Fierro*, «cuyo título mismo, el del célebre poema gauchesco ochocentista de José Hernández, es indicativo de lo mismo, de la conciencia de la argentinidad, compatible con una marcada voluntad cosmopolita». Porque, en verdad, lo nacional o revolucionario es parte de la idiosincrasia de algunas importantes publicaciones literarias, como la revista mural *Actual* (1921), compuesta por los primeros vanguardistas mexicanos, que «asimilaron y adaptaron las enseñanzas de los ultraístas españoles, así como las de todos aquellos ismos que habían inspirado la acción de aquellos, y participaron del fervor revolucionario entonces dominante en el país».

En todo caso, un paseo por una supuesta hemeroteca donde estuviera todo el alud de revistas que se fueron sucediendo a lo largo del siglo XX y que fueron el espejo de una realidad cultural tanto como de un afán por lanzar voces y estéticas novedosas, depara hallazgos hartos curiosos. En 1907, el año en que amplía sus *Soledades* aparecidas cuatro años atrás para que viera la luz el libro *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Machado, en el segundo número de la revista *Renacimiento* de Madrid, publicaba un texto –que no firmaba– dentro de un apartado titulado «Glosario». Pertenecía a una sección que había empezado el mes anterior e iba encabezada por estas significativas palabras: «Bajo este título pienso hacer unos cuantos trabajos, en prosa y verso, encaminados a preparar el alma a bien vivir». Un propósito este, por su enjundia y por quien lo firma, que merecería permanecer próximo, esto es, ajeno a la habitual vida efímera de todas estas antiguas publicaciones que, en su momento, ejemplificaron, por medio de audaces iniciativas, diferentes pulsiones literarias y arrebatos vanguardistas.



Fotografía de Nina Subin



Fotografía cedida por la autora



Fotografía cedida por la autora

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 período 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.

Raquel Abend van Dalen

(Caracas, 1989). Magister en Escritura Creativa en Español por la Universidad de Nueva York (2014). Ha publicado en poesía: *Sobre las fábricas*, *La beata de las locas* y *Una trinitaria encendida*. Ha publicado en narrativa: el libro de cuentos *La señora Varsovia* y las novelas *Andor* y *Cuarto azul*. Actualmente estudia el Ph.D. en Escritura Creativa en Español en la Universidad de Houston.

Michelle Roche Rodríguez

escribe narrativa, ensayo, periodismo y crítica literaria. Ha publicado la novela *Malasangre* (Anagrama, 2020), la colección de cuentos *Gente decente* (Premio de Narrativa Francisco Ayala, 2017), el ensayo *Madre mía que estás en el mito* (Silex, 2016) y la colección de entrevistas *Álbum de familia: Conversaciones sobre la identidad cultural en Venezuela* (Alfa, 2013), este último libro editado en Caracas. Fundó el *magazine web Colofón Revista Literaria* y trabajó en la sección de Cultura del diario venezolano *El Nacional*. Es Doctora *Cum Laude* en Estudios de Género de la Universidad Autónoma de Madrid y en 2008 completó una Maestría en Filosofía y Letras de la Universidad de Nueva York. Nació en Caracas y desde 2015 vive en Madrid.

CORRESPONDENCIAS

Raquel Abend van Dalen y Michelle Roche Rodríguez:

¿QUÉ VENEZUELA TENEMOS METIDA EN LA MALETA?

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Como escritoras venezolanas nacidas en Caracas que viven el desconcierto del exilio o la migración, habéis perdido un espacio personal, íntimo, sentimental, familiar. Las dos habéis estudiado en NYU, y tras la experiencia en esta ciudad-centro-del-mundo, habéis seguido vuestros caminos en Houston y en Madrid, respectivamente. Escribir apartadas de un público lector natural es una situación difícil. Y para las letras de un país, cuando se tiene que emplear la palabra diáspora para describir la situación, ¿ésta se vuelve problemática para la continuidad de una tradición? Se ha de preguntar, además: ¿dónde se halla la tradición venezolana ahora? ¿Irse para escribir sobre la verdad de Venezuela, aunque sea con mentiras? ¿Permanecer en un exilio interior, en un lugar hostil? Convertirse, como dice el poeta Rafael Cadenas, reciente premio Cervantes, en un “intenso vividor del presente”. Y ahora Venezuela lamenta la pérdida de una grande como Victoria de Stefano. Desde la lejanía, todo se vuelve nostalgia y mito.

RAQUEL ABEND VAN DALEN

Querida Michelle, te escribo aprovechando que estoy en una puerta de embarque, a punto de tomar un avión. Verás, en pocos lugares me siento tan desencajada, a pesar de que los aeropuertos se parezcan entre sí. Ya debería ser un lugar conocido, familiar, pero nunca deja de serme extraño.

En ocasiones, desolador. Provocan un corte en la rutina, a veces un quiebre irremediable. He vivido en tantas casas desde que me fui de Venezuela hace once años que un breve desplazamiento despierta todo tipo de cosas dentro de mí. ¿Tú también te has mudado mucho? Pienso en un poema de nuestra gran Hanni Ossott que dice: «La casa original se lleva a cuestas. Do-

lorosa. Difícil». ¿Cuántos vuelos más tendrán que pasar para que el avión deje de simbolizar la pérdida? Mi papá solía llamarme siempre que yo viajaba, sin importar desde dónde viajara, para despedirme, y después me daba la bienvenida una vez que yo llegara al nuevo destino. Esperar en una puerta de embarque es también esperar esa llamada que más nunca ocurrirá.

«Sin embargo, algo milagroso me ocurrió este semestre: me invitaron a enseñar una clase graduada en la Universidad Simón Bolívar. Enseñar literatura venezolana se ha vuelto mi nueva conexión, mi nueva forma de habitar un espacio que había perdido. Leer es recuperar. Leer es conversar con nuestros muertos»

Por mucho tiempo sentí que mi papá era la única conexión material que me quedaba con Venezuela y temía que cuando falleciera algo terminaría de romperse. Así que cuando murió el año pasado, comencé un proceso doble de duelo, por él y por Caracas, por esa primera casa. Sin embargo, algo milagroso me ocurrió este semestre: me invitaron a enseñar una clase graduada en la Universidad Simón Bolívar. Enseñar literatura venezolana se ha vuelto mi nueva conexión, mi nueva forma de habitar un espacio que había perdido. Leer es recuperar. Leer es conversar con nuestros muertos. Hay tanta de nuestra literatura que ha sido ignorada, descartada o incluso mal leída. Me gusta la labor arqueológica de revisar textos sepultados por la crítica o por el olvido y darles una nueva oportunidad. Quiero creer que en el salón virtual de clase estamos haciendo pequeñísimas justicias.

¿Alguna vez has leído a alguna autora venezolana y pensado: por qué no todo el mundo está hablando de este libro? A mí me pasó recientemente con *Memorias de una antigua primavera* de Milagros Mata-Gil. Allí hay petróleo, sirenas y sacerdotes con visiones homoeróticas. Violencias ecológicas, violencias sociales.

En fin, te dejo por ahora. Ya están llamándonos para embarcar. Cuéntame de ti.

MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

Querida Raquel, me estremece la cantidad de aspectos que nos unen, más allá de nuestra profesión de la literatura, nuestra condición femenina o de ser venezolanas migrantes. Estos adjetivos trazan en nuestro espíritu un

mapa del lugar híbrido desde donde cada una va produciendo sus obras. Pero por tu misiva descubro un doloroso rasgo biográfico común: la influencia de la muerte de nuestros padres en nuestras decisiones de migrar. Perdí a mi papá hace ocho años y lamento decir que todavía no lo supero, quizá no lo haga nunca. Venir a España fue consecuencia de su muerte. Si alguien podía acostarse a tomar una siesta y sufrir un accidente cerebrovascular antes de llegar a viejo: ¿qué hacía yo perdiendo el tiempo en un trabajo frustrante en Venezuela? ¿No quería escribir libros? ¿A qué esperaba?

Un año después, ya vivía en España, y tenía un contrato firmado para publicar un ensayo. Ahora te escribo desde mi pequeño refugio de paredes blancas. En una semana viajaré a nuestro país. Estuve tentada a escribir «patria», las palabras se pegan a mí como miel, y son igual de difíciles de limpiar. Empalaga esa palabra, la estéril retórica revolucionaria la vació de significado. ¿Puede el terruño en donde se nació ser una *patria* si el padre ha muerto?

Decía que estoy en España preparándome para volver por veinte días a Venezuela, país que no piso desde hace seis años. Describir como aprehensión lo que siento es minimizarlo. No me hallo en ninguna parte, con nadie; temo haber olvidado hasta el sabor del salitre en el aire. Si sumo el tiempo que viví en Nueva York y el que he estado en Madrid llevo a la década. La diferencia es que entre una y otra experiencia viví en Caracas. Y fue en mi país donde me sentí en el exilio, incapaz de reconocermé en la sociedad que me rodeaba; Silda Cordoliani llama «insilio» a esa sensación.

Vivir en Estados Unidos, Venezuela y España han sido experiencias fundamentales en mi profesión de la

literatura. Y a ti: ¿de qué manera las ciudades en donde has vivido y los tiempos en que estuviste en esas ciudades te han cambiado la literatura?

¿Qué Venezuela tenemos metida en la maleta?

RAQUEL ABEND VAN DALEN

Ahora te escribo desde el otro lado del mundo. Esta vez no me siento desencajada, ya acabó la incertidumbre y lo desconocido se materializó. Ahora vivo el asombro y la curiosidad que provocan conocer una nueva ciudad. Para contrarrestar lo que te decía en la otra carta, aquí te confieso que al mismo tiempo me he vuelto adicta al desplazamiento y cultivo el placer que me produce enfrentarme a un nuevo lugar.

Lamento mucho lo que me cuentas de tu papá y te entiendo perfectamente. Creo que perder a un padre no es algo que haya que superarse. El mundo nunca vuelve a ser igual y quizás eso no sea malo. En estos dos años de duelo me di cuenta de que se aprende a convivir con el dolor, se negocia, y se buscan formas para que esa persona no deje de existir. A mí particularmente me alivia, como hago en este momento, escribir sobre mi papá. Escribirlo lo devuelve a la vida. Además, los dolores profundos nos empujan a nuevas dimensiones de la realidad que antes no conocíamos, y que quizás eran difíciles, si no imposibles, de acceder. Quiero creer que nos dan la oportunidad de volvernos personas más empáticas, más sensibles, más generosas.

En realidad, la muerte de mi papá no me llevó a migrar (ya que me fui de Venezuela hace once años y él falleció el año pasado), pero sí me hizo volver

a leer literatura venezolana; sobre todo la narrativa del siglo XX, que está tan llena de secretos y de respuestas a preguntas que me hago. Por suerte, este año me tropecé con otra sincronía milagrosa: una profesora querida de la Universidad de Houston me regaló su colección de narrativa venezolana. Es una genealogía donde puedes rastrear hasta principios del siglo pasado todos los temas que nos son tan urgentes ahora, como la violencia de género, la crisis climática y la migración.

Te propongo que, en vez de pensar al país como una patria, la pensemos como una comunidad heredera de una literatura común. Quizás así, nunca dejaremos de pertenecer. Te abrazo desde el sur.

MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

Yo sigo en mi refugio blanco. En dos días viajaré a nuestro país. La verdad, no pienso en la patria sino como mito para ser desarticulado, y sobre eso escribo. Tampoco creo que hemos heredado una literatura común; más bien una fragmentada, llena de grietas: detesto la notoria ausencia de mujeres en nuestra tradición literaria, pues aun cuando a unas pocas se les reconocía su escritura se veía su obra como algo menor.

Un ejemplo es Teresa de la Parra, que aparece en todos los libros de texto. Arturo Uslar Pietri llamaba a su novela *Ifigenia* un «libro-mujer» y un crítico reciente, Rafael Arráiz Lucca, se refiere a ella como «una señorita», ¿qué quiere decir libro-mujer? ¿es que hay libros-hombre también? ¿qué puede importar el estado civil de quien escribe? De su contemporáneo, Rómulo Gallegos, no dicen tonterías semejantes porque es hombre y fue presidente, aunque

bien podrían aludir a la cursilería de ciertas descripciones tuyas de la llanura venezolana, las cuales se han vuelto tópicos de nuestro folklore más grotesco. En la comunidad que me representa hay menos de Rómulo que de Teresa. Pero voy tomando nota de todas las mujeres que me hace falta descubrir, a ver debajo de qué piedra vamos a encontrar los libros que la misógina tradición literaria de nuestro país borró.

Antes aludías a tu descubrimiento de la obra de Milagros Mata Gil. Ella tiene al menos una veintena de libros publicados, pero es raro encontrar uno. ¿Cómo llegaste a la publicación que citas? ¿Circula dentro y fuera del país? En el tiempo en que trabajé en el diario *El Nacional* leí su libro sobre Lucila Palacios que me gustó y se quedó quién sabe en qué caja de la mudanza cuando me fui. Mira, y allí hay otra escritora. La obra de la narradora y política feminista Lucila Palacios me interesa mucho, pero no sé dónde encontrar sus libros. En los años cuarenta y cincuenta, la plena época de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, ella se atrevía a escribir sobre la libertad.

Ahora me encuentro trabajando con la obra de la antropóloga y narradora Michaelle Ascencio, fallecida en 2014. Comencé por su ensayo *De que vuelan, vuelan* sobre el imaginario religioso de nuestro país porque estoy trabajando esos temas para mi próxima novela. Luego seguí con sus novelas: *Mundo, demonio y carne* y *Amargo y dulzón*. La recomiendo a mis amigos fuera del país con entusiasmo, igual que a Ana Teresa Torres. Para mí el libro de Torres *La herencia de la tribu* es fundamental para comprender la crisis venezolana. Ascencio y Torres analizan los aspectos más sórdidos de nuestra cultura. Son mujeres que ensayan explicaciones. Si es necesaria una tradición, la mía comienza con ellas.

RAQUEL ABEND VAN DALEN

Insistiré en la propuesta que te hice: pensarnos como una comunidad heredera de una literatura común. Toda literatura es fragmentada y está llena de grietas; quizá toda herencia. Lo importante de pensarla común es que no le pertenece a una sola persona y esa pluralidad es lo que permite que aparezcan distintas lecturas y tradiciones, que luego pueden ser cuestionadas y subvertidas.

Pensarnos como una comunidad también nos responsabiliza con esa herencia. Detestamos la notoria ausencia de mujeres en la tradición literaria, no solo en la venezolana, pero me importa más qué hacemos con esa ausencia. Por eso creo tanto en la investigación y en la enseñanza, en la escritura sobre la escritura. En este sentido, insistiré también en la labor arqueológica de encontrar los huesos de las escritoras que han sido olvidadas y mal leídas, que han sido sepultadas con adjetivos que no les corresponden. Como bien decías, hay que levantar las piedras y descubrir a las Teresas que nos preceden.

¿Es posible que las escritoras estén mucho más presentes en nuestro canon poético que narrativo? Pienso que la poesía venezolana más interesante, arriesgada y estimulante del siglo XX ha sido escrita por mujeres. Por supuesto, esto no es consecuencia de un factor biológico, sino social. Es una poesía que lucha contra la represión y confronta las dinámicas de género, que se pregunta por la división entre los espacios públicos y privados, por la separación sexual del trabajo, y sus roles familiares y políticos en la sociedad.

Ahora estamos en un momento diferente en Latinoamérica, donde el mercado editorial tiene mayor interés por las escritoras. Me pregunto qué

significará esto a largo plazo: ¿Es solo una cuestión de balance inmediato o podrá sostenerse en el tiempo? ¿Es otra forma de discriminarnos? ¿Dónde queda la mirada crítica? No ser publicada por ser mujer me preocupa tanto como ser publicada por ser mujer.

Te deseo un buen viaje.

PD: para conseguir la novela de Milagros Mata-Gil tuve que contactarla a ella por Twitter. Es muy difícil conseguir sus libros, ojalá alguien se anime a reeditarla.

MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

Como tú, creo que la influencia de las escritoras es mayor en nuestra tradición lírica. Esto se debe a que desde la década de los años ochenta poetas, académicas y periodistas emprendieron el rescate de sus antecesoras. No es tanto tiempo: unos cuarenta años de trabajo para contrarrestar un silencio de, al menos, dos siglos. En ese rescate estamos todavía.

La situación se repite en el resto del mundo y con todos los géneros de la literatura, lo cual explica por qué ahora se publican a tantas autoras: hay interés en saber qué escribían nuestras abuelas. A esto se le suma una combinación de factores que hacen más visible el trabajo de las mujeres. Uno es la consciencia sobre la necesidad de representar en igualdad de condiciones las experiencias femenina y masculina para dar una visión más plural y justa del mundo en que vivimos. La segunda es que las mujeres somos mayoría en universidades, editoriales y otras instituciones culturales y que ellas han debido enfrentar los mismos sesgos de género que las escritoras para llegar a donde llega-

ron; por eso, ven entre las grietas de la tradición que convirtió a la femenina en una experiencia marginal. Súmale a esto los datos del mercado según los cuales las mujeres leen más que los hombres en la mayoría de los países hispanohablantes.

No creo que ahora se nos publique más debido a la sola condición del género, sino que este nos hace tan visibles en el espacio público como antes nos escondía. Por eso no me preocupa que el género se tome en cuenta a la hora de publicar a alguien. Ya el tiempo dirá si una obra es buena, independientemente de si la escribe una mujer o un hombre.

Me interesa la «comunidad» a la que haces referencia. Aunque vivo en Madrid, una verdadera capital cultural venezolana, debido al número de escritores que aquí viven y el destino favorito de la mayoría de los inmigrantes en España, escribo aislada. Por eso me pregunto: ¿cómo estableces comunidad desde Estados Unidos? Y si eso influye en tus obras.

RAQUEL ABEND VAN DALEN

Siento como si hubiera recibido una carta que viajó en el tiempo, donde se describe una sociedad donde las mujeres son mayoritarias en las universidades, editoriales y otras instituciones culturales; donde hay consciencia de la necesidad de representar tanto la experiencia de las mujeres como de los hombres para una visión más justa del mundo, y donde los libros son más leídos por mujeres que por hombres. Me parece fascinante, pero me cuesta creer que esta sea la realidad que vivimos.

Eres periodista y sé que debes tener estadísticas y datos concretos,

pero la sociedad que describes contrasta con mi percepción del mundo y con mi experiencia personal. Todavía veo grandísimos desbalances, violencia de género, discriminación y tremendas luchas de poder que no solo involucran el género sino también la sexualidad, la raza y la clase social.

Pero quizás estas sean las dos caras de nuestro presente, la que tú mencionas en tu carta y la que yo menciono en la mía. No quiero que mi necesidad neurótica de matizar las cosas te haga sentir que no reconozco las pequeñas y grandes victorias de las luchas feministas. Soy consciente de ellas, las estudio y las enseño, pero, por supuesto, al igual que tú: quiero más.

Me preguntaste sobre la comunidad literaria en Estados Unidos, pero no sé muy bien qué responderte. Cuando vivía en Nueva York, todo giraba alrededor del programa de escritura creativa que hice en NYU. Cuando me fui a Houston, todo comenzó a girar alrededor del PhD en escritura creativa donde estoy por terminar mi doctorado. De ambos programas me han quedado amistades que trascienden lo geográfico, pero suele suceder que al terminarse los estudios cada quien se desplaza a un lugar distinto y la comunidad vuelve a desmembrarse. Ser escritores hispanos en Estados Unidos está completamente atravesado por la migración y ahí entran factores materiales como visados, oportunidades laborales, condiciones económicas, etc. Cada quien sobrevive como puede, escribe como puede, publica donde puede. A esto se le suma un factor que nos diferencia de España: el mercado editorial fuerte sigue siendo en inglés, no en español. Esto nos aísla más todavía. Pero está bien, no me quejo: el aislamiento también trae mucha libertad.

MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

La comunidad a la cual me refería no es la de inmigrantes: preguntaba cómo desde Estados Unidos te vinculas a Venezuela, además de las clases por Zoom y las lecturas. Insistes sobre la necesidad de entender nuestra condición de escritoras venezolanas como «miembros de una comunidad heredera de una literatura común», y sobre esta noción de comunidad me habría gustado que hablaras. Si, como afirma Benedict Anderson, una nación es una «comunidad imaginada» por quienes se perciben como parte del grupo: ¿a través de qué imágenes la literatura nos pone en común?

Para mí la comunidad es la escritura de ciertas mujeres. Por cierto: detesto las ginetopías. Quise señalar que somos más visibles hoy en el espacio público —a diferencia de hace medio siglo— porque dejamos de limitarnos a lo privado y que eso es una oportunidad para las escritoras. Esto me parecía evidente.

Me cuesta ver la comunidad literaria venezolana que tú percibes. Yolanda Pantin declara en una entrevista para Letras Libres que se siente aislada de las nuevas generaciones de poetas, por su edad y porque la polarización política fragmentó al país. Quizá aquello que tenemos en común es la falta de pertenencia. ¿Puede unirnos el aislamiento? Aunque nuestra cultura se precia de gregaria, la soledad es tema común en poesía y narrativa. Quizá por eso el libro de cuentos que recién terminé está lleno de espectros: nuestras mentes producen fantasmas para llenar el vacío que nos separa del otro; esos espacios son oquedades convertidas en abismos por la violencia y la polarización que hacen imposible la empatía. Sí, en la

escritura el aislamiento trae libertad; pero, ¿cómo se trama desde allí una sociedad?

Un gran abrazo, Michelle

«Si, como afirma Benedict Anderson, una nación es una “comunidad imaginada” por quienes se perciben como parte del grupo: ¿a través de qué imágenes la literatura nos pone en común?»

Retrato de Hebe

por **Andrés Barba**



Se han propuesto muchas fórmulas de autobiografía. Autobiografías sentimentales, políticas, literarias... Hermann Broch instauró una vez el género de las autobiografías médicas enumerando minuciosamente todas las patologías que había tenido (Damián Tabarovsky hizo una versión privada de esa fórmula), pero creo

que no sería mala idea hacer una autobiografía de escritores contemporáneos admirados: se verían suceder allí no solo todas las fascinaciones literarias que hemos tenido, sino también los modelos sociales de la literatura que hemos deseado adoptar, todos los «tipos» de escritores que hemos pretendido ser en alguna ocasión. En mi caso, si hiciera una autobiografía de esa naturaleza, la autora que correspondería a mi primera larga etapa en Argentina sería sin duda Hebe Uhart.

Descubrí a Hebe por recomendación de Carmen Cáceres y porque conocí a Eduardo Muslip, uno de sus mejores amigos (y hoy albacea de su obra). Era 2011 y en España nadie sabía de su existencia. En Argentina pasaba por ser una escritora de culto, pero no muy popular. Se acababan de publicar sus cuentos completos en Alfaguara y, como sucede a veces con ese tipo de escritores tan literarios, aquella edición había supuesto el paso de la no-existencia a la existencia. Fogwill decía en la contraportada que nadie escribía cuentos en toda la Argentina como Hebe Uhart. ¿Exageraba Fogwill? Podía ser, pero tampoco se disparaba una bala así solo para hacer ruido.

Hebe era una profesora de filosofía de secundaria jubilada, tenía aspecto de señora apacible, parecía la tía de cualquiera. Una de esas tías de la que uno podría es-

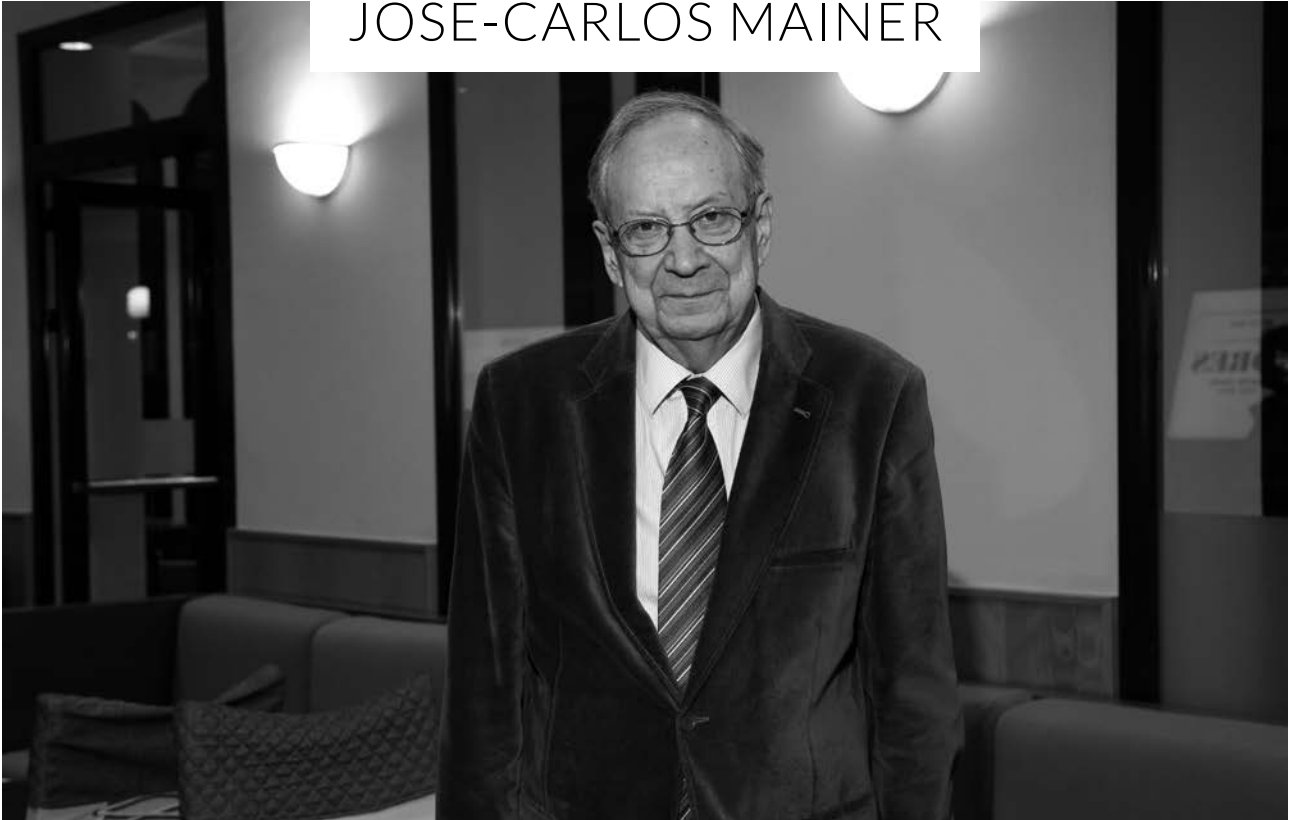
perar tardes aburridas, téis larguísimos, preguntas sobre novias. Algo así debían de pensar de Flannery O'Connor quienes la conocieron, sin sospechar que bajo la enfermedad solterona amante de los pavos reales había una conciencia más dura que las piedras. El primer texto que leí de Hebe fue una novelita poco conocida, recogida en ese libro, *Memorias de un pigmeo*. En cierto modo se pareció a la experiencia de cortarse con un vidrio, a esas situaciones en las que ni siquiera se siente la herida, sino que solo se percibe la extrañeza, para luego asombrarse de cómo gotea la sangre. Los textos de Hebe eran afilados como los de Flannery, los de Natalia Ginzburg, pero sin dejar de ser domésticos. Compartía también con esas grandes damas de la literatura un sentido del humor fino, un poco hiriente, como son hirientes las bromas de un hermano, pero también amorosas, como es amoroso el rencor de una madre, pero también devastador. Lo primero que me sorprendió fue el bajo perfil de su sabiduría, exenta siempre de frases retóricas, su falta de deseo de asombrar (como si asombrar fuese en realidad un poco de mal gusto), sus tramas invisibles, sus personajes densísimos y descritos con solo una frase o un giro lingüístico. Los adjetivos casi se contaban con los dedos. El vocabulario literario de Hebe no debía de tener más de dos mil palabras, todas ellas comunes y corrientes. Los libros parecían ir inexorablemente hacia su final desde la primera línea, como seguramente también vamos nosotros inexorablemente a nuestro final, sin darnos cuenta, o dándonos cuenta, qué sé yo. Hebe era el epítome de lo *anticool* y sin embargo era todo lo que yo quería ser y escribir. Hablaba como yo quería hablar. Era segura sin ser pretenciosa. No tenía miedo de que no la quisieran. Era sabia sin ser petulante. Era literaria sin ser florida. Tenía un estilo despojado, al hueso, pero confortable. Y a la vez, de un modo maravilloso, era tan dura, no sé cómo, no hacía ni media concesión. Era como si Hebe Uhart se

hubiese inventado un género llamado realismo. Realismo uhartiano. A la manera en que también lo hicieron Alice Munro. O, también, Pavese. O Chejov.

Por fin conseguí su número. La llamé después de que Eduardo Muslip la pusiera de sobreaviso. Que si me gustaba el té, preguntó por teléfono. ¿No me importaba ir a su casa?, no le apetecía salir. Le llevé un libro mío que dejé sin mirar sobre una mesilla. Había una salita con una mesa larga, donde luego me dijo que daba sus talleres. Parecía la tía de cualquiera. Parecía la casa de la tía de cualquiera. Que si me gustaban las plantas, preguntó. Que si el té lo quería negro o cómo. Yo intenté hablar sin éxito de *Memorias de un pigmeo*. Ella no tenía ganas de hablar de *Memorias de un pigmeo*. Yo insistí. Le dije que era un libro maravilloso, le dije que me parecía un clásico y ella chasqueó la lengua y dijo *bah* mientras ponía el saquito de té en la tetera. Que qué plantas me gustaban, preguntó. Yo no sabía nada de plantas. Los geranios, dije. *Mirá vos*, dijo ella. Tenía ganas de enseñarme sus plantas. Estaban todas en la terraza, en macetas chicas. Tenía una hiedra verde, pequeña. *Es la planta que más quiero*, dijo, *yo comprendo para dónde quiere ir y ella entiende para dónde yo la quiero guiar*. Apenas recuerdo nada de esa tarde. Solo que apenas conseguimos hablar de literatura. Recuerdo que me hacía preguntas desconcertantes: ¿Me parecían maleducados los niños de Buenos Aires? ¿Pensaba yo que tendría que poner las plantas en mazos más estructurados, más compactos? Me dio la sensación de que me había olvidado antes incluso de que saliera de su casa, que me decía *querido* solo por no tener que volver a preguntarme cómo le había dicho me llamaba.



JOSÉ-CARLOS MAINER



Retrato de José Carlos Mainer. Fotografía de la Residencia de Estudiantes

Quienes en 2001, recién aparecido, agarramos con ganas *La escritura desatada*, nos sobresaltamos un poco al leer que José-Carlos Mainer comenzaba aquel libro con un apartado «Donde el autor habla un poco de sí mismo», algo bastante insólito en él. Enseguida, casi con alivio, comprobamos que las confidencias no llegaban demasiado lejos y que se trataba más bien de un estupendo ejercicio de memoria en el que recordaba sus primeras experiencias con la lectura de novelas.

Pero con Mainer sucede como con tantos a los que sus lectores sentimos que conocemos íntimamente, aunque casi nunca hayan publicado páginas autobiográficas. No sé. Eduardo Mendoza, por ejemplo, que jamás ha cedido a una primera persona que coincida con la suya, ¿no se ha dado a conocer en sus novelas, por disparatadas que puedan haber llegado a ser sus tramas o por distorsionada que esté la realidad que describe? ¿No desparrramó otro gran discreto como Cervantes su personalidad en sus novelas, aún más que en su poesía? ¿No sentimos que somos sus amigos, que sabemos mucho de él, que lo

conocemos más profundamente que a aquellos que nos cuentan en sus libros privacidades extremas?

Alguien dirá: «Ya, ¿pero a qué viene esto? Tú conoces mucho a Mainer, te dirigió la tesis, estuvo encima de ti durante años, habéis compartido muchas cosas, cientos de mails»... Y sí, es así, pero a la vez no. No sólo es el hecho de que es siempre muy difícil ser amigo de tu maestro, es muy difícil la horizontalidad social junto a alguien a quien admiras de una forma tan superlativa como admiro yo a Mainer. Es también que él, siendo un hombre extremadamente afectuoso, y habiendo sido conmigo de una generosidad y una cordialidad estrictamente impagables, es, como saben muchos y podrán sospechar todos, un hombre reservado, un hombre prudente, un hombre serio, lo cual no hace sino que yo lo aprecie y lo valore todavía más.

Mainer, eso sí, ha sido como un padre para mí en algún momento personalmente comprometido y, sin ser exactamente cariñoso, mostró su bondad y su comprensión

sin dejar de ser exigente y vigilante. Nunca he podido tu-
tearle, pero es que eso, que tanta gracia hace a algunos
amigos comunes, es algo que, en nuestro «idioma» común,
yo considero natural. Ahora que lo pienso, casi me hubiera
decepcionado si alguna vez me hubiera invitado a tratarle
con más confianza.

Antes de ser mi profesor en la facultad de Filosofía y Le-
tras de la Universidad de Zaragoza, yo ya lo había disfruta-
do mucho. No lo digo en absoluto por presumir, más bien
para que se me compadezca, pero yo me pasé mi adoles-
cencia no sólo leyendo sino muy atento a la considerable
actividad literaria de nuestra ciudad. Asistía incluso a los
recitales que sabía que me iban a espantar, a las proyec-
ciones que me traían sin cuidado o a las conferencias que en el
fondo me atraían poco, y lo hacía, creo, inconscientemen-
te movido no sólo por el famoso afán de «formarme», sino,
principalmente, por la necesidad de aprender muy pronto
a discernir.

No soy una persona muy inteligente, pero soy muy intui-
tivo, y creo que una de mis pocas virtudes es la habilidad
para distinguir pronto la verdad de su contrario, identificar
sabios o farsantes. Y en esas iniciaciones, al caer con quince
o dieciséis años en algún acto que presentaba o protagoni-
zaba Mainer, reconocí en ese momento, instintivamente, al
que iba a ser durante mucho tiempo el principal adminis-
trador de esa alegría extraña e incomparable que provoca
la exactitud.

Corrí a buscar sus libros, que me enseñaron que la fi-
lología, la crítica, está sometida a la literatura, pero que
a veces puede llegar a ser superior, en el sentido de que
puede llegar a encontrarse en los comentaristas todas esas
cosas que, a tientas, buscamos sin éxito en los cuentos o
en los versos comentados. Leemos para aprender, leemos
para disfrutar, leemos para soñar, y, cuando lo hacen con
vocación y con talento, los filólogos alcanzan una trascen-
dencia, una belleza, una inteligencia o una sabiduría que a
duras penas vislumbramos en los libros que interpretan.
Hacemos «literatura secundaria» y nos gusta que sea así,
siempre un poco a la sombra, siempre un poco «prescindi-
bles», pero somos escritores y, como tales, salimos en busca
de la verdad. Intuimos que la vida sí tiene sentido y, a falta
de muchas otras fuentes, lo buscamos principalmente en
los libros.

Puedo jurar que en toda mi vida he disfrutado muy po-
cas cosas tanto como las clases de José-Carlos Mainer, las
lecciones que nos dio con sus asignaturas a los pocos estu-

diantes de Filología Hispánica que andábamos por allí para
aprender y no para aprobar. Sus digresiones, que tanto im-
pacientaban a los tontos, eran fuente de pura felicidad, sus
meditaciones en voz alta, las cosas que, en sus improvisa-
ciones, iba hilando sobre la literatura española contemp-
oránea. No existe en este momento en este mundo ningún
ser vivo que sepa más que él acerca de ello, ni nadie que lo
sepa mejor. Todo lo que va, digamos, de Galdós al año 2000
es un territorio que domina de una forma abrumadora, y
no sólo en lo que afecta a la literatura (él nos dijo muchas
veces que «quien sólo sabe de literatura, no puede saber
mucho de literatura»), y él nos ha regalado la más precisa
y satisfactoria definición que de ella conozco: «la literatura
es un conjunto de textos particularmente intencionados
acerca de la vida, que nacieron con la pretensión de dejar
huella perdurable».

Alguna vez me ha tentado extraer de sus libros, artícu-
los, conferencias y reseñas un libro de sentencias, o aforis-
mos..., una especie de «Diccionario Mainer», pero, aparte
de que realmente me producen un invencible rechazo ese
tipo de atajos, pesa mucho otra de las lecciones más firmes
que le oí, esa de que «la antología es una forma literaria que
tiene mucho que ver con la pereza».

En efecto, siempre hay que leer la obra completa, hay que
estar ahí para encontrar las pepitas de oro en medio del río,
pues sólo en ese contexto brillan como deben, quien no ve
el partido entero no debería ver sólo los goles. Los regalos
de la vida hay que merecerlos, hay que estar ahí, hay que
trabajárselos, y estar de verdad en la literatura, querer en-
tender los libros y sus motivaciones, es una actividad que
implica toda la vida y que la condiciona por entero. No hay
otro modo aceptable de asumirla y, aunque pueda llegar a
convertirse en un trabajo, no puede dejar de ser, ante todo,
un destino.

Nunca he conocido a nadie que lo demuestre y lo encar-
ne de un modo más completo que José-Carlos Mainer, mi
viejo profesor. Él ha sido todo un ejemplo en todas las cosas
que me importaban. Nadie me ha enseñado tanto como él.

por **Juan Marqués**

SEGUNDA VUELTA

La lámpara maravillosa de Ramón del Valle-Inclán

por Ernesto Pérez Zúñiga

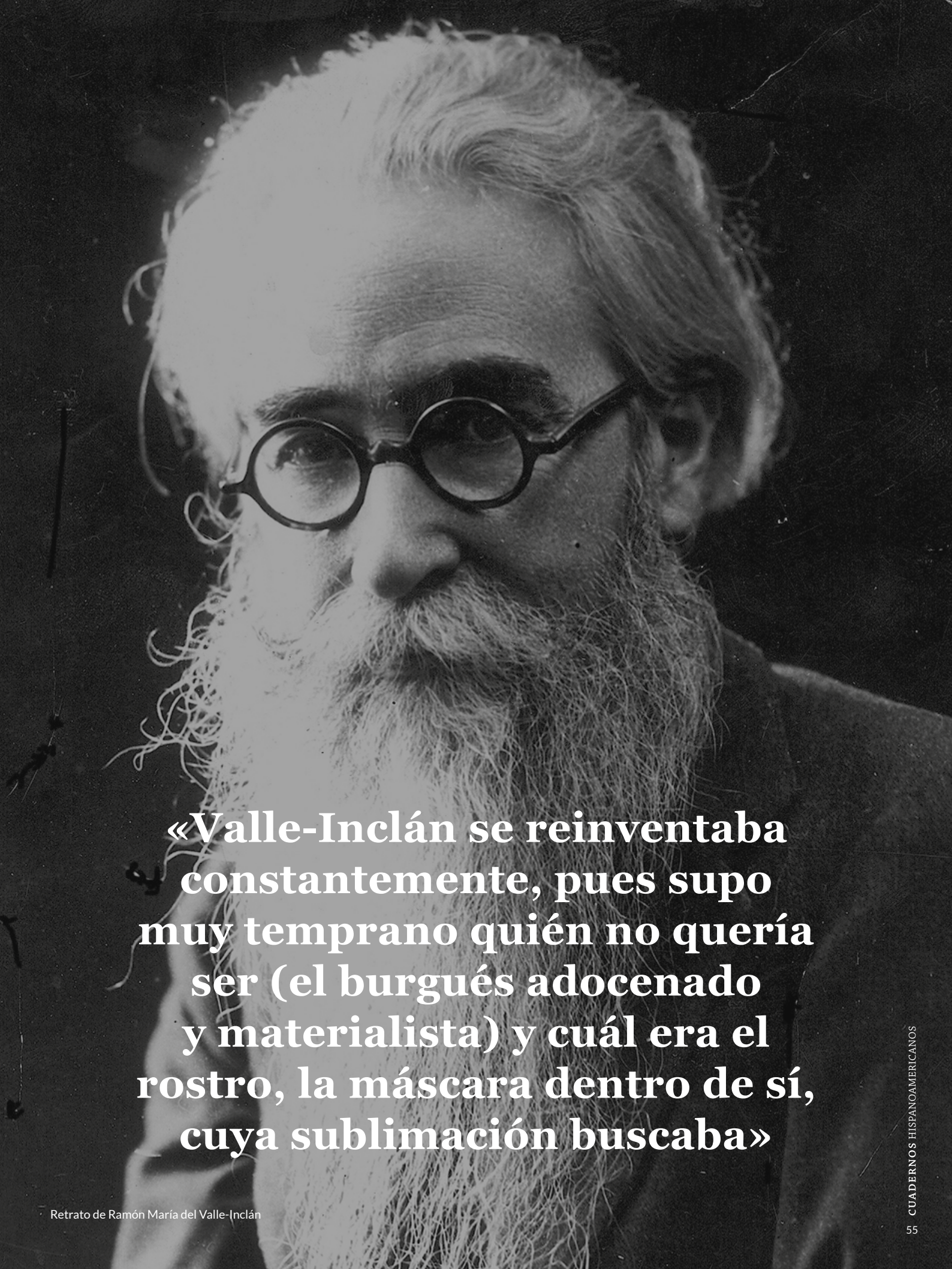
Uno de los libros más importantes que escribió Valle-Inclán -«el libro del cual estoy más satisfecho», según afirmó en una entrevista de 1921- es un libro misterioso y poco leído. Escrito durante unos años en los que Valle-Inclán cambió la corte madrileña por la naturaleza gallega y en la crisis necesaria tras la muerte de su hijo Joaquín María con solo cuatro meses, se publicó en 1916. Quiso el maestro situarlo como número primero de su *opera omnia*, de las obras completas que estaban por venir y a las que se iría incorporando a lo largo de dos décadas todo el ciclo esperpéntico, que iba a comenzar oficialmente con *Luces de bohemia*, publicado en 1920. Cuatro años antes, Valle Inclán ya sabía que la piedra angular de toda su escritura quedaba custodiada en su *Lámpara*.

Se editó otra vez en 1922, con pequeñas variantes que afectaban también a los fascinantes dibujos de José Moya del Pino, que ya ilustraron la primera edición trazando claves gráficas para orientar la comprensión del texto. Luego estos dibujos desaparecieron de las pocas ediciones posteriores, hasta que los ha rescatado, primero, la editorial La Felguera en la edición facsimilar que ha hecho en 2017 de la versión de 1922, con un prefacio de

Oscar Linares y una nota de los editores; y, un año después, la editorial Alvarellos, que ha reproducido la edición príncipe de 1916, con una presentación de Joaquín del Valle-Inclán Alsina y un prólogo de Olivia Rodríguez-Tudela.

Anteriormente, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* se había publicado en Austral, en 1948 (recuperada en 1997 con edición de Francisco Javier Blasco Pascual, precedida de un extenso y bien fundamentado estudio); y formó parte en 1992 de la Biblioteca Valle-Inclán dirigida por el gran Alonso Zamora Vicente, quien le encargó la introducción y notas a una de las personas que más secretos ha desvelado de *La lámpara*, Virginia Milner Gartlitz, como demostró ampliamente en el prólogo a su edición y, ya con detalle, en su ensayo de 2007, *El centro del círculo: La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*.

Por descontado, *La lámpara maravillosa* se viene incluyendo en las sucesivas obras completas del autor, entre las que quiero destacar dos: las que publicó Espasa en 2002, sin notas críticas pero con anhelados rescates de obras menores o publicaciones en prensa, y las que ha publicado estos últimos años la Biblioteca Castro en sucesivas y cuidadas



«Valle-Inclán se reinventaba constantemente, pues supo muy temprano quién no quería ser (el burgués adocenado y materialista) y cuál era el rostro, la máscara dentro de sí, cuya sublimación buscaba»

ediciones (el volumen donde se incluye *La lámpara* es de 2017) bajo la dirección de Margarita Santos Zas y su grupo de investigación de la Universidad de Santiago de Compostela, que está haciendo una labor impagable para aquellos que amamos la obra del genial, proteico y enmascarado Ramón del Valle-Inclán, cuyo primer antifaz está en su nombre de nacimiento, Ramón José Simón Valle Peña.

Valle-Inclán se reinventaba constantemente, pues supo muy temprano quién no quería ser (el burgués adocenado y materialista) y cuál era el rostro, la máscara dentro de sí, cuya sublimación buscaba. Leyendo sus entrevistas, sus declaraciones y artículos, encontramos un personaje que se proyecta en el tiempo igual que en un escenario, donde hay un solo actor, el propio Valle, interpretando cualquiera de las figuras que imagina y que le convierten en aventurero, esteta, místico, carlista, revolucionario y, en fin, lo que su capacidad de fabular quisiera. Manuel Azaña, quien fue buen amigo suyo, lo describió así en el homenaje que le dedicó la revista *La Pluma* en 1923: «Es tan prodigiosa su facultad de personificar, de formar criaturas exentas, que los defectos y las cualidades de su carácter se han convertido en otros tantos personajes, con físico, actitudes y hasta vocabulario diferente (...) Hay un Valle-Inclán arriscado, temerario, y otro piadoso y recoleto. Alguna vez, yendo a encontrarme con Valle-Inclán, me he preguntado a cuál hallaría de los varios que existen».

Pues bien, el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* es, en efecto, místico, piadoso, iluminado, sabio, y, al mismo tiempo, mantiene un pulso de narrador que hace tuyas las enseñanzas de sus fuentes; principalmente, Miguel de Molinos, pero también Menéndez Pelayo, Nietzsche y los teósofos y ocultistas de su época. Y todo lo amalgama con una prosa de enorme belleza cuyas ideas los críticos en las últimas décadas han tratado de desentrañar.

Carmen E. Vílchez Ruiz sintetiza este peregrinaje crítico en un capítulo de la introducción al volumen de la Biblioteca Castro que, además de *La lámpara maravillosa*, reúne el ciclo completo de *El Ruedo Ibérico*: desde la sorna de Juan Ramón Jiménez (*La lámpara* «no tiene aceite, solo humo»), pasando por la admiración de Díaz-Plaja («el más importante libro de estética que el Modernismo ha producido»),

hasta la propia definición de Vílchez Ruiz. Para ella, *La lámpara maravillosa* sería una «guía de iniciación para los poetas, expresada por medio de un lenguaje de filiación místico esotérica por la que un experimentado “Poeta Peregrino” instruye al neófito “Hermano Peregrinante” (...) Para la percepción del sentido oculto del mundo, el poeta o artista debe contemplar la realidad a partir del recuerdo, desde una perspectiva estelar, una vez superadas las coordenadas espacio-temporales, es decir, debe adoptar la mirada del “quietismo estético”. Previamente el poeta debe amar todas las cosas por igual, hacerse centro de amor para armonizar los contrarios, que constituyen el mundo. (...) Valle-Inclán propone una renovación del idioma y una retórica musical, basada en el ritmo y en el tono capaz de expresar más allá de los significados denotativos, que designa como “milagro musical”».

Vílchez Ruiz señala también los dos pilares principales en los que se basa el libro: la teosofía y el quietismo de Miguel de Molinos, quien en su *Guía espiritual*, recuperada por Rafael Urbano, amigo de Valle Inclán, una década antes de que éste escribiera su *Lámpara*, descubre al principiante los caminos de la contemplación de Dios a través de la quietud.

Joaquín del Valle-Inclán, en la presentación del facsímil publicado por Alvarellos, nos da una pista aún más personal sobre este libro: «Compuesto durante una etapa de fervor religioso, presenta su teoría estética a través de experiencias personales, de la gnóstica y de la mística».

Estos pilares, en mi opinión, podrían ampliarse con alguno más, pues *La lámpara* se alimenta también de la influencia nietzscheana que ya apuntó Sobejano en su famoso ensayo y que ha seguido iluminando Sergio Santiago Romero en algunos artículos y en una reciente tesis doctoral, de próxima publicación, donde señala algunas ideas que Valle-Inclán habría leído en Nietzsche, en especial, la vinculación del arte nuevo con el arte de la edad de oro, a través de la exploración musical del lenguaje y del equilibrio entre las fuerzas dionisiacas y apolíneas que compiten en la creación artística.

Además, hay que vincular la *Lámpara* con esa misma estupefacción que apuntaba Azaña ante la

inmensa capacidad de fabulación que Valle Inclán exhibía en cualquiera de sus escrituras y declaraciones públicas. Los editores de La Felguera aciertan en su *Nota* a la edición cuando afirman: «En *La lámpara maravillosa* el autor narra su vida interior». Es un aspecto de especial relevancia ya que en esa narración del pasado podemos intuir una verdad distinta a la estrictamente biográfica: la verdad de una memoria estetizada, la verdad de la invención y de los personajes que Valle Inclán lleva años creando; en definitiva, la experiencia sublimada a través de la máquina sutil de la ficción.

En su *Nota*, los editores de La Felguera explican la razón de rescatar las ilustraciones de Moya del Pino: «Las bellísimas ilustraciones de otro grande, José Moya del Pino, suprimidas incomprensiblemente en ciertas ediciones, son un libro dentro del libro o, como gustaba en los círculos esotéricos, una llave que sirve para descodificar un libro intenso y arrebatadoramente luminoso, cuyo misticismo lo convierte en insuperable en lengua castellana».

Por su parte, Olivida Rodríguez Tudela, en su prólogo a la edición de 1916, adjudica la concepción de los dibujos a Valle-Inclán: «Valle parece sugerir a José Moya como inspiración motivos y grabados de aura hermética de viejos libros, de las cartas del Tarot y de la profusa producción bibliográfica a lo largo del siglo XIX del mago francés Alphonse L. Constant, más conocido como Éliphas Levi».

Es preciso recordar que, fuera del círculo formalmente religioso donde se gestan este tipo de escrituras (como la de San Juan de la Cruz en *Subida al Monte Carmelo*; o la de Miguel de Molinos en su *Guía espiritual*, ambos sacerdotes), son infrecuentes en España los libros donde un escritor reconocido por su literatura exprese de manera tan marcada sus lecciones espirituales, usando, además, con entera libertad, elementos de un género que parte de la crítica ha emparentado con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, cuyo título Valle-Inclán utiliza como subtítulo. En cambio, este tipo de libros sí abundaron en Francia, firmados por escritores que ejercieron el sacerdocio ocultista, como Péladan o el mencionado Eliphas Levi, a quien, por cierto, Valle Inclán parafrasea literalmente en algún pasaje de *La lámpara maravillosa*. Sin duda, hay que emparentar esta *Lámpara*

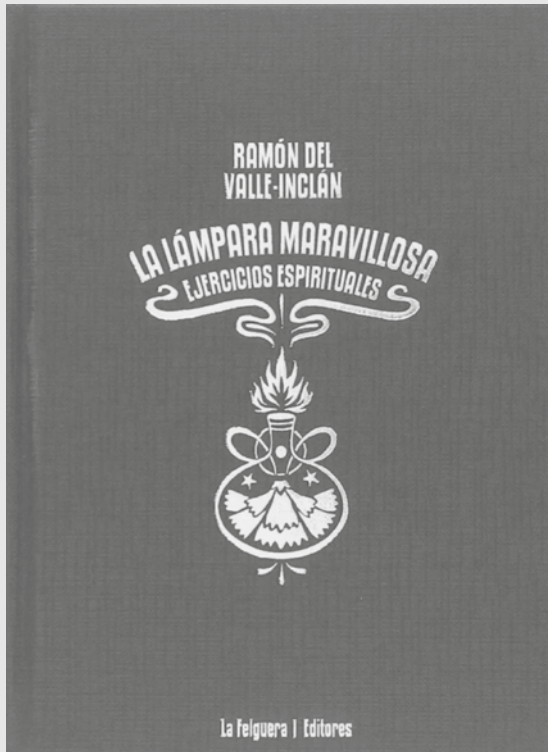


La lámpara maravillosa, en una edición de la editorial Alvarcellos

dirigida a un «hermano peregrinante, que llevas una estrella en la frente» con los libros ocultistas y teosóficos escritos para aquellos que quieren iniciarse, restituidos por Madame Blavastky con títulos como *La voz del silencio* tras recuperar para Occidente la sabiduría de los libros orientales. La fundadora de la Sociedad Teosófica tuvo en España por famoso discípulo a Roso de Luna, amigo de Valle Inclán y autor de una larga lista de títulos teosóficos.

Este contexto, estudiado por extenso en las excelentes tesis doctorales de María Isabel González Gil y José María Monge López, lo describen con acierto los editores de La Felguera:

«Moya del Pino, en su tertulia del madrileño Nuevo Café de Levante de la céntrica calle Arenal, escuchó a su amigo (Valle-Inclán) ya en el papel de rabino y profesor cuya autoridad nadie discutía. A su alrededor, otros como Rafael Urbano, Ciro Bayo o Rubén Darío, discutían sobre literatura, arte y filosofía. Los teósofos y la teosofía habían deslumbrado a buena parte de la clase intelectual



La lámpara maravillosa, en una edición de La Felguera Editores

española, incluido el propio Valle. Los escritos de su creadora, Helena Blavatsky, tan respetables por aquellas fechas y que en nuestro país encontraron a su más firme propagador en el erudito Mario Roso de Luna, influyeron en nuestro autor, hasta tal punto que esta obra es deudora de aquel ambiente, pero también de los debates entonces tan actuales y de las ideas que pretendían unir una tradición esotérica oriental con la occidental. Este es un ejemplo más de la heterodoxia radical de don Ramón con respecto a sus ideas religiosas o místicas, al igual que su pasión por la gnosis, que en definitiva venía a unir conceptos orientales con la filosofía griega».

Pero con la teosofía no basta. Para entender *La lámpara maravillosa* resulta imprescindible comprender la mencionada peculiaridad del autor que la escribe, acostumbrado a la fabulación pública y literaria de sí mismo, y que en estos «ejercicios espirituales» incluye una declaración clave para entenderle a él y toda su obra: «Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin transcendencia.»

Ficción y transcendencia caracterizan otro libro subterráneo en *La lámpara: El filósofo autodidacto*, del granadino Aben Tofail, novela escrita para iniciar a un «hermano» del siglo XIII y que cuenta la historia de un huérfano abandonado en una isla y que sigue, deductivamente, el camino espiritual desde la observación de la naturaleza hasta el conocimiento místico de Dios. Este libro, traducido al inglés en el siglo XVII y que fue determinante para el *Robinson Crusoe* de Defoe, llegó escandalosamente tarde a la lengua actual del territorio originario, el español, por primera vez en 1900, con prólogo de Menéndez Pelayo, cuya magna *Historia de los heterodoxos españoles* también está detrás de *La lámpara* y con cuya tradición heterodoxa Valle Inclán se vincula expresamente: «Esta comprensión esotérica del mundo es ajena al arte clásico, y aún hoy continúa vinculada en la Teología Mística. Fue, sin embargo, doctrina profesada por pitagóricos y neoplatónicos. La Escuela de Alejandría conservó esta enseñanza en medio de una gran confusión de mitos y símbolos. De Plotino y Porfirio la reciben los gnósticos y los priscilianistas, acaso también el filósofo arábigo Aben-Tofail. Llega de Oriente, como todo el conocimiento estático, y tiene su origen en las prácticas de los yoguis, que hacen penitencia bajo los soles caniculares, metidos en las ciénagas de los ríos cuando abren sus flores azules los grandes cañamares de Bengala.»

Como se puede leer al final de este párrafo, *La lámpara maravillosa* alumbra su singular saber con una consciente búsqueda de la belleza.

La Felguera añade en su edición una entrevista que el periodista Oscar Linares hizo a Valle Inclán en Nueva York, cinco años después de la publicación de la *Lámpara* -y solo 46 tras la fundación de la Sociedad Teosófica en esa misma ciudad- y que demuestra la vigencia de las ideas estéticas y espirituales de Valle Inclán. Era 1921, un año después de haber inaugurado los esperpentos con *Luces de bohemia*, y un año antes de publicar la segunda edición de *La lámpara* con correcciones en el texto y también en los dibujos de Moya del Pino, algunos de los cuales cambian de orden, o se sustituyen por otros nuevos. Esta es la edición facsímil que reproduce La Felguera.

¿Cómo podemos acceder, por tanto, a los dibujos de Moya del Pino de 1916? En la edición original de

la Opera Omnia, reproducida exquisitamente por Alvarellos en 2018 y que cuenta con una segunda edición en 2022. A pesar de las esmeradas ediciones de Virginia Milner Garlitz en la Biblioteca que dirigió Alonso Zamora Vicente y la de Javier Blasco Pascual en Austral, afirma Vílchez Ruiz en su texto de la Biblioteca Castro que sigue faltando en nuestro país una edición filológica de este libro fundamental de Valle-Inclán. Por fortuna, ella misma ha solventado parte de esta carencia comparando y señalando las diferencias (textuales, no las gráficas) entre las ediciones de 1922 y la de 1916.

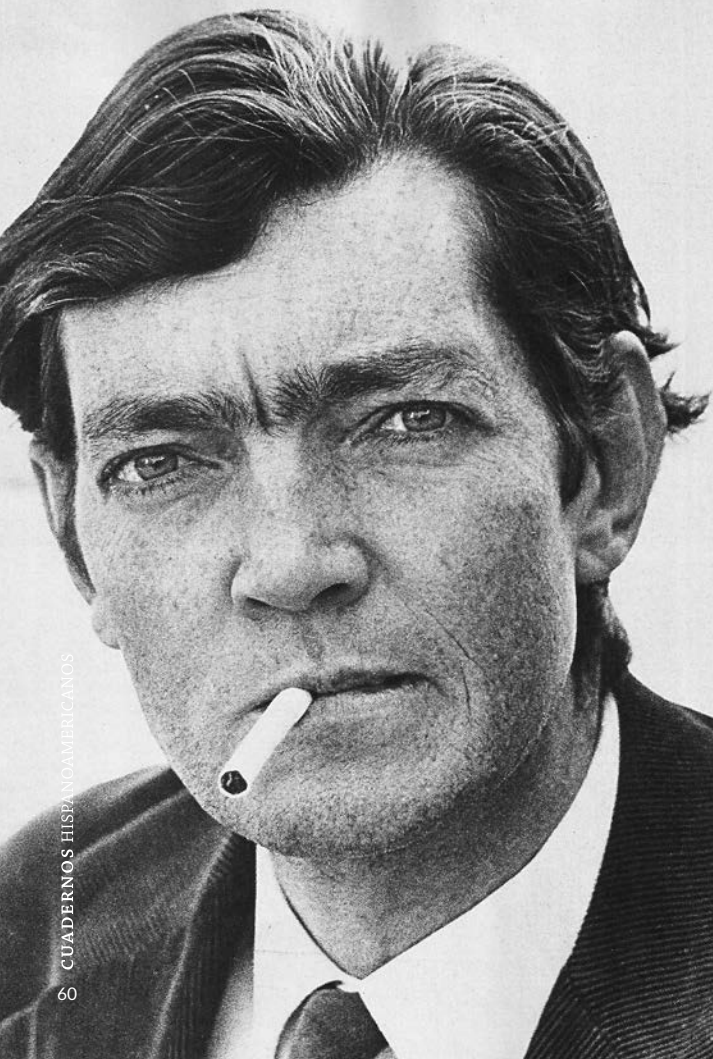
La influencia de la teosofía en Valle-Inclán se alarga, a través de *Luces de bohemia*, hasta la última cima de su obra, *Tirano banderas*. La estética y la visión del mundo de Valle-Inclán se cuajan en *La lámpara maravillosa*. «La quietud es la suprema norma», nos dice, «(...) el alma que sabe hacerse quieta se convierte en centro (...) En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable (...) Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética».

Este quietismo que quiere detener el tiempo se hace parte del lenguaje de Valle Inclán en los esferpentos que escribiría a partir de *La lámpara*. Y de él nace también la famosa visión de altura que Valle Inclán explicará a través de Don Estrafalarío en *Los cuernos de don Friolera*: «Mi estética es una superación del dolor y la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. [...] Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera». A esta ribera solo los místicos pueden arribar, en un fulgor, y regresar para describir el sueño estridente de las marionetas que trazan en el teatro de los días su mundano tambaleo. Como apunta Olivia Rodríguez-Tudela en su prólogo a la edición príncipe: «La médula estética está aquí (en *La lámpara maravillosa*) y lo seguirá estando hasta 1936», fecha de la muerte de su autor.

La lámpara tuvo algunos imitadores, como Amado Nervo, que escribió un libro mucho más cándido, *Plenitud*, pero no continuadores. La singularidad de Valle-Inclán ya estaba apuntalada en la glosa que corona el primer capítulo de *La lámpara*: «Sé como

«Son infrecuentes en España los libros donde un escritor reconocido por su literatura exprese de manera tan marcada sus lecciones espirituales, usando, además, con entera libertad, elementos de un género que parte de la crítica ha emparentado con los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, cuyo título Valle-Inclán utiliza como subtítulo»

el ruiseñor que no mira la tierra desde la rama verde donde canta». Valle Inclán fue un ejemplar único, incluso dentro de la heterodoxia, quizá porque se atrevió más y supo escribir mejor que la mayoría de los escritores de su época. Se atrevió a saber, como decía el clásico, pero, además, a seguir inventando lo que sabía y a expresarlo con la musicalidad maravillosa de su escritura. Una música que nace de la contemplación amorosa de la existencia. «La luz es el verbo de toda belleza», afirma en la último resplandor de su *Lámpara*. «Luz es amor».



«ERA UNA NOTTE BUIA E TEMPESTOSA» NOTAS SOBRE UNA AMISTAD: ITALO CALVINO Y JULIO CORTÁZAR

por **Francesco Luti**

A partir de 1959, coincidiendo con la primera vez de Italo Calvino en España¹, aparecen en los catálogos de las principales editoriales italianas autores latinoamericanos del siglo XX. Sin embargo, en 1952 Einaudi había publicado una selección de poemas de Pablo Neruda traducidos por Salvatore Quasimodo. Neruda, ya conocido en Italia por sus posturas políticas, en 1951 había visitado su futura editorial y la redacción del periódico comunista *L'Unità*, agradeciendo el apoyo en ocasión de su expulsión del país. Calvino se encargó de la publicación ilustrada por Renato Guttuso. El éxito en Francia de *Ficciones*, la obra de Borges, y la estrecha relación de Gallimard con Einaudi, hizo que en 1955 la editorial de Turín publicara *La biblioteca di Babele* del autor argentino, en la traducción de Franco Lucentini. Una versión que se hizo directamente de la edición francesa y que tan solo en años recientes se ha vuelto a traducir del original. El visto bueno se dio en una reunión del *gotha* de la editorial, Calvino incluido, el 12 de noviembre de 1952, que inspiró a Carlos Barral sus futuros comités.

Durante la década siguiente las editoriales del *Belpaese* se adjudicarán los derechos de Carpentier (Longanesi,

1. De la presencia de Calvino en España en la década de los Cincuenta y Sesenta, y de las motivaciones que llevaron a la tardía difusión española de Calvino he tratado extensamente en «Italo Calvino en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 785, noviembre, 2015, pp. 2-17, y en «Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta», *Quaderns d'Italià*, n. 19, 2014, pp. 177-194.

2. Calvino frecuenta Fuentes a mediados de la década de los setenta, cuando el mejicano era embajador en París.

1959), Rulfo, Fuentes² (Feltrinelli, 1964), Sábato (Feltrinelli, 1965), Vargas Llosa (Feltrinelli, 1967, luego Einaudi, 1971), García Márquez (Feltrinelli, 1968), Onetti (Feltrinelli, 1969), Lezama Lima (Il Saggiatore, 1971), Cortázar y Arguedas (Einaudi, 1971), Bryce Echenique (Feltrinelli, 1974), Galeano (Einaudi, 1976). Parte del mérito de la llegada de estos nombres lo tiene Calvino que, gracias a la amistad con Barral y a su olfato libresco, medió directamente en el caso de Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, mientras que, en el de otros, impulsó la adquisición de derechos. Del peruano, en el mes de enero de 1964, dio una opinión favorable a que se firmara el contrato de la edición italiana de *La ciudad y los perros*, aunque el título acabaría en el catálogo de Feltrinelli tres años después.

El primer nombre del boom latinoamericano publicado en Italia fue el de Rulfo. Calvino que apreciaba la obra del mejicano, insistió en que se convirtiera en autor de Einaudi, aunque finalmente se estrenaría con Feltrinelli en 1960. En *Si una noche de invierno*, le rinde homenaje en el capítulo «Alrededor de una fosa vacía», donde se encuentra un incipit muy parecido al de *Pedro Páramo*. En ambos textos descubrimos la búsqueda de un progenitor y un viaje a caballo a través de tierras baldías. En 1977, en una carta a Suecia donde se le pedía una opinión sobre autores que merecieran el Nobel, Calvino nombra Rulfo subrayando que había escrito solo dos libros, cosa que testimoniaba su seriedad.

La puerta abierta por Calvino en calidad de portavoz de Giulio Einaudi permite que Barral, José Agustín Goytisolo y Josep Maria Castellet, *un ragazzo intelligente e un caro amico*³, emprendan estrechos vínculos con los de Feltrinelli, fomentando la literatura latinoamericana que empezaba a interesar al mundo editorial italiano por todo lo exótico que podía representar.

Calvino insistió para que el editor se hiciera también con los derechos de Julio Cortázar. En 1961, año en que de trabajador fijo pasa a ser asesor *free-lance* de la editorial, viaja a París para promocionar *Le Chevalier inexistant*. Al tratar con el círculo de los argentinos que residían en la ciudad, conoce al escritor y a su mujer Aurora Bernárdez, que se convertirá en su traductora, pero también encuentra a su futura mujer, Esther Judith Singer⁴, apodada Chichita, que con Bernárdez trabajaba para la UNESCO.

A principios de los sesenta Calvino, a pesar de estar publicado en Argentina, era un autor desconocido en España. Barral se había comprometido a adquirir los de-

rechos de sus obras desde 1956, pero sin éxito. En 1966 volvió a intentarlo con *Las Cosmicómicas*: en marzo Calvino le revelaba las dificultades para desbloquear la situación de los derechos de la obra, y que «*sto continuando a scrivere Cosmicomiche, voglio arrivare a farne altre dodici*».⁵

Hubo un intercambio de cartas con la casa Einaudi, pero la editorial de Barcelona tendrá que rendirse a Erich Linder, el terrible agente de Calvino. Solo en 2006 *Las Cosmicómicas* saldrán a la luz en Siruela, en traducción de Bernárdez («*Ora ho una traduttrice eccellente, la moglie di Cortázar*»)⁶.

Fue gracias al empuje de Cortázar que Calvino vuelve a visitar su país de nacimiento. En una carta de 5 de enero de 1964, Cortázar cuenta al editor de Minotauro, Porrúa, que: «Ahora se enteraron de que soy bastante amigo de Italo Calvino, y me pidieron que le convenciera de ir al nuevo concurso de la Casa de las Américas como jurado de la novela. Lo convencí, y se va estos días; cómo me gustaría irme con él».⁷ La estancia le permite entrar en contacto con escritores e intelectuales como Ángel Rama, con el cual mantendrá una larga amistad.

En otoño de 1963, en una carta al escritor cubano Antón Arrufat, Cortázar cuenta: «Conocí en París a Italo Calvino, y le pediré que te mande un cuento».⁸ Se trata del relato autobiográfico *La strada di San Giovanni*, donde se rememoran los paseos por las colinas ligures de padre e hijo: «Como Aurora tiene mucha experiencia de traductora, decidí hacer la versión española. La está terminando y Calvino la verá y criticará antes de salir para Cuba [...] que espero agregar a último momento en este sobre-valija (que, para colmo de perversidad, pondré en manos del mismo Calvino para que te lo lleve)».⁹

Calvino y Chichita llegan a la isla el 25 de enero del 1964 para quedarse un mes. Como miembro del Premio Casa de las Américas Calvino está presente en dos actos literarios y lee públicamente *El camino de San Giovanni*. Además, tiene la ocasión de pasar por la *Finca Vigía* de Hemingway y conocer al Che. Pero también aprovecha la oportunidad de regresar a la aldea de Santiago de Las Vegas donde había nacido, y hablar con quienes conocieron a sus padres (que en 1923 fundaron la Estación experimental agronómica y la Escuela de las Maestranzas agrícolas de la Cuba Cane Sugar Corporation). Curiosamente fue Hemingway que en el encuentro en Stresa de 1948, describe a Calvino el vergel de Santiago. El 19 de febrero se casa en Cuba con Chichita y el mismo día

3. *Meridiano*, Lettere (1940-1985), Milano, Mondadori, 2000, p. 690.

4. «Esther Singer, la mujer de Calvino, es una gran amiga nuestra, y sabe todo lo que se puede saber sobre literatura moderna», p. 677. Vol. II.

5. Archivo Einaudi, (Barral / Calvino, 16 de marzo 1966).

6. *Ibid.*

7. *Cartas. 1964-1968*, A. Bernárdez, Alfaguara, Madrid, 2000. Vol. II, p. 668.

8. Carta de 3 de noviembre de 1963, desde París, en *Cartas. 1937-1963*, A. Bernárdez, Alfaguara, Madrid, 2000. Vol. I, p. 632.

9. *Cartas. 1955-1964*, A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga, Alfaguara, Madrid, 2012. Vol. II, p. 467 y p. 481.

«El 15 de julio Cortázar recibe de la mano de Calvino el primer ejemplar de los cuentos casi completos. El libro lo lee el director de cine Michelangelo Antonioni que escribe a Calvino que “Las babas del diablo” era exactamente lo que estaba buscando hace años para hacer un film»

informa a la madre de la boda y de que al día siguiente continuarán el viaje hacia Méjico.¹⁰

París será meta frecuente de la pareja hasta que, en 1967, deciden comprar una casa unifamiliar en Square de Châtillon. Se quedarán allí durante trece años, hasta verse obligados a regresar a Roma por la devaluación de la lira. En París Calvino compagina el trabajo de editor con el de autor y con la vida familiar. En el relato *La pou-belle agrée*, escrito entre 1974 y 1976, nos desvela con humor sus tareas domésticas parisinas. Al igual que Cortázar, solía utilizar el Metro para cruzar la ciudad que con Pompidou vivirá un cambio urbanístico. Hay fotos (ya de los setenta) de Calvino y Cortázar en la obra de construcción del nuevo Les Halles. Un porteño y un *ligure*, dos autores originales que coincidieron en un país extranjero y siguieron escribiendo en la propia lengua. Ambos vivieron el fermento en la capital de las neovanguardias y del *Nouveau roman*. Calvino el 14 de marzo de 1973 ingresa como miembro extranjero en el *Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo)*¹¹, y hasta el regreso a Roma asistirá a más de treinta reuniones. Es en París donde consolida la idea de ir hacia una literatura combinatoria, y en cierto modo lúdica.¹² La producción de aquellos años incluye *Ti con zero* (1967), *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Gli amori difficili* (1970), *Le città invisibili* (1972) y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

Con Cortázar se leían recíprocamente. En una carta a Porrúa del 26 de agosto de 1964 Cortázar comunica que

«Einaudi, por úkase de Italo Calvino, resolvió publicar primero todos mis cuentos reunidos en un solo volumen (creo que eliminarán algunos, previa consulta conmigo, por ejemplo «Torito» que es insensato en italiano o en cualquier otro idioma): esto de los cuentos recopilados en un solo tomo me gusta mucho; Calvino, por ejemplo, hizo publicar los suyos y el resultado es maravilloso». ¹³ Se refiere a la edición de 1958.¹⁴

Gracias a la presión a Giulio Einaudi, Calvino consigue que el 6 de julio de 1965 bajo el título *Bestiario*,¹⁵ se publique una amplia selección de cuentos de Cortázar. Una carta a Porrúa del 30 mayo de 1965 nos desvela un detalle relevante: que la *notizia su questo libro* (la nota que cierra la edición), aunque anónima, es de Calvino. «Italo Calvino en persona escribió una breve presentación¹⁶ [...] muy discreta y creo justa». ¹⁷ El lector italiano tendrá que esperar tres décadas para leer los relatos de Cortázar en una edición completa.¹⁸

El 15 de julio Cortázar recibe de la mano de Calvino el primer ejemplar de los cuentos *casi completos*. El libro lo lee el director de cine Michelangelo Antonioni que escribe a Calvino que «Las babas del diablo» era exactamente lo que estaba buscando hace años para hacer un film». ¹⁹ Calvino, sumergido en su propio *lavoro d'invenzione*, rechaza la oferta de escribir el guion con Antonioni,²⁰ pero sugiere que se dirija a Cortázar para convencerle. La película se hará en 1966 con el productor Carlo Ponti, bajo el título de *Blow up*, aunque poco o nada quedará del relato original.

10. En un escueto telegrama a los einaudianos revela: «Comunico che mi sono sposato». Es el febrero de 1964.

11. Cortázar recibió la invitación, pero la rechazó. Hay quienes sostienen que se debió a que el grupo no tenía un compromiso político (véase Guadalupe Nettel, «Entrevista con Hervé Letellier», *Mexique Culture*, noviembre de 2014), pero hubo, probablemente, otras motivaciones más personales.

12. Conocía a Queneau y a su obra habiendo traducido *Les fleurs bleues (I Fiori blu)*, Torino, Einaudi, 1973).

13. *Cartas. 1955-1964*, Op. Cit., p. 570.

14. *Racconti*, Torino, Einaudi, 1958.

15. *Bestiario* reúne parte de los relatos de Cortázar hasta la fecha y se divide en tres secciones temáticas: I. Riti; II. Giuochi; III: Passaggi.

16. *Cartas. 1964-1968*, Op. Cit., p. 883.

17. *Cartas. 1965-1968*, A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga, Alfaguara, Madrid, 2012. Vol. III, p. 108.

18. *I racconti*, Torino, Einaudi, 1994. Un equipo de traductores desempeñará la tarea (Nicoletti Rossini, Martinetto, Ernesto Franco, Cesare Greppi, Stefania Fabbri, Cecilia Rizzotti y Cesco Vian).

19. *Cartas. 1964-1968*, Op. Cit., p. 944.

20. *Lettere (1940-1985)*, Milano, Mondadori, 2000, p. 881.

Hay un paréntesis romano a principios de 1966, en ocasión del bautizo de la hija de Calvino, Giovanna, que había nacido unos meses antes, con Cortázar y Aurora en el papel de padrinos: Roma «fue como una especie de sueño muy hermoso, con un largo vagabundeo solitario a las dos de la madrugada por la Piazza del Popolo, y los frescos del Pinturicchio en Santa Maria in Araceli, y ese olor a pan que tiene Roma a las ocho de la mañana».²¹ En la capital, Aurora presenta a Calvino su traducción de *Le Cosmicomiche* y él la revisará *en progress* para la publicación en Minotauro en 1967. Así Bernárdez se convertirá en la traductora para las ediciones argentinas y algunas de las futuras españolas.

Calvino no deja de acompañar las publicaciones italianas de su amigo. En 1971, en una nota al margen de la primera edición de *Storie di cronopios e di fama*, la define «la creazione più felice e assoluta di Cortázar».²²

En febrero de 1984 Calvino y Chichita acuden al funeral del amigo. En un breve recuerdo en *El País* del 13 de febrero de 1984, si bien se despista diciendo de haberle conocido en la década de los cincuenta, Calvino rememora «la imagen de un hombre que sabía fundir maravillosamente sus exquisitas dotes humanas con una proeza literaria que yo calificaría de única. [...] En narraciones como *Historias de cronopios y de famas* la genialidad de su fantasía resultaba verdaderamente feliz». En un artículo para *La Repubblica* de aquellos días concluía «Un uomo che sapeva pensare per immagini e scoprire a quel livello una logica di connessioni e contrapposizioni e ribaltamenti facendo riaffiorare un modo di conoscenza che ormai solo la poesia riesce a rendere ancora operante».²³ Un año después nos deja Calvino, y al cabo de seis meses, Rulfo. En menos de dos años se van tres nombres claves de la literatura universal del siglo XX.

Muchos son los guiños que Calvino y Cortázar se han intercambiado. Cabe recordar algunas conexiones. En *Cosmicomiche* Calvino crea personajes que no son humanos, pero tampoco animales, más bien seres antropomorfos con nombres impronunciables (Qfwfq) que recuerdan a los *Cronopios* u otros personajes de Cortázar (como Axolotl), que un tiempo fueron hombres. Qfwfq, al contrario, es un predecesor del hombre, un ser unicelular que narra en primera persona. O en el relato de Calvino *L'inseguimento*, recopilado en *TI con zero* (1967), que es un intento de ver el tiempo a la manera del espacio.

En la nota que cierra la edición italiana de *Bestiario*, a propósito de *La autopista del Sur*, Calvino escribe: «L'imbo-

ttigliamento d'una colonna d'automobili che tornano a Parigi dopo il weekend. E se l'ingorgo, un'ora dopo l'altra, non finisce mai più? Trasformare situazioni come queste in racconti (Non si dia la colpa a nessuno o L'autostrada del Sud), racconti minuziosi, ossessivi, d'una tensione che può precipitare in tragedia, è l'exploit tipico di Cortázar: il misterioso, l'irrazionale, il tragico germogliano dalla più corporea descrizione del quotidiano».²⁴ Publicado en *Todos los fuegos el fuego* (1966), el tiempo es el tema principal de este relato que inspiró la película de Jean Luc Godard *Week end* (1966), y la de Comencini, *L'ingorgo*, con Alberto Sordi, de 1977. «El cuento de Cortázar, a su vez, yo creo que se inspiró en *El ángel exterminador*, de Buñuel», escribe Enrique Vila-Matas en su último libro.²⁵

Se leían recíprocamente y se escuchaban leerse. En sus divertimentos poéticos en un italiano inventado, *En Italico modo*, al pie del soneto «Eleonora», Cortázar anota: «Accidente! decía Calvino escuchándome leerlos. Me pareció una opinión tan generosa como estimulante, pero también creí oportuno colgar el arpa itálica y allí sigue, del salón en un ángulo oscuro».²⁶ Italia fue meta de un primer viaje de la pareja Cortázar en 1950, y en los dos meses en Florencia (en Via della Spada, 5) termina la traducción de E.A. Poe. En un título de 1972 en colaboración con los poetas André Balthazar y Joyce Mansour, y el artista belga Reinhoud d'Haese, ambos figuran coautores. Se trata de *La fosse de Babel*, edición limitada de trescientas copias, donde recopilan unas de sus frases demostrando el interés por el mundo del arte visual.²⁷

Otros indicios los unen. La pasión por la literatura fantástica, el amor a las palabras, el querer experimentar con la literatura, la atención a los detalles cotidianos y a las hormigas (*La formica argentina*, Calvino; *Instrucciones para matar hormigas en Roma*, Cortázar). Y la misma afición a un poster que Calvino tenía en su estudio de París y Cortázar en su estantería. Snoopy sentado a la máquina de escribir: «Era una noche buia e tempestosa», la célebre frase de Edward Bulwer-Lytton. Cortázar recuerda que fue «un poster imperecedero, Snoopy escritor reflexionando ante el teclado después de la primera frase de su novela: *Era una noche buia e tempestosa*. Oh inocencia perdida, si otra vez fuéramos capaces de empezar así una novela para erizos, para seres como el pájaro Woodstock, lector siempre maravillado de las incipientes obras completas de Snoopy».²⁸

21. *Cartas. 1965-1968*, Op. Cit., pp. 240-241.

22. *Nota de Calvino en Julio Cortázar, Storie di cronopios e di fama*, Torino, Einaudi, 1971, p. 147.

23. *L'uomo che lottò con una scala*, 14 de febrero de 1984.

24. Op. Cit. p. 552.

25. *Montevideo*, Barcelona, Seix-Barral, 2022.

26. *Salvo el crepúsculo*, México, Caracas, Buenos Aires, Editorial Nueva Imagen, 1984, p. 103.

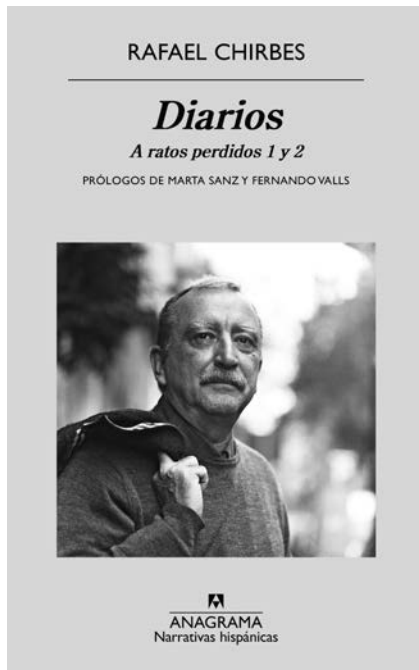
27. A este propósito véase Jessica Pujol Duran, «*La fosse de Babel*: un proyecto colaborativo», *Revista Estudios Avanzados*, julio 2016, pp. 122-131.

28. De *Homenaje a una joven bruja*, en *Territorios*, 1978, (siglo XXI).



BIBLIOTECA





Salir verdadero

Rafael Chirbes

Diarios. A ratos perdidos 3 y 4

Anagrama

704 páginas

Tenido por mucho tiempo como un género de escritores para escritores o, como mínimo, para lectores de apetitos muy librescos, el diario ha encontrado con Rafael Chirbes una combinación inusual y feliz: llegar a públicos más amplios, elevar su aprecio general y hacerse sentir en el comentario de la crítica especializada. Intereses y polémicas aparte, la publicación de los dos primeros volúmenes de estos «ratos perdidos» -cuyos volúmenes tres y cuatro comentamos ahora aquí- ha venido a ratificar el peso de Chirbes en la prosa contemporánea española. Lo ha hecho con un énfasis que el propio autor quizá hubiera apreciado en vida, pero bienvenidos sean gregarismos y conversiones si con ellos no solo se hace justicia a un autor sino que se beneficia un género. No en vano, hace tiempo ya que debemos dejar de decir eso de que el diarismo es ajeno a nuestra tradición literaria: con la suerte póstuma de Chirbes, el género ha conocido en estas décadas una expansión que a buen seguro no

había conocido siquiera con cultivadores de tanto mérito como Valentí Puig, José Carlos Llop, Andrés Trapiello o un Sánchez-Ostiz citado y apreciado por el autor valenciano. Es de esperar que la buena publicidad de los diarios de Chirbes tengan un efecto derrama que beneficie la atención dispensada a estos y a otros.

«Refugio del cobarde» frente al «atletismo de la verdadera escritura», la diarística de Chirbes tiene algo -no es infrecuente- de exudado de su trabajo narrativo: si por una parte, no le ha reservado lo mejor de sus esfuerzos, por otra podemos pensar que los meros ejercicios de dedos de Chirbes tienen ráfagas de oro. Estos cuadernos, en todo caso, le permiten unas libertades a través de las que nos llegan, sin filtrar, el escritor y el hombre: sus lecturas y sus viajes y sus penas, su mala conciencia, sus estallidos de gozo, su vista atrás a la memoria, sus perezas y autocompasiones y crisis de escritor y sus entusiasmos literarios. No todos

los escritores salen humanamente bien parados -pienso en Saramago- de sus notas: Chirbes sí, y con una cuquería muy medida, cosa que se agradece, para el mundo o la posteridad. Estamos, en todo caso, ante un diario de la vertiente más ensimismada o reconcentrada: Chirbes no quiere reflejar más mundo que el que tiene cerca. Pero si un diario engancha, más allá del azar las simpatías o antipatías por el autor, es menos por la vocación testimonial que, obra literaria al fin y al cabo, por la verosimilitud del personaje.

Y este está logrado, con el mérito añadido de que a Chirbes parecía importarle más escribir que ser escritor, y escenas que en otro serían motivo de alipori -ir de Cervantes en Cervantes, charlar con doctorandos, romantizar la escritura en habitaciones de hotel- en él quedan desactivadas por una naturalidad que se redime. En los años (2005 a 2007) de este volumen ocurren algunas cosas de importancia: Chirbes se despidió de su trabajo *gagne-pain* en una re-

vista, y emprende viajes cortos, más por el extranjero -Nápoles, Nueva York, Berlín...- que por España, mueren algunos amigos y, ante todo, lucha con la novela. Lo más importante, de hecho, que ocurre de verdad con Chirbes son esas escenas de interior -de lo doméstico a lo personalísimo-, y de toda la tramoya política de esos años apenas nos queda más que una rúbrica generacional, de la que el autor es muy representativo: la del revolucionario que, tras abrazar la socialdemocracia, se siente traicionado por los suyos.

Como en todo diario, el material es irregular o, más bien, se alinea excepcionalmente con los gustos y aprensiones del lector: uno cree, por ejemplo, que el Chirbes viajero podía haberse exigido más con esa capacidad de descripción que apenas ha tenido paralelismo en nuestros días; lo mismo puede decirse de no pocos entusiasmos lectores y cinematográficos -y, aún más, artísticos-: uno apunta y busca la película o el cuadro del Perugino, pero los entusiasmos transmiten poco cuando solo transmiten entusiasmo. Pero cuando se detiene -como con Blasco Ibáñez- o cuando da vueltas y vueltas a lo largo del tiempo -como con La Celestina- a un libro o un autor, Chirbes resulta descomunal. Por otra parte, él mismo ya avisa de que todas las citas, las notas breves de lectura y demás son «material de trabajo».

Lo que aporta su grandeza al diario -y aún le quedaban no pocos años para morir- es su aire de final, de despedida, de conciencia repetida de la escasez del tiempo: Chirbes ya calcula incluso cuánto podrá todavía escribir. Es inevitable que los grandes sufrimientos flaubertianos -«Leo lo que llevo escrito y se me cae el mundo a los pies», «no creo que haya persona menos dotada para la escritura que yo»- generen mucho pasmo y comentario, aunque él mismo se repro-

cha que «si yo no aguanto a los llorones [¿los aguanta alguien?], por qué me tolero este baboserío». Pero son nada y nonada ante la manera de levantar testimonio de un cuerpo que todavía goza pero que ya va cediendo espacio a la muerte y su aprensión: es imposible no reconocerse en unas páginas donde el barroquismo lleva al senequismo y la palabra literaria adquiere grandeza y verdad. No hay apenas humor en el Chirbes que anota; no hay opiniones incorrectas que escandalicen, e incluso hay no poco de lo que él mismo llama el ametrallamiento del lugar común («Siempre, la infancia y los sabores»). Pero en alguien que -pese a las muchas durezas sufridas- no parece guardarle el menor rencor a la vida; en alguien que tiene la decencia de encerrarse en la autocompasión en lugar de dar salida a la amargura, el sufrimiento tiene una verdad de orden biológico. Si hubiese que darle un título a estos diarios por su frase más utilizada, tal vez habría que llamarlos «ayer bebí». Pero hay hermosura en ese choque entre la inevitable comedia humana de nuestra imperfección, encarnada en Chirbes, y una lucha casi ascética para llegar, como llegó, a obras sublimes del arte de narrar.

El gran logro de Chirbes no está en sus diarios, pero en sus diarios aparecen aquí y allá momentos del Chirbes mejor, al hablar -¡antes de la pandemia!- del guardia municipal que cada español lleva dentro o la «poco simpática idea de prepotencia» que logra transmitir Berlín. Hay muchos quilates ahí y, como tal vez no podía ser de otra manera en un escritor de cercanías, del todo ajeno a la idea de literatura como mecano, sus páginas sobre una Valencia «más ostentosa que rica», aun antes de que todo acabara en el Código Penal, son dignas de antología. Como lo son algunas escenas en las que narra la lucha de su abuela por mantener la

higiene para no pasar de la pobreza a la miseria: unas escenas, y unas páginas, en las que hay una visión del mundo. Al terminar el libro, alguien me preguntó si Chirbes salía bien o mal: sale bien, y ojalá hubiésemos tenido la suerte de frecuentar su bar. Pero lo más importante es que sale verdadero.

por **Ignacio Peyró**



Isla partida

Daniela Tarazona
Isla partida

Almadía Ediciones
136 páginas

La mexicana Daniela Tarazona (1975), autora del libro de ensayos *Clarice Lispector* (2009) y de las novelas *El animal sobre la piedra* (2008) y *El beso de la liebre* (2012), acaba de obtener el prestigioso Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz -en el que le han antecedido nombres tan relevantes como los de Clara Usón, Nona Fernández, Lina Meruane, Fernanda Trías, Camila Sosa Villada o María Gainza- por su breve e intensa *Isla partida* (2021), obra en la que nos adentra una vez más en su enigmático y simbólico universo y que, según confesión de la propia autora, tardó años en escribir. Reconocida en 2011 como «uno de los 25 secretos literarios de América Latina» durante la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Daniela ha demostrado desde sus primeros títulos una encomiable madurez -no en vano, su ingreso en la literatura ha sido relativamente tardío-, lo que explica la práctica de una poética signada por la exigencia, en la que los límites miméticos del mundo son transgredidos para colocar el foco en los sueños, los recuerdos y la

imaginación de sus personajes. No en vano, su figura pública en *twitter* queda definida con la leyenda «Escritora. Veo doble» y, precisamente, a partir de esos atípicos desdoblamientos forja su narrativa.

Desde su título, *Isla partida* -bellamente editada por la editorial Almadía- alude metafóricamente a los dos hemisferios que conforman el cerebro, el órgano más misterioso e inexpugnable del cuerpo y que aparece repetidamente fotografiado en el volumen para dar cuenta del desequilibrio que sufre la protagonista: imágenes que pertenecen a tomas reales del cerebro de Tarazona tras sufrir un episodio neurológico que le hizo aprehender la realidad «de otro modo». La importancia de la observación, la percepción y la corporalidad, manifiesta en sus obras anteriores y capital en los *Sensory studies* -a los que se adscribe tanto la autora como su admirada Clarice Lispector y escritores afines de la «escuela de la mirada» (pienso, en este sentido, en Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute o, en el contexto mexicano, en Salvador Elizondo, describió

como nadie el vínculo existente entre los verbos «escribir», «mirar», «recordar» e «imaginar»)- se destaca en este caso a partir del rol que adquiere lo que ocurre entre nuestras meninges. No en vano, leemos: «Allí está el mundo. Una reducción de él, con luces artificiales y todo. En ese mundo está la clave, fíjate bien en los muros: ve qué está escrito en ellos, los mensajes de los muros describen los asuntos más importantes del momento. Busca, rasca la pintura, encuentra la grafía, pronúnciala, di: aquí leo» (p. 103). Por su parte, el concepto de «isla» recuerda la soledad de la existencia humana, asentada en el hecho de que resulta imposible dar cuenta de nuestra subjetividad a los otros. De ahí la complejidad de estas páginas, marcadas por el recurso a la fragmentación, la brevedad y por una perspectiva poliédrica, gracias a la que conocemos simultáneamente diversas facetas de quien *se/nos* habla.

El argumento de la obra puede sintetizarse en pocas líneas: una mujer sufre un proceso de desdoblamiento el día en que se realiza un encefalo-

grama y le es diagnosticada disritmia cerebral: una de sus personalidades marcha a una isla para quitarse la vida (o, lo que es lo mismo, para renunciar al mundo y escapar del dolor); la otra se queda en la «parte de acá» para seguir el rastro de la potencial suicida. Recuperando episodios de su infancia y adolescencia, por los que conocemos desde la importancia de la abuela al duelo provocado por la muerte de la madre -tema ya esencial en *El animal sobre la piedra-*, la narradora va desgranando las múltiples caras de su identidad, renunciando a la linealidad y situándonos, gracias al uso de la segunda persona del singular, en el borde de una grieta psíquica que conjuga sin empacho pasado y presente. Así se anuncia en un esclarecedor pasaje: «El orden de los hechos en el tiempo, ¿tiene relevancia verdadera? Estar rodeada significa hundirse en la arena. Tu cuerpo se pierde entre los objetos, apenas puedes abrir los ojos. Ver es un estado de gracia, aquí, ahora mismo» (p. 40). Este «tú», difícil de mantener en textos extensos pero que tan buenos resultados ofrece en el terreno de la *nouvelle* -no hay más que recordar, por ejemplo, su empleo en *Aura*, de Carlos Fuentes- involucra al lector en la mente de la protagonista con especial pertinencia, logrando que su enajenamiento se universalice hasta extremos insospechados. A ello contribuye, asimismo, el encadenamiento de escenas prácticamente estáticas y de escasa duración, con las que se conforma un tapiz de la *diferencia cognitiva* tan inquietante como hostil a cualquier perspectiva lógica.

La realidad se mostrará, así, escrita por las sinapsis cerebrales, lo que permite que en algunos episodios ingresemos en los terrenos de lo fantástico: es el caso de los cuernos de reno que le crecen a Lee Harvey Oswald, el presunto asesino de Kennedy, durante una cena en casa de la abuela; también del ovni que, como «bola de fuego gigantesca» (p. 31), se posa jun-

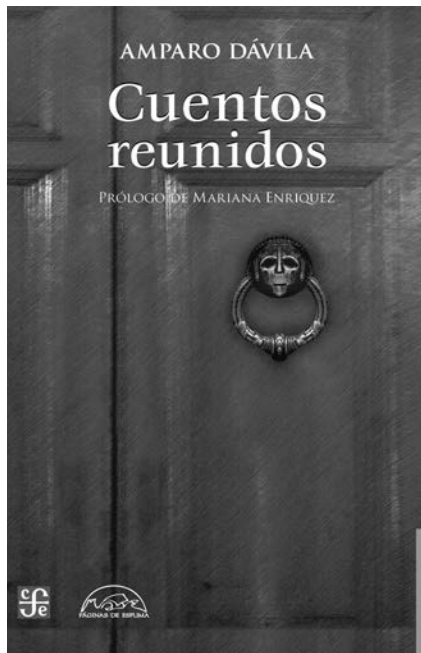
to a una ventana. En otras ocasiones, impera un tono ensayístico, por el que se alternan reflexiones sobre las posibilidades de la escritura como medio de conocimiento -«Paz es una palabra breve. ¿Su brevedad cifrará su realidad? Guerra es una palabra más larga. ¿Por qué, en un momento dado, la palabra puede ser sujeta con un anzuelo?» (p. 91. La cursiva es mía)- o sobre la tremenda condición del mundo contemporáneo, donde «nada tiene sentido, los humanos somos animales de mierda y vamos al final. Nos comeremos otra vez, los unos a los otros, hasta que no reste ni un hueso con un poco de carne» (p. 66).

Subrayo, finalmente, el profundo lirismo que rezuma el texto, manifiesto en fragmentos como el siguiente: «Los recuerdos se dispersan. La imagen es: una gota de aceite cayendo en el agua. No puedes recoger lo que sucedió dentro de ti, los impulsos y la angustia fueron tan primitivos que reniegan del lenguaje, giran, huyen, se convierten en burbujas irrompibles, blindadas como si fueran de acero. No es tarde ni temprano, sin embargo, el tiempo presente tiene la contundencia de lo vivo. El tiempo presente respira sobre tu boca y te deja un vaho que huele a flores» (p. 110). Gracias a esta condición poética, en la novela se alternan complejas imágenes surrealistas con otras de más fácil interpretación para dar cuenta del delirante universo en el que se asienta la realidad de la protagonista. La hondura de la indagación literaria se asienta especialmente en estos episodios, marcados por el flujo de conciencia -recurso grato a Tarazona- y con los que se narra la experiencia de lo inasible. Para ello, nada mejor que emplear la «poética del tajo» -que rompe nuestras expectativas en materia de comunicación- y optar por la técnica de «coser y descoser» lo contado, *puntada* estilística que Daniela ya aplicó en las páginas de *El beso de la liebre* y que nos hace *sospechar* -Sarraute dixit- de

lo contado. En esta situación de balbuceo del relato por la que, además, desde el punto de vista rítmico se encadenan episodios lentos con otros signados por la torrencialidad, la atención lectora es requerida en todo momento para reconocer el mensaje inherente al texto: *el rechazo a la estandarización del mundo y, con él, de nuestro lenguaje forjado por clichés; la defensa de la libertad individual y, con ella, el orgulloso elogio de la diferencia.*

En conclusión: si usted disfruta con obras signadas por la búsqueda estética y la imaginación, en las que el reflejo de la fragilidad individual corre parejo al cuidado del lenguaje, corra a buscar su ejemplar de *Isla partida* a la librería más cercana.

por **Francisca Noguero**



Amparo Dávila: una desollada ternura

Amparo Dávila *Cuentos reunidos*

Páginas de Espuma
312 páginas

Amparo Dávila decía que no era una escritora rigurosa, en el sentido de que no solía trabajar en sus cuentos, en sus poemas, en sus textos en general, con rutinas estrictas. En cambio, que era una escritura rigurosa en el sentido de que solía cuidar el estilo minuciosamente; yo pienso que era una escritora rigurosa, sobre todo, con sus obsesiones, acaso lo más legítimo — vamos a decirlo así— de las personas que escriben y llegan a deslumbrar, inquietar, muchas veces perturbar, con sus cuentos. Porque vamos a hacer a un lado los estilos y las rutinas para hablar de los temas que lo embargan a uno. Lo que podemos ensayar hasta el hartazgo de nuestras consciencias para seducir a los demás, lo que buscamos y encontramos muchas veces, pero por caminos inesperados; un caleidoscopio que se las arregla para representar un finito universo de mil maneras.

Dávila nació en los años veinte del siglo pasado en Pinos, un pequeño poblado del estado de Zacatecas, ubicado en el centro-norte de México. Y, como suele ocurrir en el caso

de los personajes míticos, sus inicios en la literatura se han convertido en pequeñas historias que la memoria y el tiempo llegaron a perfeccionar. Solía decir, por ejemplo, que, por haber sido una niña enfermiza y febril, solía pasar horas encerrada en la biblioteca de su padre mirando por la ventana, al resguardo del frío; dado que Pinos carecía de cementerios, era habitual ver a la gente con sus muertos en carretillas que luego eran enterrados en las laderas. Dijo Amparo: «Eso pasaba a través de la ventana: no la vida, sino la muerte»¹. Contaba, también, que su madre vivía deprimida debido a la prematura muerte del resto de sus hijos, y que observar a su madre agobiada por la depresión y por el insomnio la llevó a imaginar, siendo sólo una niña, que el mundo era un lugar donde las personas eran incapaces de salir de espirales heladas, oprimidas por los demonios. Las monjas que la educaron, como su madre, en un estricto catolicismo, la convencieron de que Dios se había sacrificado por nosotros para alejarnos del mal, algo que la conmovió al grado de llevarla a la escri-
tu-
ra de poemas místicos: «En ellos veía al Padre Eterno y a Jesucristo como jardineros, regando las plantitas para que crecieran y dieran frutos. Ese es mi verdadero inicio en la literatura», le dijo la misma Amparo a Vivian Abenshushan en una entrevista.

ra de poemas místicos: «En ellos veía al Padre Eterno y a Jesucristo como jardineros, regando las plantitas para que crecieran y dieran frutos. Ese es mi verdadero inicio en la literatura», le dijo la misma Amparo a Vivian Abenshushan en una entrevista.

Cuales fueran los motivos, las circunstancias hiladas, que la llevaron a las artes literarias, ella solía afirmar que no eligió ser escritora, de la misma forma en la que no eligió nacer como un pájaro o como una flor, por decir algo; era, más bien, un destino. Para restar a sus palabras cualquier presunción, aseguraba que el sino de la literatura no fue, para ella, ni una fortuna ni una desgracia; fue, sencillamente, algo que debió aceptar, y algo que a la postre dedicó toda su energía, hasta que se vio rebasada por los compromisos familiares. La lesión cerebral que sufrió una de sus hijas debido a un accidente de nacimiento, provocó que debiera distraerse de su vocación: «No me arrepiento, claro que no, pero a veces sí me da tristeza y siento frustración, pero no lo podía haber hecho de otra manera, ¿verdad?»².

La pregunta con la que terminó su comentario —«¿verdad?»— me provoca una irremediable ternura.

Sus cuentos, debo decirlo, podrían parecer carentes de ternura si no se leyeran con detenimiento. Por ejemplo: «Música concreta», el cuento de Amparo que más me gusta, trata sobre dos amigos de la juventud, Marcela y Sergio, que vuelven a encontrarse casualmente cuando están apunto de cumplir 40 años. Sergio mira Marcela en una librería, duda si es ella, termina acercándose a saludarla y descubre que en su vieja amiga hay un aire de tristeza que le resulta ajeno. Marcela se había casado con Luis, también amigo de la juventud de Sergio, pero, antes de eso, los tres habían compartido tertulias en apariencia inacabables escuchando a Louis Armstrong. Ha pasado el tiempo, Marcela y Luis tuvieron hijos, y Sergio, un hombre de negocios que ha permanecido soltero, decide hacerse un espacio en su ocupada agenda para obsesionarse con la tristeza de Marcela. Más bien: en los motivos detrás de dicha tristeza. Él la invita a tomar un café, la invita a su departamento, vuelve a ganarse su confianza y entonces ella se sincera sobre las razones que la han deprimido. Luis, su esposo, mantiene desde hace años un romance con una costurera joven, de ojos saltones, con la cabeza pegada al torso como si no tuviera cuello. La costurera, además de acostarse con Luis, acude en las noches a acosar a Marcela: entra en su jardín y comienza a croar de forma perturbadora para enloquecerla y dedicarle malos augurios. Sergio, desde luego, piensa que Marcela ha perdido el juicio y, con el mayor cariño que puede, trata de con-

vencerla de que el asunto de la mujer croando debe ser un producto de su imaginación. Marcela le dice: «Sabía que no me creerías». Sergio siente, entonces, por su amiga, una «desollada ternura». Decide investigar el asunto por sí mismo sin consultarlo ni con Marcela ni con Luis: está dispuesto a todo con tal de transformar el destino de su amiga.

«El espejo» es un cuento de Amparo Dávila que resulta tan inquietante como «Música concreta», y en donde la autora zacatecana explora inquietudes similares. En él, un hombre joven que vive con su madre decide internarla en un hospital luego de que ella se rompe una pierna. El hombre, que viaja constantemente por motivos laborales, no encuentra una mejor opción para cuidarla. Los dos se han jurado ser jueces implacables del otro, y por ese motivo, cuando el joven visita a su madre, esta le dice que ha comenzado a enloquecer. Hay algo en el espejo de la habitación del hospital, algo indescifrable y siniestro, que la atormenta. El hombre, al inicio, piensa que todo debe ser culpa de alguna enfermera y pide que la cambien, pero pasan los días sin que la madre mejore. El hombre trata de encontrar soluciones prácticas, pero nunca se le ocurre llevar a su madre a casa y pagar los cuidados de alguien más. Al contrario, socava las soluciones prácticas y termina durmiendo con su madre en el hospital, donde comienza a experimentar, en mente propia, el influjo del espejo: «Habíamos sido elegidos y, como tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable».

Recuerdo aquello que había expresado Amparo en una entrevista, mientras hablaba de cómo debió alejarse de la literatura para atender a su hija:

«[...] pero no lo podía haber hecho de otra manera, ¿verdad?».

Los *Cuentos reunidos* de Amparo Dávila, donde se compilan cuatro títulos publicados en 1959, 1961, 1977 y 2008, tratan, en mayor medida, sobre la ternura que nos embarga al presenciar el carácter ineludible del destino, que se vuelve incluso más opresivo cuando disemina su influencia en las personas que amamos: una inquietud inagotable, conmovedora, que Amparo llevó a cabo en algunos de los mejores relatos escritos en México, en los que renovó, y oscureció, el género fantástico.

En una entrevista que concedió el 8 de noviembre de 2016, cuando tenía 88 años, Amparo dijo que no tenía un cuento favorito: «Son como lo hijos, pues todos me son muy importantes». Podría optar por uno porque le costó más trabajo o por otro porque pudo escribirlo fácilmente. En esa misma entrevista, dijo que hubo un tiempo en el que pensó que sus textos estaban pasados de moda, caducos, pero que luego se dio cuenta de que en los homenajes y en las ferias del libro, solía dedicar sus libros a largas filas de gente joven que llegaba hasta ella con primeras ediciones, maltratadas, en las manos: «[...] eso me alentó mucho, porque dije: 'No han pasado de moda, todavía existen, todavía tienen vida'³.

Amparo Dávila, que moriría en abril de 2020, tenía razón: el destino de sus cuentos, o la forma en que sus cuentos han transformado el destino de los jóvenes escritores en México, quienes la leen con entusiasmo, quienes la recomiendan entre sí todo el tiempo, provoca un entusiasmo que resulta, por decir lo menos, enternecedor.

1. <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>

2. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1400>

3. <https://www.youtube.com/watch?v=STec2k9ojzQ>

por César Tejeda



El tlatoani y los caxtiltecas

Álvaro Enrigue
Tu sueño imperios han sido

Anagrama
224 páginas

Álvaro Enrigue (Ciudad de México, 1969) hizo el alarde de una novela muy ambiciosa, *Ahora me rindo y eso es todo* (2018), que trataba de la violenta frontera norte mexicana, con una galería de personajes poderosos en los que se incluía nada menos que al jefe apache Gerónimo. Los capítulos desarrollados en el siglo XIX se alternaban con otros que seguían los pasos de una familia que podía ser trasunto de la suya propia, la de Enrigue, que recorría, ya en la actualidad, los parajes de aquella vasta extensión de tierra que los Estados Unidos arrebataron a su vecino del sur. Ahora, con título no menos llamativo, *Tu sueño imperios han sido* (que es un verso de Calderón en *La vida es sueño*), vuelve a enfrentar a mexicanos, o más bien los mexicas y colhuas (unos y otros, habitantes de Tenochtitlan), con otro imperio, el balbuciente español de principios del siglo XVI. El resultado, más modesto en páginas, es más redondo, y quizá el mejor cuento y recuento de aquel encuentro increíble, pasmoso, del 8 de noviembre de 1519 en el que Moctezuma y Hernán Cortés se vieron por primera vez sin entrever las conse-

cuencias que habrían de salir de ello.

Fue esta una de esas coyunturas verdaderamente trascendentales en la historia del mundo. Sobre ella se ha escrito mucho, y lo han hecho desde Octavio Paz en no pocas páginas de *El laberinto de la soledad* a Salvador de Madariaga en su libro sobre Cortés, que leyó en su exilio británico Luis Cernuda y realmente lo hizo sacudir imaginando esa coincidencia de dos mundos, como manifestó en una carta a Madariaga, fascinación que le llevó a componer el poema de tema mexica «Quetzalcóatl» años antes de pisar tierra americana. Luego de hacerlo escribiría «El elegido», cuya última estrofa casa tan bien con la atmósfera recreada por Enrigue: «Sobre cada escalón, en la pirámide del llano, / Cada una de las flautas tañidas por el gozo, / Rotas entre sus dedos, iban cayendo, / Hasta alcanzar el templo de la cima, / A cuyo umbral estaba el sacerdote: / Como una de sus cañas, allí, rota la vida, / Quedaba en su hermosura para siempre».

No es por rellenar líneas el traer la cita de Cernuda aquí, pues sacrificios, el Templo Mayor de México-Tenoch-

titlan, sacerdotes, todo eso es algo que hallamos en la novela de Enrigue, pero no desde el punto de vista de la épica, sino de la historia menuda de los protagonistas, concentrada en ese día, con su ecuador de la siesta, en el que tanto sucede y que como *Ulises*, de quien se ha conmemorado el centenario de su publicación en 2022, se desarrolla en una sola jornada. La obra de Joyce abarca el día, como teóricamente sucede con la de Enrigue, pero también tiene incursiones en las alucinaciones aunque sin sumirse en ellas y en el sueño nocturno que caracteriza *Finnegans Wake*. Y alucinaciones hay igualmente en *Tu sueño imperios han sido*. De hecho, todo el libro puede contemplarse como una alucinación de 224 páginas, en consonancia con las que se regala el aturdido emperador azteca (usando mal el gentilicio, según aprendemos en la novela, pues es «azteca» un palabra acuñado por el desconocimiento anglosajón).

A esa extrañeza estupefaciente provocada por los hongos en uno de los protagonistas, el tlatoani o emperador, y al asombro de los españoles («un convoy de calvos lombricientos») que

penetran sin resistencia en la capital de aquel imperio con la misma osadía que un bocado de carne en el interior de una boca que puede engullirlo, se suma la de los nombres propios, topónimos y, de nuevo, gentilicios. Todos ellos, cuando se apartan de las formas que reconocemos, hacen cambiar de perspectiva y hacen que el lector no pise terreno conocido, potenciando la sensación de ser intruso en un lugar y un tiempo para los que no sirven nada de lo que previamente conoce. Enfrentarse a los nombres con ortografía nahua (náhuatl) coadyuva a esa *alienatio*. Y nos sentimos extranjeros. Un logro de este libro. Jerusalén es aquí Xeluhalén; Jesús, Hehtzús; Santiago, Xantiaho. Justificándolo, Enríque señala:

«Es una novela, y en las novelas –a Cervantes gracias– todo, hasta la ortografía, sirve al relato».

Es también un acierto haber rechazado simplificaciones y maniqueísmos: los indios eran de una refinada crueldad; los españoles o castellanos (caxtiltecas), alegremente toscos. Unos y otros cometen excesos y en todos hay algo que admirar. Aunque no están muy desarrollados, los papeles femeninos son estupendos, incluido el de la Malinche (aquí, Malinalli). Algunos párrafos ocupa el asunto de la traducción, vital para el intercambio de ideas y expresiones entre quienes no tienen lengua común. Y queda muy bien reflejado el uso del maya como lengua puente entre nahua y español (lengua que en realidad la Malinche ya conoce y usa sorpresivamente en determinado momento).

En el laberíntico palacio de Moctezuma donde casi toda la acción transcurre, en esa ciudad asentada en una laguna que llegaría a ser la sórdida protagonista de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, el imperio que está a punto de ser derribado despliega su catálogo de asombros: su organización social, las ejecuciones de las que hoy son testimonio las calaveras puntillistas (el «sonajero de muertos más grande del mundo») en las excavaciones del

Templo Mayor, los títulos de los cortesanos y funcionarios («El consejero que Vela por las Veredas de Piedras Preciosas e Hilos de Plata que Abrazan al Maíz cuando es una Pequeña Joya», por ejemplo), todo pasma y hasta sobrecoje. También cierto bestialismo de los españoles.

Refiriéndose a unas sandalias, oímos a uno de estos y luego a otro: «A Amadís de Gaula le habrían encantado, dijo, las habría usado para andar por palacio en sus reposos. Aguilar sonrió, dijo: Amadís de Gaula no existió. Claro que existió, respondió Caldera, y susurró como si estuviera diciendo un secreto: Lo leí en un libro. El fraile se rió e hizo un gesto con el brazo derecho que englobaba su celda, el palacio, la ciudad, todo. Cuando alguien ponga en un libro esto que nos está pasando, dijo, van a pensar que fue otra burrada de caballerías». Ficción y verdad se alían, se alean en perfecta combinación que da un salto cualitativo en el capítulo que comienza en la página 156 (solo las tres partes de la novela ostentan título): «Si Jazmín Caldera hubiera existido...». Y siguen especulaciones del tenor «lo primero que habría notado», «habría cierto hervor de gente», «habría seguido caminando», y el presente realiza su intrusión: «Alzado, no oprimido, aunque tal vez temeroso, Jazmín Caldera habría seguido hacia el norte, más o menos por lo que hoy es la calle de Seminario, rumbo a donde ahora está el palacio de San Ildefonso».

«El sueño de Cortés», tercera y más breve parte del libro es una apoteosis que, súbitamente, no se limita a ese día de 1519 sino que se dilata atropelladamente (como los sueños son) sobre los acontecimientos posteriores: el enfrentamiento con Narváez, el alzamiento de Tenochtitlan contra Alvarado, la batalla de Otumba, el prendimiento de Cuauhtémoc, la rendición de la ciudad, la creación de creación de bibliotecas y universidad, la de la Nueva España (el actual México y mucho más), la de la Nueva Galicia (Jalisco), el comercio con Filipinas, la aparición de la Virgen de

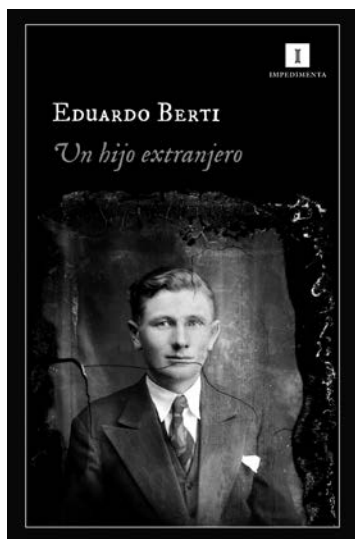
Guadalupe, sor Juana Inés de la Cruz, Zapata... «y otros cien años y este libro y tú leyéndolo y fue entonces que Hernando despertó».

Enríque no se encomienda a los destructores de la Conquista ni a sus defensores. Pisa terreno ya hollado parcialmente por otros, pero eleva un libro distinto e imponente como un templo. A modo de epílogo, «Atribuciones» da cuenta de las deudas y lo aprendido en otros. Destacan aquí, naturalmente, *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo pero también *Borriones y borradores*, de Margo Glantz y varios autores y libros más. Haciendo mención a quienes han leído y revisado el manuscrito, pero también indirectamente a quienes han ido dibujando a lo largo de los años este mapa de un día único, esta cronología de una inmensidad geográfica, concluye: «Nadie escribe en soledad y yo menos que nadie».

Tu sueño imperios han sido es una narración maestra en presentar irrealidad, y lo hace con el estilo adecuado, subrayando así lo inverosímil que era para los moradores de Tenochtitlan aquel suceso, y no digamos para los españoles. Díaz del Castillo escribió: «se apeó el gran Montezuma de las andas, y traíanle del brazo aquellos grandes caciques debajo de un pálido muy riquísimo á maravilla, y la color de plumas verdes con grandes labores de oro, con mucha argentería y perlas y piedras chalchihuis, que colgaban de unas como bordaduras, que hubo mucho que mirar en ello». O: «Y de que vimos cosas tan admirables, no sabemos qué nos decir, ó si era verdad lo que por delante parecía». Pues era verdad: «lo leí en un libro».

por **Antonio Rivero Taravillo**

El padre imaginado



Eduardo Berti
Un hijo extranjero

Impedimenta
176 páginas



Eduardo Berti
Un padre extranjero

Impedimenta
352 páginas

Eduardo Berti escribe como si trazara surcos en las páginas, escribe como aquel que juega a dibujar caminitos en la arena de la playa. En su escritura hay juego y hay humor, cualidades indispensables cuando se quiere hablar de algo tan crucial como la memoria y la identidad para no acabar dando a la historia un peso dramático, insoportable. Leyendo a Berti se tiene la sensación de estar mirando a través de un pequeño caleidoscopio: las historias se multiplican, hay personajes dobles, hay tramas que parecen mirarse en un espejo y devolver una versión distinta cada vez. *Un padre extranjero* (2016) y *Un hijo extranjero* (2022), ambos publicados por Impedimenta, son las dos partes de un díptico autoficticio que juega a imaginar la vida posible de un padre desconocido y misterioso, un padre que es una gran elipsis en la historia del propio autor.

Una vez, en una entrevista, Borges se refirió a un verso de William Blake para explicar la relación del ser humano con el tiempo: «El tiempo es la dádiva de la eternidad», escribió el poeta inglés. Borges pensaba que la eternidad nos

permite vivir experiencias de modo sucesivo, sin que la acumulación de todas ellas nos conduzca a la anulación, a la muerte. Decía que, así como tenemos los días y las noches, las horas y los años, «tenemos memoria, tenemos las sensaciones actuales, y luego tenemos el porvenir, cuya forma ignoramos aún, pero que presentimos o tememos». La visión de Borges sobre el tiempo ayuda a entender las novelas de Eduardo Berti: la trama se va abriendo ante el lector poco a poco porque, si se abriera de golpe, como dijo Borges, sería imposible que el lector aguantara esa terrible carga, esa intolerable carga.

Eduardo Berti (Buenos Aires, 1954) quiere reconstruir la historia de su padre, un exiliado rumano y judío, que dejó su país siendo apenas un niño, se educó en Francia y llegó a Argentina a los veinticinco años cuando va a estallar la segunda guerra mundial. La historia de *Un padre extranjero* comienza, exactamente, el día que padre e hijo acuden al cementerio al entierro de su madre. Es entonces, justo en el momento en que el padre se queda solo ante un abismo, a los setenta y nueve

años, cuando el hijo lo mira de frente, quizá por primera vez en su vida como a un igual, y empieza a sospechar que su padre no era la persona que creía, que no lo conocía tanto como pensaba: «En los meses que siguieron al entierro de mi madre, vi a mi padre hacer cosas raras o cosas que, por lo menos, nunca le había visto hacer. De pensar que sin mi madre él andaba a la deriva, pasé al extremo contrario y concluí que mi padre se mostraba por fin como era». Entre esas cosas que decide hacer el padre está la de ponerse a escribir una novela que se llamará *El derrumbe*. Y en ese instante, quizá empujado por un impulso de rebeldía o de distanciamiento, el protagonista de esta historia, el hijo escritor, decide cruzar el Atlántico escandalizado ante la idea de que su padre se haga escritor ahora, a la vejez. El hijo emprende el viaje inverso que una vez hizo su padre: de Buenos Aires a París.

La distancia física que se impuso entre padre e hijo les hizo comenzar a escribirse cartas, largas cartas donde el hijo le describía sus paseos por París al padre y el padre, a su vez, pedía al hijo que visitara algún lugar concreto para

resitarlo en su propia geografía sentimental: «De alguna forma, la experiencia de mi primer año en París se vio mediada por estos cristales gruesos: las comparaciones que yo establecía con Buenos Aires; las comparaciones que mi padre iba estableciendo entre el París de mis cartas y el que él atesoraba en su memoria». En la carta al padre que escribió Kafka hay un momento en el que dice, dirigiéndose a su progenitor, que todos sus escritos trataban de él porque necesitaba depositar sus lamentos en la escritura ya que no podía depositarlos en el pecho de su padre. La historia del padre extranjero de Berti no contiene la violencia ni la intransigencia con la que el padre de Kafka lo trataba, pero sí hay cierta similitud a la hora de tomar la escritura como un ajuste de cuentas con su padre. Berti escribe, de alguna manera, para reconstruir su pasado familiar, escribe para imaginar a su padre y así poder salvar todos los huecos de su propia historia.

Lo más confuso de *Un padre extranjero* es el juego metaliterario que establece con una novela paralela: la historia que escribe el hijo sobre Joseph Conrad. Los fragmentos autoficticios se mezclan con páginas y páginas de otra novela que el protagonista anda armando sobre un escritor que también se exilió, como su propio padre, y aquí el juego de espejos hace que el lector se desvíe del esqueleto de esta historia: la historia del padre. El hijo descubre en las memorias de la mujer de Conrad que, cuando este enfermaba, deliraba en una *lengua fantasma*. Conrad era de origen polaco y deliraba en su lengua madre: «Jessie pensaba que Józef poseía una *lengua fantasma* que no había amputado del todo, pero que la sociedad no debía ver y que él trataba de hacer lo más invisible posible. Quizá por eso había optado por vivir lejos de Londres. A dos horas, o más, en coche. Quizá por eso se expresaba mayormente por escrito. Había abrazado la profesión de escritor acaso porque, retraído de la actividad oral, no debía exponer todo

el tiempo su inglés torpe; había adoptado la costumbre de dictar a otros sus textos, sus relatos, sus novelas —pese a que el terrible acento se interponía entre su voz y esos dedos que, en cierto modo, traducían—, para eludir las faltas de ortografía que fueran a delatarlo masivamente».

El padre del protagonista también posee su propia *lengua fantasma*: el rumano. Una lengua de la que el hijo conoce apenas cinco palabras, pues el padre ha incorporado el español de tal manera que el rumano ni siquiera se colaba por las grietas de su estados de ánimo. La lengua es un vehículo de la identidad. ¿Podía ser el padre él mismo del todo si no podía hablar en su lengua materna? ¿Puede ser el hijo él mismo en París cuando apenas domina la lengua? ¿Quiénes somos para los otros cuando somos extranjeros en nuestras propias vidas? «A veces—dice el protagonista— pienso que debería abrir al azar, o no, una novela de Józef, traducir al castellano algunas frases del inglés y luego, con ese “tono”, con ese idioma obtenido en las orillas de las páginas de Józef, escribir sobre mi padre».

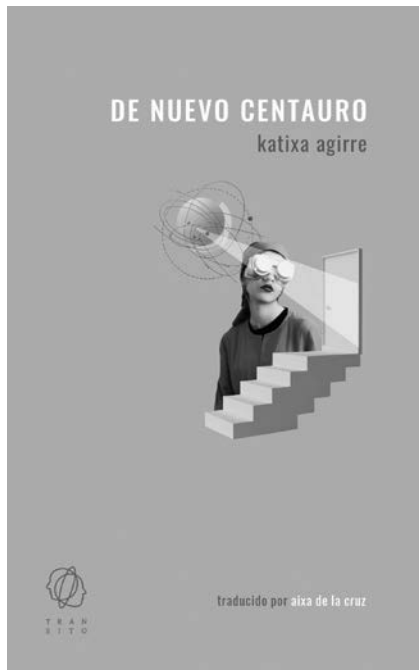
Las preguntas que el protagonista de *Un padre extranjero* se hace todo el tiempo —¿quién es mi padre? ¿quién soy yo?— parecen responderse en *Un hijo extranjero*, la segunda parte, un libro que corta los bordes de la historia —la historia sobre Joseph Conrad— y se queda con el esqueleto: el padre extranjero. O el hijo que viaja a los orígenes: Galați, la ciudad donde nació su padre. «Vengo de lejos, muy lejos. Es mi primera vez en este país. Mi padre nació en esta casa, hace cien años». Es inevitable acordarse de Comala y de Pedro Páramo: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo».

Años después de la muerte de su padre, Eduardo Berti recibe un abultado sobre que contiene las fotocopias del legajo con toda la información sobre los orígenes de su padre, los papeles que su padre presentó en 1952 en Argentina para pedir la nacionalidad. Cuando

llegó a Buenos Aires en los años treinta, cambió de apellido, de fecha de nacimiento y hasta de religión. «El legajo, que me llegó hace once meses, trae las informaciones que mi padre nos ocultó durante años. Lo que se llevó a la tumba. Lo que tuve que inventar porque faltaba, en mi novela. Está ahí el nombre del barco con el que cruzó el Atlántico. Está la fecha en la que pisó el puerto de Buenos Aires. Están los nombres completos de mi abuelo y de mi abuela, que él siempre tendió a escamotear. Y, lo más emocionante para mí, en una vieja partida, en sellos triangulares, redondos, cuadrados de un registro civil, figura la dirección exacta de la casa de Galați donde mi padre nació».

Y así, viajando hasta Galați, buscando la casa de la infancia de su padre, termina la historia de este padre imaginado. Eduardo Berti camina por la ciudad rumana buscando el número exacto de la casa, una casa que ya no existe con ese número pues la nueva numeración de las calles, como dice el autor, parece ilustrar lo que hace nuestra memoria: «corrimientos, desplazamientos». La memoria es un gran derrumbe, como el título de la novela que su padre empezó a escribir. En un fragmento de *El hijo extranjero*, Berti confiesa que su primer y gran país imaginado —haciendo alusión a su novela sobre China *Un país imaginado*— fue la lejana Rumanía de su padre. Un país que se inventó en su niñez, tal y como imaginó las otras vidas que vivió su padre antes de llegar a Buenos Aires. Al final, como ocurre con todo lo que imaginamos que será, queda la sensación de que el padre de Berti, el real y el imaginado, «cohabitan en dimensiones que no siempre se tocan».

por Carmen G. De la Cueva



Viaje al futuro

Katixa Agirre *De nuevo centauro*

Tránsito
232 páginas

Imaginar cómo viviremos los seres humanos en el futuro forma parte de la historia de la literatura desde hace siglos. Basta recordar el *boom* del género de la utopía durante la Ilustración. Y, después, observar su progresivo languidecer hasta la instauración del reinado de la distopía, desde mediados del siglo XX hasta hoy. En los últimos años, la mirada pesimista y decadente sobre el futuro que nos aguarda se ha ido acentuando hasta extremos terroríficos. Este viraje de la utopía rutilante e inspiradora a la distopía apocalíptica, y las implicaciones políticas conservadoras que lo atraviesan, ha sido estudiado en profundidad por el filósofo valencia-

no Francisco Martorell en su *Contra la distopía. La cara B de un género de masas* (La Caja Books, 2021).

Así que, inevitablemente, ante la última novela de Katixa Agirre —traducida del euskera al castellano por la escritora Aixa de la Cruz—, resulta inevitable preguntarse: ¿Qué es *De nuevo centauro*? ¿Una utopía o una distopía? Porque su acción transcurre en un mundo futuro que Agirre describe en multitud de aspectos, desde los taxis autónomos que circulan sin conductor por la ciudad hasta las gafas OFtal, cuya capacidad para generar dependencia recuerda la de nuestros móviles. Estas gafas permiten introducirse en entornos virtuales y desconectar por entero de la realidad. Su complemento son unos trajes de neopreno que potencian la estimulación física de los usuarios. El sexo a distancia —en salas virtuales y con avatares de desconocidos o con Inteligencias Artificiales— se dispara. Estamos, además, en una sociedad que busca la máxima sostenibilidad: viajar se ha vuelto carísimo y está limitado para no contaminar; los comercios caros han cerrado y abundan los de segunda mano; los vinos son ecológicos; los filetes de carne, veganos.

En este contexto se mueve Paula Paggaldai, una creadora de contenidos de mediana edad y con un proyecto educativo entre manos: trasladar a los usuarios de su plataforma a la época de Mary Wollstonecraft y darles a conocer la vida de esta pionera del feminismo. Con el objetivo de ambientarse mejor para su tarea, se desplaza a París para pasear por los pocos espacios que quedan de los años que allí vivió Mary. Y, de repente, se produce la magia, lo irracional, lo que escapa al algoritmo: comienza a tener alucinaciones en las que conversa con la madre de Mary Shelley.

La focalización cero escogida permite penetrar en los recovecos más íntimos de la protagonista. Pero es una «falsa» focalización cero, porque nos escamotea el mundo interior del marido de Paula, Kai, o de Max Dox, la seductora joven andrógina que guía a la investigadora en

su recorrido por París y le abre las puertas de una antiuniversidad situada en las antiguas galerías Lafayette.

Con todo, el mayor acierto de la novela reside en el diálogo que se establece entre las dificultades como mujer de Mary Wollstonecraft y las que se encuentran las mujeres del futuro (¿del presente?). Otro acierto es —respondiendo a las preguntas de más arriba— la ambivalencia a la hora de trazar un futuro en clave utópica (estaremos mejor) o distópica (estaremos peor), porque la autora es capaz de brindar argumentos para ambas posiciones. Más allá del toque fantástico que otorgan las apariciones del fantasma de Mary, Agirre proyecta un mundo futuro que pivota sobre dos cuestiones actuales llevadas al extremo: las difusas fronteras entre realidad/virtualidad y las consecuencias del cambio climático.

Sin embargo, las constantes analepsis entorpecen el avance de la trama. Sirven para explicar cómo ha terminado Paula trabajando en una empresa de realidad virtual, o cómo ha evolucionado su matrimonio hasta una fase terminal, pero estos saltos atrás lastran el ritmo de la acción principal, que se resiente y acaba siendo escasa: el viaje iniciático de una mujer casada, con tres hijos, enganchada al sexo virtual —una mujer más convencional que muchas mujeres de siglos anteriores—, a un no-espacio y un no-tiempo de autenticidad, sin tecnologías y con sexo cuerpo a cuerpo.

Al final, parece atisbarse una tímida defensa de la vida más allá de pantallas y ficciones digitales. Paula concluye que, en la vida, «muchas cosas solo podían pasar una vez y solo pasaron una vez, aunque no se diera cuenta de la importancia del momento». No somos ni pasado ni futuro. Tan solo un delicado presente al que no le damos valor.

por **Purificació Mascarell**



Los nueve rostros de Berta

Laura Chivite
Gente que ríe

Caballo de Troya
176 páginas

Laura Chivite acaba de ofrecer un brillantísimo debut narrativo con su volumen: *Cosas que ríen*, que además le significó el Premio Ojo Crítico 2022. Un acierto de este certamen que reconoció así un impresionante título en el que se congregan detalles jugosos, soluciones anecdóticas impredecibles, cambios de registros, trabajos virtuosos sobre el personaje.

Chivite (Pamplona, 1995) ha construido uno de esos encantadores artefactos

narrativos que puede funcionar como volumen de cuentos y a la vez como novela. Modelo que en la literatura española reciente tiene excelentes ejemplos como *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz Mas, *Nuevo plano de la ciudad secreta* de Ignacio Martínez de Pisón o *La trama oculta* de José María Merino. Volúmenes en los que las piezas pueden tener sentido por separado y a la vez construyen como conjunto una historia global.

Chivite trabaja un personaje llamado Berta, alrededor del cual se desarrollan nueve historias (indudable guiño a Salinger) en las que la propia Berta jamás tiene la voz protagonista. La figura central de este libro se construye a partir de la mirada de otros: personajes cercanos a su vida, narradores externos, personajes testigos, figuras lejanas que han tenido vagas referencias sobre ella; lo que configura la delicia de un personaje de muchas aristas, de sugerentes imprecisiones y texturas, en una construcción que funciona como una especie de retrato cubista mediante múltiples perspectivas sobre la superficie unitaria de una vida.

El recurso destaca no solo por su ingenio, sino por la eficacia y la mutación de cada narración. Relatos de ciencia ficción; textos intimistas; momentos kafkianos; monólogos; delirios religiosos, apuntes para historias posibles. La expresividad de cada texto cambia su respiración, sus escenarios, sus tipos de narrador, sus modos verbales, y lo hace con resultados excelentes, ajenos a pirotecnias efectistas, y que por el contrario, funcionan al final como expansión de recursos escriturales que inciden en la hondura del personaje.

La progresión del libro es otro de sus deliciosos aciertos. Los textos responden a una cronología inversa en la que primero encontramos los años finales de una Berta anciana que debe ingresar a una clínica de desintoxicación tecnológica (año 2060), y vamos asistiendo a momentos fundamentales de su existencia en los años 2043, 2025, 2023, 2018, 2013, 2003 y 1995. Ese carpenteriano viaje a la semilla va creando y creando

capas de sentido que convierten a Berta en un personaje cada vez más próximo, más apasionante y entrañable.

Porque este volumen inolvidable trabaja en un doble sentido: el tejido de historias apasionantes, llenas de expectativas, sostenidas en un inventario de pasiones y perplejidades humanas, pero a la vez retoma la apasionante idea de la literatura como trabajo de construcción, de virtuosa elaboración estructural, lo que lo emparenta con varias de las aventuras más interesantes y atractivas de la narrativa española actual encarnadas en voces como las de Blanca Riestra, Javier Vela o Vicente Luis Mora.

Chivite posee la inteligencia y la pasión de un mundo propio y lo despliega con naturalidad; dejando detalles esplendorosos en los que se presenciamos una mirada que señala esos tenues detalles de lo insólito que se ocultan en la capa más obvia de la realidad. Berta, su personaje principal, se multiplica frente a nuestra mirada lectora con la sencillez y la complejidad de las vidas comunes que abrigan su propio milagro, a la vez que nos revela la existencia no como una verdad unívoca sino como la suma de sus versiones.

Inmenso entusiasmo despierta un libro como *Cosas que ríen*, volumen que se alza como una apuesta por una creación ajena a la rigidez ideológica, al sentido literal, a las tesis bien intencionadas, a la sociología o el periodismo de lo predecible. Se trata de un volumen tensado por una finísima ironía, por exactas dosis de lirismo, por la mutación de lenguajes que potencian la diversidad de cada historia. Cada texto de este título es un mundo que se reinventa y que a la vez contiene sus claves anteriores y su memoria de futuro.

Una obra, la de Laura Chivite, que no es una apuesta por los años que vendrán, sino una realidad tangible que merece el entusiasmo inmediato del presente y del momento en que flotamos por sus brillantes páginas.

por **Juan Carlos Méndez Guédez**



Búsquedas y encuentros y desencuentros

Paula Puebla
El cuerpo es quien recuerda

Tusquets
 252 páginas

Durante milenios, la humanidad ha estado irremediamente sometida a las leyes de la naturaleza. Hasta que de pronto (hace muy poco, hace nada) desarrolló tecnologías que le permitieron alterar esas reglas, tomar caminos alternativos, inventar. Algunos de los efectos de tales innovaciones se pueden prever con cierta facilidad; otros, en cambio, son tan inesperados como enormes, como cuando uno mueve una pequeña pieza en un mecanismo y descubre luego —con sorpresa, con desconcierto, acaso con horror— que toda la estructura se ha

descalabrado y el estado anterior ya no se puede recuperar.

En el núcleo de la novela *El cuerpo es quien recuerda*, de Paula Puebla, hay una gestación subrogada. Desde allí surgen —como rayos disparados en todas direcciones— cuestionamientos sobre una variedad de asuntos: la maternidad, la identidad, la nacionalidad, los límites de la ciencia y la tecnología, la eugenesia, los mandatos sociales, la mentira y la verdad, la impostura, el uso y abuso de los cuerpos propios y ajenos, el poder del dinero, por supuesto, siempre el dinero.

¿Qué es una madre? ¿La mujer que pone el material genético y cría, o la que pone el vientre, ese «hogar obrero» (p. 142) que ningún dinero hasta ahora ha podido sustituir? ¿Es lícito negar a una persona la posibilidad de conocer a la mujer en cuyo interior se gestó? ¿Todo lo que la ciencia permite es válido si hay consentimiento? ¿Hay *de verdad* algo que el dinero no pueda comprar? Estas preguntas atraviesan la novela de Puebla, estructurada en tres historias, tres partes, cada una titulada con el nombre de la mujer que la protagoniza y la narra. La primera es Rita Pérez Lavalle, argentina nacida en Ucrania en diciembre de 2001, mientras en Buenos Aires el «corralito» y la crisis se cargaban al gobierno. La segunda se llama Nadiya Kovalyk, ucraniana, «hogar obrero» de bebés ¿ajenos? y miembro de una organización que planea rebelarse contra el orden establecido. La tercera es Victoria González, modelo devenida en tertuliana televisiva; tras su fachada de mujer exitosa y feliz, oculta una realidad que apenas tolera a base de sustancias y evasión. Tres historias que conforman una sola, como la única llama de tres cerillas encendidas a la vez.

Buscar, buscarse. «La búsqueda de una persona es su historia misma» (p. 23), dice Rita Pérez Lavalle. Desde luego, la indagación acerca de la propia identidad tiene connotaciones profundas y trágicas en un país como Argentina, donde las Abuelas de Plaza de Mayo han logrado restituir la identidad a 130 personas a quienes la última dictadura cívico-militar se la había sustituido, pero todavía quedan otros 300 «nietos» que ignoran su verdadera historia (y lo que es peor: ig-

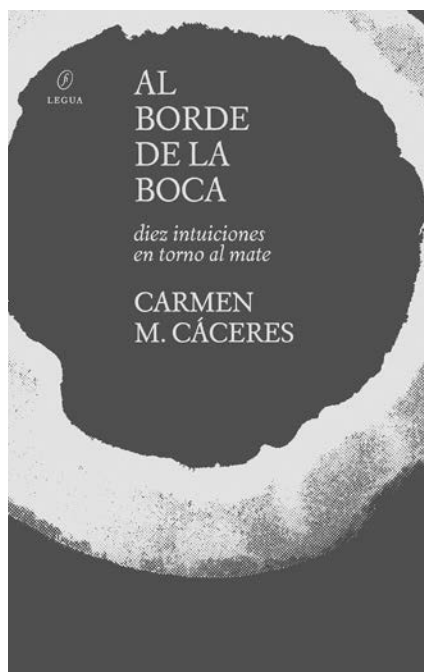
noran que la ignoran). Pérez Lavalle, una generación después, recorre el camino inverso al de las Abuelas: sabe que desconoce una parte de su historia e intenta reconstruirla, en una suerte de trama policial donde el cuerpo del delito y la detective coinciden en la misma persona.

Como no podría ser de otra manera, las críticas más descarnadas provienen de Nadiya, la que tiene menos para perder. Tras referirse a las medallas que el régimen nazi y el soviético otorgaban a las mujeres que tenían muchos hijos, se pregunta «cuántas condecoraciones debería dar[les] el capitalismo» (p. 150) a ella y las demás mujeres convertidas en fábricas de bebés para familias ricas de otras latitudes. El capitalismo no como entelequia, la propia Nadiya lo aclara: «La maldad no es una cosa abstracta, para nada. Tiene forma, tiene consecuencias y, como si fuera poco, tiene nombres y apellidos. También cuentas bancarias» (p. 146).

Paula Puebla (Berazategui, provincia de Buenos Aires, 1984) ha construido una novela potente, atrapante y lúcida, con un estilo personal que mezcla buenas dosis de acidez y cinismo con la valentía para afrontar temas espinosos y salir airoso del desafío, incluso con humor. Un estilo que ratifica el que ya habían mostrado su primera novela, *Una vida en presente* (2018), y los ensayos de *Maldita tú eres* (2019), libros publicados en la capital argentina por la editorial 17 Grises.

La historia de una persona no solo son sus búsquedas: «Es también a quiénes encuentra» (p. 24), añade Pérez Lavalle. Toda historia es, en definitiva, una suma de búsquedas y encuentros. Y desencuentros. Estos últimos son, a menudo, paradójicamente, los que dotan de sentido a las historias, los que nos permiten entenderlas. Unos desencuentros que se producen, entre otras cosas, como afirma Nadiya, porque «la gente miente, las mujeres y los hombres ocultan, la historia ignora y el tiempo borra, pero el cuerpo es quien recuerda» (p. 151).

por Cristian Vázquez



Al borde de la intimidad

Carmen M. Cáceres
Al borde de la boca.
Diez intuiciones en torno al mate

Fiordo Editorial
136 páginas

Antes, para saber qué subrayaban otros en los libros, necesitábamos que nos prestaran el libro. A ese psicoanálisis superficial de ver en qué se fijó cada quien accedíamos con poca frecuencia. Ahora, cada tanto, encontramos en redes sociales citas que sacan otros de los libros que se están leyendo o fotos de la página con el subrayado a lápiz: la experiencia se comparte según se vive. Fue de ese modo, en una foto compartida en Instagram, como leí hace ya unos meses una primera frase que me obsesionó –que me obses-

siona–: «Nadie es realmente libre hasta que desarrolla sus propios hábitos».

El arranque pertenece al libro *Al borde de la boca. Diez intuiciones en torno al mate*, de Carmen M. Cáceres, y después de haberlo terminado pienso que tiene todo el sentido que yo encontraría así aquella primera frase, porque el propio mate es como el subrayado a lápiz que ponemos en redes según leemos: una experiencia que se comparte según se vive.

El tema de este ensayo breve y minuciosamente preciso puede resultar específico –*demasiado* específico– para, pongamos, esta española que no ha bebido mate en su vida, para la que el mate no forma parte de su entorno y que la única vez que lo probó lo encontró desagradablemente amargo. Y, sin embargo, sin dejar de hablarnos del mate en ningún momento, y destilando un amor verdadero por la yerba, Carmen nos habla de todo lo demás: del hábito, del rito, del silencio, del vicio, de la soledad y la compañía, de lo solidario y lo unitario, de un protocolo que pudiera resultar neurótico y que sin embargo a ella le aplaca la neurosis. Hablando del agua nos habla del cuerpo, hablando de la ingesta nos habla del ritmo. Y, como digo, nos habla del mate. El lector interesado encontrará en este libro datos sobre su historia y su cultivo, estadísticas sobre su consumo y descripciones de los utensilios necesarios para la práctica. Pero quizá lo que a mí más me ha atraído en este texto es cómo la autora, a través de ese ritual concreto, de ese objeto material (la bombilla, la yerba, el agua), hace una incursión en un tema que me interesa profundamente: la intimidad. Porque qué es el análisis de los *hábitos propios*, de los actos domésticos, de la inserción de un rito en la vida laboral, cotidiana; qué es el análisis de la ambivalencia entre el mate en soledad y el mate compartido, lo que nos reservamos y lo que ofrecemos, sino una aproximación al análisis de la intimidad.

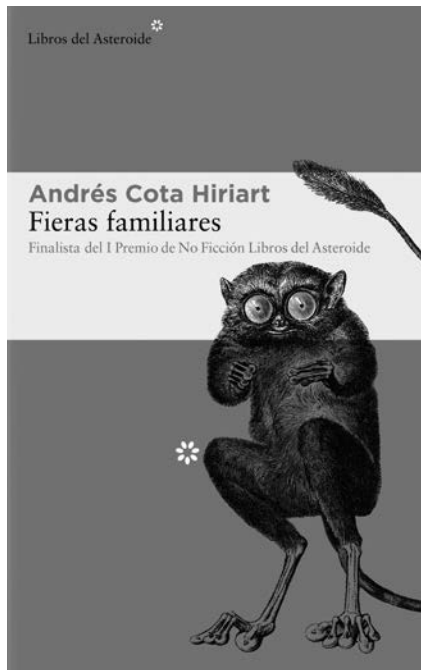
El libro aborda todas estas aristas (históricas, temáticas, sociológicas, culturales, reflexivas) con un estilo tan cuidado que da miedo ensuciarlo al leerlo, y con una precisión micros-

cópica que hacen de Carmen no sólo una excelente escritora sino también una implacable analista. Pero qué no esperar de una autora que escribe sin despeinarse un largo párrafo sobre la saliva, su doble dirección, su utilidad fisiológica y su simbolismo. Parece que nada pudiera resistírsele, que sería capaz de escribir varias páginas sobre una brizna de yerba, sobre el gesto de retirar la pelusa del abrigo ajeno, sobre el bostezo de un gato.

Indirectamente, el libro revaloriza lo pequeño –lo que nos parece pequeño, lo que hemos dado en llamar pequeño–, lo cotidiano, aquello que parece carecer de importancia y que sin embargo pauta nuestro día a día y acaba condicionando nuestra personalidad. «Creemos en el mate como se cree en un tótem: sin moverlo de lugar», escribe Carmen, pero ella parece voltearlo para mirarlo desde todos sus ángulos y no dejarse ninguno por el camino. Poeticidad y rigor no siempre van de la mano, pero en este libro, sí.

Acaba una *Al borde de la boca* con las ganas irredentas de escribir a Carmen, de llamarla, y de preguntarle y tú cómo tomas el mate, con quién, a qué hora, cuántos mates empaparon la escritura de este libro. Acaba una hasta con ganas de decirle, Carmen, cébate uno, y hasta con ganas de probarlo, porque sus palabras te hacen olvidar aquel regusto amargo que probaste una vez y te llenan de ganas de entrar en el rito, en el vicio, en la conversación.

por Marta Jiménez Serrano



El sueño (o la pesadilla) de llevar la selva a casa

Andrés Cota Hiriart
Fieras familiares

Libros del Asteroide
291 páginas

Fue el desajuste, se exculpa con humor el zoólogo y escritor Andrés Cota Hiriart. Haber deseado nacer en otra época, con territorios inexplorados y especies silvestres por descubrir y no en la megalópolis que le tocó en suerte: Ciudad de México durante los años 80 del siglo pasado. Ese desfasaje («no haber sido... un cuidador de gorilas, pastor de jirafas o criador de lemures. Un pionero de algún tipo...») lo habría llevado a darle rienda

suelta a la temprana «adicción» por los reptiles que narra en *Fieras familiares*.

El ensayo, proyecto finalista del I Premio de No Ficción Libros del Asteroide, es a la vez, la desopilante memoria de formación del naturalista cachorro y el documentado alegato del estudioso en favor de la biodiversidad, violentada por los desmanes del *Homo Sapiens*, que a esta altura del Antropoceno, diagnóstica, lleva las manos atadas al teléfono móvil mientras cae a un precipicio de devastación ecológica. Un extremo que Cota subraya con datos alarmantes como la veloz desaparición de los insectos o que el 70% de todas las aves del planeta sean los pollos que criamos para comer.

Hijo único de padres científicos, lector de los aventureros Gerald Durrell y Redmond O'Hanlon, con una madre alérgica a perros y gatos, su sed de jungla y afán de coleccionista eran casi una ruta obligada, afirma el autor (argumento que debió perfeccionar ante sucesivas y riesgosas fugas domésticas de sus especímenes). En el proceso de estirar límites, propio del crecimiento, un trueque llevó a otro y el naturalista en ciernes terminó compartiendo la habitación, por caso, con Perro, una boa constrictor de más de 30 kg de peso y 4 metros de largo.

El «museo viviente» que propone *Fieras familiares* se organiza en dos partes, «Cautiverio» y «Libertad», articuladas por un intermedio a la altura de la originalidad del libro: una guía práctica para sobrevivir al ataque de una anaconda en la selva, elaborada a partir del manual de supervivencia de los Cuerpos de Paz estadounidenses para sus voluntarios en el Amazonas (no se la pierda).

En la primera parte del libro, los animales que fueron llegando a la vida y (la casa) del aprendiz de biólogo son protagonistas, a cuál más misterioso, del bestiario que acompañó durante dos décadas su educación sentimental. Cada capítulo, precedido por las ilustraciones de Ana J. Bellido, se abre con una ficha que permite entender las claves de la especie.

Así desfilan las historias con el *axolotl* o ajolote, anfibio que Cortázar ya había hecho famoso en un cuento; la Güera, una pitón que, descuido mediante, casi

le cuesta el brazo izquierdo al narrador (el relato desesperado de esos minutos es uno de los momentos altos del libro); dos escorpiones emperador (peculiar prenda de amor fosforescente que recibió a los 19 años); camaleones de cuatro cuernos (capaces de hechizar al punto de instigarlo al contrabando de especies exóticas) y Lupe, cocodrilo de río rescatado por las autoridades, del que debió hacerse cargo cuando ya tenía 40 animales en casa, en su calidad de director de una unidad de conservación de la vida silvestre, fundada para criar especies en cautiverio, comercializarlas y evitar de ese modo la predación.

La resonancia friki que tienen estas experiencias para el común de los mortales se asume siempre con gracia y agudeza. Humor e inteligencia se potencian en este libro del autor de *Faunologías* (2015) pero también en *Masaje Cerebral*, el podcast sobre ciencia que conduce junto a Claudio H. Martínez, un espacio cuyos contenidos Cota define como «el tipo de pláticas que no quieres tener en la fila de un baño si quieres ligar».

Quizá por nostalgia de la naturaleza, vedada en la pandemia de covid durante la cual fue escrito, *Fieras familiares* es también un libro de viajes, rico en paisajes sorprendentes e inusuales que desgrana las impresiones del científico, maduradas por la investigación posterior. «Libertad», esa segunda parte, narra viajes a diversas islas y el contacto de Cota con la fauna originaria en Galápagos (Ecuador), Borneo (Malasia), Komodo y Sulawesi (Indonesia) y Guadalupe (México).

Empacado con las mejores armas, arte y oficio de la narrativa, *Fieras familiares* denuncia la omnipresencia del *greenwashing*: las campañas publicitarias de empresas y Estados que ponen en primer plano el «como si» estuvieran haciendo algo en favor del medioambiente, mientras lo dañan sin pausa. En los agradecimientos Cota incluye a quienes dedican su trabajo a salvar lo que queda de la vida silvestre. «Es un nado a contracorriente», arenga, «pero vale la pena».

por **Raquel Garzón**

Eduardo Halfon
Un hijo cualquiera



La paternidad como trasfondo

Eduardo Halfon
Un hijo cualquiera

Libros del Asteroide
144 páginas

Antes de abrir *Un hijo cualquiera*, y viendo que puede tratarse de algo que incida en la paternidad, me asalta el recuerdo de una fotografía de James Joyce; en ella, este aparece sentado en mitad del campo, mirando hacia abajo, con un parche en el ojo izquierdo, los codos apoyados en las rodillas y una flor en el ojal. En el libro que la reproducía, la foto estaba acompañada de esta cita: «*Amor matris*, genitivo, sustantivo y objetivo, puede ser la única cosa verdadera de

la vida. La paternidad puede ser una ficción legal».

En este sexto libro que Libros del Asteroide consagra a Eduardo Halfon (Guatemala, 1971) encuentro esa misma referencia justo en la primera página, en «Un pequeño corte», en que el autor habla de cómo su hijo recién nacido fue circuncidado: «El sentimiento de maternidad es automático y primitivo, me dije a mí mismo, acaso para explicar o justificar mi ausencia inmediata de amor. Pero el sentimiento de paternidad, como escribió James Joyce en *Ulises*, es un misterio para el hombre».

Siempre es interesante leer sobre tener hijos y cómo podemos interpretar su efecto en nuestras vidas, pero en el caso que nos ocupa, nos adentramos en situaciones personales que, a mi modo de ver, tienen un interés relativo. Esta inicial duda de circuncidar al pequeño y cómo el padre sufre oyéndole llorar mientras le intervienen al final suena demasiado íntima, si bien lleva al escritor a hablar de esa costumbre tan arraigada en la comunidad judía y a proporcionar información histórica al respecto.

A mi juicio, cuando Halfon usa su experiencia propia para elevar el asunto que trata a temática que tratar, surgen líneas relevantes, por más que esto se interrumpa demasiado con el anecdotario del escritor. Sucede en «Historia de mis agujas», en que habla de sus alergias desde niño, lo cual le lleva a contar que en 1981, «huyendo del caos político en Guatemala y la violencia del conflicto armado interno, nos mudamos al sur de Florida». En Estados Unidos seguiría haciéndose más pruebas al empeorar ese problema de salud, aunque contar detalles como el de que una chica le dijese que se sonaba la nariz incorrectamente impide que el libro, compuesto por una serie de textos breves y con estructura interna fragmentaria, alcance la deseable intensidad narrativa o meramente biográfica.

De este modo, puede pensarse que *Un hijo cualquiera* será tal vez de atractivo sólo para el amante de la

literatura de Halfon que, además, le guste descubrir asuntos de su vida. Ciertamente, por medio de piezas como «La puerta abierta», nos enteramos de que un amigo de la infancia se ahorcó de la rama de un árbol, mientras que en «Unos segundos en París» lo vemos convirtiéndose en lector. Así, conociendo sus enfermedades o mudanzas, vemos asomarse en paralelo a su criatura, como en «Leer calladito», en que el niño imita a su padre leyendo, o en «La nutria verde, en que cuenta que le pidió que de un viaje le trajera un caballo azul.

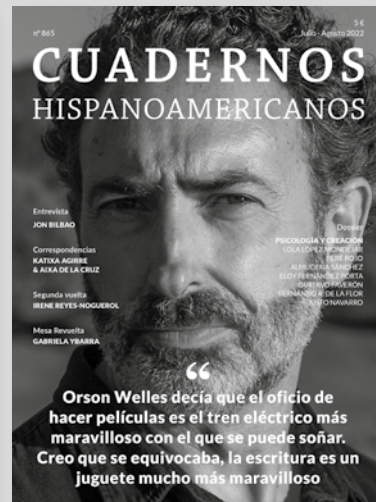
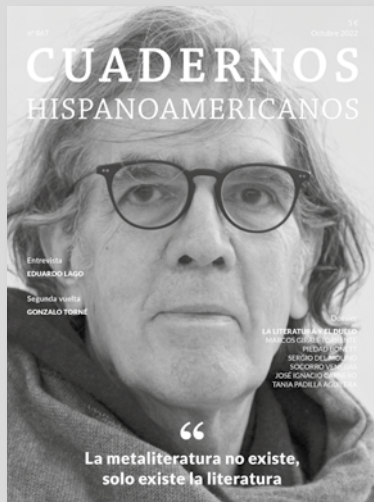
Su primer beso, su paso por Iowa o el temor a que su hijo se haga daño son asuntos privados que se mezclan con otros de corte más dramático, como en el que tal vez sea el texto más logrado, «El lago»; en él, cuenta cómo una madrugada se encontró a dos hombres indígenas muertos, al parecer guerrilleros, conformando unas páginas que nos sumergen en un clima peligroso, de secuestros y miseria, que tienen gran calado socio-histórico.

Al lado de estos pasajes atrayentes, como decíamos, están otros que, cuando menos, necesitan de la simpatía de un lector que, en efecto, quiera saber cosas sobre la muerte del abuelo riojano de su hijo, o tenga curiosidad sobre por qué, una noche, al niño le dio por hacer un gesto de rezar. Esto, por cierto, conducirá a Halfon a escribir que «la imitación es el principio de todo aprendizaje, religioso o no» y a hacer un pequeño apunte científico.

En un terreno más literario, destacaría «Papeles sueltos», que explica cómo uno de los mejores libros que ha leído es también uno de los peores: *Hambre*, pues, en verdad, su alta calidad literaria choca con la ideología fascista de su autor, Knut Hamsun; de forma que se pregunta, con buen tino, «¿qué debemos hacer, al final, con las bellas palabras escritas por una mano inmundas?».

por **Toni Montesinos**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



Para suscribirse, escribir a suscripciones@lapanoplia.com

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



Precio: 5 €



40181 700982