

nº 872

5 €
Marzo 2023

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

75
ANIVERSARIO
1948 - 2023

Segunda Vuelta
JUAN VICO

Escritura y crianza
ANDRÉS BARBA

Crónica: La Habana
LUISGÉ MARTÍN

Entrevista
ANTONIO ORTUÑO

“

Que la literatura reciba un trato general propio de los trastos o los cachivaches molestos no hace sino multiplicar mis ganas de seguir escribiéndola

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

Coordina
Andreu Navarra

Comunicación
Mar Álvarez

Diseño
Lara Lanceta

Suscripciones Cuadernos Hispanoamericanos
suscripciones@lapanoplia.com

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

Fotografía de portada de Daniel Mordzinski

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
ANTONIO ORTUÑO
por Nadal Suau
- 10** DIÁLOGO ENTRE ANTONIO ORTUÑO E ISABEL GONZÁLEZ
por Isabel González
- 14** SEGUNDA VUELTA
YO SOY EL PROTAGONISTA (SOBRE ORBE, DE JUAN LARREA)
por Juan Vico
- 18** CORRESPONDENCIAS
MARIANA DIMÓPULOS Y JENNIFER CROFT: EXTRAÑO CORAZÓN LINGÜÍSTICO, DESEO DE LENGUAS
por Valerie Miles
- 24** PERFIL
EL ARTISTA COMO PENSADOR TRIPLE. (SOBRE DANIEL SAMOILOVICH)
por Mercedes Cebrián
- 26** UNA PÁGINA
ESCRITURA Y CRIANZA
por Andrés Barba
- 28** CRÓNICA
LA HABANA
por Luisgé Martín
- 32** DOSSIER
150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE PÍO BAROJA
EL ARTE BAROJIANO DE LA NOVELA
por Santos Sanz Villanueva
- 38** **BAROJA: PÍO**
por Eduardo Laporte
- 42** **EL FULGOR Y LA IRA: PÍO BAROJA, ENSAYISTA**
por Andreu Navarra
- 46** **LIBERALES, GUERRILLEROS Y CONSPIRADORES: PÍO BAROJA Y EUGENIO DE AVIRANETA**
por Francisco Fuster
- 50** **EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO (ANDREINO), CRÍTICO DE PÍO BAROJA**
por Adolfo Sotelo Vázquez
- 54** MESA REVUELTA
APUNTES PARA UNA CONFERENCIA SOBRE LITERATURA Y ÉTICA
por Jose Ovejero
- 58** **MAGNÍFICA Y TERRIBLE: TRES VOCES DE LA POESÍA DE LA HONDURAS DE HOY**
por Margarita Leoz
- 62** BIBLIOTECA
UNA FANTASÍA DE FANTASÍAS Y COLOMBIA COMO INCÓGNITA. Nadal Suau
MUERTE, MEMORIA, FOTOS. Jose María Pozuelo Yvancos
DAREDEVIL EN LA COSTA DEL SOL. Fran G. Matute
PEGARSE LA VIDA MADRE: JUSTO ANTES DEL FINAL. Cristina Gutiérrez Valencia
HUACO RETRATO O EL ESTANTE VACÍO DE UN MUSEO . Mercedes Monmany
EL VILLANO DE LAS MIL CARAS. Antonio Rivero Taravillo
LO DEMÁS ES AIRE: EL (ETERNO) RETORNO DE UN GRAN ESCRITOR . Anna María Iglesia
UN INFIERNO ANTES DEL FUEGO. Ángel Olgoso
DE PUERTAS ADENTRO. Mey Zamora
PEQUEÑO VALS BERLINÉS. Jacobo Iglesias
AMBIGUO LABERINTO DEL LENGUAJE. Juan Marqués
LA HERIDA QUE NO CESA. Eduardo Moga
CUANDO LEES, OYES TU CORAZÓN PARTIR. Juan Carlos Chirinos



Fotografía de Álvaro Moreno

ANTONIO ORTUÑO

«Una gran parte de la humanidad vive sin saber que la literatura existe mientras nosotros sentimos melancolía por una Edad de Oro Literaria que seguramente jamás se dio»

por Nadal Suau

Nos citamos para conversar a través de Zoom, de México a Mallorca en una entrevista pixelada que, sin embargo, se acaba convirtiendo en pasaporte a la intimidación ajena: nos interrumpe un mensajero que aporrea la puerta de Ortuño en Guadalajara, mi perrita sedienta de atenciones, la actividad incesante en la casa del narrador... Además, las etiquetas sobran, y así puedo contemplar el espectáculo cómplice de un novelista mexicano vistiendo la camiseta del Atlético de Madrid («¡Tantos sinsabores me ha dado ese equipo...!»).

Ortuño es una metralleta de ideas y observaciones que se divierte genuinamente desgranando las pautas de su oficio. Sin perder de vista su producción anterior, nuestro encuentro responde a la publicación reciente de *La armada invencible*, su última novela, la historia de un grupo de amigos que forman una banda de heavy metal en pos de un triunfo incierto. Compuerta mediante entrevistas como si de un reportaje musical se tratara, la obra permite acercarnos a un abanico de perfiles humanos sorprendentemente reconocibles y vivos.

Isahiah Berlin distinguía al escritor erizo, que trabaja una y otra vez con los mismos materiales, del escritor zorro, que con cada libro prefiere salir a la caza de estímulos imprevisos. Tengo la sospecha de que tú perteneces a la segunda categoría.

Me reconozco en eso, sí. Cada vez que pienso un nuevo proyecto, pongo en juego el riesgo de no repetir cosas que ya he hecho. Aunque no siempre fue así. Por distintas circunstancias, mis dos primeras novelas (*El buscador de cabezas* y *Recursos humanos*) acabaron escribiéndose casi a la vez, hasta el punto de que mi cabeza las convirtió en un solo libro. Esto tuvo algo bueno, y es que la experiencia obtenida con la primera beneficiaba

simultáneamente a la segunda. Pese a ello, no me gustó trabajar de esa manera, fue aburrido. Desde entonces, prefiero volver a aprender a escribir con cada libro... Bueno, por supuesto esta frase contiene una exageración, incluso una falsedad: es imposible esquivar el fraseo o el ritmo del trabajo anterior, que dejan sus huellas en el siguiente como el lodo en el zapato ensucia el piso. Y cada uno tiene sus demonios que lo persiguen sin tregua. Ahora bien, la parte más articulada y racional de la escritura sí que la orienta al cambio y la novedad.

El caso es que no abundan los zorros en nuestra generación literaria...

Yo tampoco lo creo. Por ejemplo, si reviso las obras de Emiliano Monge o Fernanda Melchor, por citar dos autores a los que siento muy cercanos en edad e intereses, diría que sus poéticas recuerdan a las capas de una cebolla, lo que implica un tipo de búsqueda muy distinta a la mía (solo *La fila india* fue una novela más próxima a las suyas). Ocurre que me inquieta pensar que estoy trabajando en la misma línea que transitan otros, por mucho que me guste lo que hacen, y eso se debe a que temo que nos trasminemos, que al cruzarnos varios cazadores en una senda idéntica solo consigamos espantar a las respectivas bestias que andamos acechando. Mira, yo estudié en una escuela pública tan pequeña que el patio no permitía organizar un partido de fútbol, de modo que los alumnos nos inventamos un deporte absurdo que se llamaba kitball o «bote pateado». Era algo así como una versión del béisbol en la que se golpeabas la pelota con las piernas. Yo era un pésimo jugador, pero recuerdo un consejo que me dio el profesor de Educación Física: «Antonio, tienes que observar dónde están situados los del otro equipo y lanzar el balón allá donde no estén».

«Es imposible esquivar el fraseo o el ritmo del trabajo anterior, que dejan sus huellas en el siguiente como el lodo en el zapato ensucia el piso. Y cada uno tiene sus demonios que lo persiguen sin tregua»

La frase me ha servido mucho en mi tarea como escritor.

Tu última novela se presenta con una ironía: en realidad, *La armada invencible* del título nació vencida desde el principio. Entre otras razones, porque sus miembros se adhieren a un fenómeno, la música metal, desde una periferia geográfica y cultural tan lejana que hace imposible cualquier éxito.

Ellos representan la ambición contra toda evidencia. Con su deseo de ser estrellas del rock se están aferrando a un sueño que sería difícil de realizar incluso para el gringo promedio, y que resulta directamente irreal para unos fulanos de Guadalajara. Sin embargo, todos sabemos que las luchas más cruentas son aquellas en las que no está en juego nada, o muy poco. ¿Hay algún colectivo cuyos miembros se odien más entre sí que

«La verdad, yo no querría leer cuatrocientas páginas de intercambios o dilemas entre escritores, sería irrespirable. Me parecen más interesantes estos metaleros en decadencia, cuyas reflexiones entre nostálgicas y apocalípticas ofrecen además un vaso comunicante con cualquier actividad que represente el mundo entero para quien la practica mientras que no significa absolutamente nada para el resto de los mortales»

el de los poetas? En este sentido, la certeza del fracaso hace que mis personajes se involucren todavía más en la aventura de levantar una banda.

Debe quedar claro que la novela no utiliza el metal como mero intermediario para evocar otras realidades: quien busque una historia centrada en su mundo y su atmósfera, la encontrará. Sin embargo, durante su lectura no pude evitar que me vinieran a la cabeza múltiples ecos, nunca explícitos, del mundo literario: la pulsión creativa de estos jóvenes, la desdicha de haber llegado tarde a una disciplina que ya no importa demasiado a casi nadie (el *heavy metal* o la novela exigente no tienen hoy muchos más seguidores que la filatelia), el surgimiento de grupos generacionales, etc. ¿Es deliberado?

¡Es no ya deliberado, sino provocado! Y me divierte que lo comentes, porque en una lectura superficial nada de esto existe, no hay menciones a la literatura ni voluntad textual de es-

tablecer semejante paralelismo (de hecho, solo recuerdo una única mención a los escritores, y es desdeñosa)... Pero sí hay una posibilidad alegórica de la que fui consciente en todo momento, eso que Piglia llamaba «los ríos subterráneos» de los relatos que ofrecen una trama evidente y otra oculta. La verdad, yo no querría leer cuatrocientas páginas de intercambios o dilemas entre escritores, sería irrespirable. Me parecen más interesantes estos metaleros en decadencia, cuyas reflexiones entre nostálgicas y apocalípticas ofrecen además un vaso comunicante con cualquier actividad que represente el mundo entero para quien la practica mientras que no significa absolutamente nada para el resto de los mortales (al contrario de la política, que nos obliga a todos a posicionarnos en alguna medida). Una gran parte de la humanidad vive sin saber que la literatura existe mientras nosotros sentimos melancolía por una Edad de Oro Literaria que seguramente jamás se dio. Es la misma clase de

melancolía que impregna a mis protagonistas en clave de heavy metal. También diré que el hecho de que la literatura reciba un trato general propio de los trastos o los cachivaches molestos no hace sino multiplicar mis ganas de seguir escribiéndola.

Las dinámicas propias de una banda, siempre tan viscerales y frágiles, están muy logradas en estas páginas. ¿Tú formaste parte de algún grupo en la adolescencia?

Nunca, y menos de metal. El género me gusta, pero mis orígenes están del lado del punk. Lo que ocurre es que escuché mucho rock en casa a través de mis hermanos. El fin de semana mandaba mi madre, que nos ponía música sinfónica a todo volumen, Beethoven y Tchaikovski. El resto del tiempo lo gobernaban ellos. Así, mi lejanía respecto de la música popular mexicana era absoluta; sabía que gustaba a mis vecinos y que la sintonizaban los conductores de autobús, sin que lograra aludirme para nada.

En cambio, mis hermanos y sus amigos tenían auténticas asambleas en las que discutían sobre grupos o se intercambiaban discos. Más adelante sí que quise tener una banda punk, una estética que me parecía más productiva o, al menos, más rica gracias a sus connotaciones políticas. Pero la literatura empezó a estirarme demasiado, y el deseo jamás se cumplió. No obstante, la visceralidad del metal forma parte de mis recuerdos de aprendizaje: contribuyó a conformar mi cerebro, me acercó a ciertas estéticas contiguas a él, y consolidó en mi mente una especie de conexión reptiliana entre su sonido y ciertas velocidades o tonos propios de la literatura. Dicho esto, si opté por sumergir la novela en lo metalero fue porque, como le escuché hace poco a Rubem Fonseca, yo escribo para vivir otras vidas posibles. Además, dudo que un talibán del rock o el metal lograra escribir una gran novela sobre el tema; su entusiasmo solo sería secundariamente literario. Desde luego, las que conozco no me interesan.

Los protagonistas de *La armada invencible* son tipos de mediana edad que han ido sucumbiendo a lo que Cyril Conolly llamaba «los enemigos de la promesa»: el sueldo, el matrimonio, los hijos... Pero hay una sentencia que me interesa comentar: «Envejecer», afirma el narrador, «es dejar de ser el que vive y pasar a ser el que recuerda». A grandes rasgos, ¿no es una buena definición para la figura del escritor? ¡Definitivamente! La vida a través de los libros implica conocer y atravesar un montón de experiencias ajenas a tu propia vida... Pese a lo cual

la vida sigue siendo otra cosa, aunque tratemos de cucharearla hacia la literatura. Siempre habrá algo que no está en los libros. Los rasgos físicos que abundan en mi novela están irremediablemente mediatizados por las ideas, porque el narrador trata de entender el mundo y, al contarlo, lo transforma. Hay una grieta entre experiencia y escritura. Por eso nadie logra ser un narrador de mediano para arriba sin acumular capas de lecturas que se vayan renovando. Fíjate que no dije «actualizando» (no

«Si con veinte años me hubiesen encerrado en una celda con una biblioteca gigante y una mesa de trabajo, probablemente habría sido narrador también, pero en absoluto del tipo que aspiro a ser: uno atento a la calle»

soy un dentista que salta de congreso en congreso), antes lo compararía a un perro que va aprendiendo trucos nuevos. Todo esto no evita que los aspectos vitales sean valiosos en el oficio: si no, ¿qué haríamos con la propia experiencia acumulada precisamente como escritor? ¿Y con la observación de la realidad que nos rodea? Si con veinte años me hubiesen encerrado en una celda con una biblioteca gigante y una mesa de trabajo, probablemente habría sido narrador también, pero en absoluto del tipo que

aspiro a ser: uno atento a la calle. En mis primeros pasos quizás era más libresco e intentaba evitar regionalismos y coloquialismos; en cambio, ahora ese es el lenguaje que me estimula. Desconfío del exceso libresco del mismo modo que me habría parecido contraproducente documentarme para *La armada invencible* leyendo doscientos ensayos y toneladas de hemeroteca. Por supuesto, el sonido de la calle precisa de una reformulación literaria para convertirse en novela, pero los personajes no necesitan compartir las preocupaciones ni las referencias culturales de un Claudio Magris para resultar vivos y complejos...

Es fácil sentir que la atmósfera de la novela es familiar al lector, porque no hay ciudad en el planeta que no cuente con un bar donde se reúnen los veinte metaleros de turno, siempre minoría pero siempre resistentes. Por esta razón entre otras, *La armada invencible* me pareció la novela más fácilmente extrapolable a cualquier contexto (latinoamericano o europeo) de las tuyas. Sin ir más lejos, *Olinka* resultaba más espe-

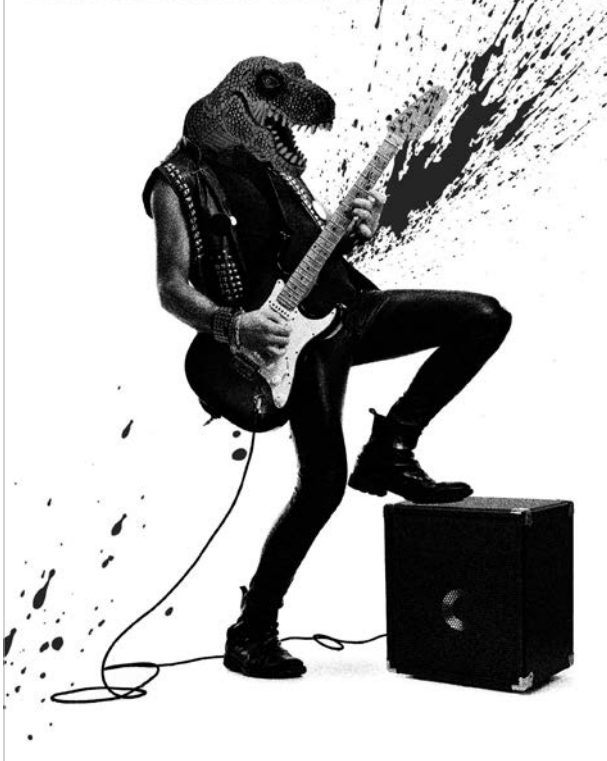
cíficamente mexicana.

Olinka aborda ciertos usos naturalizados en la sociedad de Guadalajara. Ya sé que la gentrificación es un fenómeno mundial, ¡pero no en todas partes se hace a tiros y con escándalos financieros tan grotescos como los nuestros!, y menos aún en sociedades más institucionales. Recuerdo que hace unos años leía noticias sobre los casos de corrupción en España, y me parecían diminutos comparados con un exgobernador de Veracruz que se robó él solito el presupuesto

 Seix Barral

Antonio Ortuño

La Armada Invencible



completo del Gobierno para todo un año. El alcance de ciertas dinámicas en México es diferente, difícil de comprender fuera. También en América. Hace poco coincidí en una mesa con Leonardo Padura. Él habló de una de sus novelas, construida en torno a la investigación de un único asesinato. Lo comparé con *La fila india*, en la que se registran decenas de muertes a raíz de un solo suceso. Padura se sorprendió: «Eso en La Habana sería una hecatombe, paralizaría Cuba. ¡Allí no mueren diecinueve personas de golpe!». Pero *La armada invencible* requería de otra estrategia respecto del marco nacional. No se trataba

modula en cada uno de ellos. Otros intentos recientes de polifonía en lengua española no me parecieron tan bien resueltos.

Aunque los discursos que forman el libro participan de los mismos campos semánticos, los individuos que los pronuncian son distintos. Era fundamental que se notasen las clases sociales, las edades... Bien pensado, la musicalidad del texto es aquí más esencial que nunca: no quería escribirlo con oído de artillero. Además, si desatiendes el factor lingüístico estás desperdiciando el uso de una herramienta tan delicada como es el cambio sucesivo de puntos de

de convertirla en un relato a-histórico, pero sí de evitar que la mención de la violencia se comiera todo el libro. La violencia en mi país es tan desmadrada que, si hubiese incluido una extorsión o un tiroteo, los demás conflictos enseguida parecerían minúsculos. Ahora bien, queda el lenguaje: un lenguaje totalmente mexicano.

De hecho, ese es el mayor logro de libro. Al estructurar la historia mediante entrevistas, el lector escucha variaciones perceptibles dentro de códigos culturales y generacionales compartidos, acentos de Guadalajara, inflexiones... El lenguaje común a todos los personajes no se

vista. Te confieso que el proceso fue un poco esquizofrénico, porque el primer borrador se lo dicté (improvisando su dramatización) a una de esas aplicaciones para smartphones que convierten automáticamente tu voz en texto. De este modo dispuse de un despliegue de frases volcadas por una máquina propensa al error en la puntuación o en la reproducción de numerosas palabras que no logra captar bien. Luego, trabajé sobre ese material durante tres años.

¡Dan ganas de ponerse pedante y teorizar acerca del vínculo entre tecnología y escritura creativa!

Yo también lo pensé. Se me ocurrió que muchos discos de heavy metal, en un gesto que tampoco se queda corto en pedantería, desgranaban en sus libretos qué instrumentos o pedales utilizaron los músicos durante la grabación. Quizás podía hacer algo parecido e incluir una nota sobre los distintos softwares que utilicé. Pronto descarté la idea, por ridícula... ¡y porque temía que algún loquito de lo tecnológico me riñera por desconocer aplicaciones mejores o más recientes!

¿Te has preguntado cómo leerían este libro un trapero o un reguetonero? Más allá del género o la disciplina concretos, ¿crees que la creación y la recepción artísticas apasionadas perviven bajo esquemas reconocibles en las nuevas escenas culturales, o todo cambió de modo definitivo?

Para empezar, dudo que vayan a leer una novela. No porque sean menos inteligentes, sino porque sus códigos de consumo son otros. ¿Algún día habrá una literatura trapera o reguetonera? No lo creo, simplemente porque a sus integrantes no les interesa. Aunque igual me equivoco. Pero si me lo permites, prefiero vol-

tear la pregunta hacia otro lado. Una de mis primeras lecturas clave en la juventud fue Boris Vian, cuya pasión por el jazz se nota en cada aspecto de su estética: juguetona, experimental, poco dada al formalismo sofocante, libre, desbordante de registros. Pues bien, a mí el jazz me cuesta horrores, no entro en él. Eso no fue ningún obstáculo para aprender en Vian muchas cosas sobre la musicalidad trasladada a la literatura. Me pasa algo parecido con el modo en que Cabrera Infante maneja el bolero o el son cubano, ritmos totalmente ajenos a mí (si acaso, los identifico con la Feria del Libro de Guadalajara, porque allí se los utiliza casi como himnos oficiales, no paran de sonar durante días). Por lo tanto, quiero pensar que se puede disfrutar este tipo de juego artístico con independencia de que te guste el metal o no, de que seas joven o no. Eso sí, el único testimonio del que dispongo para calibrar una respuesta más precisa es el correo electrónico de un veinteañero que se dirigió a mí identificándose como aficionado a las músicas urbanas. El hombre se había sentido ofendido con *La armada invencible* porque los personajes aluden con desprecio a un tipo que el lector puede identificar como reguetonero, aunque esto no se aclara explícitamente. No sé por qué se molestó tanto: Kurt Vonnegut hablaba desdeñosamente del rock y a mí sus libros siguen encantándome.

También despotricaba Sinatra, como demuestra la cita que encabeza tu libro: «[El rock] es la más brutal, fea, desesperada y degradada forma de expresión que he tenido la mala fortuna de oír».

Por cierto, una frase que condensa muy bien lo que piensa del metal quienes no conocen el género: lo ven como ruido y gritos.

«Me pasa algo parecido con el modo en que Cabrera Infante maneja el bolero o el son cubano, ritmos totalmente ajenos a mí (si acaso, los identifico con la Feria del Libro de Guadalajara, porque allí se los utiliza casi como himnos oficiales, no paran de sonar durante días). Por lo tanto, quiero pensar que se puede disfrutar este tipo de juego artístico con independencia de que te guste el metal o no, de que seas joven o no»

En todo caso, ¿te interesa el asunto de las generaciones?

Digamos que es un tema inescapable. En la novela, los padres son percibidos como un incordio. Los protagonistas se quejan constantemente de ellos. La paradoja es que acto seguido critican también a quienes son más jóvenes... ¡igual que hacen sus padres! Esta trampa resume el problema de la desconexión intergeneracional, muy presente a lo largo del relato.

Para acabar, querría saber cuál es tu relación con la crítica literaria. En *La vaga ambición* lanzabas algunas puyas muy divertidas, ¿que a mí me parecieron pocas, teniendo en cuenta todo cuanto podría parodiarse de nosotros los críticos!

No creas: bromas aparte, me gusta mucho leer las notas sobre mis libros y los de otros. Y a mí casi siempre me han tratado bien, de ningún modo puedo quejarme, salvo quizás en un

aspecto: al no practicar un experimentalismo obvio ni utilizar terminología vanguardista, a veces siento que hay quien me atribuye un desinterés por la naturaleza profunda de lo literario, una falta de reflexión en torno a ella.

Pues a mí tu narrativa me parece muy consciente de su naturaleza, muy elaborada a partir de preguntas estructurales o estilísticas. Otra cosa es que no cristalicen en pasajes teóricos ni en fórmulas llamativas.

Claro, es que estructura y estilo son dos ejes a los que presto la mayor atención. Con todo, no me importaría que estos esfuerzos pasasen desapercibidos a la crítica si no fuera porque, a fuerza de obviarlos, al final percibo que no se está hablando exactamente de mi libro o de mi trabajo, que algo fundamental se escabulle del análisis. Pero bueno: no pasa nada. El juego sigue.



Fotografía de Lucía Bailón



Fotografía de Álvaro Moreno

«EL RELATO O LA HONESTIDAD EN LA ESCRITURA»

por **Isabel González** y **Antonio Ortuño**

Isabel González

Hola, Antonio, don Antonio, Toño, señor Ortuño.

Para empezar, un gustazo leerte y poder charlar ahora contigo. Con un compañero de editorial y de cuento al que leo con el placer de la ficción y con la intriga de a qué voy a enfrentarme porque con tus historias, con tu forma de construir y «maltratar» a los personajes siento a veces una sintonía inmediata y

a veces una confrontación. No. Mentira. Más que una confrontación, la sensación de que escribimos de lo mismo, pero tú por una cara y yo por la otra. Tú en blanco y yo en negro o viceversa. Tú de hombres y de estereotipos masculinos a los que atizas y con los que atizas, y yo de mujeres y de estereotipos femeninos a los que atizo y con los que atizo. Por supuesto, ambos tenemos también protagonistas de otros géneros —la

muchacha increíble de tu cuento «El horóscopo dice» en el volumen *Esbirros* por ejemplo—. Y aunque el género en cuestión no sea el tema, quizá sí hay una base de identidad. Una raíz profunda de género de la que partimos a la hora de generar esa violencia y humor. Esa combinación imposible que adoro y que aparece de forma explícita en tu libro *La vaga ambición*. Me callo. No quiero hacer *spoiler*, pero es uno de esos cuen-

tos que estallan en la cara al lector y del que emerge precisamente la primera pregunta que quiero hacerte de forma explícita: ¿existen de verdad las novelas románticas aztecas?

Antonio Ortuño

Hola, Isabel.

Encantado y muy feliz con la oportunidad de charlar con una colega y compañera de escudo de armas. Me dijo nuestro editor, Juan Casamayor, además, que trabajas en periódicos, cosa que hice yo veinte años, así que mucho mejor.

He sido un maltratador serial de personajes. Hay una imagen que nunca he usado en un relato pero que siempre relaciono con lo que escribo: alguien que está de pie y bajo la sombra de una ola inmensa. El relato narra esos momentos en la sombra, mientras el golpe de la ola llega.

Tuve la misma curiosa sensación de espejo con tus cuentos. También dos ideas comunes, implícitas: que la vida corriente y sus cosas esconden siempre el delirio y lo excéntrico igual que un campo minado oculta el estallido que hace volar las piernas. No lo ves y de pronto, un águila se lleva a una serpiente por los aires y te rompen el carro (me reí doble porque además es el escudo nacional de mi país).

Me gusta la idea balzaciana de «La comedia humana» pero con otros enfoques y lenguaje y herramientas muy distintas que el realismo naturalista o el costumbrismo. Supongo que llevo la masculinidad como se lleva la nacionalidad o la clase social: está uno marcado, pero solamente los tontos (o los canallas, decía el Doctor Johnson) se lo toman terriblemente en serio.

Contra todo pronóstico, las novelas románticas aztecas existen. Un tiempo fui dictaminador editorial; luego, jurado de premios y becas. La cantidad de novelas románticas aztecas que los mexicanos mandan a cada convocatoria bajo el sol es asombrosa.

«Qué interesante la perspectiva de la incomodidad, no en el destino de la obra sino en el origen. No en el lector sino en el escritor. Porque se suele decir que el cuento, y más el cuento que la novela, debe agarrar al lector por las solapas, darle un solapo. Como se dice de un buen cartel, un buen cuento debe ser un grito pegado a la pared»

Isabel González:

Se me ha instalado en la cara la risa cuando has relacionado el cuento del águila y la serpiente de *Nos queda lo mejor* con el escudo de México.

Qué curioso, por cierto, eso que cuentas en una entrevista acerca de tu nueva novela *La armada invencible* respecto a que tu idea inicial era escribir sobre la decadencia del periodismo impreso y con él, del periodismo en general. ¿Sabes por qué? Porque yo también lo he pensado. ¿Habremos tenido todos los periodistas de este planeta esta idea de tanto sufrirlo? Es muy posible. En todo caso, la desechaste y apostaste por el rock and roll porque considerabas aburrido escribir sobre una redacción. El rock and roll es más potente sin duda y sin embargo, quién sabe, no deseches la posibilidad, que en las redacciones también hay mucha estrella y mucho cuero y mucho desvarío.

Pero volvamos a los cuentos y a esa idea de la comedia humana en la línea balzaciana en tu caso. Bien dices. Y de hecho la famosa frase: «detrás de cada gran fortuna hay un gran crimen» es un precepto que podría aplicarse a todos tus relatos sin ambages. Y a la vida en general. Porque esa es una de las

cualidades de tu escritura. El apego a lo terrenal.

Y es que en tus cuentos hay crímenes físicos. Hay agresiones, abusos, humillaciones corporales que duelen, no cabe duda, pero lo realmente herido en ellos no es el cuerpo sino el alma si es que existe. O existe solo cuando nos duele. Lo más terrible que les pasa a tus personajes es la pérdida de la inocencia. La decadencia moral. Y eso es lo que los rompe y rompe al lector. En general, se trata de personajes que no son decadentes de entrada, son gente con esperanza, pero creo que la destrucción moral compone la violencia esencial en tus cuentos. Y con ella, no cabe otra cosa que la ironía para la supervivencia. Y el humor negro. Un humor que adoro. En Casi tan salvaje puede verse mi debilidad absoluta. Y un humor que también he usado en el último libro, pero se me está imponiendo el absurdo.

Ah, que no se me olvide. ¿Sabes que *Así habló Zaratrusta* comienza también con un águila y una serpiente y alude a la sabiduría? Yo hablo de la ignorancia y de coches rotos y de granjas de cerdos y de gente que se enamora sin fuste ni muste. Pero algo es algo. Qué le vamos a hacer. No soy Nietzsche. De momento.

Antonio Ortuño

Como dices, Isabel, uno, me temo, no se deshace del virus del periodismo tan fácil. Yo colaboro aún en la edición americana de *El País*, cada lunes, y a veces pienso que no sabría qué hacer con mis domingos por la tarde sin esa columna. A lo mejor me pondría a tejer suéteres dispares.

Me gusta tu idea sobre los crímenes en mis relatos. Son crímenes, además, sin indagación. Estoy en las antípodas de Agatha Christie. Supongo que porque en vez de vivir en un país y una época en que uno ajustaba el reloj con el puntual paso del tren y el criminal terminaba en la horca, nací y vivo en uno, México, en que hay más de treinta mil homicidios al año que se quedan, mayoritariamente, impunes.

Lo maravilloso del absurdo y del humor negro, que es su hermano amargado, es que leen de manera distinta los mismos hechos que el melodrama llena de gemidos y crujir de dientes. Me gusta la posibilidad de que el punto de vista y la elección de palabras y pormenores conviertan una tragedia en una farsa o, al menos, la adulteren y la despojen de

grandilocuencia, moralina e hipocresía, tres de las peores enemigas de todo cuentista.

Qué horror ser ese escritor que en vez de historias despacha editoriales con tesis, argumentación y moraleja.

Isabel González:

Qué interesante la perspectiva de la incomodidad, no en el destino de la obra sino en el origen. No en el lector sino en el escritor. Porque se suele decir que el cuento, y más el cuento que la novela, debe agarrar al lector por las solapas, darle un solapo. Como se dice de un buen cartel, un buen cuento debe ser un grito pegado a la pared.

Completamente de acuerdo con esa incomodidad, con esa especie de inquietud y rabia del escritor a la hora de escupir sobre la hoja en blanco. Pero también me levanta sospecha esa especie de mito del escritor oscuro y sucio y muerto de hambre pasando frío en su cuchitril debido a la honestidad en sus ideas. No sé. Cuanto mayor independencia económica más capacidad de decir lo que uno quiera. Y ser independiente económicamente suele

implicar servilismo. No hay remedio. Y tú lo cuentas de maravilla en tu relato «Provocación repugnante» que me ha conmovido. De repente, el narrador se vuelve contra sí mismo y contra el lector incluso. Ha salido un muelle con un guante de boxeo de las páginas y me ha partido la nariz. (Espero disculpa).

Antonio Ortuño:

Mi idea es que al escritor le conviene cierta incomodidad, para ser capaz de dar un par de pasos al costado de su medio ambiente, o diez, pero qué terror alguien que confunda la escritura con el repudio del cepillo dental. El adaptado y el inadaptado absoluto (el Unabomber) son, me parece, malos escritores. El adaptado no tiene de qué hablar, porque es igual al promedio. El inadaptado no puede establecer lazos de comunicación mínimos. Ninguno nos importa, como lectores.

Isabel González:

«Escribir consiste en decir lo que alguien reconoce solo cuando lo lee», recuerdo que te he leído decir a propósito de tu anterior comentario en otro momento. Caigo de rodillas. Aplaudo con las orejas. Exacto. Es justo esto. Un buen escritor (o escritora faltaría más) se reconoce cuando es capaz de poner palabras a emociones que reconocemos justo al leerlas. Porque carecían de palabras. «Sí, sí. Esto es exactamente lo que yo siento, lo que sentí cuando tal cosa, esto es», decimos cuando leemos algo así. Y si además quien escribe es capaz de expresarlo mediante palabras mundanas, sencillas, sin grandilocuencia, obra maestra. Porque nadie dobla una servilleta igual cuando está enamorado que cuando está rabioso que cuando está triste. Esta es la manera. Hablar de océanos y tormentas y amaneceres y atardeceres es mucho más fácil.

Un cuento para cada habitante de cada apartamento del edificio. Todos juntitos, pero separados. Por cierto, hablando de esa imagen de los cuentos



correspondientes a cada lector en un solo edificio, ¿cómo te llevas con que los libros de cuentos alberguen una estructura que los aúne?

Antonio Ortuño:

La verdad es que cada vez me interesa más la idea de que el libro de cuentos sea un organismo, no solo una confederación forzosa de textos sueltos. Que los relatos convivan, cultivar la planeación y la escritura desde la conciencia de un proyecto y dejarse de fantasías de «yo soy así y una voz misteriosa me dicta». Trato de pensar en el edificio, que funciona, pero, me temo, en lo que pienso en realidad es en un juego de cuchillos: el dentado, el que parece hacha, el puntiagudo, el de untar mantequilla.

Isabel González:

El juego entre prever y dejarse llevar. Entre el delirio y el control

Y absoluta coherencia en tu obra cuentística respecto a esa idea cada vez mayor de que el libro de relatos sea un organismo. Desde *El jardín japonés* donde los cuentos no están divididos por apartados a *La señora rojo* donde ya los organizas en «La Carne» y «El mundo». *La vaga ambición*, con un único protagonista, adquiere la densidad de una novela y en *Esbirros*, con una temática también muy precisa, lo organizas en «Ayer», «Hoy» y «Mañana». Cierta coincidencia en este orden temporal con *Nos queda lo mejor* ya que lo he dividido en estaciones del año: «Verano», «Otoño», «Invierno» y «Primavera», y además, cada estación en meses, y para colmo, confieso que no creo en ningún orden en los libros de relatos. ¿Incoherencia la mía? Absoluta. No. Voy a intentar explicarme. ¿Justificarme? Vamos allá. El asunto es cuándo, dónde está el orden. ¿Antes de iniciar la obra, en medio o al final? Por una parte, odio el término profesional aplicado a la escritura. No sé cuándo empiezo un libro de cuentos, pero sí cuándo lo acabo. Mi búsqueda es la honestidad a la hora de

escribir. Decir lo que quiero decir sin saber exactamente qué es esto.

Antonio Ortuño:

Que esa idea que esbozas del azar dentro del orden (así sea un orden estacional, casi de talante o temperatura del relato, que me parece muy divertido) es muy estimulante en la escritura. Uno tiene ideas, se planea, se piensa. Y luego se escribe, que es pensar de otro modo, y uno encuentra, quizá, que los planes fueron insuficientes y deben crecer. Y sigue pensando, es decir, escribiendo. Y en algún momento llegan ideas que ya son para otro libro, y entonces uno se detiene. A veces se piensa que la honestidad en la escritura se refiere a un tema moral y yo entiendo que se trata de algo más allá, de ser honesto con las propias visiones, con no escribir para obtener un resultado extraliterario (reseña, premio, palmada, orden de comendador, pose de intelectual) sino porque ese ensamble de chatarra que construimos en la cabeza tiene que asomar al aire y frotarse con las personas y ver qué sucede. Es, creo, el mejor tipo de honestidad.

Isabel González:

Me gusta la idea esa de escribir en la carretera. Yo crecí en una gasolinera a las afueras de un pueblo y mi paisaje cotidiano eran los maizales a un lado, el río al otro, y la carretera y los campos enfrente. La gente iba y venía. Era un pueblo, y mucha gente era la misma, pero otros no. En realidad, yo, de niña no distinguía a nadie. Y esas escenas que se ejecutaban y se resolvían rápido, sin necesidad de pasado ni de futuro. Instaladas por completo en el presente y en la imaginación que el espectador pudiera echarle creo que han influido en mi pasión por el género del cuento. Gente que va y viene, historias que van y vienen y que son absolutamente definitivas y definitivas. No hay nada antes ni después. Esa escena, esa persona, esos quince minutos son una vida entera. No perdamos el tiempo

con florituras. Abre los ojos. Va a suceder la vida.

En cuanto a ser honesto escribiendo, no se trata de un tema moral, no. Sino de escribir por escribir. Por ese placer y ese dolor. Y nada más. De alcanzar el valor de expresar lo que queremos sin tapujos ni censuras. Que el fin sea el objeto, es decir, la obra. Eso es lo que procuro, aunque confieso que el miedo a hacer daño a quienes me quieren me sigue conteniendo. Qué le vamos a hacer.

Antonio Ortuño

No suena cómodo crecer al lado de la gasolinera-carretera pero puede que haya sido agradable. Yo nací y crecí en barrios atestados de casas, con arbolitos siempre en la orilla de ser talados y con nostalgia campirana (no tanta, porque odio acampar). Me hubiera gustado tener campos y cultivos al lado. Solo una vez estuve en Zaragoza (y fue medio día) y solo dos veces la crucé en tren. Eso sí: mis abuelos, manchegos, eran fans irredentos de las jotas aragonesas. Yo siempre me sentí poco arraigado en Jalisco (mis dos padres migraron acá) pero luego de toda una vida en Guadalajara, salvo por mi etapa de año y cacho en Berlín, creo que estoy muy hecho a mi ciudad. Pese a todo lo que me irrita (luego de años en los suburbios, desde que enviudé, volví con mi hija cerca del centro y descubrí sin gusto que ahora yo soy el viejo gruñón que regaña a los que llevan al perro sin correa, o no recogen sus desechos, o no riegan el pasto o tiran basura). Envidia profundamente el arraigo territorial. El mío es casi puramente verbal (escribo, cada vez más, en tapatío, que es como el mexicano más dulce, y más hipócrita, porque está lleno de diminutivos y eufemismos, a los que puede usarse con intenciones negras todo el tiempo).

Qué maravilla de charla, querida Isabel.

Un abrazo muy grande y gracias por estos cruces estupendos,

Antonio

SEGUNDA VUELTA

Yo soy el protagonista

(SOBRE ORBE, DE JUAN LARREA)

por **Juan Vico**

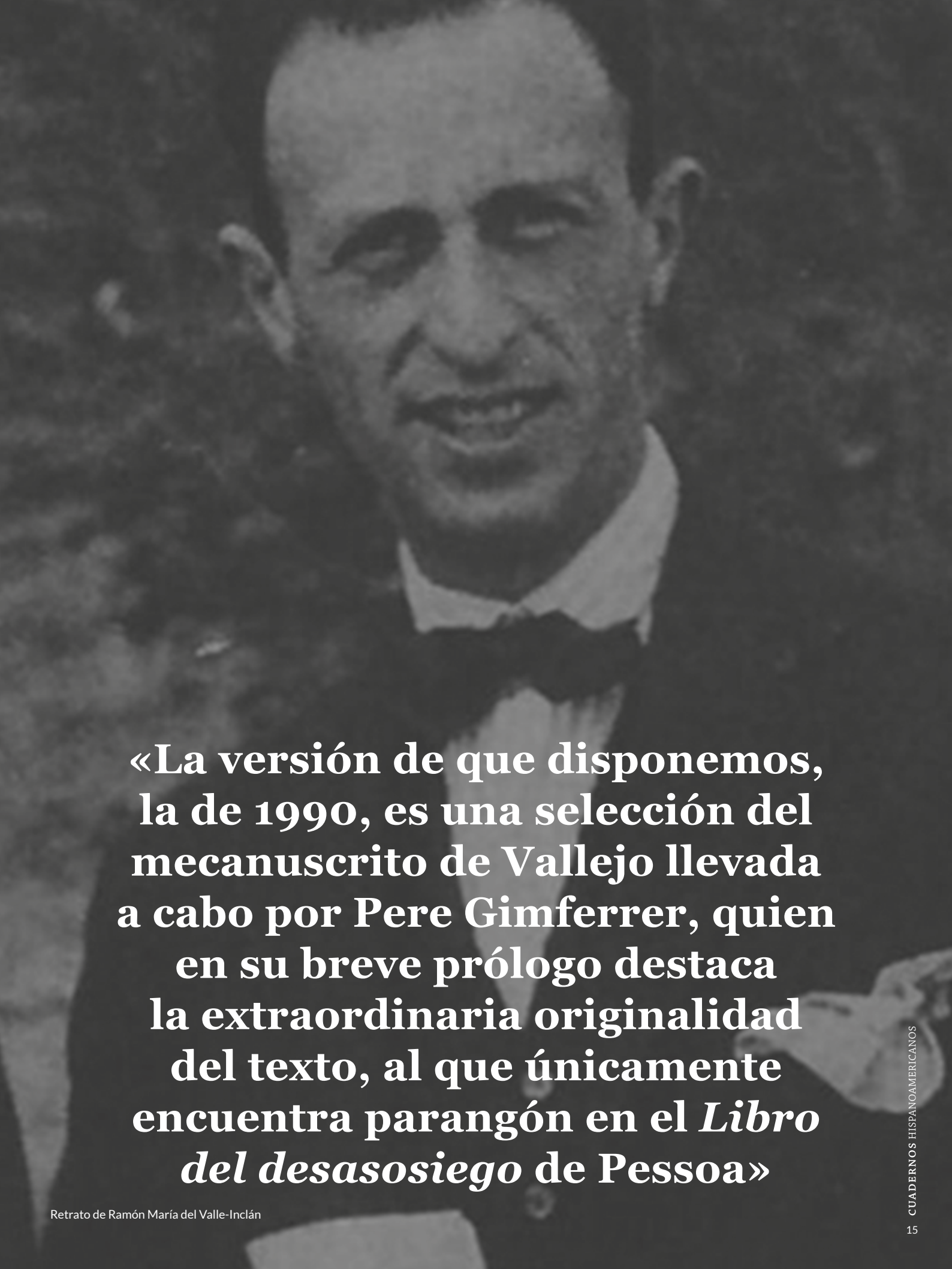
De vez en cuando me topo con algún artículo donde se asegura que los diarios literarios están de moda. A veces, con menos frecuencia, me cruzó con algún otro que se lamenta de que los diarios literarios no estén de moda cuando deberían estarlo, teniendo en cuenta la querencia actual por eso que se ha convenido en denominar *literatura del yo*.

La literatura del yo es un fantasma de nuestra época, algo que existe y no existe: el eco de un deseo. Obviamente, no hay literatura sin un yo que la articule de modo más o menos velado. La relación conflictiva entre un texto literario y el lugar desde el que se emite es, por supuesto, tan antigua como lo idea misma de literatura, y el yo del autor, poco más que un misterio. Concedamos, en cualquier caso, que desde hace unos años está en boga cierto tipo de narrativa cercana al espíritu del diario, hija de la sobreexposición mediática de nuestra intimidad, que al mismo tiempo tiende a desligarse de la libertad discursiva del diario en busca de una cohesión argumental más conservadora.

Y es que somos esclavos de las fórmulas, por mucho que lo disimulemos. El reconocimiento de estructuras nos da un placer modesto, domesticado: salivamos con obediencia ante la repetición de un estribillo, ante el advenimiento de un clímax narrativo, nos dejamos aplastar con gusto por los tres eternos actos. La novela y sus derivados blanden su estructura incluso cuando se obstinan en romperla. Un diario, en cambio, se abre sin conocer su final, se quiere irregular y escurridizo, fruto de lo imprevisible. De ahí que tantas ficciones hayan recurrido históricamente a la forma del diario en busca de una síntesis entre la tranquilizadora clausura narrativa y el magnético nomadismo de la escritura cotidiana.

Sea como sea, los diarios no copan, salvo honrosas excepciones (los recientemente aparecidos de Chirbes, por ejemplo), las listas de ventas ni las preferencias de los críticos. Los diarios de escritores acostumbran a ser pasto académico o literatura para escritores, y cuando trascienden estas burbujas suelen hacerlo por la humanísima vía del chismorreo. Resulta muy común, de hecho, que títulos mayores del género pasen años y años descatalogados, y *Orbe*, el libro que nos ocupa, no constituye una excepción. Su autor, Juan Larrea, es uno de esos nombres que a muchos suenan pero que pocos han llegado a leer, en gran medida por su escasa presencia editorial. Todavía sorprende que Larrea formara parte de la nómina de la Generación del 27 canonizada por Gerardo Diego en su famosa antología; también el hecho de que se le considere el primer poeta español en practicar una escritura cercana a la estética surrealista, por delante de las conocidas tentativas de Alberti, Lorca, Alexandre y Cernuda.

Larrea publicó solo un par poemarios, que aglutinaban su trabajo de los años veinte y treinta, y el más relevante de ellos, *Versión celeste*, escrito en francés, no vería la luz hasta 1969, en Italia, y un año más tarde en España. Antes, la figura del poeta había ido adquiriendo una categoría legendaria, hasta el punto de que algunos llegaron a convencerse de que no existía; de que se trataba de una simple invención de Gerardo Diego. Como ensayista, Larrea cuenta con otro posible condicionante: su escritura es un tanto incómoda, en ocasiones exigente, y poco adscribible a modas o a tendencias. A todo esto hay que añadirle una compleja andadura vital que lo mantuvo mucho tiempo fuera de su país, ya antes del obligado exilio



«La versión de que disponemos, la de 1990, es una selección del mecanuscrito de Vallejo llevada a cabo por Pere Gimferrer, quien en su breve prólogo destaca la extraordinaria originalidad del texto, al que únicamente encuentra parangón en el *Libro del desasosiego* de Pessoa»

de postguerra, y su errática suerte editorial, insisto, mezcla de desinterés propio y de impedimentos coyunturales, litigios familiares incluidos.

La historia de la gestación y publicación de *Orbe* es de por sí interesante. Larrea lo comienza en París, en 1926, a donde se ha trasladado tras abandonar su vida de funcionario en Madrid, durante el mismo periodo en que escribe algunos de los versos de *Versión celeste* y en que planea junto a su amigo César Vallejo la creación de una revista de vanguardia, la mítica *Favorables París Poema*, de la que solo aparecerán dos números. Son meses de crisis espirituales y de mala salud, factores que más adelante no dudará en interconectar en las propias páginas del libro. Los textos inaugurales de *Orbe* suenan a notas improvisadas, el tanteo de un diario poco sistemático que, como la mayoría de diarios, responde a un impulso donde se combinan el desahogo, el registro biográfico y la voluntad de aprehender el flujo de los días. La redacción se extiende hasta 1934. Durante esos ocho años, Larrea deja atrás amores tortuosos y afecciones sexuales, conoce a una joven francesa, Marguerite, se casa con ella, viajan a Perú, viven allí un año y medio, tienen una hija, reúnen una impresionante colección de arte incaico, regresan a París y más tarde a España, donde el autor cierra la escritura del manuscrito. Todos estos sucesos, y algunos otros que a continuación señalaremos, están enhebrados por una serie de casualidades que Larrea se obstina en descifrar, de modo que *Orbe* es más un intento de dotar de sentido trascendente las vivencias de su protagonista que el compendio literario de ellas. Y en tal esfuerzo, a menudo excesivo, pero menos absurdo que conmovedor, radica la originalidad y el valor último del libro.

A partir de 1932, César Vallejo, alma gemela del autor, se encarga de mecanografiar las muchísimas páginas que Larrea ha ido acumulando en el lustro anterior, tarea que le es encomendada con una doble intención típica en él, pendiente siempre de los íntimos nexos entre los elementos que conforman el mundo: ayudar económicamente a su amigo y tratar de influenciarle literariamente, en un momento en que la cercanía de Vallejo a las tesis estalinistas parece abocarlo a un tipo de poesía demasiado sujeta al yugo de lo ideológico. La copia mecanografiada del original, parcial a pesar de sus mil quinientas páginas, acabará en manos de Gerardo Diego, quien la salvaguardará.

El primer intento de publicación de *Orbe* y de *Versión celeste* choca con el inicio de la Guerra Civil. El poemario, como hemos dicho, tardará más de tres décadas en aparecer. En cuanto a *Orbe*, no se editará hasta 1990, en la barcelonesa Seix Barral, y de forma muy parcial. Desde entonces, que yo sepa, solo ha vuelto a publicarse una muestra aún más pequeña de su contenido en un volumen antológico de la Fundación Banco Santander (*Poesía y revelación*, 2009);

no existe todavía, en definitiva, una edición completa del original. La versión de que disponemos, la de 1990, es una selección del mecanuscrito de Vallejo llevada a cabo por Pere Gimferrer, quien en su breve prólogo destaca la extraordinaria originalidad del texto, al que únicamente encuentra parangón en el *Libro del desasosiego* de Pessoa. A este lector, y con la ventaja de los años transcurridos, *Orbe* le trae también a la memoria otro volumen inclasificable: *La novela luminosa*, de Mario Levrero, publicado en 2005. Ambos constituyen experiencias intrasferibles que rompen cualquier idea preconcebida sobre lo que supone un diario literario. Ambos, de igual modo, se dejan contaminar por patrones de comprensión del mundo que van mucho más allá de los racionales. Forman parte, en último término, de ese tipo de obras que parecen cobrar consciencia de sí mismas a medida que van siendo escritas.

Podríamos definir *Orbe* como un diario poético, no tanto por la textura de su prosa, que calificaría más bien de analítica, como por su peculiar acercamiento a la realidad, es decir, por la naturaleza del análisis que pone en juego. «Ilimitado es el número de las rimas secretas», escribe Larrea en algún momento. Traducir esas rimas vitales es, en gran medida, el propósito de estas páginas, más allá de que dicha traducción, como ocurre siempre que se intenta explicar un discurso poético, acabe resultando casi tan oscura como el original.

Un hecho ocurrido en la primavera de 1928 da inicio a la principal clave de lectura que Larrea va a imponer a sus vivencias. El autor hojea un periódico dedicado a las carreras de caballos, el nombre de uno de los participantes le produce un chispazo, lo relaciona con un sueño que cree haber tenido la noche anterior, corre al hipódromo, apuesta y gana. La consecuencia inmediata de estas circunstancias, asegura, «fue modificar la idea de mí mismo». Más tarde, durante su estancia en Perú, los azares se alían y Larrea, que nunca se había interesado por el arte primitivo, acaba reuniendo una de las colecciones de piezas precolombinas más importantes de su época: una herencia recién cobrada, revueltas políticas en el país, lugareños ansiosos por vender... Las peripecias para que la colección, actualmente conservada en el Museo de América, llegue a España, son aún más rocambolescas, y afianzan, claro está, las intuiciones del autor sobre el destino y los engranajes de la realidad.

El sistema teórico de Larrea podría ser considerado un simple puñado de supersticiones si no nos recordaran tanto al azar objetivo de los surrealistas y, sobre todo, a la sincronicidad de Jung. Él mismo se permite dudar al respecto: «¿Este providencialismo es verdadero o no es más que una alucinación del sujeto?» La trampa evidente, por así decir, es que los encajes de Larrea resuenan a posteriori y

con frecuencia desviados, de modo que cuando un diagnóstico no se ha cumplido de la forma prevista, aduce que ha tomado otro rumbo aún más significativo, pues la consciencia individual solo puede interpretar parcialmente la gigantesca maquinaria de la vida. Lo que no le quita encanto a su esfuerzo, ni efectividad poética. «Todo esto puede no ser cierto», admite, «pero puede ser un pretexto para descubrir nuevos aspectos».

Larrea propugna un futuro de la humanidad en el que la tensión entre lo material y lo espiritual habrá desaparecido. Por encima de todo, su sistema de creencias es teleológico. Vence la resignación cristiana por medio de ese optimismo finalista, para que el que no necesita más pruebas que las poéticas. La recompensa no es ultraterrena, sino que está al alcance de la mano, y hay múltiples signos que así lo indican, tanto en la vida cotidiana de cada uno como en los grandes sucesos históricos, siempre cohesionados. A pesar de las dificultades, de los estragos de esa enfermedad personal y colectiva a la que llamamos Historia, Larrea percibe un empuje que se empeña una y otra vez en describir, el anuncio de un globalismo antimaterialista destinado a restaurar el equilibrio entre los infinitos elementos que conforman la vida. Podemos considerar *Orbe*, así, como un auténtico mapa de síntomas, en cuyo dorso hay inscrita una promesa de sanación.

Un aire místico envuelve sus convicciones, desde luego, cosa que el propio Larrea reconoce; un desdoblamiento que solo puede resolverse por medio de la paradoja y la iluminación, «el abismo de disgregación dentro del cual los ojos no ven sino que alumbran». Un salir hacia adentro. «Un fin en el que todo se funde con el todo». Corriente que arrasa con los parámetros, con las fechas y con las coordenadas, y que no puede resonar más que en términos poéticos. «¡Cuán lejos se quedan las decantadas correspondencias de Baudelaire...!», acepta, sin embargo. «Largo, maravilloso y extraordinario poema este de la vida, del cual la poesía consciente no ha hecho sino descubrir la clave».

leyendo el mundo, el poeta se lee a sí mismo. Por eso muchas de las páginas de *Orbe* se dedican a analizar sucesos de actualidad que Larrea relaciona sin pausa con sus circunstancias personales. El asesinato del presidente de Francia a manos de un ruso blanco de inspiración paranoide le parece, ante todo, una inmejorable demostración de los mecanismos interpretativos que su libro pone en práctica y le sirve para abundar en atrevidas tesis geopolíticas. Hay que advertir también que, cuando se pone a pronosticar, falla mucho más que acierta. Llama la atención su incapacidad para comprender el verdadero peligro del nazismo, o sus augurios de la paz definitiva que esperaba a España, a solo tres o cuatro años de

nuestra guerra. Su obsesión con Rusia, en cambio, en cuya deshumanización sistémica identifica todos los males que acechan a su tiempo, está llena de intuiciones. Cuando se publicó el libro, en 1990, la URSS acababa de colapsar, confirmando algunas de sus previsiones sobre el destino del comunismo; cuando escribo este artículo, Rusia se ha convertido de nuevo en la más inminente amenaza de las democracias occidentales, otorgándole de nuevo parte de razón.

Otros sucesos de mucho menor calado son utilizados con la misma voluntad de entrelazar vida personal y colectiva. La victoria de Francia en la Copa Davis, o la aparición de una tórtola durante una visita a la catedral de Chartres, o los desvaríos proféticos de una monja catalana, la madre Ràfols, o las crisis creativas de uno de sus amigos más cercanos, el escultor Jacques Lipchitz. El yo disgregado de Larrea encuentra en su desciframiento del mundo una oportunidad para recuperar la armonía vital. El convencimiento de que todo está ligado, de que las causas y las consecuencias se prestan a un baile sin fin al que la mayor parte de las veces solo asistimos como espectadores, proporciona al autor un consuelo de evidente raíz mítico-religiosa, a pesar de su revestimiento poético. El 17 de mayo de 1932 recuerda y escribe: «Yo soy el protagonista, hoy yo soy el protagonista, yo soy mi protagonista», frase obsesiva y gratuita que durante un día entero salió mil veces de mis labios en Madrid en 1929». Cinco meses más tarde, cuando cree, erróneamente, que la escritura de *Orbe* llega a su final, se pregunta: «¿quién ha escrito este libro? Y en esta pregunta», añade, «se resume lo esencial de su contenido, lo que ha ido modificándose poco a poco: la cuestión del sujeto».

Lo cierto es que las minucias de Larrea le resultan a uno bastante más estimulantes que las que lastran algunos libros actuales, convencidos de que lo autobiográfico y lo cotidiano son valores intrínsecos, garantía automática de interés literario. Larrea me irrita y me emociona por su obstinación en persuadirse, en persuadirnos, de que sus insignificancias, las de todos, en realidad no lo son: de que nuestras minucias *significan*. Qué importa que su afán teleológico linde con lo esotérico; que su sistema de creencias no sea más que una versión apenas laica de los consuelos de la religión; que su lectura de signos se ejerza a capricho; que sus diagnósticos históricos y políticos resulten ejemplarmente torpes. Larrea es un optimista melancólico, es decir, el perfecto personaje de novela. Larrea, más que un místico, acaba siendo un alquimista del verbo, un escritor capaz de someter la palabra a cuantos procesos materiales hagan falta en pos de una transformación espiritual del mundo no por ingenua menos trascendente, convencido de que «nada puede ser separado de la vida sin morir»



Fotografía de Nina Subin

Fotografía de Fondation Jan Michalski.
Tonatiuh Ambrosetti

Fotografía de Nathan Jeffers

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.

Mariana Dimópulos

es una narradora, ensayista y traductora argentina. Como narradora publicó las novelas *Anís* (2008), *Cada despedida* (2010), *Pendiente* (2013) y *Quemar el cielo* (2019). Ha editado y traducido a Walter Benjamin y a Theodor W. Adorno, y cuenta entre sus otras traducciones a autores como Robert Musil, Martin Heidegger y J.M. Coetzee. Como investigadora, se dedica a la tradición de la filosofía alemana y a la filosofía del lenguaje. Es autora del libro de ensayo *Carrusel Benjamin* (2017). Ha dictado seminarios de grado y de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y es actualmente profesora invitada de la Universidad de Saarland. Colabora con medios gráficos y revistas especializadas. Vive en Berlín.

Jennifer Croft

ganó una beca Guggenheim en 2022 por su novela *Amadou*, el Premio Internacional de Escritura William Saroyan 2020 por su novela *Homesick* y el Premio Internacional Man Booker 2018 por su traducción del polaco de *Flights* (conocido en español como *Los errantes*), de la premio Nobel Olga Tokarczuk. También es autora de *Serpientes y escaleras* (la versión original de *Homesick*) y *Notes on Postcards* (*Apuntes sobre las postales*), así como traductora de *Un cementerio perfecto* de Federico Falco, *Agosto* de Romina Paula, *La uruguaya* de Pedro Mairal, *Los libros de Jacobo* de Olga Tokarczuk, *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy, y *Dos sherpas*, de Sebastián Martínez Daniell. Tiene una MFA de la Universidad de Iowa y un doctorado de la Universidad Northwestern.

CORRESPONDENCIAS

Mariana Dimópulos y Jennifer Croft:

EXTRAÑO CORAZÓN LINGÜÍSTICO, DESEO DE LENGUAS

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Si existe una élite en el ámbito de la traducción literaria, vosotras dos pertenecéis a ella. Mariana, no solo has traducido *El polaco* del premio Nobel John Coetzee al español, sino que el libro ha sido publicado en tu traducción un año antes de que salga en el idioma en el que fue escrito. Coetzee es para buena parte de la crítica el escritor mago arquetípico, y el mayor novelista vivo. Además, actualmente con él estás escribiendo un libro acerca de la filosofía de la traducción. Jennifer, traduces del polaco al inglés la obra de una de las premio Nobel más recientes y más jóvenes, Olga Tokarczuk, y por tus traducciones habéis merecido múltiples premios, como el Man Booker International. Además, traduces asimismo del español a escritores como Federico Falco o Pedro Mairal. Pero también las dos sois novelistas, y Jennifer, tu primera novela, *Serpientes y escaleras*, la escribiste en español. La vuestra es una relación de suma intensidad con el idioma y el lenguaje: la de un deseo casi matemático-poético. Vamos a explorar eso.

MARIANA DIMÓPULOS

Querida Jennifer, en primer lugar, un gusto compartir este espacio en castellano contigo, o con vos - sé de tu estrecha conexión con Argentina. Tengo preguntas de todo tipo en relación con las lenguas, con la práctica de la traducción en Estados Unidos, con las metamorfosis posibles y deseables en los textos que traducimos. No creo que ninguna sea especialmente original en sí; nos preceden antiguos y renom-

brados señores que hablaron del tema, desde Cicerón y Séneca hasta Quine. Veremos qué extraemos nosotras de todo esto.

No sé cómo habrá sido en el tuyo, pero en mi caso la traducción es una consecuencia del deseo de lenguas. Comenzó con la necesidad de leer autores que me gustaban y que necesitaba en su lengua original. Eso me llevó a vivir en otro país (Alemania) y a dedicar algunos años a esa inmersión en el

alemán. Después llegó el inglés (más seriamente que en la escuela, de la mano de los novelistas ingleses del siglo XIX) y después el francés. Y ahora viene la pregunta, porque concierne al salto a las lenguas eslavas, ese que vos diste y que yo trato de dar estudiando, hace un tiempo, el ruso. Entonces, en concreto, mi primera pregunta: ¿cómo fue en tu caso la llegada al polaco? ¿Estaba la traducción en primer lugar o el deseo de la lengua? ¿Y el castellano, que tan lejos queda de Polonia al parecer?

Y ahora, para abrir otro campo antes de pasarte la palabra, me adelanto a formular también la «pregunta socio-lógica» de cómo es vivir en un país en donde, según dicen las estadísticas, la traducción cumple un papel menor en el mundo editorial. En ese sentido, y si vale en algo la comparación, Estados Unidos es en mi imaginario una suerte de reverso de Argentina (o de México, pongamos), donde la práctica de la traducción parece haber sido central para la tradición editorial y de escritura, y en donde la figura del escritor-traductor es bastante común, empezando, si se quiere, por el emblema-Borges, y de ahí en adelante. Un saludo otoñal desde Berlín

JENNIFER CROFT

Hola Mariana, muchísimas gracias por tu carta y qué lindo que estés en Berlín, que para mí compite con Buenos Aires por el título de mejor ciudad del mundo, o tal vez del hemisferio oeste, que es la única parte del mundo que conozco. De hecho, últimamente pienso mucho en Berlín, pero volvamos a eso a su debido momento.

Primero quiero contestarte las preguntas que me hiciste sobre las lenguas y el polaco en particular. El primer idioma eslavo que estudié también fue ruso. Eso empecé cuando tenía trece años, sola, con libros y cintas de casete que tomé prestados de la biblioteca pública de Tulsa, Oklahoma, el lugar donde pasé toda mi infancia y adolescencia. Tal como vos decís, en general en los Estados Unidos no priorizamos el estudio de otros idiomas, pero a mí siempre me fascinó el lenguaje en general, los misteriosos signos del alfabeto, los sonidos individuales de palabras que contenían varios significados a veces contradictorios, y el ruso me dejaba complicar todo eso aún más, con otro alfabeto y

una gramática que es completamente distinta a la de inglés, que me pareció alucinante en esa época y que todavía es muy importante para mí, la sintaxis eslava por ejemplo cambió la manera en que escribo, me flexibilizó o me liberó incluso para expresarme más directo, pero por supuesto no podía saber cuando tenía trece años que todo eso iba a pasar, o que estaba pasando. Sólo estudié y traté de leer lo que había en la biblioteca. Al cabo de dos años, empecé a estudiar con un poeta ruso bastante conocido, Yevgueni Yevtushenko, y fue él quien me hizo pensar por primera vez en la traducción. Con él también viajé por primera vez a Rusia (fuimos varios estudiantes de ruso de la Universidad de Tulsa), pero al cumplir ese sueño me di cuenta de que la cultura rusa no era lo que me imaginaba, no estaba segura de querer continuar con mis estudios. Ahí descubrí el polaco.

Es verdad que la traducción literaria no forma una parte importante del mundo editorial en los Estados Unidos. Tal vez por eso decidí dedicarme a la traducción de escritoras polacas contemporáneas, o sea, fue un acto de solidaridad, más allá de la actividad literaria en sí. Por un lado, la traducción al inglés significaría para ellas más lectores y, seamos honestos, más dinero. Pero, por otro lado, siempre me pareció ridículo en el extremo el provincialismo del mundo angloparlante. Una cultura literaria cerrada no puede avanzar, cambiar, expandir. Paulatinamente, sin aire, se muere. Quise ofrecerles a los angloparlantes otras ideas, otras formas, otras costumbres, para que pudieran crecer.

No sé qué pensarás de todo esto, vos que tradujiste a autores ya muy canonizados como Walter Benjamin o Theodor Adorno, que tal vez es otro tipo de traducción. Ya me dirás. Me da intriga también lo que dijiste sobre la figura del escritor-traductor en la tradición argentina (entre otras). Me gustaría saber si tu trabajo como traductora influye en tu

escritura, o si son más bien actividades distintas para vos.

Te dejo ahora porque necesito llevar a mis mellizos al pediatra. Cumplieron seis meses y se tienen que vacunar. Un saludo otoñal desde Tulsa, Oklahoma.

MARIANA DIMÓPULOS

Hola Jenny, gracias por tu respuesta; se ve que no me equivocaba tanto al plantear la pregunta, pues según tu narración lo que hay en el inicio de tu tarea traductora también es el deseo de lenguas y de la experiencia de la diversidad lingüística. Con los años, he llegado a la conclusión de que a mí no solo me gusta aprender lenguas, sino que también me fascina, en cierto modo, el estado de indefensión casi infantil, ese momento del comenzar todo de cero, de cuando estamos en el proceso de adquirir una nueva lengua. La experiencia primordial para mí fue con el griego, lengua que no conozco a pesar de que es la primera lengua de mi padre. Mi casa siempre fue muy española, determinada por mi madre y su familia, que son todos nacidos en Galicia. Pero en paralelo, tengo el recuerdo de la infancia de pasar tardes enteras en casa de mis primos griegos, donde (de a ratos) se hablaba una lengua y se escuchaba una música de las que nunca entendí más que tres palabras. Quizá todas las lenguas que quiero y que quisiera estudiar son un remedo de esa falta. Extraño corazón lingüístico humano.

Estoy completamente de acuerdo en que la traducción puede estar motivada por la idea de poner en circulación, de mostrar y de, simplemente, dar algo a alguien. Me pasó con la filosofía, donde la idea principal siempre fue para mí reparar en errores, subsanar malas interpretaciones, meterme a hurgar en las dificultades de los conceptos y

poner cosas en claro. En la universidad, me cansé de leer malas traducciones de filosofía y de teoría, que nos dejaban siempre ese sin sabor –ese sin saber– del no entiendo.

Con respecto a la traducción y a la escritura propia, siempre traté de mantener esas dos tareas bien separadas, cosa que no es más que una ilusión. Siempre temí que cualquier cosa pudiera «contaminarme» la escritura. Más de una vez escuché decir que mi modo particular de escribir la frase castellana, por ejemplo, expulsando elementos hacia el final de la oración, me viene del alemán. No lo sé; creo que es complejo hablar con objetividad de lo que uno escribe, que está siempre bajo la doble sombra de la duda más rotunda y de la más ingenua exaltación.

Ahí va la siguiente pregunta: ¿qué es para vos lo más disfrutable y lo más detestable del proceso de traducir? Y si quisieras explayarte también, ¿cómo se combinan escritura y traducción?

Sí, podríamos hablar mucho de Berlín. Nosotros (mi esposo y yo) tenemos un amor genuino y antiguo por esta ciudad. Vivimos acá casi cinco años en nuestra segunda juventud. Ahora estamos de vuelta y nos damos cuenta de que por dentro le seguimos siendo fieles todos estos años.

JENNIFER CROFT

Te iba a preguntar sobre el griego, muy interesante lo que decís sobre eso y el estado infantil de no entender, el placer tal vez de anticipar la revelación de algún misterio, que, por supuesto, es mayor que el placer de darse cuenta de que *Tisch* no se refiere a nada más que mesa, que *Stuhl* significa silla, que en realidad no hay misterio alguno. Por eso la gente le gusta tanto la idea de

«Lo más disfrutable del proceso de traducir para mí sería el primer paso, el borrador rápido que escribo a partir del texto original, sin preocuparme demasiado con la fluidez o incluso la gramaticalidad en inglés»

lo intraducible. ¿A vos qué te parece esa noción de que hay palabras que no se pueden traducir? Circulan varios listados por internet: *gumusservi* en turco es *el resplandor de la luna en el agua*; *Kviðmágur* significa en islandés dos chicos (o chicas) que se acostaron con la misma persona. Más allá de ese tipo de ejemplo, seguramente tuviste que inventar palabras o frases para traducir la filosofía alemana al español, ¿no?

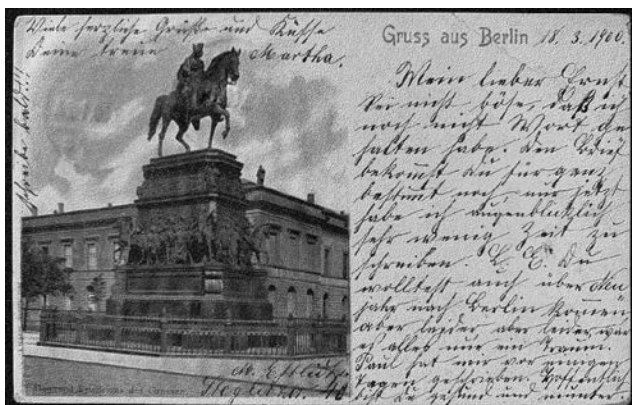
Ahora se me ocurren otras preguntas, tal vez no tan relacionadas: ¿Tenés palabras favoritas en alemán? ¿En francés o inglés? ¿En castellano? ¿Y cuál es tu idioma favorito? ¿Escribís en alemán?

Lo más disfrutable del proceso de traducir para mí sería el primer paso, el borrador rápido que escribo a partir del texto original, sin preocuparme demasiado con la fluidez o incluso la gramaticalidad en inglés. O es antes que eso, el encontrarme con escritores nuevos, leer a alguien por primera vez y enamorarme. Lo más detestable viene justo después del enamoramiento ese: el esfuerzo que tengo que hacer para convencerle a algún editor norteamericano o británico que valdrá la pena publicar a Olga Tokarczuk, escritora que nadie conoce, que viene de un país que nadie conoce, que escribe sobre cosas raras e impronunciables. Me

llevó diez años conseguir una editorial para *Flights* (novela conocida en español como *Los errantes*, traducida por Agata Orzeszek Sujak), que después ganó el premio Booker. Me agota ese proceso, pero también reconozco que forma parte integral de mi misión.

Con respecto a la relación entre mi escritura y mis traducciones, a mí me gusta la contaminación. Me encanta responder a un libro que traduje con otra obra de ficción. La novela que termino de escribir ahora es una respuesta a *Los libros de Jacobo* (también de Olga Tokarczuk), inspirada también en Witold Gombrowicz, escritor polaco que vivió 23 años en Argentina. Cuando terminé de traducir *Un cementerio perfecto* de Federico Falco escribí un cuento propio no exactamente en el estilo de Fede, sino con un núcleo moral que me pareció por lo menos cercano a él en esa colección. Me gusta pensar en la literatura como una conversación a través de varios tiempos e idiomas. Supongo que es una manera de no sentirme tan sola a pesar de que nuestra profesión es bastante solitaria.

Por suerte nos mandamos estas cartas. Y te mando un abrazo



Postales de Berlín de la época de la infancia de Walter Benjamin

MARIANA DIMÓPOLUS

Hola Jenny, qué bien, solo tengo palabras de admiración para el trabajo que describís como parte de tu misión de traductora: descubrir autores, encontrarles un medio para su publicación, y luego ingresar a la tarea propiamente dicha de provocar el *transfer* entre una lengua y otra, entre el otro texto y el tuyo. Esa es la figura cultural del traductor por excelencia; un ser anfíbio y fundamental que hace que las culturas se conozcan y que la literatura se enriquezca. Es notable hasta qué punto, con la idea de las «literaturas nacionales», perdemos la noción de cuánto los libros traducidos, desde la Biblia en adelante, han determinado lo que escribimos en nuestra lengua. El poeta Hölderlin inventó para esto una bella y pequeña dialéctica, que es una maquinaria de negar nuestros lugares comunes. Él decía que lo que nos parece lo más propio en realidad nos es ajeno, y lo que nos parece ajeno y lejano, nos es propio y nos constituye. Esta me resulta una de las mejores imágenes para describir el lugar delicado de quien traduce y vive entre lenguas.

Claro, a veces pasa lo contrario, y es cuando el libro o el autor ya están consagrados y nos ordenamos en una larga serie de otros que ya han leído y ya han traducido. Eso pasa con los clásicos, pasa mucho en la filosofía. Ahí el trabajo es otro, estamos en el mundo de lo sacro casi. O con los autores de

ficción de larga trayectoria y mucho reconocimiento. A mí me pasó, últimamente, al traducir el más reciente libro de J.M. Coetzee. Había traducido ya alguno de sus ensayos, pero este caso era especial en un doble sentido: no solo porque Coetzee lee bien castellano y se planteó un trabajo conjunto de revisión y comentarios, sino porque este libro –al igual que sus dos anteriores– se edita primero en traducción castellana y luego, más tarde, en la versión original en inglés. Por supuesto, saber que la traducción iba a hacer las veces de original por algún tiempo también determinó el modo de mi trabajo y la forma final del texto, que tuvo algunas modificaciones. Tan interesante resultó la colaboración y la idea de Coetzee de hacer de la traducción un original temporario, que hemos empezado a escribir un libro en conjunto que trata sobre la traducción, las lenguas, y la circulación de libros en un mundo donde los intercambios culturales son todo menos igualitarios y justos. Será bilingüe y dialógico: un conjuro de similitudes y diferencias.

Con respecto a las palabras, creo que vivimos ilusionados por la palabra perfecta y reverenciamos –demasiado– la concisión de decir algo con un solo término. Creemos que, porque no hay en castellano, por ejemplo, una palabra con todas las resonancias de *Gemütlichkeit* o de *saudade*, entonces estamos convencidos de que no se puede traducir. Para mí es el caso contrario. La traducción empieza ahí donde termina

todo automatismo, donde ya no vale poner «casa» en lugar de «Haus». De modo que, por principio, no hay intraducibles; lo que sí hay es más o menos trabajo para decir de nuevo otra vez lo mismo, pero para otros, y siguiendo las reglas de otro juego.

Por último, siempre pensé que, en condiciones de privilegio, las lenguas se aprenden simplemente por enamoramiento. Mi idilio con el alemán continúa, aunque lo hablo muy bien lo sigo cortejando y deseando, como una amante a su amado. ¡Que sigan las cartas!

PD: ¿Cómo es, en tu caso, la influencia contraria, es decir, de la escritura sobre la traducción? Y en general, ¿cuándo empezaste a traducir? ¿Estaba ligado a un proyecto de escritura en general?

JENNIFER CROFT

Perdón por la demora en contestarte, a veces a los mellizos no les gusta que no les preste atención. A veces, en general a la noche, tampoco les gusta dormir. Recién ahora, cuatro días después, leo lo que escribiste sobre tu nuevo proyecto con Coetzee. No hay manera de decir, en ningún idioma, cuánto me encanta esa idea. También tengo muchas preguntas sobre eso. Había leído hace un par de años un artículo en *Clarín* sobre la relación de Coetzee

con las traducciones al castellano argentino de sus libros. (Si bien recuerdo, es importante para él que sus traductores sean argentinos, ¿o no?) Él decía ahí que él ve esas traducciones como las originales verdaderas de sus libros. Que, por varios motivos, entre ellos la hegemonía del inglés en el mundo, él prefería las versiones en castellano a las que él escribió. ¿No es única esa filosofía de escritura y traducción? Siempre me pregunté por qué Coetzee no empezó a escribir en castellano directamente, como sabemos eso sí pasa (tantos angloparlantes no tienen idea de que Conrad era polaco, por ejemplo, pero hay muchos ejemplos y me quiero limitar a ese). ¿Será porque el inglés todavía le da ternura? Yo siento eso, a veces, como si las palabras en inglés fueran mis amigos de siempre, no como las palabras en otros idiomas, que acabo de conocer. ¿O será porque él quiere colaborar con alguien? El libro que están escribiendo en conjunto a mí me sugiere esa posibilidad. Yo siempre quise escribir una novela con alguien, bilingüe o no, porque me parece que el formato del dueto funcionaría muy bien en la literatura. En todo caso leeré el libro Coetzee-Dimópulos tan pronto como salga a la venta (no importa lo que digan los mellizos).

Uno de los libros que estoy escribiendo ahora se trata de las postales, que fueron inventadas a finales del siglo XIX por un berlinés cuya meta era facilitar la «bare communication», o esa es la traducción del alemán que yo leí (lamentablemente no había nombre del traductor así que no sé a quién atribuir la frase). ¿Qué sería la forma de comunicación más pura, más original, más directa, incluso más desnuda? Y si desnudamos la comunicación, ¿no le tenemos que sacar las palabras?) También pienso que es una creación bastante rara, híbrida (palabras + imágenes), ahora más que nunca íntima, pero a la vez muy expuesta a la mirada de los demás.

MARIANA DIMÓPULOS

No sabía nada y nunca me había preguntado por el origen de las tarjetas postales. Me parece un gran tema para un libro. Desde la ficción o el ensayo, se me ocurre que nosotros, que somos contemporáneos de una revolución de la comunicación, hemos desarrollado un especial interés por las formas que ahora ya casi no nos resultan válidas. Antes de que se pierdan, hay que mirarlas bien para despedirlas mejor. Pienso en Walter Benjamin y en sus reflexiones sobre la relación entre las imágenes y las palabras. El tema me apasiona, y también tengo un proyecto de escritura sobre eso, pero todavía está muy verde. En su primera forma, fue en respuesta a un pedido de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires para dar una conferencia sobre una escritora que pintaba, Alejandra Pizarnik, y una pintora que escribía, Remedios Varo. Pero el asunto sobrepasa en mucho el caso de ese cruce, digamos, biográfico entre representar con imágenes y decir con palabras.

Con respecto al libro con Coetzee, la verdad es que nació un poco del entusiasmo que me causó su gesto y de las coincidencias que encontramos al evaluar cómo funcionan las estructuras de poder en el mundo del libro. Sí, su gesto es por un lado sutil y por el otro rotundamente político. Así que el librito conjunto debe cubrir desde la descripción, si se quiere, un poco más general sobre la traducción y su naturaleza, hasta cómo circulan los libros en este mundo, quién determina qué se edita y qué se traduce, cuál es el papel de las editoriales del Norte, pero también quién tiene derecho a enunciar qué cosa en qué lengua, y en general qué significa hablar una lengua y cuánto eso nos determina. Estamos en plena etapa de producción; será un libro dialógico. El *working title* es *Subverting the order of things*. Lo interesante es que lo estamos escribiendo en inglés

y luego será traducido por una tercera persona al castellano. Una vez más, ahí me veo cruzando fronteras lingüísticas, con esa mezcla de temor y candor que para mí está siempre en la base de cualquier proyecto de escritura - no únicamente, claro, porque lo que empuja son la convicción y la pasión, pero siempre hay ahí merodeando una sana pizca de ingenuidad.

Espero que los mellizos hayan querido dormir estos últimos días. Qué aventura y qué desafío. Un saludo muy cálido desde la nieve.

JENNIFER CROFT

Otra vez te tengo que pedir disculpas, entre tu última carta y ahora me fui a Los Ángeles a recuperar a mis gatos mellizos, me quemé el brazo preparando comida de Navidad mientras lloraban los mellizos humanos y entregué a la editorial la novela-respuesta a *Los libros de Jacobo* de Olga Tokarczuk, que también es un libro sobre la traducción. También un intento de entender cómo circulan los libros en este mundo, acá en la novela es como si fueran micelio, o sea, algo omnipresente y necesario que no vemos, o que no queremos ver. Me encanta el título *Subverting the order of things*. Y el proyecto sobre la relación entre las imágenes y las palabras también. Una vez escribí algo sobre Alejandra Pizarnik. Me asombran los artistas multidisciplinarios, me pregunto si vos también pintás o tocás algún instrumento o si tu relación con la(s) lengua(s) es más bien exclusiva, como la mía, aunque a veces experimento un poco con la fotografía. Te mando una foto de una tarjeta postal que compré hace años en LA, del Berlín de la infancia de Walter. No tengo ni idea qué dice y no sé si quiero saber.

DANIEL SAMOIOLOVICH



Fotografía cedida
por el autor

El artista como pensador triple

Escribir un perfil de Daniel Samoilovich no es nada fácil, a no ser que asumamos que se ha de tratar de un perfil poliédrico, tirando a picassiano. Desde ahí sí que podemos remangarnos y emprender la tarea: el perfil de este poeta, ensayista y traductor es, según se mire, el de un poeta chino de la dinastía Tang, el de un naturalista discípulo de Darwin, el de un senador de la Roma Imperial o, a ratos, el de un bibliófilo inglés del siglo XIX. De hecho, para abrir su poemario titulado *La ansiedad perfecta* (Ediciones De la flor, 1991), Samoilovich emplea un epígrafe de Flaubert que recoge muy bien su propia poética: «¿Qué es lo bello, sino lo imposible? ¿Qué es un artista, sino un pensador triple?» Y es que el cerebro de Samoilovich, dado su gusto por el pensamiento lógico, la ciencia y los juegos lingüísticos, podría muy bien compartir rasgos con algunos de los personajes de *Alicia en el país de las maravillas*, uno de sus libros favoritos, que colecciona en idiomas diversos: incluso tiene un ejemplar en fable aragonesa. Por ejemplo, con la

curiosidad de la propia Alicia, la sensatez del Conejo Blanco o la afición por los acertijos del Gato de Cheshire, todo bajo el influjo del *nonsense*, ese género literario a caballo entre la sátira y la parodia, que siempre resulta transgresor y contribuye a poner patas arriba el serio y circunspeto mundo de los adultos.

Si bien todos los países deberían tener su propio Daniel Samoilovich para enriquecer su panorama literario, la lotería le ha tocado a Argentina, y por extensión, a la literatura en castellano. Como ocurre con muchos de los compatriotas de Samoilovich, sus ancestros emigraron a la Argentina desde Europa del Este --desde Rusia y desde la actual Ucrania--, así que Rusia es el tema de algún poema suyo, pero, con más frecuencia lo es la naturaleza, que sabe mirar con finura y sin solemnidad, y también el

día a día de su propio país: pocos poetas le han dedicado un poemario entero a la crisis argentina de 2001. Él sí lo hizo, y lo tituló *El Carrito de Eneas* (Bajo la luna, 2003).

Hablé del perfil poliédrico del poeta y aquí va otro dato que lo corrobora: Samoilovich fue el creador del *Diario de Poesía*. Este periódico dedicado íntegramente a la poesía y al ensayo se publicó entre 1986 y 2012 y fue el punto de encuentro de la poesía objetivista argentina de los noventa, en oposición al neobarroso y a otros movimientos. Junto a su equipo de coeditores y traductores, Samoilovich logró que la poesía se vendiese con naturalidad en los quioscos argentinos. El *Diario de Poesía* fue dejando gradualmente su legado en el panorama poético latinoamericano difundiendo obras en traducción de poetas de otras latitudes y también poemas inéditos de latinoamericanos como el cubano Lorenzo García Vega (1926-2012), el más joven y raro de los escritores del grupo Grupo Orígenes, medio olvidado en su exilio estadounidense hasta que su obra volvió a estar disponible en librerías de habla hispana.

Más a menudo de lo que quisiera, siento que la diversión y la literatura pertenecen a mundos opuestos, como si se enseñaran los colmillos al verse a lo lejos. Creo que los principales responsables de esta situación anómala son los escritores inseguros de todos los tiempos que, compinchados con los académicos, se han visto obligados a impostar su solemnidad durante siglos y transmitir la idea de que la literatura es –o más bien ha de ser– algo gris e ingrato, y todo ello para disimular sus carencias. Pero ahí están Dickens, Cervantes, Lewis Carroll, Susana Thénon y otros tantos escritores para desmentirlo. Daniel Samoilovich también es miembro de este selecto club de autores que hacen de la curiosidad y de lo lúdico el motor de su escritura. Para él lo intrínsecamente literario es lo que nos vuela la cabeza y nos invita, si no a soltar carcajadas, sí a sumergirnos de cuerpo entero en lo incongruente y a no asustarnos ante la aparición de tortugas parlantes o ante un largo poema cuyo sujeto poético resucita tras pasar dos siglos muerto. En efecto, Samoilovich hace hablar a las tortugas de las Islas Galápagos en su poemario *Las Encantadas* (Tusquets, 2005): «Me como el pasto que no se mueve, dado lo cual,/maldita la falta que me hace/andar saltando como una liebre,/y si algo me ataca me meto/ para adentro, me duermo una siesta/ de dos o tres siglos mientras/ el otro se aburre y se va», y dentro de este libro, es decir, dentro de la mente de Samoilovich, nos resulta de lo más natural. Para él la literatura es una aventura que vivimos sentados –o, con suerte, recostados–, tanto sus artífices como sus destinatarios. Toda aventura implica desafíos, así que, ¿cómo no traducir aquellas obras

que amamos? El proceso se parece a masticarlas concienzudamente para así deglutirlas con avidez, por eso Samoilovich perfeccionó su latín, para poder traducir las odas de Horacio, y le sacó punta a su inglés para hacer lo propio con los *limericks* de Edward Lear. Y, no contento con ello, escribió los suyos, deudores del ritmo de la estrofa inglesa y de su humor disparatado («Creyó que veía un Puerco/ pagando una fianza; /miró mejor y vio que era/ un Sueldo Que No Alcanza. / Asuntos como éste –dijo–/ no dejan esperanza»).

Samoilovich es un ejemplo de que en la escritura confluyen todos los placeres, por eso no hay nada que no quepa dentro de un buen libro. ¿Que cómo puede un ornitólogo aficionado poner en palabras su interés por los seres alados? Pues justamente elaborando un compendio tan revoltoso como riguroso titulado *El libro de los seres alados* (451 Editores, 2008), que recoge historias y leyendas de todos los tiempos acerca de los seres con alas. Es decir, gallinas, pterodáctilos o valquirias, pero no aviones ni helicópteros, dado que no son seres en sentido estricto.

La cultura clásica también está presente en su obra poética: desde un guiño a la éfrasis del escudo de Aquiles, pero situada en la Argentina del corralito en *El carrito de Eneas*, a decenas de fábulas su última obra publicada: *El libro de las fábulas y otras fabulaciones* (Pre-Textos, 2022), por donde se pasean Plinio, Heródoto y Plutarco. En él los lectores gozamos por partida doble, pues los textos van acompañados con deliciosos collages de Eduardo Stupia, su pareja de baile visual más frecuente, aunque ha tenido otras como Guillermo Kuitca o Juan Pablo Renzi, amigo y artista (por este orden), diseñador de las icónicas portadas del *Diario de Poesía*. Y a base de conversar con artistas plásticos y estudiar pintura –es decir, a base de mirarla con atención hasta casi leerla–, su propia obra se ha manchado de óleo y contiene reflexiones y referencias pictóricas, como esta del poema *La Balada de Timoteo*: «Mirando la neblina que envuelve/ las caras de los bobos en Velázquez/ uno termina catatónico, entiende/ en carne propia los motivos del artista».

Para terminar, dos preguntas: ¿Cómo es posible que una obra sea atemporal y a la vez nos hable del momento en que vivimos? ¿Cómo puede ser cosmopolita y extremadamente porteña al mismo tiempo? Milagrosamente, la obra de Samoilovich lo es. Y ahí está, diciendo «léeme», como si se escondiese en algún rincón de *Alicia en el país de las Maravillas* esperando a los lectores más valientes y curiosos.

por Mercedes Cebrián

Escritura y crianza

por **Andrés Barba**



Un bebé es siempre una bomba de protones capaz de aniquilar por completo la vida tal y como uno la conocía. El mundo se llena de maravillosas epifanías inesperadas, pero también de miedos, frustraciones, enfados, crisis de identidad, crisis de modelos familiares, luchas

sobre criterios de alimentación, educación, medicina, falta de sueño, desaparición inevitable de muchos amigos y revisiones en retrospectiva de la propia educación con la consiguiente convocación de espectros del pasado... Gracias a Dios, y como no podía ser de otro modo, el feminismo ha entrado a sangre y fuego en ese templo «sagrado» de la crianza para darle la vuelta y ayudarnos a todos a repensar como sociedad esas cuestiones (basten, como muestra, tres libros clave: *Un oficio para toda la vida*, de Rachel Cusk, *Las madre no* de Katixa Agirre y *¿Dónde está mi tribu?*, de Carolina del Olmo), pero la frágil vida de los escritores, ya de por sí frágil en muchos aspectos -desde el económico hasta el mental- se ve siempre sometida a un tsunami cuando nace un bebé.

He comentado muchas veces con mi pareja -la también escritora Carmen Cáceres- todas esas cuestiones, asombrado de lo poco que los escritores (de ambos sexos) han hablado tradicionalmente de cómo la presencia de un niño no solo ha modificado su relación con lo literario, sino la mera posibilidad de escribir. Por hacer referencia solo a dos escritoras canónicas que conozco bien, es interesante la forma en la que Natalia Ginzburg y Clarice Lispector hablan del lugar que la maternidad ocupó con respecto a su escritura de modo indirecto; modificando su mera percepción del mundo, y sobre todo alterando su noción de legado, de lo que

«debe transmitirse». En el que probablemente sea el manual de educación más maravilloso que conozco, *Las pequeñas virtudes* (un libro que habría que regalar en la neonatología de los hospitales) Ginzburg sostiene que, en lo que respecta a los hijos, «no hay que enseñar las pequeñas virtudes, sino las grandes». Y las sintetiza así: «No el ahorro, sino la generosidad y la indiferencia hacia el dinero; no la prudencia, sino el coraje y el desprecio por el peligro; no la astucia, sino la franqueza y el amor por la verdad; no la diplomacia, sino el amor al prójimo y la abnegación; no el deseo de éxito, sino el deseo de ser y de saber». Un bebé, las mujeres lo saben mejor que nadie, establece una violenta conexión con la materialidad más estricta, deja poco espacio para la especulación porque su presencia implica una constante resolución. Si los padres y los educadores tienden a atrincherarse en las «pequeñas virtudes» en vez de optar por las grandes, es porque las pequeñas son más cómodas, no implican riesgos, nos protegen en apariencia, son más manejables y parecen ayudarnos para vivir, pero en última instancia no «resuelven» nada importante.

Un bebé insta desde el minuto cero el riesgo de lo inmanejable en el tiempo disponible, en la propia resistencia física, en la desintegración de ese monstruo de dos cabezas que era la pareja antes de que él naciera. Cuando esa pareja es una pareja de escritores hay además un privilegio que se extingue casi de inmediato y que puede ser mortal (porque está relacionado con la «alimentación» necesaria para la subsistencia): el privilegio y el placer de la lectura. Y también: el del propio pensamiento, si se entiende el pensamiento como un flujo. Cuando nace un bebé y se escribe en la propia casa la interrupción se convierte en el estado habitual. Se hace necesario aprender a pensar siendo interrumpido, a pensar «cruzando» la interrupción, que es una forma

distinta del pensamiento del flujo, y que genera unos textos literarios distintos. Se deja de ser el escritor que se era sencillamente porque no se puede seguir siéndolo. Una crianza vivida activamente (infinitamente más en el caso de las mujeres) debilita hasta tal punto la posibilidad de la floritura mental, del embelesamiento, que casi podría decirse que ciertos defectos de estilo acaban con la llegada de un bebé. También creo que el hecho de que la conexión que se establece con lo material sea tan distinta (en la medida en que nuestra inteligencia está siempre sopesando las necesidades de un tercero) provoca que los textos que se producen no puedan soportar que algo esté demasiado al margen de «lo real». Ciertos trucos o elusiones que me he permitido durante años de escritura, se me han vuelto intolerables cuando he tenido hijos: como que no se sepa la fuente de subsistencia de un personaje, o que alguien pueda estar detenido en su tristeza de manera permanente. Leo algunos de mis textos y todos me parecen un poco incompletos, como si hubiera una falla de percepción de la realidad, igual que sopeso a veces las afirmaciones (por ejemplo) de alguien que nunca ha estado enfermo, o que no ha experimentado nunca la falta de dinero, o que jamás ha sido abandonado. Ian McEwan me comentó una vez durante una entrevista, que desde que había tenido hijos ya no se permitía a sí mismo terminar un libro que careciera completamente de esperanza, una afirmación que al principio me resultó falsamente conmovedora pero que luego me hizo pensar en que las escritoras mujeres y madres que más admiraba habían hecho justo lo contrario: preferir, como decía Ginzburg, las grandes virtudes de la franqueza y el amor por la verdad, antes que las pequeñas virtudes del confort y, hasta si me apuran, la esperanza.





CRÓNICA

La Habana

por **Luisgé Martín**

«Hay una distinción clásica entre “viajeros” y “turistas”: los primeros tratan de entrar en el lugar; los segundos lo ven desde fuera. Pero ni siquiera los viajeros más avezados pueden, en una ciudad como Viena o como Madrid, encontrar aventuras verdaderas y descubrir el pulso de la ciudad en pocos días»

La Habana, 1994 y 1995. Período especial: las ayudas soviéticas han desaparecido a causa del colapso de la URSS y en Cuba se extiende la miseria. Al salir del hotel te asalta una pequeña nube de habaneros que tratan de venderte algo o se ofrecen para acompañarte como cicerones por la ciudad a cambio de lo que sea. Buscavidas que necesitan un puñado —pequeño— de dólares para salir adelante y están dispuestos a vender el alma y el cuerpo con entusiasmo.

La Habana, 1994 y 1995, es la ciudad que yo elegiría para irme a vivir apartado, quieto en el tiempo. Una ciudad imaginaria, como Comala, Macondo, Santa María o Mágina. Una ciudad que parece no tener fin ni superficie, porque sus mejores avenidas son subterráneas y sus mejores puertas son secretas.

Llegué a La Habana —antes de llegar a La Habana— a través de la literatura de Cabrera Infante y de Reinaldo Arenas, que cuando yo visité la ciudad ya había muerto lejos de allí, en Nueva York, y acababa de publicar póstumamente su libro de memorias *Antes que anochezca*.

Llegué a La Habana también embriagado por la disputa política de los escritores: los que defendían la revolución castrista, como García Márquez o Cortázar, y los que la aborrecían, como Vargas Llosa o los mismos Cabrera Infante y Arenas. En aquella época ya había pocas dudas de cuál era el rumbo recto de la historia, pero a pesar de ello todavía manteníamos —los jóvenes— ese pulso irracional de dudar de lo sensato. O ese pulso infantil de *épater le bourgeois*.

La Habana, por tanto, fue para mí un campo de batalla. Un espacio moral. Un lugar lejano, salvaje, en el que podría desnudar todos mis demonios.

Pero antes de prender las llamas del infierno, me gustaría hacer un retrato urbanístico de la ciudad. Un retrato físico. Porque La Habana es, por encima de todo, la ciudad decadente más hermosa del mundo.

En aquel tiempo estaba en ruinas, abandonada. Nunca he vuelto, y tal vez hoy esté peor, aunque he escuchado muchos relatos de viajeros que la pintan más acicalada. Al lado de la casa natal de José Martí, junto a la estación de ferrocarril, encontré un edificio con las tripas derrumbadas. La fachada estaba intacta, y a través del agujero de sus ventanas —tres plantas con cuatro aberturas cada una— se podía ver en perspectiva el cielo azulísimo de La Habana. Me quedé fascinado durante muchos minutos delante de ese edificio. Dentro, en el solar, había montañas de escombros, sin nada de valor, y plantas salvajes creciendo entre la piedra.

Fue el primero de muchos otros edificios semejantes que encontré en la ciudad. Los fotografié todos (en aquel tiempo en el que las cámaras eran grandes armatostes y exigían aún laboratorios de revelado), y guardo una colección de imágenes que me hacen recordar, al contraluz, desenfocadamente, aquella melancolía que me producían esas fachadas muertas, esos cadáveres de vidas urbanas. ¿Quién había vivido tras esos huecos, quien había dormido y amado allí, quien se había acodado en esos balcones para mirar el vaivén de la ciudad?



Turista haciendo una fotografía en La Habana



Plaza Vieja desde el porche de la Fototeca de Cuba, La Habana Vieja, Cuba.

El segundo día de mi estancia en La Habana vinieron a buscarnos al hotel —yo había viajado acompañado de un amigo— unos muchachos que la noche antes, recién llegados, nos abordaron en la calle, nos ofrecieron sus parabienes y se mostraron dispuestos a enseñarnos la ciudad. Era imposible caminar por La Habana sin escolta: si paseabas solo, se acercaban a ti un hormiguero interminable de personas vendiendo algo, ofreciendo sus servicios —su cuerpo incluido— y advirtiéndote de los peligros que corrías. Como en un zoco árabe, era imposible pasear tranquilo si uno no iba custodiado.

De modo que —no sé si resignados o satisfechos— aceptamos la compañía, porque uno de los dos muchachos era un mulato muy guapo. Y se ofrecieron, antes que nada, a llevarnos a un lugar, a las afueras de La Habana, que merecía mucho la pena ver. No debía de ser demasiado memorable, porque no recuerdo ni siquiera adónde nos llevaron. Tenían coche —un viejo coche destartalado que cuidaban con recambios milagrosos—, pero no tenían gasolina. Lo primero que hicimos, pues, fue ir a comprar gasolina en el mercado negro, ya que en el mercado oficial estaba racionada.

A las dos horas de abandonar el hotel en nuestro primer día completo en La Habana, íbamos de cuchitril en cuchitril, de sótano en guarida, buscando a alguien que nos vendiera unos litros de gasolina a precio razonable. No tardamos demasiado tiempo en conseguirlos y emprendimos el viaje planeado.

Yo nunca había estado en un mercado negro, salvo alguna vez en los más comunes de divisas. Nunca me había encontrado compartiendo in-

timidad y secretos con dos auténticos desconocidos en una ciudad lejana. Nunca nadie me había ofrecido a su hermana para que me acostara con ella y después, al comprobar que mis gustos sexuales no estaban encaminados por ahí, se había ofrecido él mismo para mi disfrute. Nunca nadie me había llevado a lugares prohibidos o clandestinos. Nunca me habían llevado a fornicar —no se podía en los hoteles— a una casa en la que alguien alquilaba su propia cama y esperaba fuera en mitad de la noche hasta que le dejaran volver a entrar.

Nunca me había ocurrido antes y nunca me ocurrió después. Hay una distinción clásica entre «viajeros» y «turistas»: los primeros tratan de entrar en el lugar; los segundos lo ven desde fuera. Pero ni siquiera los viajeros más avezados pueden, en una ciudad como Viena o como Madrid, encontrar aventuras verdaderas y descubrir el pulso de la ciudad en pocos días. Se necesita mucho tiempo, suerte, voluntad firme e intrepidez. En aquella Habana de 1994 y 1995, en cambio, era imposible salir indemne. Incluso quienes trataban de evitarlo acaban atrapados por su red.

En el segundo de los viajes que hice, en 1995, llevaba un propósito profesional: iba a conseguir algunos derechos musicales para una colección de fascículos que estaba preparando entonces la editorial en la que yo trabajaba. También había llegado a La Habana —antes de llegar a La Habana— a través de las canciones de los trovadores cubanos. Silvio Rodríguez o Pablo Milanés eran en aquella época grandes ídolos. Sus temas se cantaban a la guitarra en fuegos de campamento y en cualquier reunión de jóvenes de casi cualquier ideología. Y los novios se susurraban los versos de «Te doy una canción» o «Yolanda». *Yo no te pido que me bajes una estrella azul. Solo te pido que mi espacio llenes con tu luz.*

El manager de Pablo Milanés me enseñó sus estudios de grabación y me llevó luego a la casa del cantante, que, como acababa de ser operado de su siempre frágil cadera, no podía moverse. La casa estaba en el barrio de Miramar, una Habana distinta, aseada y confortable, moderna y menos *callejera* que La Habana Vieja, el Vedado o el largo malecón.

Pablo Milanés no solo nos recibió en casa: estaba en la cama desnudo, con una sábana cubriéndole desde la cintura. La reunión, por lo tanto, fue breve, aunque muy cordial. Si yo tenía alguna inclinación mitómana hacia él, con aquella imagen quedó deshecha. Recuerdo bien que al día siguiente, en La Bodeguita de Enmedio, un conjunto de músicos de los que andan a la caza de turistas pasó por las mesas cantando «Yo pisaré las calles nuevamente», y yo, al recordar la imagen de Milanés tumbado en la cama, en el bochorno habanero, sentí una ternura infinita por aquella ciudad surrealista y hermosa.

De ninguna otra ciudad me ha quedado tanta memoria como de La Habana. Ni siquiera de las que he seguido visitando con más regularidad. Yo estaba ya en el principio de la treintena, y tengo a menudo la sensación de que aquellos dos viajes casi seguidos me transformaron como dicen que transforman los viajes verdaderos. Aún sigo viendo, detrás de las fachadas vacías, la vida de las gentes que allí vivieron.



DOSSIER

150 años del nacimiento de Pío Baroja

El arte barojiano de la novela

por Santos Sanz Villanueva

Baroja: pío

por Eduardo Laporte

**El fulgor y la ira:
Pío Baroja, ensayista**

por Andreu Navarra

**Liberales, guerrilleros
y conspiradores:
Pío Baroja y
Eugenio de Aviraneta**

por Francisco Fuster

**Eduardo Gómez de Baquero
(Andreino), crítico de Pío Baroja**

por Adolfo Sotelo Vázquez

Coordina Andreu Navarra

EL ARTE BAROJIANO DE LA NOVELA

por **Santos Sanz Villanueva**

En la misma fecha inaugural de la pasada centuria daba inicio Pío Baroja, con los cuentos *Vidas sombrías*, a un largo proceso de rectificación y demolición de la novela decimonónica. Se había acabado la fe en el efecto socialmente transformador de la ciencia positiva, el que le llevaba a Pérez Galdós a sanar la ceguera del protagonista de *Marianela* gracias al progreso quirúrgico, lo cual servía también para mostrar la mala condición moral de cierta burguesía. Baroja traía nuevos aires de pesimismo y nihilismo. No estaba solo, claro, don Pío en el empeño. Se sumaba, a su aire, a otros cambios de época. El ventarrón espiritualista finisecular procedente de algunos autores rusos había hecho mella en el mismo Galdós. Se reflejaba en la bondadosa Benina de *Misericordia* o en el idealista y místico padre Nazario de *Nazarín*, tan llamativo en un escritor que tanto había fustigado la intolerancia y el extremismo de los curas.

Los primeros lustros del pasado siglo fueron un territorio de cambios generalizados en la novela bajo el coincidente propósito de arrumbar el realismo convencional hegemónico en los dos o tres decenios precedentes. Fuera de nuestras fronteras se impondría el *modernism* narrativo, la nueva estética representada por Joyce, Proust, Kafka, Gide... En la península, se plantearon reformas y refutaciones que a veces se inspiraban en la agresividad, visible en los conocidos denuestos de Valle Inclán, el don Benito el garbancero o la acusación al más universal de nuestros escritores de entonces, Blasco Ibáñez, de ser un escritor «palabrero», ilegible, «una desdicha literaria». Otras veces se basaban en la perentoria búsqueda de modernidad: la que encarnan el mismo Valle (hoy apreciado como miembro de ese modernismo internacional), Azorín y su reconocimiento de un género inmaduro («Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela» alecciona el maestro Yuste en *La voluntad*), el inconformismo formal de Unamuno, liado en sus privadas obsesiones trascendentes que le llevan a fundar su propio género, la nivola, después de predicar la ausencia de plan en la novela y de divagar sobre novelas vivíparas, las que él defendía, y ovíparas; el personalismo egocéntrico del precoz Gómez de la Serna («La novela será autobiográfica

o no será», profetizó en *Ismos*). En fin, un pandemonio de formas en pacífica convivencia que muy pronto, en 1903, el joven Ramón Pérez de Ayala describe en un texto de *Pequeños ensayos* como una especie de caos: «No hay una novela concebida *específicamente* y que predomine como escuela de *moda* sobre todas las demás; hay una novela *in genere* que cada cual entiende a su modo».

En este tablero de un «individualismo atómico», en expresión del mismo Pérez de Ayala, emplaza Baroja sus obras, que aparecen a buen ritmo y que va haciendo de forma intuitiva, atento a su instinto y no a formulaciones teóricas, aunque no por ello sin someterlas a reflexión, si bien negaba que tuviera dotes para ello. En el primer decenio del siglo ya ha sacado a luz sus trilogías «Tierra vasca» (más tarde incrementada con un cuarto título), «La vida fantástica», «La lucha por la vida» y «El pasado». «La raza» cabalga en el paso a los años diez, en los que se suceden «Las ciudades» o «El mar». Todos esos títulos tienen la impronta de una fuerte personalidad en un mundo temático variado que va del testimonio social a la densidad especulativa, pasando por la mística celebratoria de la acción y de la voluntad y por la vivaz estampa contemporánea que le permitió afirmar con razón que quien conociese sus novelas notaría que «casi todos los acontecimientos importantes de hace quince o veinte años aparecen» en ellas.

La personalidad de su obra y su alcance literario histórico no residen tanto, sin embargo, en esas particulares preocupaciones como en la peculiaridad de un modo de narrar que se eleva por encima de la quiebra de la escuela naturalista. Retrato vigoroso de las inquietudes de una época, comunicabilidad directa con el lector y antirretoricismo radical son los timbres básicos de la novedad narrativa barojiana. Que defendió a capa y espada frente a quienes dudaban del porvenir de la novela y predicaban una prosa minoritaria. José Ortega y Gasset aseguraba con escasas dotes proféticas en los años veinte, en *Ideas sobre la novela*, que el género se había agotado por falta de nuevos asuntos y veía como alternativa la prosa artística. Ese tipo de relato corría el riesgo de convertirse en una excluyente dictadura estética por la influencia en los minoritarios círculos intelectuales tanto

de *Revista de Occidente* como de su editorial, que los recogía en la colección «Nova novorum». El asunto llegó a cierto extremismo. Cuenta Manuel Azaña en sus *Diarios* el encuentro con un apesadumbrado Juan Chabás, uno de aquellos mozos del arte deshumanizado: le habían rechazado en la editorial de Ortega una novela porque no tenía bastantes metáforas. Azaña, despectivo, apostilla «hay que ser tontos» (cito de memoria).

Lo contrario a este arte de vanguardia hacía Baroja, quien respondió de inmediato al filósofo en el prólogo, del todo independiente de la novela, de *La nave de los locos*. En réplica también al despotismo argumental, al requisito del realismo decimonónico de contar una historia sólida y bien trabada, Baroja rehúye la trama anecdótica tradicional, aunque en muchas mantenga un hilo argumental. Sus novelas prefieren captar el movimiento de la vida, imprevisible y azaroso. Movimiento también dependiente de lo incógnito. En «La lucha por la vida», el enigmático Roberto Hasting, de quien nada se nos aclara, salvo su cualidad de apóstol del hombre de acción, se convierte en el guía vital del protagonista, Manuel Alcázar. Sin el fortuito encuentro de ambos, la vida de Manuel habría sido otra por completo diferente. Por eso don Pío hilvana en sus libros escenas un tanto sueltas y le imprime a la historia un ritmo cambiante. Si la vida no tiene argumento, pues su desarrollo es aleatorio y nadie sabe qué ha de pasarle, un reflejo realista deberá captar esa verdad existencial. Incluso presentando solo fragmentos o situaciones inconexas que muestran el caos de la vida.

Al servicio de estas ideas pone Baroja los personajes, lejanos también de los caracteres bien definidos y psicológicamente complejos de la narrativa del ochocientos. Don Pío no persigue el carácter fuerte, la personalidad poderosa. Prefiere el retrato esquemático, sobre todo en la nutrida tropa de individuos secundarios, los que se mueven alrededor de un protagonista tampoco muy perfilado, todos contruidos a base de impresiones superficiales, con apuntes de tipos vistos desde fuera, observados en las cantinas, en las plazas, en los arrabales, en el mar... Y, además, sometidos al displicente juicio condenatorio del autor. Todo el mundo es malo para Baroja. Lo son los humanos en general: «En todas partes el hombre en su estado natural es un canalla, idiota y egoísta», escribe en *El árbol de la ciencia*. Porque, como piensa Manuel Alcázar en *La busca*, «todos los móviles de la vida son egoístas y bajos». Malos los hombres, malas las mujeres, malos españoles y extranjeros... Pocos se salvaban. Los traperos, cuya vida independiente y libre le despertaba simpatía. Su gente, los vascos, en quienes veía la encarnación del espíritu aventurero y emprendedor.

Tal negativo dictamen no era resultado de las acciones de los personajes. Él mismo, el propio Baroja, los sentenciaba sin piedad. Véanse estas caracterizaciones y el léxico desca-



Estatua a Pío Baroja en La Cuesta de Moyano de Madrid.
Fuente: Wikimedia Commons

«Se le ha tenido por un escritor sin estilo. No hay tal cosa sino la aplicación de un criterio esencial: para él el estilo no es más que la sinceridad del escritor. Esa expresión espontánea y sencilla, abrupta y escueta, breve y concisa, con anacolutos e incorrecciones académicos»

lificadorio empleado de *Mala hierba*: Jóvenes de «mordacidad venenosa»; «eran casi todos ellos de malos instintos y de aviesa intención»; «un hombre feo [con] una cabeza de chino, sucio y enfermo»; «un pajaraco de mala catadura», «vanidoso y petulante»; «una mujer más que vulgar, bestial. Había en su aspecto algo lúbrico, inquietante y amenazador»; «un gallegote [...] de aspecto cerril», «feroz»; «dos hermanas muy golfas, muy zarrapastrosas, pintadas, chillonas, embusteras, liosas, pero alegres como cabras»; «estaba la pobre raquítica como un esqueleto», «una golfa indecente»; «[ni] un infame ni un canalla pero sí un desgraciado, un pobre imbécil, sin talento ni energía»; «era la chica fea de veras»; «una fila de golfos andrajosos»; «era gente astrosa [...], muertos de hambre, de facha repulsiva», «mujeres sucias, desgreñadas, haraposas».

Percibió bien el narrador y ensayista Benjamín Jarnés la esencia del arte de don Pío y lo resumió con la expresiva etiqueta que utilizó en el artículo «Baroja y sus desfiles». Desde una máxima distancia artística, decía el joven discípulo de Ortega: «Porque todos los libros de Baroja son, ante todo, un desfile. Un desfile de ideas, de anécdotas, de tipos, de individuos». Baroja «dirige» los desfiles, también, en efecto, el de las ideas. El autor las manifiesta de forma directa, con palmaria injerencia suya en el texto, y con el ánimo de difundir

opiniones para él irrefutables. Con ello consumaba otra máxima transgresión de la vulgata novelesca del XIX. Tras muchos esfuerzos, los novelistas del realismo decimonónico habían conquistado el objetivismo e implantado la imparcialidad del narrador. A veces se les escapaba una intromisión, con cierta frecuencia a Pérez Galdós, pero intentaban evitar el sermón explícito. El autor se ocultaba y fiaba el relato a un narrador distanciado. Baroja rompe esa presunta neutralidad y aparece su voz indisimulada, coloca sus opiniones y creencias. Casi podríamos decir más en serio que en broma, nos regaña a los lectores. Ello, el estar «siempre presente en sus protagonistas», y, añadamos, en las anécdotas, se debía, dice Max Aub en su *Manual de literatura española*, a que «no dudó nunca de estar en posesión de la verdad». De ahí que el lector se sienta más que interpelado, agredido por el centón de opiniones que suelta el autor y que éste termine por resultarle antipático.

Remata el personal arte barojiano de la novela el estilo, una de las grandes revoluciones de la prosa literaria española en radical ruptura con la retórica verbal precedente. Ello procede de una personal apreciación de la vida de la lengua. «El idioma —afirmaba Baroja— es como un río que toma de aquí y de allá grandes corrientes». En esas aguas revueltas bebe el estilo barojiano, al que se le ha reprochado descuido y pobreza. Se le ha tenido por un escritor sin estilo. No hay tal cosa sino la aplicación de un criterio esencial: para él el estilo no es más que la sinceridad del escritor. Esa expresión espontánea y sencilla, abrupta y escueta, breve y concisa, con anacolutos e incorrecciones académicos, la justificaba en unas conocidas reflexiones del primer tomo de sus memorias, «Desde la última vuelta del camino»: «Yo, como todo escritor que quiere mejorar su obra, he probado varias veces a emplear el adorno conocido por todos. He hecho el ensayo, he suprimido “ques”, he quitado gerundios, he perseguido los asonantes, he puesto donde había escrito “había nacido” “naciera”, y al final no he hecho más que comprobar que esa especie de perfección no es perfección sino habilidad colectiva y mostrenca, no vale nada». Baroja le dio la puntilla a la oratoria de la novela realista.

A la altura de los años treinta, a punto de consumir *Memorias de un hombre de acción*, la larga saga histórica protagonizada por su pariente el conspirador liberal Eugenio de Aviraneta, la obra de Baroja, ya sexagenario, había perdido frescura y novedad. Sus asuntos y su forma resultaban previsible. Aún escribiría mucho más hasta la cercanía de su muerte en 1956. Pero la antigua virulencia llegaba a aflojarse en un vacío derrotismo: de don Adrián, *El caballero de Erláiz*, armador vasco e impenitente aventurero, solo queda un retrato arrumbado en el Rastro madrileño con una lapidaria leyenda, *Vita somnium breve*.

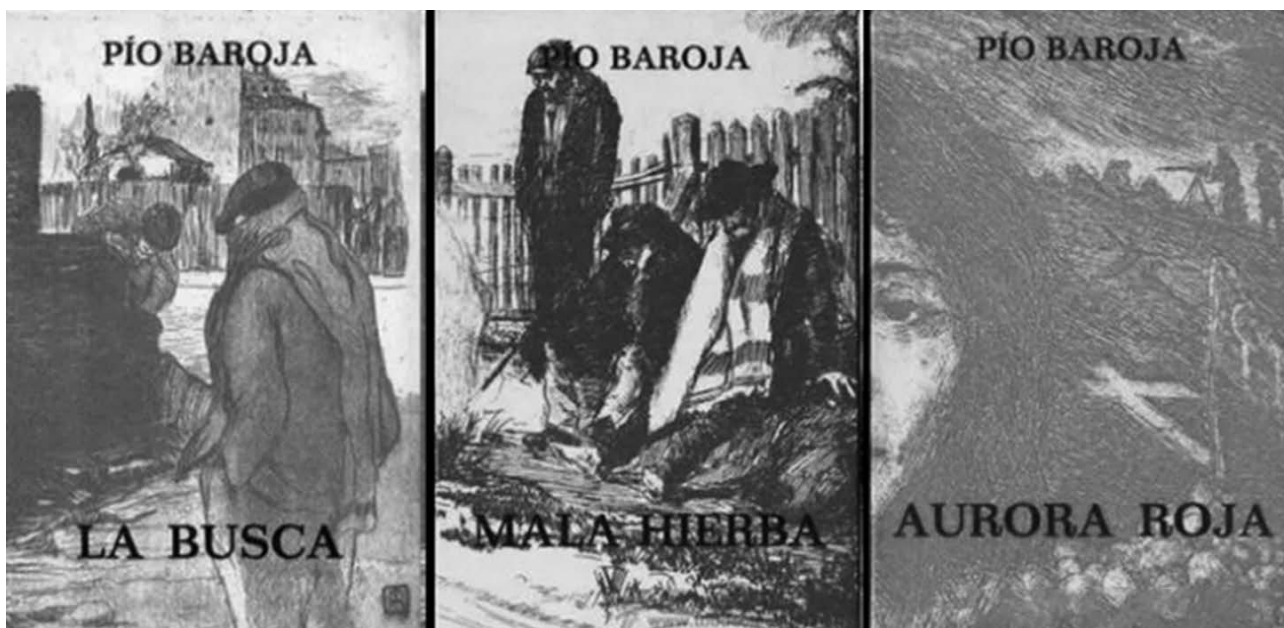
Llegada la posguerra, no dejaría, sin embargo, la narrativa de Baroja de cumplir un notable papel. Supuso para la ge-

«Supuso para la generación del medio siglo, como apreciaba Juan Goytisolo, el maestro vivo que sirvió para establecer un puente con la tradición prohibida por la dictadura. No tuvieron los llamados niños de la guerra otros enlaces válidos»

neración del medio siglo, como apreciaba Juan Goytisolo, el maestro vivo que sirvió para establecer un puente con la tradición prohibida por la dictadura. No tuvieron los llamados niños de la guerra otros enlaces válidos. No lo fueron los del 98 no hacía mucho fallecidos: un Valle-Inclán entonces incomprendido, un Unamuno demasiado encerrado en sus cuitas religiosas. Tampoco un menguado Azorín, en exceso complaciente con el Régimen. Y fuera, en el exilio, estaba la mayor parte de la promoción siguiente, tanto los vanguardistas como los revolucionarios.

Una resaca de barojismo narrativo, de realismo neonaturalista, se extendió tras la guerra civil. Pero a la literatura de don Pío hay que añadir el referente que supuso su figura y personalidad. Contó con admiradores tan señalados y consabidos como Hemingway y Cela. La visita a su tertulia madrileña se convirtió en un ritual obligado entre los escritores recientes: Cela, Delibes, Benet, Aldecoa, Caballero Bonald, Martín-Santos... pasaron por allí. El personaje se convirtió

en símbolo de la independencia y de la libertad contra la dictadura del nacionalcatolicismo. Aparte admiraciones personales, el realismo, la voluntad de denuncia, el testimonio viajero, el fondo regeneracionista y la despreocupación formal de la promoción de los 50 avalaban la escritura barojiana. Un cambio estético, el de la modernidad del decenio siguiente, la rechazó, haciendo hincapié en el estilo pedestre del vasco que fustigaba Francisco Umbral. No fue una sentencia definitiva. Ha resurgido con vigor la concepción barojiana de la novela, esa idea de un cajón de sastre que exponía en 1924: «La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente todo». Escritas estas palabras hace un siglo, describen por dónde anda la narrativa en castellano una centuria después. Las suscribirían los jóvenes treintañeros. De ahí que el arte barojiano de la novela siga siendo un referente para nuestros narradores.



Ediciones de Caro Raggio de 'La busca', 'Mala hierba' y 'Aurora roja'.

BAROJA: PÍO

A PESAR DE SUS INVECTIVAS CONTRA LOS ESTAMENTOS MÁS REACCIONARIOS, LA MIRADA DEL ESCRITOR VASCO HACIA LAS COSAS Y LA GENTE TUVO MUCHO DE PIADOSA.

por **Eduardo Laporte**

En los distintos textos biográficos sobre Pío Baroja (de él se ha dicho que toda su obra es una gran autobiografía), nunca encontré un comentario sobre la identificación del autor vasco con su nombre de pila. En alguien que arremetía contra la «cleromilitarina» de algunas ciudades españolas de finales del XIX, acarrear un nombre tan benigno quizá

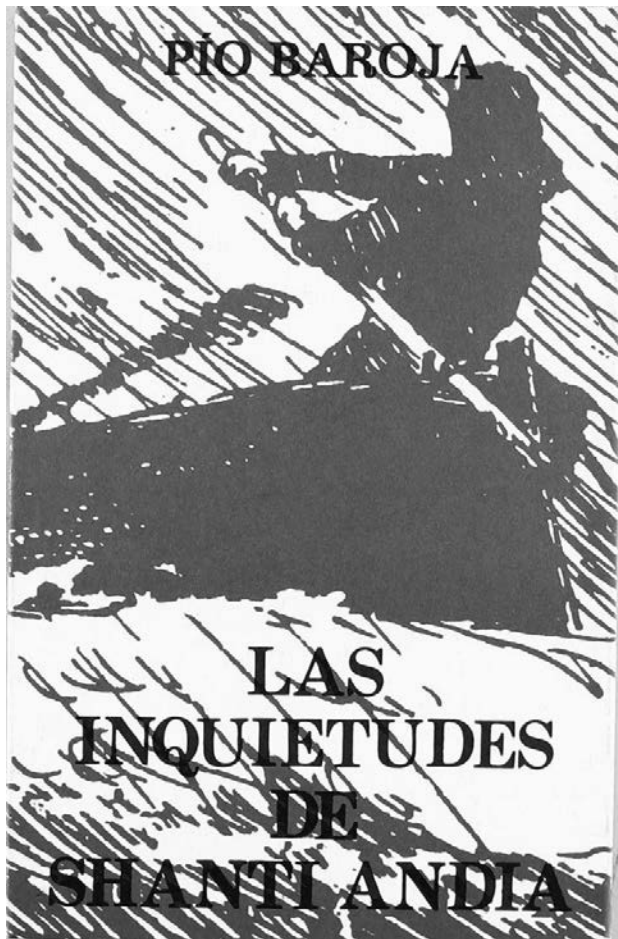
le pesó. Aunque más complicado lo tuvo su abuelo materno, Querubín Nessi, de talante renacentista y aficionado al dibujo.

De su madre, Carmen Nessi y Goñi, Baroja decía que tenía un «fondo de renunciación y fatalismo». Siempre se mantuvo apegado a ella, tanto espiritual como físicamente, pues murió con ochenta y seis años en Itzea, la gran casona familiar de Vera de Bidasoa (Navarra), en 1935. Dormía en una pequeña habitación en un extremo de la gran biblioteca en la que el novelista tenía dispuesto su escritorio en el que perfiló muchas de sus obras. Un lugar casi sagrado que los barojianos pueden hoy visitar si los últimos legatarios, los hermanos Pío y Carmen (hijos de Pío Caro Baroja, hermano del etnógrafo Julio e hijo a su vez de Carmen Baroja, hermana del autor de *El árbol de la ciencia*) tienen la amabilidad de abrir las puertas al curioso visitante.

Cuenta Pío Baroja en su reeditada *Familia, infancia y juventud* (Cátedra) que, cuando murió su madre y el párroco de Lesaka le dio la extremaunción, la vio muy serena. En esos compases agónicos, el cura lo llevó a un aparte y le dijo en voz baja: «Es un alma pura». La frase le impresionó profundamente.

Luego dirá que no sabía exactamente hasta qué punto llegaban las ideas religiosas de su madre, pero sí se aprecia una actitud algo «severa del deber», pero también un fondo moral, de bondad, insobornable. «Era muy querida de la gente y, sobre todo, de la gente humilde». El personal del servicio sentía por ella una «incondicional devoción» porque notaban «su fondo, su justicia».

Si bien hacia su padre hay no pocos comentarios críticos cuando no vitriólicos, hacia la madre escasean. Porque al progenitor se le puede intuir a través del remedo que de él se hace en *El árbol de la ciencia*, en el padre del protagonista, Andrés Hurtado, que lo describe así: «De un egoísmo frenético, se consideraba el meta-centro del mundo».



Ya en esa obra anticipa la muerte de la madre (a la que, no obstante, en este texto, tilda de «navarra fanática»), que dejaría a Hurtado con «un gran vacío en el alma e inclinación por la tristeza». Porque en ella, en su madre fuera de la ficción, se encontraría, como decimos, esa capacidad para llegar al fondo de las cosas, al espíritu de las mismas, que habría heredado un Pío Baroja de nombre más apropiado que nunca, a pesar de ciertos mitos y leyendas, en esa acepción del DRAE para el término *pío* que lo define como «devoto, inclinado a la piedad, compasivo».

Libros como *La busca* constituirían, por sí mismos, la mejor demostración de esa mirada empática hacia un mundo al que pocos de su entorno querían mirar en aquella época, un 1904 en que la miseria se antojaba no solo peligrosa sino contagiosa.

Quien mejor ha sabido definir esa mirada solidaria hacia las personas, pero también hacia el paisaje, como sublimación última de lo humano, es Antonio Castellote en su *La boina del viajero* (dentro del proyecto Baroja & Yo, de Ipso Ediciones). Habla Castellote de la precisión barojiana (una de sus señas de identidad literaria) al nombrar las cosas por su nombre, aspecto que compartía con ese preciso Miguel Delibes, escritor marcado por sus valores de bondad y justicia que resucitaba el paisaje castellano de carrizos, tesos y corregüelas en sus escritos. «Nombrar las cosas por su nombre incluye un componente ético, el de acercarse a la dignidad desnuda de las cosas, a los detalles ínfimos y emocionantes. No había languidez en Baroja», considera Castellote, que compara este modo de mirar al mundo con el fundamento estético de Virgilio.

La etiqueta de «el hombre malo de Itzea», que el propio Baroja convocaba en algunos textos, quizá contribuyó a su imagen de individualista incapaz de conmoverse por el sufrimiento ajeno. Pero nada más lejos. La sensibilidad de Baroja, especialmente frente a la secular brutalidad ibérica, motivaría buena parte de su producción y de su descripción de tipos, mostrando no una excluyente superioridad moral, sino el rechazo a ciertos caracteres. Lo leemos, por ejemplo, en *Susana*, una novela corta y de madurez ubicada en París, cuando descubre a un tal Edmundo: «Para él todo era chusco y su gran preocupación era decir una gracia. El hombre que se muere en el hospital dejando a la familia en la miseria, el niño que se queda sin madre en la calle, la mujer que se suicida tirándose al Sena no pasaban de ser hechos sin importancia que servían para decir algo más o menos ingenioso. Esa broma continua, siempre acre, era, a la larga, fatigosa y pesada».

«Se sigue confundiendo el virtuosismo con el arte de aquellos que, como Tolstói defendía, tratan de desvelar la complejidad del mundo a través de lo sencillo, y de rescatar la belleza que se esconde en lo cotidiano, incluso en lo marginal. Escribir bien no consiste en estrujarse las neuronas del hemisferio izquierdo, sino haber mirado bien antes, y en eso Baroja era un experto»

El menos es más barojiano

Un lector decepcionado con la última novela de Houellebecq, *Aniquilación*, lamenta en Twitter la falta de imágenes poéticas de sus primeros libros. Como cuando, en *Ampliación del campo de batalla*, leemos que «Lo más probable es que viera la tele con sus padres. Una habitación a oscuras y tres seres soldados por el flujo fotónico».

Hay aún quien considera, como si viviera incrustado en pleno siglo XIX, que «escribir bien» supone recurrir a sofisticadas figuras retóricas y a alambicados juegos de palabras en busca del calambur jamás hallado. Se sigue confundiendo el virtuosismo con el arte de aquellos que, como Tolstói defendía, tratan de desvelar la complejidad del mundo a través de lo sencillo, y de rescatar la belleza que se esconde en lo cotidiano, incluso en lo marginal. Escribir bien no consiste en estrujarse las neuronas del

hemisferio izquierdo, sino haber mirado *bien* antes, y en eso Baroja era un experto.

Encontramos un buen ejemplo de ello en esa capacidad sintética para describir en el modo en que narra un amanecer en Nápoles en *El laberinto de las sirenas*, una de sus novelas más sensuales y mediterráneas: «De pronto, el sol comenzó a subir en el cielo con una rapidez de sol de teatro».

«Cielo expresa más que *cielo azul*», decía Jules Renard. Y, Baroja, que probablemente lo leyó, tomó nota. Es el autor de la precisión, consciente de que no se puede contar todo, que hay que elegir, y en que esa elección el escritor no se juega la vida, pero sí la página, la emoción perseguida, el cuadro certero lejos del pintoresquismo, pues se persiguen las atmósferas y no tanto la réplica de la realidad. Como los cuadros de su hermano Ricardo, por cierto, que ilustran las novelas editadas por Caro Raggio, el sello familiar.

La famosa descripción impresionista de Baroja calaría en autores que cuidaron mucho el adjetivo como Josep Pla o Francisco Umbral, aunque éste fuera amigo de despreciar la obra del vasco y señalar lo «mal construidas» que estaban sus novelas. Pero la viveza de las impresiones de su mirada avezada podía compensar sus fallas en unas estructuras narrativas que, por otra parte, nunca le importaron demasiado.

Abrimos al azar *El laberinto de las sirenas* para dar con esta descripción, ahora, de las casas de la Marsella vieja: «...son leprosas, negras, ahumadas, viejísimas; hay algunas góticas, de piedra; otras, más modernas, con una capa de pintura roja o amarilla, llenas de desconchados, no parecen menos decrepitas».

La mirada profunda

Las escuelas de escritura pueden enseñar las técnicas, pero no la capacidad de escuchar la vibración del mundo. Esa mirada hacia lo misterioso que late en las cosas y que Baroja, a pesar de su distancia de partida hacia los

asuntos trascendentales, nunca rechazó del todo. De ahí esa fascinación piadosa, Baroja, pío, hacia lo que tenía alrededor, pero atreviéndose a sostener la mirada donde otros la retiraban. Como si quisiera acceder a algo que estuviera vetado, no tanto a la magia como a un secreto.

Ya en su infancia más remota, aún en la San Sebastián que sufre los bombardeos carlistas, se atrevería a mirar por encima de una tapia de un pequeño cementerio «en donde había muertos sin enterrar con uniformes rotos y podridos».

Esa contemplación del horror doméstico la practicaría Baroja con más o menos frecuencia, como asistente de las últimas ejecuciones públicas, como la Higinia Balaguer del crimen de la calle Fuencarral en la cárcel Modelo de Madrid, con Galdós presente. Pero antes, siendo mozo, vio pasar al reo Toribio Eguía, condenado a muerte por matar a un cura y a su sobrina. Tras la ejecución, «lleno de curiosidad, sabiendo que estaba todavía en el patíbulo», fue, solo, a verlo. Lo contempló de cerca. Un chico de unos doce años frente a frente a ese vestigio medieval. Y, el detalle de la mirada profunda: «Tenía las alpargatas sin meter en los pies». Una de las criadas lloró aparatadamente cuando volvió del acto público de ejecución, pero al día siguiente se le había pasado. El joven Ba-

roja, en cambio, no pudo dormir por la impresión y el recuerdo le duró largo tiempo, confiesa, tanto como para que en *Las inquietudes de Shanti Andia* lo evoque, más o menos conscientemente, en la figura del naufrago cuyo cadáver fue encontrado en una peña, arrojado por las olas. «Aparecía calzado sólo en el pie derecho; le faltaba la mano del mismo lado y tenía el rostro carcomido. Sentí verlo, porque después, durante mucho tiempo, se me venía su imagen a la memoria».

Una mirada profunda que se alimenta de la realidad para ser volcada, a veces de modo casi calcado a la impresión original, en la ficción.

«Ya en su infancia más remota, aún en la San Sebastián que sufre los bombardeos carlistas, se atrevería a mirar por encima de una tapia de un pequeño cementerio “en donde había muertos sin enterrar con uniformes rotos y podridos”»

Enemigo del postureo

Mientras los grandes nombres del 98 o generaciones posteriores (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, incluso el ingenioso Ramón Gómez de la Serna) parecen perder lectores año tras año, la obra de Baroja, en el sesquicentenario de su nacimiento, se mantiene vigente, a juzgar simplemente por la repercusión de sus efemérides. Quizá porque supo combinar esa visión solidaria hacia los que madrugan para ser explotados, mientras los señoritos se acuestan (así termina *La busca*) con la libertad de soltar dardos agudos cuando tocaba.

Detectamos en Baroja un deseo de provocación, pero también una honestidad consigo mismo y para con sus lectores. También una capacidad para asumir nuestro lado oscuro, ese animal que pugna con nuestro lado más *pío*, y que Baroja no ocultó en sus escritos. Como cuando en su incendiaria *Juventud, egolatría* busca la raíz de la maldad desinteresada que se observa, dice, en las relaciones de los padres con los hijos o de los maridos con sus mujeres y que incluso puede ser contrainteressada. «Decid a un hombre que su amigo íntimo ha tenido una gran desgracia. Su primer movimiento es de alegría. Él mismo no lo nota claramente, él mismo no lo sabe; sin embargo, el fondo es de satisfacción». Se refiere a ese término alemán tan impronunciable que, curiosamente, nos resulta familiar: *schadenfreude*.

O cuando, en el primer tomo de *Desde la última vuelta del camino*, reeditado en 2022, señala que «existe en la familia un fondo de rivalidad oscura de índole animal, más aún entre las personas del mismo sexo».

Es el Baroja no tanto impío como amigo de escribir de lo que nadie habla, como recomendaba María Zambrano, aunque se pueda resultar impertinente, como el propio escritor lo era cuando se dedicaba a retratar a colegas suyos o personajes de su tiempo, con una carga acerada que contrastaría con esa piedad que vertebraba este artículo en torno a su figura. Es parte de su encanto, lo que explica esa inmortalidad literaria que persiguen los académicos franceses, no en vano Baroja se sentía cómodo en la con-



Itzea, casa de los Baroja en Bera de Bidasoa (Navarra). Fuente: Wikimedia Commons

tradicción (el criterio de lo real, decía Simone Weil).

Anarquista y conservador, dionisiaco y apolíneo, escribió de sí mismo que era humilde y errante. Ante la risotada de un amigo, le dio la razón: «Lo mismo que puse humilde y errante, podría poner hoy hombre orgulloso y sedentario. Quizá las dos cosas tendrían algo de verdad, quizá no serían ciertas ninguna de las dos». Y concluye la reflexión de este modo: «Cuando el hombre se mira mucho a sí mismo, llega a no saber cuál es su cara y cuál es su careta».

La careta de Baroja fue la de alguien descreído, escéptico, pesimista... pero quizás esas etiquetas no sean más que eso, los atributos de una careta, los rasgos de un personaje llamado Pío Baroja.

EL FULGOR Y LA IRA: PÍO BAROJA, ENSAYISTA

**«Yo puedo ser incomprensivo y bruto,
pero siempre he sido sincero».**

Pío Baroja, *Ciudades de Italia* (1949).

**«Afirmar alegremente la deriva:
Eso es un ejercicio de la inteligencia extramoral».**

Eugenio Trías, *La dispersión*, 1971.

por **Andreu Navarra**
(Universitat Oberta de Catalunya)

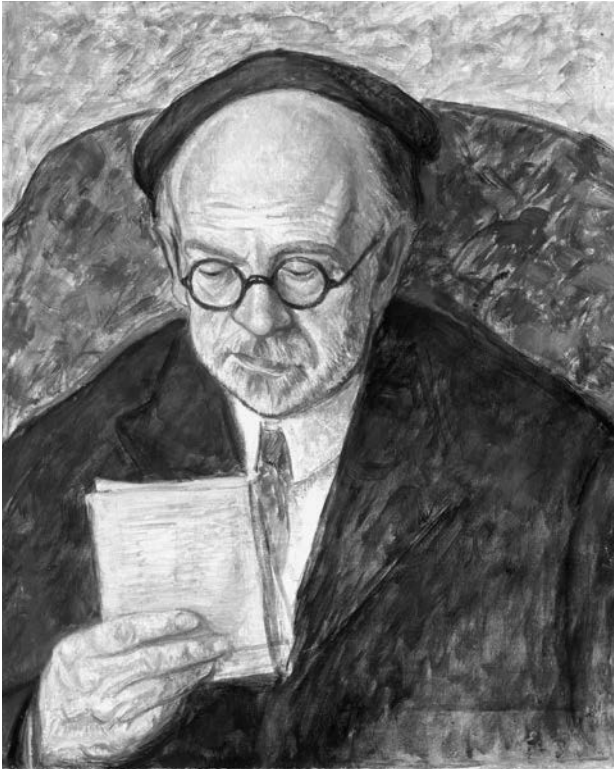
Resulta evidente que el estudio y el conocimiento de la narrativa barojiana han de ocupar un papel central en cualquier acercamiento a Pío Baroja, pero no es menos cierto que el novelista no dejó nunca de cultivar el ensayo, que publicó muchos libros de ensayos variados hoy no demasiado conocidos (¿quién se acuerda hoy de que escribió dos tratados sobre pintura?), y que incluso algunos de ellos son obras maestras (*Juventud, egolatría*, de 1917, sin duda). Además, supo crear y consolidar un modo de razonar concreto, unión de la *divagación* metodológica y la razón totalmente subjetiva. En un solo volumen de sus *Obras Completas*, el XIII, los editores (José Carlos Mainer y Juan Carlos Ara Torralba) incluyeron *El dolor. Estudio de psicofísica* (la tesis doctoral de Baroja, de 1893, editada en 1896), *El tablado de Arlequín, Nuevo tablado de Arlequín, Juventud, egolatría, Las horas solitarias* (dos libros hermanos, que se complementan), *Momentum catastrophicum, La caverna del humorismo*, y *Divagaciones apasionadas*; corpus que ya se acercaba al millar de páginas.

Baroja se propuso mantener el pulso de una prosa subversiva, que buscaba la provocación, incluso o especialmente aplicada contra formas, conceptos u opiniones ya también subversivos de base: «A mí la pornografía no me interesa nada. Es un misterio demoníaco que han inventado todos los diccionarios del mundo para dar más color a la vida. A mí me parece una cursilería. Estas cuestiones

de la libido son tan interesantes como la digestión o la defecación. Es querer adornar lo puramente animal con misterios que no tiene» (2020: 186). El resultado es siempre original, antitípico, un escepticismo profiláctico que lo vincula a las formas helenísticas epicúrea y estoica.

Otro ejemplo es su juicio sobre Nietzsche, procedente de *Juventud, egolatría*: «Nietzsche, salido del pesimismo más fiero, es en el fondo un hombre bueno; en esto es el polo opuesto de Rousseau, quien, a pesar de hablar siempre de la virtud, de los corazones sensibles, de la sublimidad del espíritu, resulta un ser bajo y vil». La cólera es buena, la hipocresía es el mal en sí. La franqueza es el distintivo del alma fuerte, la moralidad lo es del esclavo y la mentalidad subdesarrollada. La actividad principal del Baroja como pensador consistía en una labor de *desenmascaramiento*, de *desmantelamiento* desde un escepticismo básico.

El punto de llegada barojiano es un materialismo como de estar por casa, sin los vuelos de Lucrecio, apegado al biologismo. Sobre la Capilla Sixtina, escribe: «en el hombre no hay más ni menos que el hombre. Más no es nada, porque no podemos suponer algo más que nosotros; lo que es menos, está fuera del arte. Además, yo soy muy reumático para mirar largo tiempo techos pintados. Esto me produce un poco de tortícolis». Por el capítulo VII de *Las horas solitarias* (1918) podemos llegar a saber que Baroja llegó a estas conclusiones materialistas sobre todo



Pío Baroja (1920-1923), de Juan de Echevarría. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Fuente: Wikimedia Commons

«La cólera es buena, la hipocresía es el mal en sí. La franqueza es el distintivo del alma fuerte, la moralidad lo es del esclavo y la mentalidad subdesarrollada. La actividad principal del Baroja como pensador consistía en una labor de desenmascaramiento, de desmantelamiento desde un escepticismo básico»

tras la lectura y análisis del evolucionista radical Ernst Haeckel, un autor muy divulgado en la España de la época.

Divagaciones apasionadas incluía tres conferencias: «Divagaciones de autocrítica», leídas en el año 1927 en la cátedra de Español de la Sorbona, «Divagaciones sobre la cultura», que Caro Raggio ya había publicado siete años atrás en forma de opúsculo, y «Divagaciones sobre Barcelona», que había leído en la Casa del Pueblo de Barcelona quince años atrás. Cerraban el volumen algunos textos sueltos recuperados de la prensa.

La charla dedicada a Barcelona la escribió en una sola noche, es agria y polémica, y el autor debió perderla sin concederle demasiada importancia. El editor Rafael Caro Raggio la recuperó de un ejemplar del periódico *El Progreso*. Se nota que Baroja quería burlarse de los símbolos de la ciudad: «Como yo he sido invitado a hablar un poco en calidad de ogro, seguiré haciendo una crítica a mi manera sobre las cosas de Cataluña, y sobre todo de Barcelona. Esta ciudad está orgullosa de sus artes suntuarias y se considera bien ornamentada. Yo os diré que la arquitectura barcelonesa me parece aparatosa y petulante».

Mofarse de la ciudad que estaba visitando era un modo de afirmar su subjetivismo radical, su inconformismo de-

liberadamente molesto: «Yo creo que la arquitectura es un arte puramente social, un arte en el cual no influyen de buena manera ni los caprichos de los arquitectos, ni el afán de deslumbrar de los burgueses. Entre nosotros, los arquitectos, con un sentido que me parece bárbaro, quieren ser individualistas; así cada cual se va por los cerros de Úbeda; así hay casa en Barcelona que parece una caverna, otras que tienen el aire de un animal vivo, de un cangrejo puesto de pie o de una montaña de caracoles. Yo no quisiera vivir en una de esas casas que tienen las puertas parabólicas y los balcones torcidos y las ventanas irregulares; me parecería que me había vuelto loco o que me encontraba preso de los ensueños de una digestión difícil».

Luego, sentencia que los adornos de las casas de Barcelona acumulan microbios, y lo argumenta afirmando que crían polvo y resultan inarmónicos. En definitiva, ese positivismo barojiano es, sobre todo, un ariete materialista y deconstructivo más que una metafísica al estilo comtiano.

En su importante folleto *Divagaciones sobre la cultura*, fundamental aquí porque desarrolla en él su concepción de lo que es una civilización, Baroja caracteriza su

«Acaba de definir Baroja cómo es su razón analítica: rabiosamente individualista y asistemática, pero con apelaciones constantes a la ciencia y la filosofía metódicas. Se trata de una razón híbrida, cínica, egoica y fragmentaria. Baroja no pretendió nunca construir sistemas cerrados ni interpretaciones globales. Se podría concluir que pretendió ser un Montaigne malhumorado, con tenencia constante hacia la *boutade*. Su razón es, dice, “impresionista”, heraclitana, oscilante, deambulante, efectista. Por lo tanto, el concepto de “divagación” nos interesa especialmente, porque resume la concepción que Baroja tenía del ensayo: un texto a medio camino entre la razón científica, el higienismo liberal, el diletantismo y la provocación subversiva»

particular estilo de analizar la cultura y el mundo: «No pretendo dar estas divagaciones como un trabajo serio. Y científico, sino como un ensayo, como un boceto sin mayor trascendencia, de un carácter ligero, impresionista y arbitrario». Acaba de definir Baroja cómo es su razón analítica: rabiosamente individualista y asistemática, pero con apelaciones constantes a la ciencia y la filosofía metódicas. Se trata de una razón híbrida, cínica, egoica y fragmentaria. Baroja no pretendió nunca construir sistemas cerrados ni interpretaciones globales. Se podría concluir que pretendió ser un Montaigne malhumorado, con tenencia constante hacia la *boutade*. Su razón es, dice, «impresionista», heraclitana, oscilante, deambulante, efectista. Por lo tanto, el concepto de «divagación» nos interesa especialmente, porque resume la concepción que Baroja tenía del ensayo: un texto a me-

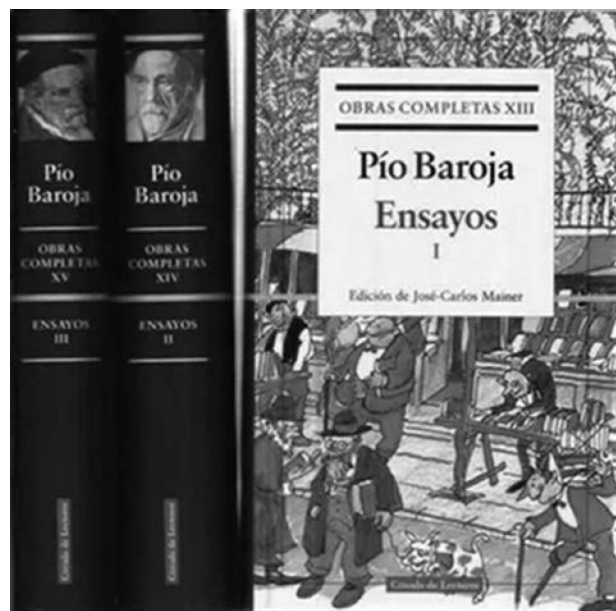
dio camino entre la razón científica, el higienismo liberal, el diletantismo y la provocación subversiva.

El periodista Màrius Aguilar había retado a Baroja a ir al Ateneo Barcelonés a presentar sus tesis furibundamente anticatalanistas. Baroja, aunque admite que en el Ateneo le hubieran escuchado con calma, escribe que le pareció mejor, siendo del Partido Radical, acudir a la sede del partido para conferenciar. Lo que dijo Baroja allí fue toda una andanada: «Yo, ciertamente, no he negado a Cataluña nunca, y menos a Barcelona; lo que sí he negado en su mayor parte ha sido la intelectualidad de Barcelona. Yo veo una porción de mentiras, acumuladas con intenciones más o menos piadosas, acerca de Cataluña en sí misma y de Cataluña con relación al resto de España. Yo no veo aquí la acomodación espiritual entre lo que es Cataluña en sí y lo que es Cataluña representada por su docena y media de escritores y periodistas».

Lo que le molesta a Baroja parece ser una cultura que considera sin sabor propio, una pura importación: «Barcelona me parece una ciudad exuberante, en la cual, a pesar del cosmopolitismo que producen los puertos concurridos como el suyo, se mantiene íntimamente hispánica, extraordinariamente española. En cambio, la producción intelectual barcelonesa, ¿qué impresión da? Hay drama en catalán que parece escrito en la Noruega; versos, que parecen confeccionados en el bulevar de Montmartre; comedias lacrimosas, como las de Rusiñol, en las cuales uno se encuentra como disuelto en un mar de merengue internacional; hay de todo: sueco, noruego, dinamarqués y hasta tártaro; lo que no se ve es que haya nada catalán; por lo menos; nada alto; nada fuerte, nada digno del país. Todos los productos de la intelectualidad catalanista actual me parecen híbridos, sin el sello de la raza». Este «sello de la raza» es la acomodación a la universalidad a partir de una cosmovisión concreta nacional, una categoría patriótica y regeneracionista que también encontramos desarrollada en *Divagaciones sobre la cultura*: «Yo quisiera que España fuera muy moderna, persistiendo en su línea antigua; yo quisiera que fuera un foco de cultura amplio, extenso, un país que reuniera el estoicismo de Séneca y la serenidad de Velázquez, la prestancia del Cid y el brío de Loyola». Era uno de los temas fundamentales de la época: la modernización del país a partir precisamente de su conformación esencial, es decir, en definitiva, la dialéctica entre nacionalismo y modernidad que tan bien ha estudiado José-Carlos Mainer.

Podría resumirse la trayectoria barojiana con el siguiente sintagma: búsqueda de la *autenticidad*. A través de la huida de las ideologías estereotipadas, a través de la defensa del individualismo y la sinceridad, y de una actitud antiintelectual que le supo muy bien imitar Josep Pla. En un apunte estético de 1917, señala: «Si yo tuviera que expresar la idea que tengo de la retórica, diría: la retórica de todo el mundo es la mala; la retórica de cada uno es la buena». Sencillo, pero eficaz: «Yo supongo que se puede ser sencillo y sincero, sin afectación y sin chabacanería, un poco gris, para que se destaquen los matices tenues; que se puede emplear un ritmo que vaya en consonancia con la vida actual, ligera y varia, y sin aspiración de solemnidad».

Baroja sabía muy bien lo que se hacía cuando, en 1947, escribiendo sobre los pintores Ramón Casas y Santiago Rusiñol, fomentó la siguiente imagen de sí mismo: «Es curioso que a mí me hayan atribuido sordidez y avaricia y amor al dinero. Sin embargo, como digo, yo no he tenido ningún empleo, que podía haber tenido, como la casi totalidad de los escritores. Se ve que hay un fondo de rencor contra el hombre independiente».



La actitud escéptica y antiteórica está detrás del liberalismo difuso, muy crítico con las izquierdas y las derechas, que defendió Baroja en el terreno de las ideas políticas. En *La guerra civil en la frontera*, de principios de los años 50: «A mí todo lo que sea sistemático en la política o en la vida, me parece que no tiene ningún valor. Son juegos de la inteligencia, fantasías irrealizables, lo mismo en los reaccionarios que en los revolucionarios. Desde la Utopía de Platón hasta *La conquista del pan* de Kropotkin, pasando por los libros de Maistre y por los de Proudhon, todo eso no vale nada. Es curioso que personas inteligentes se pongan a trabajar en planes utópicos, como lo hicieron Marx y Engels en su *Manifiesto del Partido Comunista*, o como Pi y Margall en su «pacto sinalagmático bilateral». Qué hacer, pues? ¿Cómo organizarse y evitar discordias civiles? Concluye Baroja, tras la experiencia de la guerra civil y el exilio en París, que «los gobiernos debieran de prescindir de todo eso e intentar resolver los asuntos vitales del país con rapidez y energía». Y de ahí la predilección barojiana de siempre por los espadones, por la regeneración «progresista» más bien expeditiva. Independencia, desinterés, biologismo, tendencia a la divagación, estética del inacabado y de la impresión rápida, honradez y crítica sin piedad. Estos vendrían a ser los rasgos más característicos de la prosa ensayística de Pío Baroja, a la luz de sus propios textos.

LIBERALES, GUERRILLEROS Y CONSPIRADORES: PÍO BAROJA Y EUGENIO DE AVIRANETA

por **Francisco Fuster**
(Universitat de València)

Existe cierto consenso entre los historiadores a la hora de señalar que don Eugenio de Aviraneta e Ibarгойen fue, si no el conspirador más importante de la España de la primera mitad del siglo XIX, sí, al menos, uno de los más sobresalientes. Como ha señalado Anna M. García Rovira, fue «un hombre dotado de una capacidad excepcional para la intriga» que, a base de cultivar sus habilidades, «convirtió política y conspiración en sinónimos». A pesar de haber estado presente en todos –o casi todos– los episodios más destacados de esas primeras décadas del liberalismo español, «ni en vida ni después de muerto su nombre ha figurado en el panteón de liberales ilustres, y ni siquiera se le reconoce un papel destacado en la gestación de la modernidad española».

La aparición de Aviraneta como personaje de la historia de España tiene lugar en los años diez, cuando, aburrido de su tranquila vida como recaudador de rentas en la localidad de Aranda de Duero, decidió explorar nuevos horizontes, más entretenidos, y se enroló en la guerrilla que dirigía Juan Martín *el Empecinado*, justo en los años previos al pronunciamiento de Rafael de Riego. Tras unos años de relativa paz, durante el llamado Trienio constitucional (1820-1823), emprendió un viaje que le llevó primero a Gibraltar y luego a Tánger, en 1823. De allí se marchó a Alejandría y, posteriormente, a Grecia, donde, siempre según su propia versión, combatió por la libertad del pueblo griego nada menos que junto a lord Byron. Volvió a España en 1825, pero rápidamente se trasladó a Burdeos. De allí viajó a México, donde decidió que, en adelante, su vida iba a consistir en conspirar contra todo y contra todos. En 1827 llegó a Nueva Orleans y, de allí, pasó a La Habana, desde donde embarcó en 1829 para formar parte de la expedición española que Fernando VII decidió lanzar contra México, con muy escasa fortuna.

Cansado de sus aventuras americanas, regresó a la madre patria y, ya en 1833, creó una sociedad secreta cono-

cida como La Isabelina, cuyo objetivo era, naturalmente, el de conspirar, primero contra el gobierno moderado de Cea Bermúdez y, después, contra el ejecutivo conservador de Martínez de la Rosa. El estallido de la Primera Guerra Carlista le pilló en pleno apogeo de su actividad conspiradora, de forma que, durante los años que duró el conflicto, jugó un papel como revelador de secretos e incitador de motines, siempre con el objetivo de enfrentar a los jefes carlistas con sus tropas. Enemigo íntimo de Espartero, quien siempre receló de sus andanzas, pasó los años cuarenta al servicio de María Cristina de Borbón, actuando como una especie de espía o comisionado personal de la ya ex regente, cuya tarea no era otra que la de vigilar a los carlistas o esparteristas exiliados desde Toulouse, donde estableció su cuartel general.

Teniendo en cuenta esta omnipresencia, lo lógico sería pensar que Aviraneta es uno más de esos nombres de españoles ilustres que figuran en los manuales de historia contemporánea de España, pero no es así; o, mejor dicho, no es del todo así. Sabemos muchas cosas, pero las sabemos a medias, por «culpa» del propio personaje. Aunque cueste de creer, teniendo en cuenta la febril actividad que desarrolló, Aviraneta tuvo tiempo libre y lo dedicó, entre otras cosas, a escribir cantidad de textos (libros, memorias manuscritas, artículos para la prensa de la época, folletos, etc.), firmados con su nombre o con un seudónimo reconocible, con el indisoluble objetivo de construir una especie de autobiografía novelada o novelesca, en la que la realidad y la ficción, a menudo, se entremezclan. En este sentido, el autor de su biografía más completa y rigurosa, Pedro Ortiz-Armengol, ya matizó en su momento que, si bien resulta chocante esta labor propagandística en alguien cuya «profesión» aconsejaba, más bien, cautela y silencio, la razón de la grafomanía aviranetiana había que buscarla en el hecho de que «don Eugenio, después de sus tortuosas maquinaciones, no podía

soportar las críticas de sus numerosos enemigos, y por ello, sus varios opúsculos vindicativos».

Lo que sucede, y probablemente no tuvo en cuenta, es que el relato de su vida creado por él mismo es tan exagerado e inverosímil que, a veces, provoca el efecto contrario al deseado. Como ha escrito Raquel Sánchez, «de creerle, la historia de la España decimonónica sólo tuvo un protagonista: don Eugenio de Aviraneta e Ibarгойen, el hombre en las sombras, el cerebro gris de los gobiernos, el vencedor de franceses, anticonstitucionalistas y carlistas. De no creerle (lo que han hecho la mayoría de quienes se han acercado a él), estaríamos ante un pobre hombre al que la megalomanía perturbó, ante un espía cesante y aburrido, obsesionado por las intrigas». En definitiva, que en el caso de Aviraneta, a la dificultad intrínseca de conocer la peripecia vital de un conspirador, cuyo éxito radica, precisamente, en poder actuar desde el anonimato, «se suma el hecho de que la misma longevidad y desocupación del biografiado le permitió construir su propio personaje e introducir a posteriori en su autobiografía la coherencia y el orden histórico –lógico y cronológico–, el sentido del *continuum* propio del relato, del que carecen las vidas mientras son vividas».

«El pequeño Pío escuchó historias rocambolescas sobre este ilustre antepasado suyo, pero, como él mismo confesó, su interés real por el personaje no se plasmó hasta el otoño de 1911, cuando, “no teniendo otra cosa mejor que hacer, comencé mi labor de investigación”»



Acción de Hernani (1842), de Zarza. Museo Zumalakarregi Museo.

«Aunque siempre argumentó que su inclinación hacia Aviraneta nacía de la simple curiosidad, no es difícil intuir que, detrás de la pasión que Baroja mostró por su familiar hubiese razones autobiográficas, relacionadas con la personalidad de nuestro escritor, opuesta, en muchos aspectos, a la de don Eugenio»

Si hacemos caso a Baroja, su curiosidad por la figura de Aviraneta «partió, como en todos los asuntos de que me he ocupado, más que de una lectura previa, de las relaciones familiares e individuales». En el prólogo a la biografía que le dedicó, explicó que varios miembros de su familia trataron personalmente a don Eugenio, que era tío segundo de su madre, Carmen Nessi, y que también frecuentó la casa de su bisabuelo, Antonio María Goñi, y su tía abuela, Cesárea Goñi. Desde muy joven, el pequeño Pío escuchó historias rocambolescas sobre este ilustre antepasado suyo, pero, como él mismo confesó, su interés real por el personaje no se plasmó hasta el otoño de 1911, cuando, «no teniendo otra cosa mejor que hacer, comencé mi labor de investigación». Fue en ese momento cuando Baroja se convirtió en «historiador» para empezar una búsqueda de pistas y datos sobre Aviraneta que le llevó a una serie de archivos, entre ellos la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid y varios archivos ministeriales, como el de Clases Pasivas, donde encontró el expediente administrativo del personaje. También husmeó en los almacenes de varios librerías de viejo de Madrid, donde compró algunos de esos folletos autobiográficos, a los que ya he aludido, y consultó a

historiadores de la época como Ángel Pirala, quien también le proporcionó datos y hasta un retrato del susodicho que, junto a otros dos que pudo recabar, le sirvieron para hacerse una idea de su fisonomía.

Aunque siempre argumentó que su inclinación hacia Aviraneta nacía de la simple curiosidad, no es difícil intuir que, detrás de la pasión que Baroja mostró por su familiar hubiese razones autobiográficas, relacionadas con la personalidad de nuestro escritor, opuesta, en muchos aspectos, a la de don Eugenio. Desde esta perspectiva, creo que tiene razón Azorín al señalar que, si a Baroja le entusiasmó Aviraneta fue, probablemente, porque encarnaba ese ideal del «hombre de acción» que a él le hubiese gustado ser, pero jamás fue: «Aviraneta se producía exclusivamente en acción y no en pensamiento. Y como Baroja siente el ansia de hacer cosas y se considera inútil para hacerlas, de aquí el fervor con que acogió esa evocación de su misterioso antepasado». En esta misma línea se ha expresado Miguel Sánchez-Ostiz, quien en su biografía del autor de *El árbol de la ciencia* también coincide en afirmar que la razón por la que Baroja idolatró a Aviraneta fue porque su naturaleza aventurera contrastaba con la suya, más bien sedentaria (al menos en su madurez): «el escritor que se pone a la tarea de recorrer, tras los pasos de un pariente lejano, buena parte de la primera mitad del siglo XIX, es un hombre de cuarenta años, que se siente viejo, claro, que sabe que ya no se va a echar a los caminos ni a cabalgar por los montes, como según él, y el humor que gasta en ese momento, es lo que de verdad le hubiese gustado».

Teniendo en cuenta estas coordenadas, diría que en el origen de las *Memorias de un hombre de acción* confluyen dos factores fundamentales: la innegable atracción que Baroja siente por el personaje de Eugenio de Aviraneta y, a la vez, el interés que le genera la historia del siglo XIX español. Sobre esto último, son muy ilustrativas las palabras con las que el escritor trataba de explicar a sus lectores de 1931 la complejidad del momento histórico por el atravesaba España en esos años de finales del siglo XVIII y principios del XIX: «Sin preparación, sin cultura, sin medios, cogieron los españoles de entonces el momento más difícil para el país. El edificio legado por los antepasados se cuarteaba, se venía abajo. Era la crisis de la patria, del imperio colonial, y al mismo tiempo del absolutismo, de la Inquisición, de toda la vida antigua».

Con respecto al protagonista de este ciclo de veintidós novelas, lo cierto es que, si se analiza el contenido de la obra, se aprecia que, en realidad, lo que hace Baroja con Aviraneta es usarlo como un hilo conductor para, a través de su ejemplo, conocer aquel mundo de liberales, guerrilleros y conspiradores que tanto le fascinaba. Como dice José Lasaga, Aviraneta fue el Virgilio que permitió a Baroja visitar algunas de las estancias del peculiar infierno que fueron aquellas guerras nuestras del siglo XIX». Baroja, ha añadido Esteban Antxus-

«En las *Memorias de un hombre de acción* vemos, mejor que en ninguna otra obra del escritor vasco, que, para Baroja, la historia no es un relato ordenado, al estilo de lo que podemos leer en los clásicos de la historiografía. Para él, la historia es una sucesión caótica de hechos sin ningún sentido, cuyos protagonistas deberían ser siempre las personas y no los acontecimientos»

teguí, «se revela con Aviraneta ante un país que ha perdido su conciencia, que se ha acostumbrado a las mentiras convencionales y rinde culto a la admiración interesada por el prójimo. Y, paralelamente, exalta al genio que no se somete a la moda y glorifica el esfuerzo laborioso de la actividad creadora».

A la hora de plantearse cuál era el mejor formato para llevar a cabo su empresa, no tuvo dudas: la novela histórica. Como ha explicado Jon Juaristi, Baroja era perfectamente consciente de que, ni era historiador, ni pretendía actuar como tal. No obstante, tampoco quería escribir ficciones sin ningún soporte documental; de ahí la intensa labor de investigación que realizó, previa a la redacción de las obras. Pretendía acercarse al pasado de España, pero quería hacerlo a través de la literatura y no de la historia: «a la historia profesional, académica, que pretende sentar unas leyes generales del devenir de las sociedades, al socaire de determinadas concepciones filosóficas o pseudo-filosóficas, Baroja opone la novela como órgano del conocimiento histórico». Ahora bien, no hablamos de novelas históricas en el sentido galdosiano, sino de novelas protagonizadas por un personaje histórico. La diferencia no es menor, pues en los *Episodios nacionales* de Galdós encontramos «una lógica de la progresión, rectilínea», que ve la historia de la revolución liberal española «como un avance de las ciudades sobre el campo que él detestaba, como un movimiento desde los centros hacia las periferias realistas o carlistas». En Baroja, por el contrario, «dominan las trayectorias quebradas o sinuosas». Su lógica es «la del guerrillero o la del merodeador, una lógica de avances y repliegues tácticos». En resumen, dice Juaristi, «a Galdós le interesa lo que ocurrió en el teatro de los acontecimientos; a Baroja, lo que pudo ocurrir entre bastidores».

En las *Memorias de un hombre de acción* vemos, mejor que en ninguna otra obra del escritor vasco, que, para Baroja, la historia no es un relato ordenado, al estilo de lo que podemos leer en los clásicos de la historiografía. Para él, la historia es una sucesión caótica de hechos sin ningún sentido, cuyos protagonistas deberían ser siempre las personas y no los acontecimientos. En este sentido, si por algo nos atrapan las novelas históricas sobre Aviraneta no es por su valor documental, como testimonios históricos, sino porque en ellas vemos una imagen del siglo XIX español que, lejos de parecernos una fotografía estática, como en los libros de historia, parece una película en movimiento. Según José-Carlos Mainer, «las gentes que pueblan las *Memorias de un hombre de acción* se enamoran, se pelean, ambicionan cosas, viven y sufren».

En conclusión, puedo poder afirmar que Baroja empleó su serie de novelas históricas para lanzar una crítica al que, según él, fue el mayor vicio de los españoles del XIX: la inmoralidad. Es muy significativo el hecho de que, a lo largo de las veintidós novelas, «el énfasis recae sobre la naturaleza brutal, inmoral y absurda de los acontecimientos. Baroja acentúa deliberadamente los aspectos más sórdidos, incorporando en las novelas historias de crímenes y venganzas que sirven para añadir color y énfasis a los relatos más estrictamente históricos». En este sentido, la preocupación ética de Baroja se traduce en una especie de condena moral de la que no se salva nadie: ni los políticos, ni el pueblo; ni los gobernantes, ni los gobernados. Con honrosas, pero escasísimas excepciones, la España decimonónica es para el escritor vasco un lugar romántico, pero también inhóspito, en el que el egoísmo y los instintos más bajos han barrido del mapa cualquier atisbo de honradez y solidaridad entre los españoles.

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación "Las barricadas de recuerdo: historia y memoria de la era de las revoluciones en España e Hispanoamérica (1776-1848)" (PID2020-120048GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación

EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO (ANDRENIO), CRÍTICO DE PÍO BAROJA

«Soy un gran admirador de Baroja, lector apasionado y constante de sus novelas, que son entre las modernas de España de las que más me interesan y deleitan»

(Gómez de Baquero, 1924)

«Gómez de Baquero es uno de los últimos críticos de gran estilo que ha producido nuestro país»

(Luis Araquistain, 1924)

por **Adolfo Sotelo Vázquez**

(Universitat de Barcelona)

I

Hace cerca de treinta y cinco años que el profesor Carlos Blanco Aguinaga dictaba en las III Jornadas Internacionales de Literatura, celebradas en San Sebastián en la primavera de 1988, una muy interesante ponencia, «¿Perdonar a Baroja? (Un vistazo a ciertas coincidencias críticas)», en la que partiendo del artículo de Gonzalo Sobejano, «Solaces del yo distinto», revisaba la crítica que había merecido la obra narrativa de Baroja a la luz de algunos críticos, desde Azorín y Ortega y Gasset hasta Castilla del Pino y Vázquez Montalbán. Desde la lectura de dicho artículo andaba cavilando cuándo podría ocuparme de las numerosas e importantes columnas y páginas que Eduardo Gómez de Baquero (1866-1929) dedicó a las novelas de Baroja, tanto en la prestigiosa revista *La España Moderna*, desde 1900 hasta 1908, como en *El Imparcial* (desde 1901 hasta 1916) primero, y en *La Vanguardia* (desde 1907 hasta 1929) después, y en la última época de su vida, añadiendo a sus colaboraciones en el periódico barcelonés, las publicadas en los periódicos de Urgoiti, *El Sol* y *La Voz*.

El importante haz de reseñas y comentarios críticos (suman cuarenta textos) no habían sido considerados por la

magnífica ponencia de Blanco Aguinaga, y ya en este siglo las diferentes y apasionantes biografías del escritor vasco de José Carlos Mainer (Madrid, Taurus, 2012) y de Miguel Sánchez-Ostiz (Sevilla, Renacimiento, 2021) pasan por alto –ni una sola mención– los trabajos críticos de Gómez de Baquero acerca del que calificó en 1906 de «el mejor de los noveladores de la nueva generación». Lo hacía en su habitual «Crónica literaria» de la revista *La España Moderna* (enero, 1906), al comentar los trabajos y los días de la «Biblioteca de novelistas del siglo XX», que había puesto en marcha en 1902 Santiago Valentí Camp desde la casa editorial Henrich, donde Baroja había publicado en 1903 *El Mayorazgo de Labraz*. Años después –París, 1940– Baroja recordaría con orgullo y satisfacción su participación en aquella empresa, en compañía, entre otros, de Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz y Rafael Altamira. Paseaba por los jardines del Retiro junto a los periodistas Antonio Palomero y Carlos del Río, cuando les aborda Blasco Ibáñez, quien conversa con el joven novelista y sus acompañantes (corre el año 1903 y la conversación no necesita glosa):

«Después se habló de literatura y el valenciano mostró sus antipatías. Un editor de Barcelona, Henrich, estaba

«Pío Baroja en el primer tramo de sus excepcionales memorias, *Desde la última vuelta del camino*, “El escritor según él y según los críticos” (1944), se refiere a la crítica que lee en un abanico de periódicos viejos. Con ademán escasamente académico la divide en varias clases: cordial, dramática, de tono medio, elogiosa y agresiva»

publicando por entonces una colección titulada ‘Novelistas del siglo XX’. En esta colección iba a salir o había salido ya la novela mía *El Mayorazgo de Labraz*.

Blasco dijo que era una ridiculez, una petulancia, ese título de ‘Novelistas del siglo XX’. Yo le atajé, y le dije:

-Yo no veo la petulancia. Balzac, Dickens o Dostoyevski, por muy extraordinarios que sean, pertenecen al siglo XIX: nosotros, aunque seamos medianos, somos del siglo XX.

Este nosotros no le hizo ninguna gracia. Cambió de conversación».

Por otra parte, la muy útil *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano* (Madrid, Cátedra, 1987), editada por Pío Caro Baroja, había referenciado, con notable desorden y escasa precisión, algunos de los artículos de Gómez de Baquero, si bien tiene mayor rigor la indicación de las colaboraciones del crítico madrileño en *El Sol* y *La Voz*.

Atendiendo a estas consideraciones iniciales, quiero relatar, sin ningún ánimo de exhaustividad, parte de la historia de las reseñas y comentarios de Andrenio a las novelas de Baroja. Debo advertir que prescindo de los análisis que dedicó a la extensa colección de las *Memorias de un hombre de acción*, «serie de novelas que son una nueva colección de *Episodios Nacionales*, trazadas en torno de la curiosa figura histórica de un conspirador español, don Eugenio de Avirana», según la definición de Andrenio en *El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX*.

Pío Baroja en el primer tramo de sus excepcionales memorias, *Desde la última vuelta del camino*, «El escritor según él y según los críticos» (1944), se refiere a la crítica que lee en un abanico de periódicos viejos. Con ademán escasamente académico la divide en varias clases: cordial, dramática, de tono medio, elogiosa y agresiva. Ejemplifica con el nombre de varios críticos, y en la que denomina de tono medio -«en que se le prestan al autor grandes condiciones generales y algunas deficiencias, como las del estilo»-, sitúa a Gómez de

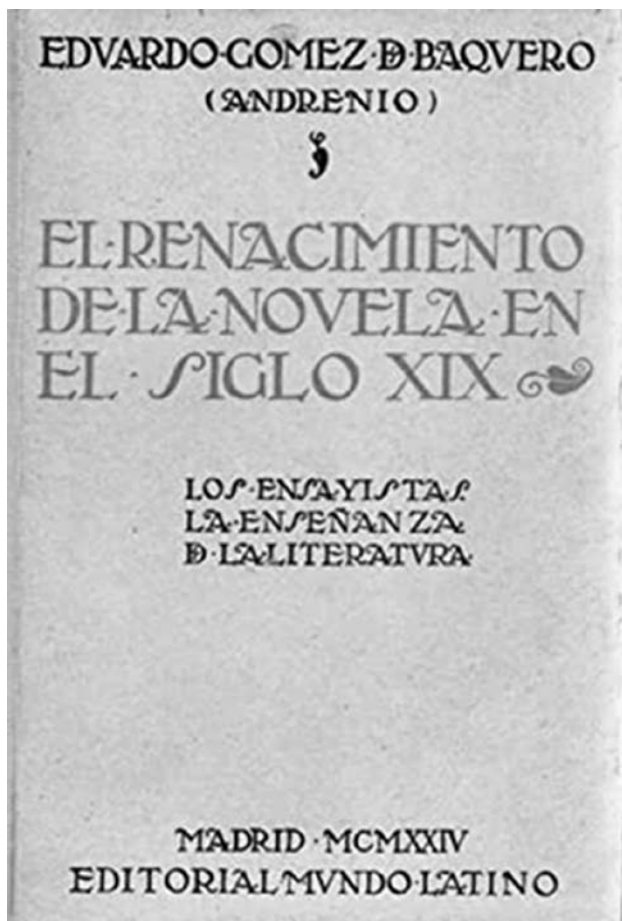
Baquero. Más adelante se refiere al artículo que Andrenio publicó sobre su novela *Las mascaradas sangrientas* (Madrid, Caro Raggio, 1927), perteneciente a *Memorias de un hombre de acción*, en *La Voz* (29-XII-1927):

«Gómez de Baquero, a juzgar por varios artículos, y por uno que escribió [...] sobre mi novela *Las mascaradas sangrientas*, llamaba escribir bien al estilo oratorio. El estilo oratorio es fácil de hacer y fácil de comprender. El estilo sencillo, que explique bien, que dé la impresión bien, sin afectación, sin petulancia, eso es lo que me parece más difícil».

Sin duda el pasaje de la reseña de Andrenio al que se refiere Baroja es el siguiente:

«Baroja escribe, generalmente, sus novelas en estilo narrativo y un diálogo escueto, seco, sin afeites; mas cuando quiere o cuando le sugiere un episodio o un particular, hace estilo; espontáneamente surge el estilo literario. En sus libros hay paisajes maravillosos, divagaciones filosóficas, intermedios líricos, de una expresión insuperable».

En efecto, cabe la interpretación de que para conseguir estilo literario hay que «hacer estilo», si bien hay que advertir que en el tramo de sus memorias, «Final del siglo XIX y principios del XX» (1945) cita el pasaje de la reseña de *Las inquietudes de Shanti Andía*, que Andrenio publicó en *El Imparcial* (1-V-1911) y recogió en *Novelas y novelistas* (1918), donde elogia sin reticencia alguna la descripción de los paisajes y el retrato de los tipos humanos, «sin retórica, con muy sencillos elementos». Ciertamente, Baroja tenía a mano el libro de Andrenio, que en dicha reseña contradecía a los críticos que negaban a Baroja un estilo propio con esta sentencia muy propia de sus quehaceres: «De Baroja dicen algunos que no tiene estilo, sin reparar que no tenerlo es ya un estilo, una manera especial». Como se advierte, en *Desde la última vuelta del camino* Baroja no echó en saco roto la trayectoria crítica de Andrenio sobre su obra novelística.



II

Conviene ahora recorrer, con brevedad y selección, el itinerario crítico de Gómez de Baquero en la prensa periódica, aprovechándolo para indicar los trabajos que dedicó a las novelas de Baroja, prescindiendo de la agrupación, nada respetuosa con la cronología, que hizo en *Novelas y novelistas*, libro que le mereció a don Ramón Menéndez Pidal en su discurso de contestación al del ingreso en la Academia (21 de junio de 1925) de Gómez de Baquero, «El triunfo de la novela», el siguiente juicio:

«La personalidad literaria de Galdós, Baroja, Valle Inclán, Unamuno, Ricardo León, Pérez de Ayala, la Pardo Bazán, aparecen trazadas aquí con esa claridad y doctrina por la cual, cada vez más, los escritos de Baquero adquieren una eficacia magistral que se gana la simpatía aquiescente del lector. Por eso este libro es muy leído dentro y fuera de España».

La claridad y la doctrina a la que alude don Ramón se basa, en la estética, en el gran realismo europeo del siglo XIX,

permeable a sus metamorfosis de las primeras décadas del siglo XX y, en la ética, en el racionalismo pragmático de su maestro más querido, don Francisco Giner de los Ríos. La síntesis la define con claridad Menéndez Pidal: «La novela — dice Baquero — es la historia de los que no tienen historia. Y nadie como él comprende delicadamente el valor histórico de esos anónimos que realizan la desgranada cotidianidad».

El primer diario en el que Gómez de Baquero colabora (desde 1887) es el periódico oficial del partido liberal-conservador, *La Época*: un periódico tan aristocrático que ni siquiera aparecía en los quioscos, sino que se vendía por suscripción. En este diario es donde empieza a usar por primera vez el seudónimo de Andrenio en 1904, como tributo a Gracián y a *El Criticón*. Sus colaboraciones finalizaron en el año 1922. Precisamente en los años veinte publicó dos importantes trabajos sobre dos novelas de la serie *Memorias de un hombre de acción*, que anticipan postulados que defendió meses después en la conocida polémica entre Baroja y Ortega.

El segundo capítulo de sus colaboraciones en la prensa lo abarca *El Imparcial*, donde publica su «Revista literaria», primero con algunas semanas de intervalo, y luego (desde 1903) con mucha mayor regularidad, entre 1901 y 1916. Como ha escrito Cecilio Alonso, «Eduardo Gómez de Baquero —procedente de *La Época* y *La España Moderna*— entraba en 1901 para hacerse cargo de la crítica de libros tras la muerte de Clarín».

El crítico madrileño reseñó, entre agosto de 1901 (*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*) y enero de 1916 (*Los recursos de la astucia*), incluyendo las novelas de *Memorias de un hombre de acción*, dieciocho títulos. En la primera reseña, Andrenio que ya había analizado los relatos de *Vidas sombrías* en *La España Moderna* (XII, 1900) —«creo que quien ha escrito *Vidas sombrías* irá lejos si sigue cultivando las letras»— afirma que la novela de la trilogía «La vida fantástica» está «llena de ingenio fino, de plasticidad imaginativa, de penetración psicológica», especialmente en la pintura de los tipos extravagantes. *A Camino de perfección* (1902) no le dedicó más atención que un paréntesis hablando de Gorki: «*Camino de perfección* vale más que muchos de los libros de Gorki» (14-IV-1902). Años después, en *La España Moderna* (noviembre, 1906), haciendo balance de la producción barojiana hasta ese momento, sentencia, categórico: «*Camino de perfección*, una de las mejores obras de este autor».

De la trilogía «La lucha por la vida» se ocupa tan sólo en *El Imparcial* de *Aurora roja* (7-I-1905), destacando, al margen de las dichas consideraciones sobre el estilo, la voluntad de Baroja de desentenderse del bagaje literario y de las normas convencionales de la novela, para, con la picaresca como equipaje, «ver lo real con ojos nuevos y sagaces, que no se han gastado mirando al través de los vidrios de colores de los tópicos literarios». Al mismo tiempo, destaca la concisión y la sobriedad de Baroja, que en las descrip-

ciones, «cada pormenor es un trazo preciso, significativo, necesario para que resalte el conjunto de la imagen». El párrafo final de la «Revista literaria», suprimido en *Novelas y novelistas*, habla por sí solo de las cualidades que Andrenio apreciaba en Baroja:

«Virilidad, fortaleza artística, potencia creadora, clara visión del mundo y de los hombres, son las cualidades distintivas de esta nueva obra del señor Baroja, que ha de confirmar su merecido renombre de novelista».

Al sobrevolar los sucesivos comentarios de Gómez de Baquero sobre los quehaceres de Baroja desde las columnas de *Los lunes de El Imparcial*, quiero apuntar aquellos aspectos que el crítico remarca con mayor intensidad e insistencia. Sigo en la breve selección el orden cronológico.

Analizando *Las tragedias grotescas* (20-V-1907) anota la capacidad de Baroja para la pintura de «todo género de personajes raros o anormales». Figuras intensas que «están trazadas con rasgos firmes y viriles de creador». A finales de la primavera de 1910 (6-VI) comenta *Zalacaín el aventurero*: co-teja el modo narrativo de Baroja con el de Unamuno (*Paz en la guerra*) y Valle-Inclán (*La guerra carlista*), para concluir que Baroja se distingue de ambos «por una visión dura, escueta fría, pero de una intensidad extremada», que nace de la manera artística que maneja, novela de acción y de movimiento.

El 22 de enero de 1912 la «Revista literaria» se detiene en la novela más importante de la trilogía «La raza», *El árbol de la ciencia*, de la que no acierta ver su importancia, según atinada apreciación de Pérez Carrera. Sus comentarios son poco sagaces y su desacierto mayor es considerar que la discusión que sostienen, acerca del problema del conocimiento, Hurtado e Iturriz es «un paréntesis o una digresión filosófica», que poco tiene que ver con el pensamiento de la novela y con su acción. Mientras afirma que «Baroja es un escritor de tipo intelectual».

Por último, en este breve recorrido, me detengo en la reseña de *El mundo es así*, de la trilogía «Las ciudades», que publica el 4 de noviembre de 1912. Se trata de una reseña interesante porque Andrenio enfatiza «el interés intelectual» de las novelas de Baroja, quien siembra sus páginas narrativas de ideas, hasta sostener, con una insólita exageración en su tan ponderado temple crítico, que «la literatura de ideas no tiene en España representante más típico y caracterizado que Baroja».

El tercer capítulo de los trabajos críticos de Andrenio en la prensa diaria lo ocupan sus colaboraciones en *La Vanguardia* barcelonesa. En el diario de los Godó empezó a colaborar en 1907 gracias a la decisión de un intelectual mallorquín fundamental en los albores de la España del siglo XX, Miquel dels Sants Oliver (1864-1920), quien fue sucesivamente director del *Diario de Barcelona* y de *La Vanguardia*. Gómez

de Baquero publicó en *La Vanguardia* más de seiscientos artículos hasta poco antes de su muerte en 1929. Esta labor tan dilatada se debe a la gran confianza que como crítico le mereció a Agustí Calvet, Gaziol, el extraordinario periodista catalán que dirigió el periódico durante los años veinte y treinta del pasado siglo. La habitual columna de Andrenio en *La Vanguardia* se ocupó de Baroja en diversas ocasiones. Momento cenital es su espléndido artículo sobre el prólogo barojiano a *La nave de los locos* (1925), texto fundamental en la polémica del novelista con Ortega. Escribía en *La Vanguardia* (25-IV-1925), apoyándose en el ideario defendido por Clarín en el «Folleto literario», *Mis Plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (1888), la idea que ya había expresado con anterioridad en 1923: «Creo que la novela no es un género limitado y preciso, sino un género imperial que abarca muchas provincias diferentes, un género multiforme o proteico que, en el fondo, es lo mismo».

El cuarto capítulo de la aventura crítica de Andrenio en la prensa diaria corresponde a sus trabajos en *El Sol* y *La Voz*, donde comienza a colaborar en la primavera de 1922. Se trata de una importante gavilla de artículos que van más allá de la crítica literaria (en *La Vanguardia* ya lo venía haciendo). De Baroja analiza una decena de novelas pertenecientes a la serie de *Memorias de un hombre de acción*. Precisamente en el periódico fundado por Ortega publicará el 18 de diciembre de 1924 un artículo en el que aborda la técnica de las novelas barojianas con una ya muy sólita convicción: «Soy gran admirador de Baroja, lector apasionado y constante de sus novelas, que son entre las modernas de España de las que más me interesan y deleitan».

Por último, el quinto capítulo de los quehaceres críticos de Gómez de Baquero debe detenerse en sus amplias colaboraciones en las revistas culturales, especialmente en *La España Moderna*. La pluma autorizada de la profesora Raquel Asún señalaba en un artículo derivado de su tesis doctoral, publicado en el volumen de 1991 del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*:

«En el mes de abril de 1895, Gómez de Baquero emprende una de sus tareas más rigurosas: la asidua colaboración en *La España Moderna*, compromiso con el rigor, la elaboración y fundamentación de los juicios respectivos. La sección fija 'Crónica literaria' que se continuará hasta enero de 1910, reúne el corpus más importante del crítico».

En la sección «Crónica literaria» aparece en varias ocasiones la obra de Baroja, aunque aborda por extenso sólo cinco novelas –al margen de los relatos de *Vidas sombrías*– pertenecientes a las trilogías de «El pasado» y «La raza», que también reseñó en *El Imparcial*. Reseñas estas últimas que son la base –con variaciones y supresiones de notable interés– del tomo *Novelas y novelistas*.

APUNTES PARA UNA CONFERENCIA SOBRE LITERATURA Y ÉTICA

por **Jose Ovejero**

Hace unas semanas recibí una invitación a inaugurar la *Literarische Woche* de Bremen, cuyo lema este 2023 ha sido: «Y la moraleja de la historia... La sociedad entre el sermón y la crítica moral en la literatura, el cine y el arte». Esta invitación me ha llevado a juntar ideas a las que doy vueltas desde hace años y sobre las que he escrito en distintos contextos. Lo que sigue son una serie de apuntes, más o menos ordenados, sobre el tema.

1. Si la literatura no puede cambiar la realidad, preguntarse por su carácter ético no tiene sentido. Nadie se pregunta por la ética de un crucigrama porque nadie se pregunta por su aportación a la sociedad ni por su bondad: entra directamente en la categoría de pasatiempo, y quizá sea ese, aunque a un nivel más sofisticado, el carácter que se podría atribuir a la literatura. De hecho, para muchos escritores y lectores esa es su función principal: entretener. W. Szyborska: «Leer es el pasatiempo más bello creado por la humanidad».

2. Sin embargo, no son pocas las ocasiones en las que se pregunta a escritores y escritoras si la literatura nos salva, nos sana, puede cambiar el mundo..., es decir, hay gente a la que le interesa la posibilidad de que la literatura no se quede en el nivel puramente lúdico o estético y tampoco en el simbólico -si es que existe un nivel «puramente» simbólico-. La expectativa ante lo literario suele ir mucho más allá de la producción de placer, de entretenimiento o de provocar emociones que quedan confinadas al momento de la lectura, como los sustos en una película de terror. Jean Cocteau, prudente y poético: «...la poesía es indispensable, pero no sé para qué».

3. La creencia en que la literatura interviene en la realidad la han compartido siempre dictadores y autoridades religio-

sas: están convencidos de que ciertas obras literarias pueden corromper a los ciudadanos, es decir, pueden alterar lo que éramos para convertirnos en otra cosa. Al mismo tiempo, se favorecen las obras que adoctrinan de acuerdo con las creencias y deseos de dichos dictadores y moralistas. Nadie quemaría un libro sencillamente porque está mal escrito – aunque en algunos casos puedan merecerlo–. Y tampoco debería premiarse una novela por su mensaje edificante o por reforzar el discurso hegemónico; sin embargo, esto sí se hace y hay ejemplos muy recientes de ello (*¿Patria?*).

4. No solo dictadores y defensores oficiales de la moral conceden valor pedagógico a la literatura. En el prefacio a la segunda edición de *La inquilina de Wildfell Hall*, Anne Brontë escribió: «Mi objetivo al escribir las páginas siguientes no era únicamente el de entretener al lector (...) Pretendía decir la verdad, pues la verdad siempre porta su propia moral (...) Pero que nadie piense que me considero competente para corregir los errores y abusos de la sociedad, sino que tan solo quisiera hacer mi modesta contribución a fin tan loable».

4.1. Anne Brontë no pretende cambiar la sociedad con una novela, pero sí considera que puede, sumada a otras, contribuir a ello.

4.2. Cree que la ficción puede decir la verdad y tener así un impacto moral.

5. En una carta a Schiller de diciembre de 1798, Goethe escribió: «...me parece aborrecible todo aquello que se limita a ilustrarme, sin aumentar o estimular directamente mi actividad». Para él la literatura solo tiene sentido si establece una conexión inmediata con la acción, es decir, si lo leído puede integrarse en la vida del lector tras cerrar el libro. En el extremo opuesto, Fernando Pessoa escribe en su *Libro del desasosiego*: «La literatura es la manera más agradable de ignorar la vida». Literatura anfetamínica vs. literatura hipnótica.

6. Me parece indiscutible que lo imaginario no solo actúa a nivel simbólico, también provoca transformaciones físicas, sociales y materiales. Tres ejemplos que ya he dado en otro lugar, empezando por el más banal:

6.1. Si te imaginas mordiendo un limón, empiezas a salivar. Si te imaginas practicando sexo también se operan transformaciones más o menos evidentes en tu cuerpo. Conexión inmediata entre imaginación y materia.

6.2. Un número indeterminado de jóvenes –los cálculos oscilan entre una docena y más de cuarenta– se suicidó tras la publicación de *Las penas del joven Werther*. Jóvenes que pusieron fin a su vida al no ser correspondidos en su amor. El deseo de imitar a un personaje inexistente puede tener consecuencias así de terribles. Además hay que pensar en el número, probablemente muy elevado, de personas que fantasearon con la posibilidad de quitarse la vida, y en los muchos que imitaron la forma de vestir e hicieron suyas las opiniones del protagonista inventado por Goethe, uniéndose a él no solo a través de la moda sino también de una sensación vital determinada.

6.3. Cita de un artículo que publiqué en *La maleta de Port Bou*, del que están extraídos los dos ejemplos anteriores: «En agosto de 1830 tuvo lugar en Bruselas una representación de *La muda de Portici*, una ópera nacionalista romántica en la que, hacia el final de la obra, se insta a los personajes a luchar contra el tirano. Al terminar la representación el público se puso en pie, comenzó a gritar “¡Viva la libertad!”, salió a la calle, incendió el Palacio de Justicia, la casa de un ministro..., en breve, dio comienzo a la revolución contra los holandeses que desembocaría en la independencia de Bélgica; es decir, una historia inventada y mostrada sobre un escenario influyó de tal manera en el público que tuvo una continuación real en las calles y en las vidas de un país».

(Dudas antes de continuar: ¿no es un resabio del capitalismo exigir utilidad a todas nuestras acciones? ¿Debe la belleza tener un valor práctico? ¿No es precisamente el cultivo de lo inútil lo que nos hace humanos? ¿No caemos en la trampa puritana al exigir a la creación un rendimiento, una rentabilidad social? ¿Solo es valioso lo que produce un resultado si no mensurable, al menos tangible?)

7. Una pregunta clave sería si es posible decir la verdad a través de la literatura. ¿Puede ser verdad lo que se dice en un poema y en una obra de ficción, o la estetización de los sentimientos y los hechos nos aleja de la verdad? Me gusta más formularlo de otra manera: no diría «es verdad» sino «hay verdad en». De todas maneras, nos movemos aquí en terreno poco firme: hablar de la verdad de lo no comprobable o al menos contrastable resulta incómodo. ¿Como decir que hay verdad en lo que inventamos si no nos atrevemos a afirmarlo de un discurso filosófico o histórico, e incluso en el campo de la ciencia ponemos en duda esa posibilidad?

Me acuerdo ahora de la época en que estuve ensayando monólogos dramáticos. Eusebio Lázaro, mi director, a veces, me hacía el mayor elogio que él podía hacer; alababa mi actuación no refiriéndose a mis habilidades gestuales o locutivas, sino que decía: «muy bien, ahí había verdad». De forma que él encontraba verdad en una suplantación: yo no era, obviamente, ni el asesino ni el padre voyeur ni su hija, cuyos papeles interpretaba. Pero eso nos sucede a menudo al contemplar una actuación: no que nos creamos que aquello que dicen los actores es lo que sienten o lo que piensan, pero encontramos verdad en cómo transmiten la experiencia de seres inventados. O, quizá deberíamos decir: nos remiten a una forma de verdad. Su representación puede tener consecuencias éticas, esto es, provocar algún tipo de transformación o de confirmación.

8. Afirmar que la literatura cambia la realidad supone pensar que la literatura se sitúa fuera de la realidad. Pero la literatura es parte de la realidad. Sus alteraciones, temas, propuestas, tabús, etc. se encuentran imbricados en lo que está sucediendo en toda esa realidad (social, política, afectiva, psicológica, cognitiva, tecnológica). Sin el deseo de ir

a la Luna, no se va a la Luna; sin imaginar la posibilidad, no hay movimiento. Pero no basta con desear o imaginar para ir a la Luna; se necesitan también, por ejemplo, el excedente económico, el acuerdo social o el poder de un grupo, para desarrollar la tecnología necesaria. Al mismo tiempo, la posibilidad de esa tecnología excita la imaginación. (Nota: aquí podría hacerse un paréntesis para hablar de las diferencias entre imaginación y fantasía; simplificando: imaginar = pensar lo que no existe pero parece posible; fantasear = pensar lo que no existe y no parece posible).

8.1. Un reactivo es, en química, una sustancia que, al interactuar con otro reactivo, da lugar a nuevas sustancias con propiedades distintas, llamadas productos de reacción. La literatura, -la creación, en general- y la sociedad tienen una relación parecida: son reactivos que interactúan, dando lugar a nuevos productos de reacción que continúan interactuando en un ciclo sin fin.

9. Tomar en serio la objeción de Fredric Jameson a la literatura «comprometida»:

«...todos tenemos la vaga impresión de que no sólo formas contraculturales, puntuales y muy localizadas, de guerra de guerrillas cultural, sino también intervenciones políticas abiertas como las de The Clash, de alguna manera son desmontadas y reabsorbidas secretamente por un sistema del que se puede considerar que ellas mismas forman parte (...) La producción estética ha sido integrada en la producción de bienes de consumo».

10. Tomar en serio las objeciones de Eagleton a las objeciones a la literatura: «La palabra “doctrinario” se aplica solo a las creencias de los demás. Es la izquierda la que está “comprometida”, no los liberales, ni los conservadores. La afirmación de que el compromiso doctrinal siempre y en todo lugar echa a perder el arte es una fe liberal hueca».

10.1. 1984, *El gran dictador*, la obra pictórica de Guayasamín, muchas canciones de Pablo Milanés, el teatro de Brecht, *Insolación*, casi toda la literatura distópica y de anticipación -piénsese en las obras de Ursula K. Leguin o de Octavia E. Butler-, *Tea Rooms*. La lista de obras de todas las artes que desprenden un propósito político y/o moral más o menos explícito es casi inacabable. Nadie en su sano juicio las desdeñaría por ello.

Esto abre las siguientes posibilidades.

A. No es el propósito moral el que estropea una obra de arte, sino una subordinación excesiva de sus demás elementos a dicho propósito. Por ese mismo motivo la pornografía es raramente artística: se centra tanto en el fin principal, excitar sexualmente, que los aspectos narrativos o visuales se supeditan por completo a él. Aunque siempre es fácil separar una cosa de otra.

En *El gran dictador*, la crítica a la brutalidad del nazismo es evidente en toda la obra, tanto en sus momentos más sentimentales como en sus momentos más paródicos. Sin embargo, podríamos decir que la arenga final abandona el campo del arte para convertirse en propaganda que, a pe-

sar de sus buenas intenciones, resulta cargante, plana, innecesaria. (Recordar, aunque no esté de acuerdo con ella, la afirmación de Sten Nadolny: las intenciones son malas para la literatura; y las buenas intenciones son las peores.)

B. *Casablanca*, *Ser o no ser* y *El gran dictador* se ruedan durante la Segunda Guerra Mundial y, cada una a su manera, son una crítica al nazismo. ¿Significa eso que son buenas a pesar de su mensaje, o añade su mensaje algo a su calidad? Discutir. ¿Y puede añadir calidad la capacidad de transportar un mensaje que aborrecemos, por ejemplo el que encontramos en *El nacimiento de una nación* o en *Lo que el viento se llevó*?

11. Decir que la literatura interviene en la realidad y tiene implicaciones éticas no significa que aquello que deseamos provocar sea realmente lo que provocamos.

En *La singularidad de la literatura*, Derek Attridge escribe: «Mi tesis es que la literatura (...) no resuelve ningún problema ni salva a nadie; sin embargo, como quedará claro, es efectiva, aunque sus efectos no sean tan predecibles como para servir a un programa político o moral». La literatura que merece ese nombre está siempre abierta a interpretación. No es unívoca. Genera sombras, dudas, espacios borrosos. Si no lo hace, se desliza hacia el panfleto. (Reconocer, sin embargo, que hay panfletos de valor literario, como *El manifiesto comunista*. Pero si lo recordamos como un libro excepcional no es tanto por su valor literario, subordinado, como por su valor político. Discutir: ¿es superior el valor literario al valor político? ¿No se justifica una obra artística por su eficacia política aunque para ello simplifique el mensaje y eluda la complejidad de lo real?)

12. En el proceso de creación existe la posibilidad de la sorpresa: en general, no escribimos lo que pensábamos -aunque a menudo vagamente- que íbamos a escribir; durante el proceso aparecen ideas y posibilidades cuya existencia ignorábamos y que pueden empujar la obra por direcciones imprevistas. La permeabilidad de quien escribe es un aspecto fundamental de la escritura. Solo así podemos ir más allá de nuestra ideología -o de nuestros prejuicios-. Solo así podemos, de verdad, crear algo que tenga un efecto porque supera lo ya lo sabido, lo esperado. Por eso las buenas intenciones de las que hablaba Nadolny pueden ser un lastre: si dominan excesivamente la creación la vuelven previsible, trillada.

13. Cuando hablamos del valor moral de la literatura, podemos hacerlo de dos maneras. La literatura que consuela, alivia y confirma. Y la literatura que desestabiliza, genera inseguridad, molesta.

13.1. Una ficción puede producir alivio, consuelo. Puede hacernos sentir que no estamos solos. Este tipo de obras es particularmente valioso cuando trata temas que hasta ese momento eran olvidados o relegados, cuando una parte de la sociedad tenía la impresión de que aquello que era importante en sus vidas tenía esca-

sa relevancia social (de ahí la importancia de obras que tratan las experiencias de personas discriminadas). Por supuesto, son aún más valiosas si además lo hacen de forma novedosa, si crean un lenguaje para lo que no se sabía expresar.

13.2. Citar *La ética de la crueldad* para abordar el segundo tipo de obras con valor ético: La literatura cruel «...puede ser una afirmación, un impulso primariamente destructivo, sí, pero que no se conforma con dejar a su paso un paisaje de escombros. Derribar para construir, reventar las burbujas de felicidad artificial, emborronar la idílica imagen que nos pintan de lo que somos y de lo que podemos ser, romper la pantalla en la que se refleja una realidad que no existe más que como tramposo simulacro».

13.3. El riesgo del primer tipo de obras es volverse complaciente, halagar las convicciones de los lectores, decir lo que se espera, reforzar los prejuicios; el riesgo es tanto más grande cuando ese tema previamente silenciado se ha puesto de moda o se ha vuelto discurso hegemónico -al menos en una parte importante de la sociedad-.

El riesgo del segundo tipo se resume en esta cita de André Dinar, también extraída de *La ética de la crueldad*: «Estos censores de las costumbres caen demasiado a menudo en su propia trampa, ceden a una maldad que no estaba en su plan esencial e inicial. A fuerza de querer enarbolar el látigo obtienen un placer perverso y golpean demasiado fuerte: a fuerza de buscar ejemplos de malignidad, la encuentran por todas partes. Estos campeones de una moral rigurosa se vuelven inmorales [...] Los autores crueles se intoxican [...] se condenan por haber querido salvarnos».

14. ¿Puede la literatura ser moral sin proponérselo, incluso rechazando la posibilidad de serlo? Susan Sontag consideraba que una obra de arte puede ser buena no por su contenido político sino a pesar de él. «Una obra de arte, como tal, no puede abogar por nada en absoluto, sean cuales sean las intenciones del autor», escribió. Desconfiar de su resabio elitista de origen orteguiano; según el filósofo español -cuya obra conocía bien Sontag- cualquier preocupación por el contenido humano de una obra de arte es incompatible con su goce estético. Y sin embargo Sontag no cierra el paso al valor ético de la obra de arte: «... resulta que nuestra respuesta al arte es "moral" precisamente en tanto que aviva nuestra sensibilidad y nuestra conciencia. Pues es la sensibilidad la que alimenta nuestra capacidad de tomar decisiones morales y estimula nuestra disposición a actuar...».

15. Un tema que aún no he tratado lo suficiente: la verdad. Para que la literatura sea ética tiene que contener o producir algún tipo de verdad. En *Pasados singulares*, Enzo Traverso se dedica, entre otras cosas, a intentar explicar la diferencia entre verdad histórica y verdad literaria. El escritor no tiene, según él, que seguir escrupulosamente la verdad histórica; puede, por ejemplo, inventar un encuentro no documentado entre dos personajes históricos o imaginar lo que piensan. Pero para él la literatura no está

por encima de la ética, y por eso, a pesar de sus ficciones, tiene que producir verdad -no puede contradecir, por ejemplo, lo que sabemos que sucedió -salvo de forma paródica o lúdica, como hace Tarantino en *Malditos bastardos*, al hacer morir a Hitler a manos del comando americano-. La verdad literaria estaría en su capacidad para captar los colores, las atmósferas, las voces, las formas; recrea detalles que, más allá de su carácter aparentemente insignificante, revelan un mundo mental, las costumbres, la cultura, las relaciones sociales de una época».

Discutir esta idea: ¿recrea todo eso o lo reconstruye de acuerdo con los intereses de la época en la que vive el escritor? ¿Los grabados románticos que muestran escenas de la Edad Media, ¿contienen una verdad relativa a la Edad Media o al romanticismo?

Explicar que, en mi opinión, la literatura produce verdad, pero no tanto en el texto como en el lector. Lo que escribimos puede que sea ficticio, pero las emociones y las ideas que provoca la obra son auténticas (¿es mía esta idea o estoy citando a alguien? Da igual).

Así que vuelvo a una cuestión ya mencionada: la ficción no es verdad, pero en ella hay verdad, o, mejor aún, de ella surge verdad: para el escritor, en el momento de ser escrita, y para el lector en el momento de ser leída. El texto se encuentra fuera de la realidad pero el diálogo que provoca lo introduce, y nos introduce, de lleno en ella. La verdad está en ese diálogo -intelectual y emotivo- entre dos realidades: la de lo escrito y la del lector. Entonces la verdad no sería un contenido del texto sino un acontecimiento. Por eso no es algo cerrado ni previsible: se da o no se da en cada lector, y puede transformarse con cada nueva lectura.

16. Para la conclusión. Expresar la convicción de que la literatura puede tener un valor ético independientemente de las intenciones del autor. Recordar los riesgos de subrayar en exceso algún tipo de valor en la propia obra. Importancia de la ambigüedad del arte, de su indeterminación. Recordar que si la literatura participa en la transformación del mundo, eso no significa que sea siempre para bien (escritores fascistas). Añadir que la intervención de la literatura en lo real no solo consiste en transformarlo, sino que puede tener un papel conservador: preservar el *statu quo*, bien por el mensaje que contiene, bien porque pretende situarse fuera de lo social, fuera de cualquier compromiso; ¿quien calla, otorga?

Citar a Juan Goytisolo:

–«una cosa es la creación y otra la labor cívica».

–«...creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra».

Última observación: imprescindible distinguir entre lo ético y el mensaje explícito, entre lo ético y lo político -lo primero puede existir sin lo segundo-. La literatura comprometida no tiene por qué entrar en la lucha ideológica. Kafka, fue un escritor comprometido. Lo entendió muy bien el represor Husák: «Se empieza por Kafka y se termina por la contrarrevolución».

MAGNÍFICA Y TERRIBLE: TRES VOCES DE LA POESÍA DE LA HONDURAS DE HOY

por **Margarita Leoz**

Aeropuerto Ramón Villeda Morales, Terminal A, Llegadas

La madrugada que aterricé en San Pedro Sula poseía nociones vagas sobre Honduras, adquiridas a marchas forzadas para preparar mi viaje. Era mi primera vez en Latinoamérica. En la cola del control migratorio pensé que si en ese momento me examinaban sobre el país (principales ciudades y departamentos, historia reciente, pueblos indígenas, civilización maya, montañas y ríos, padres de la patria, escritores fundadores), suspendería de forma estrepitosa.

Honduras es un país lejano y remoto. No más lejano ni más remoto que otros de su entorno y, sin embargo, lo parece. Décadas de empobrecimiento y violencia —a las que se suman periódicos azotes naturales en forma de huracanes y la tragedia más reciente y sangrante, la de sus migrantes— han asolado la región. A pesar de todo, lo que yo conocí fue un país de una apabullante belleza, que cabalga con el brío de un caballo joven y brega cada día por sacudirse la miseria.

La infraestructura literaria hondureña se sostiene sobre unos pilares frágiles (editoriales casi artesanales, imprentas poco fiables —la mayoría de los libros se envían a imprimir a Estados Unidos—, poquíssimas librerías, un público lector magro), pero brillan los esfuerzos por fomentar la lectura, por levantar bibliotecas en entornos rurales, por instaurar estudios universitarios de calidad, por celebrar festivales artísticos y organizar talleres de escritura. En ese país magnífico y terrible, según lo calificó el poeta Jorge Federico Travesio, existen escritoras y escritores que escriben sobre el vacío, sin ninguna certeza, sin ninguna garantía. (Todos escribimos así —podría objetar alguien—; sí, pero ellos

más). Escriben como respiran, escriben porque, como dicen los versos de José Antonio Funes, «ante la poesía / la muerte es solo una pobre muerte». Con tantas carencias en su propia tierra, estos escritores, salvo que emigren o ganen premios internacionales, difícilmente consiguen salir del país y corren el riesgo de pasar desapercibidos, de que nadie los descubra y nadie sepa lo que yo sé, lo que yo vi: que son perlas raras y preciadas, playas paradisíacas escasamente exploradas, como esas a las que solo se accede en barca desde el mar.

Cuando entras en contacto con el medio literario hondureño, lo primero que aprendes es que la poesía es el género por excelencia. El cultivo de la narrativa o del ensayo es menor (y, por ende, también su fulgor). En los recitales a los poetas se les escucha con respeto y admiración, con un silencio místico. Allí me vuelven a llamar «poeta»; me elevan, de repente, a una categoría social superior.

No es mi intención en este artículo disertar sobre literatura actual en Honduras, de la que existen sobrados expertos en el país, sino presentar, sin perder mi perspectiva de extranjera y para aquellos lectores que las desconozcan, tres voces valiosas de esta poesía y sus líneas estilísticas predominantes.

Nadar entre corales – José Antonio Funes (Puerto Cortés, 1963)

Mi amiga Delia me espera en la lancha mientras yo me zambullo. Nunca me había bañado en un mar tan cálido ni tan luminoso. Mire, cuernos de alce, dice el dueño de la embarcación, y arroja el ancla. Y entonces yo hincho mis pulmones y buceo en la dirección en que su dedo señala.

Los versos más jóvenes de José Antonio Funes datan de finales de los ochenta, una década ahogada por la violencia («tanto amor huyendo de la bala perdida de la muerte, / tanta poesía atacada de polvo o de polilla»). Una poesía de denuncia hacia su realidad más acuciante («país que te acuestas con un arma bajo el sueño [...] / y entregas tus llaves a las manos del crimen»), comprometida —no podía ser de otro modo— pero con el dolor humano («Las madres escarbaron como fieras / hasta encontrar las calaveras de sus niños»). Ni entregada a revoluciones mesiánicas ni sojuzgada por dictaduras de hierro; el único sometimiento legítimo, el único yugo permitido, es el del amor («Y saber arrodillarse / únicamente para amar»).

Los itinerarios vitales del poeta (sus estudios en España, sus viajes, su desempeño posterior como diplomático y profesor universitario) harán que su pluma navegue en mar abierto. Sus poemas recalcan en París, en Bruselas, en Budapest, en La Habana («La Habana es una gran soledad / escondida en sus mil maquillajes») y no pueden evitar reproducir el malestar de la mirada nómada, la aflicción de la extranjería («Estás en una

calle de Berlín / y de nada sirve que arrastres tus nostalgias»). La versificación también cambia de rumbo: menos constreñida que en sus comienzos, sus versos se estiran y se adensan, tantean la prosa poética. Los puntos cardinales de su ideario, no obstante, subsisten, como se comprueba en su antología *Balance previo*, publicada por la editorial Efímera en 2022: el asombro ante la belleza, el peso de la nostalgia («somo extraños, / que nos preocupa demasiado el recuerdo»), lo femenino entre la carnalidad y la fascinación, la naturaleza como metáfora de la libertad a través de imágenes esenciales de pájaros, piedras, árboles o peces («La vida, limpia como la mirada del pez / que desconoce las redes y los anzuelos»). Pero también la imposibilidad de decir («cómo explicarte / tanto dolor de naufrago desde el mar a mi ventana»), la soledad («despertarse y no encontrar dónde echar los brazos / dónde poner la caricia») o la muerte.

A varios metros de profundidad acaricio corales nervados que se mecen, corales blandos y suaves que adoptan la silueta de las defensas de los cérvidos. «El tiempo se fuga como el agua / hacia otras riberas del silencio». Me perdería allá abajo, en esa quietud líquida y pura; al punto de la asfixia, debo braccar de nuevo, ascender hacia la superficie, regresar. Leer a José Antonio Funes es entregarse a un universo de placer estético y tiempo dilatado, donde una se arriesga a desear habitar para siempre.

«Pero yo te espero / aunque todo parezca vano / como esas sombras atropellándose bajo el humo de los carros». La editorial española Graviola publicará su nuevo poemario a finales de la próxima primavera.

En la ladera de Celaque – Rolando Kattan (Tegucigalpa, 1979)

Aproximarse a Gracias al atardecer es ser testigo de cómo el tono esmeralda de la montaña Celaque se incendia de magenta. Es el departamento de Lempira, en el occidente de Honduras (termas, iglesias coloniales y cuna de la cultura lenca), y el lugar donde el poeta Salvador Madrid organiza el Festival Internacional de Poesía de Los Confines. Ese nombre no es una hipérbole: cuando llegas, después de muchas horas en coche, te da la impresión de que más allá ya no hay nada, no puede haberlo —un abismo, si acaso, como en los mapas medievales— y, sin embargo, a poca distancia se encuentra la frontera guatemalteca.

Algo similar ocurre con los versos de Rolando Kattan. El poeta es un viajero que busca el conocimiento en aquellos lugares que recorre, pero su viaje siempre es doble: hacia el exterior y hacia el interior, centrífugo y centrípeto. «Todos los barcos de Danzig navegan hasta mi muelle». El periplo no tendrá otro destino que alcanzar(se) a uno mismo y para ello el sujeto habrá de desplazarse muy lejos, hasta las antípodas del espacio, hasta los

«Las nubes serpentean entre los cafetales, las hojas de rabioso verde, y yo pienso en los paisajes que Iveth Vega observó de niña y en si queda algún rastro de ellos en su poesía»

confines del tiempo («Como aquellas piedras abrazadas en Pompeya, / encarnamos los últimos amantes»).

En ocasiones denso, con abundantes referencias eruditas, filosóficas e intertextuales, el estilo de Rolando Kattan se aleja de la intensidad de lo despojado, pero no es asentimental ni circunspecto. El sentimiento reside en la reflexión y en las imágenes poderosas y muy visuales que convoca («Desaté la sogá de una barca en el muelle, su mansedumbre y su silencio me recordó la imagen de un elefante echado, en cautiverio»). El humor y lo lúdico también tienen cabida; busquen su poema «Tratado sobre el cabello», que arranca con los versos siguientes: «Todas las cosas grandes / inician con una idea en una cabeza despeinada».

Con su poemario *Los cisnes negros*, editado por Visor, se alzó con el prestigioso premio Casa de América en 2020. Este libro respira el aliento de los universos paralelos de Borges: un cisne negro es una irrealidad en un mundo, pero en otro puede ser lo cotidiano («los cisnes negros viven en Australia»). El poeta disfruta intentando desatar el nudo gordiano, disfruta con las contradicciones irresolubles, y provoca el mismo placer en su lector, gracias a sus versos donde florecen leyes de lógica extraviada («Soy la incertidumbre entre el escondite o la espada», «un río que sube y después llueve»).

Solo la poesía nos protege («La poesía es más de fiar que un chaleco antibalas»): del adocenamiento, de la vulgaridad, del consumo devorante, de los lugares comunes, de la tiranía de la imagen. Solo la poesía puede sacarnos de la sombra, de la caverna en que nos encontramos («Vivimos dentro de un armario y las polillas son, en verdad, los cometas que nos sobrevuelan»). Y por eso Rolando Kattan escribe, porque la creación es la única redención posible: «Escribo para liberar a otras barcas atrapadas como animales blancos».

De la montaña Celaque solo he visto una cara. Me doy cuenta cuando salimos de Gracias y contemplo su cúspide empequeñeciéndose en el espejo retrovisor. La

poesía de Rolando Kattan me hace imaginar que quizás del otro lado de Celaque no haya laderas de bosque tropical, sino un acantilado escarpado que dé paso a un océano de monstruos marinos (sirenas con garras de guacamaya, tritones con patas de jaguar, peces con pico de colibrí). El océano del fin del mundo, pienso, y esa fábula kattanianiana me hace sonreír y me hace más libre.

Cafetales de Marcala – Iveth Vega (Santa Bárbara, 1991)

Delia conduce hasta Marcala solo para darme a probar el mejor café de Honduras. Un capricho. La carretera se desliza entre montañas redondas cubiertas de pinos. El pino es nuestro árbol nacional, me explica, y me sorprende porque yo lo asocio a climas septentrionales, imagino sus acículas nevadas y no azotadas por ciclones caribeños. Llueve de repente, un chaparrón intenso que dura solo unos minutos, y después nada, el agua se seca, la tierra roja engulle la lluvia, la hace desaparecer en sus entrañas. Las nubes serpentean entre los cafetales, las hojas de rabioso verde, y yo pienso en los paisajes que Iveth Vega observó de niña y en si queda algún rastro de ellos en su poesía. «Verde la falda de la montaña y / la carrera hacia el abismo. / Verdes las repisas con flores artificiales, / los platos, las horas y los dientes. / Verde ha sido el mordisco de las pesadillas / y el vapor afebrado del silencio. / Verde también es la naturaleza / que me cura y me exorciza».

Con *El lenguaje de las burbujas*, Iveth Vega ganó en 2021 el premio de poesía de Los Confines, el de más relevancia en Honduras. Este galardón situó a su joven autora en primera línea de la literatura hondureña actual. En ese libro —y en su anterior poemario, *Elementos sucesivos*— la poeta se libera de las herencias y los homenajes a la tradición centroamericana, alza el vuelo: «Los brazos quieren volar, nunca nadar. Volar, para eso nacieron». Sus fuentes son otras: bebe de André Breton, del surrealismo donde el sueño representa el paraíso en el que la percepción se distorsiona y, en consecuencia, nos acerca a la auténtica verdad. «Solo en los sueños exclamamos sin culpa las palabras que nos definen y los deseos que nos pueblan. / Solo en los sueños la muerte y el tiempo pierden su imperio», dice uno de sus poemas.

En un local de Marcala unas mujeres seleccionan granos de café. Mi presencia no las inquieta, mi mirada no las turba. Como en ese quehacer paciente, en los poemas de Iveth Vega se manifiesta la perseverancia y la indagación. Sus versos no se someten a la veleidad de las modas; no escribe en el momento ni para el momento, tampoco muere en él. No desea continuar la senda de la poesía amorosa, largamente tratada en el país, sino que se desvela cosmológica, matemática en tanto que pugna por comprender las propiedades de lo abstracto: «Intento descifrar los mensajes de los astros». Libre y liberada



Fotografía Fotografía de un lago hondureño por Margarita Leoz

de los excesos del yo y de la niebla de lo instantáneo, su poesía no es visceral, sino que aspira a la música de las esferas. Y, pese a eso, no deja de mirar con compasión nuestros afanes humanos, los nuestros, los de esas hormigas que somos y que, como dicen sus versos, «llevamos sobre nuestras cabezas las semillas de la civilización, por un camino que no se acaba nunca». La escritura es también una búsqueda de la propia escritura, un afán por rebasar los límites, allá donde el lenguaje humano se muestra incapaz («La voz quiere nombrar, quiere crear, quiere invocar, pero las burbujas ahogan los intentos»).

Las brumas se han despejado y el sol oblicuo de poniente nos acompaña. Salimos de Marcala, pero el olor a café y a tierra mojada persiste. Me pregunto qué caminos luminosos tomará la poesía de Iveth Vega, qué soles alumbrarán sus futuros libros.

Aeropuerto Ramón Villeda Morales, Terminal B, Salidas

Mi avión despega, abandona la tierra fértil del valle de Sula y se eleva sobre el Atlántico. Una monotonía líquida

se extiende bajo mis ojos: «Solamente el agua conoce el camino a casa», dice un verso de Rolando Kattan.

El viaje no termina la mañana de mi partida. He hablado de tres poetas de la Honduras de hoy, pero podría hablar de muchos más: Leonel Alvarado, Rebeca Becerra, Dennis Ávila, Salvador Madrid, Melissa Merlo, Yolany Martínez, Martín Cáliz, Eleonora Castillo, Armando Maldonado, Fabricio Estrada, Néstor Ulloa... He escrito sobre tres lugares prodigiosos, pero podría escribir sobre muchos más: las ruinas mayas de Copán, las cataratas de Pulhapanzak, el casco histórico de Comayagua, el lago de Yojoa, el parque nacional Cerro Azul Meámbar, el jardín botánico de Lancetilla, el mercado de La Esperanza...

Intento dormitar, no lo consigo. Saco mi cuaderno. Voy anotando todo eso: los poetas, sus poemas, los lugares. Se van imbricando entre ellos —los versos, los parajes, los rostros—, superpuestos como las escamas de los peces. Anochece sobre el océano y dentro de la cabina, pero no sobre mi escritura.

«Todos los caminos ahora son de regreso», dice otro verso de Rolando Kattan.

Mi viaje es sin retorno.



BIBLIOTECA





Una fantasía de fantasías y Colombia como incógnita

Juan Cárdenas
Peregrino transparente

Periférica
256 páginas

Me intriga hasta la obsesión el arranque de *Peregrino transparente*, la extraordinaria nueva novela de Juan Cárdenas (Popayán, Colombia, 1978): «En estos días he dejado que mi cabeza se pierda en una fantasía irresponsable», leemos, «sin ningún propósito intelectual. Es algo que sencillamente sucede dentro de ella, de esa cabeza, en forma de imágenes que se van desplegando por sí solas, arrastradas por un ansia oscura». Algunas de estas palabras me desconciertan, desdibujan la posibilidad de una interpretación cómoda del libro. ¿*Peregrino transparente*, una fantasía que transcurre dentro de la cabeza del Narrador (a quien en este caso no considero ingenuo identificar con el Autor)? Es lo último que yo habría dicho. Primero, porque las formas que adoptan las siguientes doscientas cincuenta páginas parecen más propias de la imaginación, con su característica coherencia estructural, que de la fantasía, a la que identifico con una ausencia algo gratuita de normas autorreguladoras. Segundo, porque, lejos de circunscribirse al territorio neuronal de una sola conciencia (aunque sea la de un escritor), la obra derrama sus preguntas, inquisiciones, descripciones y expectati-

vas por cada rincón de varias realidades concéntricas: Colombia, Latinoamérica, el mundo; el pasado y el presente históricos; y la síntesis simbólica e ideológica de ambos. Además, lo hace con la prosa más accesible, por abiertamente narrativa, que le hemos conocido a Cárdenas. Tercero, porque la densidad de las ideas debería desmentir la falta de un objetivo *intelectual*, sea eso lo que sea.

Sin embargo, Cárdenas no utiliza los términos en falso. Le doy vueltas a esas primeras líneas hasta improvisar una hipótesis: dado que *Peregrino transparente* confirma el carácter ilusorio o fantasmagórico de conceptos como 'Colombia', 'país' o 'estado', el narrador asume la naturaleza igualmente inestable de su relato, al que considera menos racional que identitario, y cuyos límites individuales son a fin de cuentas compatibles con un alcance colectivo. No en vano, el libro se detiene a relativizar el valor de la crónica en primera persona, a la que considera divisa hegemónica de la literatura de hoy: da igual cuánta confesión contenga una escritura, acusa Cárdenas, o con cuánto escrúpulo se someta a la legitimidad del «lugar de enunciación» («Yo puedo hablar de esto porque Yo o

Los Míos lo hemos experimentado»)... Al final, siempre nos aterroriza «la literalidad del poema, [...] que en el fondo no significa absolutamente nada». Es decir: las personas no concebimos versos, teorías, narraciones o instancias políticas, sino que nos entregamos a un lenguaje que nos desobedece y supera y del que, si fuéramos honestos, admitiríamos no comprender ni jota. ¿Mi cabeza, la patria, el mundo...? Materia y ya.

Una vez establecida la precariedad del suelo que nos acoge, pese a ello *Peregrino transparente* no puede evitar tener un tema, desarrollar una trama y forjar símbolos. El tema es Colombia y se desmenuza en centenares de ópticas: orografía, paisaje, historia, violencia, razas, geopolítica continental, economía caótica, magia. La trama se incrusta en dos momentos a mediados del siglo XIX. En la primera parte (1850-1852), una expedición científica por las provincias menos domesticadas del país se convierte poco a poco en la historia de un pintor culto persiguiendo las huellas de otro desconocido, un misterioso maestro del pueblo capaz de capturar el movimiento del entorno como si fuera el producto de dioses elegantes.

En la tercera parte (1855), un abogado persigue al mismo pintor, que ahora responde a un nombre propio (aunque su identidad permanece irresuelta). Los cazadores ya no andan a la captura de un ideal o un supuesto conocimiento, sino de una violencia que se resiste a inclinarse frente al nuevo orden dicese moderno de Colombia. En medio, una breve y perturbadora segunda parte titulada «El jardín de los presentes», sin fechas que la contextualicen, libera al lenguaje de su linealidad narrativa para confundirnos en un maremágnum de intuiciones visuales. Ciertamente, el cameo de Kaney West en esta sección no se cuenta entre los ingredientes más previsibles del libro. Y finalmente, los símbolos. Dos criaturas imposibles, míticas, feroces, post-humanas o transespecie, dan un cierre abrupto y fatal a los dos viajes, sumergiendo *Peregrino transparente* en un amnios a-histórico e irrealista.

Hasta hoy, *Ornamento* (2015) era mi novela favorita de Cárdenas, un prodigio de inteligencia al borde de lo conceptual. Ahora ya no sé. Su nueva entrega sabe encadenar centenares de ideas poderosas mediante un ritmo entre la aventura y el *western* (es decir, el relato de una carencia de Ley) que arrastra al lector del modo más primigenio y disfrutón: sencillamente, la devoras. Y como de costumbre en el autor, los mismos estilo y estructura se perciben como ideas de pleno derecho. Así, el extra de claridad narrativa solo es el trampantojo que parodia un desconcierto mayor que nunca, una pretensión de veracidad de la que conviene recelar. Estamos en el XIX, pero olemos el XXI. No se menciona la cocaína, pero la droga se intuye a menudo como profecía inevitable cuya importancia contemporánea sintetizará el destino de la región. La violencia del narco destripa anacrónicamente los cuerpos arcaicos de Grandes Señores Liberales decimonónicos. La quiebra se enseñoorea de todo cuanto no es paisaje, naturaleza o ritmo sin conciencia.

Panamá, Colombia, Venezuela... No existieron ni existen, son «alegorías que

se desvanecen como algodón de azúcar en la lengua materna». Y añade Cárdenas en la página 199: «El meollo del asunto, sin embargo, es que no hay exterior de la fantasía». Entonces, vuelvo al principio y me pregunto: ¿acaso hay un interior cerebral de la fantasía? ¿Acaso se puede escribir *Peregrino transparente* sin que todas esas fantasías y muchas más se confundan en el texto?

En el mapa de la novela contemporánea, este libro funda un espacio propio que se contrapone (junto a otros, claro) al fetiche del Yo y su pretendida «honestidad biográfica». En el mapa de las definiciones artísticas de Colombia, reclama la oportunidad de liberar a esa entidad nacional entre fronteras de cualquier falsa consolación, aparte de ofrecer un análisis pormenorizado de su arte y su historia. Y en la obra del propio Cárdenas supone la consagración de sus poderes como escritor, más dúctil y perspicaz que nunca. En paralelo, aquí reconocemos muchas de sus preocupaciones recurrentes. La atención a la arquitectura y los rostros (a la arquitectura en los rostros, incluso); lo femenino como insolencia salvífica que atemoriza al hombre; la penetración de lo político en los menores detalles; el lenguaje como gobernador del tiempo; lo colonial convertido en materia compleja, espesísima, multifacética. Y aunque en los compases iniciales se jacte de despreciar la construcción psicológica de personajes, lo cierto es que su Henry Price (un pintor inglés con pujos románticos que aderezan sus numerosas inseguridades) cobra vida ante nuestros ojos con la precisión de los personajes psicológicamente más complejos.

Pido regresar por última vez a aquellas líneas que abren *Peregrino transparente*: ¿Por qué habla Cárdenas de una fantasía «irresponsable»? Por un lado, se nos induce a creer que la irresponsabilidad consiste en introducir lo especulativo en el corazón de hechos catalogables como «históricos», e incluso se nos previene contra las posibles inexactitudes que puedan deslizarse. Pero cuesta con-

vencerse de que eso sea todo. Cárdenas nunca ha sido precisamente un escritor irresponsable; de hecho, las emanaciones ideológicas o estéticas de la escritura habitan el corazón de su impulso artístico. Más bien, tiendo a interpretar cierta ironía en esa palabra, aunque una ironía muy seria. Una burla a la idea de que la novela, cualquier novela, contiene una lección, una metáfora o un significado. La paradoja es que pocas novelas leeremos este año que den una sensación tan poderosa de entregarnos múltiples lecciones, metáforas y significados. Cuanto menos, se erige en talismán para quienes sostenemos o deseamos sostener que la literatura todavía puede enarbolar algunas desobediencias relevantes. *Moby Dick* no significa nada, proclama el narrador en un momento dado; y estoy de acuerdo. La gracia estriba en que, eximida de encarnar una sola cosa, pulida hasta devenir movimiento y volumen puros en el lenguaje, la ballena está en condiciones de significar infinidad de cosas. Su literalidad asusta y alumbra a partes iguales. Algo parecido ocurre con las dos persecuciones que narra *Peregrino transparente* (o las tres, si contamos la del propio autor), relatos *ahabianos* acerca del encuentro con lo Otro, la mercantilización del mundo y la vanidad del hombre blanco. Y por si alguien duda de la raíz profundamente narrativa del libro, recuerden que por sus escenas se pasean don Quijote y Sancho Panza, el uno enterrado por la fantasía colonizadora, el otro enseñoreándose de una Latinoamérica hecha de fango, garrotazos, escepticismo y delirios *camp*.

Todo esto contiene *Peregrino transparente*, documento político, fragmento de vida, hipótesis estilística y, definitivamente, una obra ni fantasiosa, ni caprichosa, ni irresponsable, por mucho que Juan Cárdenas sepa muy bien lo que dice y por qué lo dice.

por Nadal Suau



Muerte, memoria, fotos

Miguel Ángel Hernández
Anoxia

Anagrama
272 páginas

Una de las líneas de fuerza de la narrativa hispánica del siglo XXI, que viene dando obras de calado, es la de la Memoria y el luto. El tema es la muerte de familiares, especialmente la de los padres, pero también puede ser de la pareja o del hijo, como ocurrió en *Mortal y rosa* de Umbral, en el pasado siglo, y en la etapa en la que me centro *La hora violeta* de Sergio del Molino. Recoge un topos cuyo origen está en la corriente que en inglés se denominan *Grief Memoir*, libros de duelo o testimonios del dolor, que han instado a una representación figurada que demanda ser leída como testimonial o cuya pena se predica verdadera. Así ocurre en la tradición judía con raíces en el Kaddish desde Kafka a Canetti y ahora en Amos Oz (*Una historia de amor y oscuridad*) Albert Cohen (*Book of my mother*) Philippe Roth (*Patrimonio*) por citar solo algunos memorables. Pero no solo la tradición judía. No podemos dejar de recordar que la serie denominada *Milucha* (podría haber elegido mejor título), del exitoso escritor noruego radicado en Suecia, Karl Ove Knausgård se abre con el tomo titulado *La muerte del padre*.

Igualmente la excelente Annie Ernaux con las novelas tituladas para la muerte del padre *El lugar* y *Una mujer*, que trata de la muerte de su madre. Hay entre nosotros muchos que en la última década tratan de memoria y duelo escritos por Giralt Torrente, Abad Faciolince, Rosa Montero, Eduardo Halfon, Gabriela Ybarra, Menéndez Salmon, Elvira Lindo, Vías Mahou, o por citar uno aparecido este mismo 2023, el de Elvira Navarro, *Las voces de Adriana*.

Miguel Ángel Hernández ensayó un testimonio personal en la novela anterior a *Anoxia*, que tuvo gran éxito de lectores y crítica, la titulada *El dolor de los demás* (2017). El tema de *Anoxia* vuelve a tener la Memoria y el luto como eje, pero está escrito en tercera persona. La protagonista es Dolores Ayala, una mujer de cincuenta y nueve años que enviudó hace diez y que es dueña de una tienda de fotografía fundada con ilusión por ella y su difunto marido, pero que en la narración es un negocio del pasado, al que ya no acude casi nadie. Un negocio muerto que curiosamente da entrada a otras muertes. La circunstancia de arranque

de la trama es un encargo que le hace un curioso personaje, de nombre Clemente Artés -anciano fotógrafo francés retirado en un pueblo costero de Mar Menor-, de que acuda al tanatorio para hacer la foto de un amigo difunto. Muerte y fotografía caminarán ya juntos a lo largo de toda la novela.

La conciencia de artista ejecutando el movimiento está siempre presente en Miguel Ángel Hernández, quien tiene una difícil y curiosa singularidad: ser profesor experto en Arte, haber leído sobre las dimensiones y dificultades de la representación (así fue ya en *Intento de escapada* y en *El instante de peligro*) no le lleva a ser menos novelista, sino mejor novelista, porque tiene detrás, en cuanto escribe, la reflexión sobre los temas, conocedor profundo de las grietas o fisuras del signo, y la capacidad de los símbolos para verse atrapados en un estrato de significación mayor. El secreto de saberlo hacer tiene que ver con la curiosa mezcla de lo reflexivo y lo próximo, sea la Huerta o la muerte por asfixia de los peces del Mar Menor y la maldición del diluvio cebada sobre el pueblo costero de Los Alcázares. Ha

sabido mostrar Miguel Ángel Hernández que lo universal literario tiene que ver menos con las ideas abstractas que con las emociones concretas, la condición humana, las mismas en unos pueblos murcianos, que en Nueva York, la Patagonia chilena o Bombay. Con una diferencia que enriquece *Anoxia* por doquier, a cada página. Solo habiendo visto latir los peces en su lucha por respirar poco antes de morir, puede traducir a página literaria el poder de una imagen en la que la novela ha depositado el universal de la lucha de la Vida y la Muerte, que si no estuviera el Amor llenarían todo cuanto ocurre al ser humano. Al autor le importa mucho aquello sobre lo que escribe, como a todos, pero él sabe transmitirlo. Ahí entra una dimensión de la conciencia de que la emoción se traduce en tacto, de que el amor por el hijo muerto, o por el padre, el luto, los lutos, llenan la Memoria íntima de los seres humanos, y que solo si alguien, una fotógrafa, o un escritor los capta, tal memoria llega a los lectores como asunto que les concierne.

La trama de *Anoxia* ejecuta una doble dialéctica: la que hay entre Vida y Muerte y la que hay entre Memoria y Ausencia. La fotografía de los muertos hecha antes en el domicilio, ahora en el Tanatorio, de la que Clemente Artés tiene todo un archivo personal, y que ciertamente Miguel Ángel Hernández nutre de referencias como práctica histórica real, le sirve para tratar el arte de la Fotografía como modo de rescatar la Memoria del ser querido ausente a quien el fotograma *resucita*. La elección que hago de ese verbo no es casual, está en la novela, puesto que resucitar es quizá el único verbo que contiene en su contenido la vida y la muerte. *Anoxia* tiene otra particularidad para el tema de la Muerte: cruza desde lo externo a lo interno. Comienza con la muerte de otros, (incluidos los peces muertos del Mar Menor), y los familiares del tanatorio al que Dolores acude con Clemente para fotografiar con profesionalidad, hasta que se rompe ante el ataúd de un

niño, abrumada por la inocencia y la injusticia de una Muerte que nunca debió ocurrir. Es el acceso a la vivencia del dolor interno de Dolores.

Porque lo fundamental de esta novela es que la actividad de la trama se vivencia en el propio personaje, puesto que desde que fue viuda por la pérdida de su marido Luis en un accidente de moto en Antequera, Dolores se sepultó en vida, entregada a la pervivencia del negocio fundado con él, negocio, el revelado fotográfico, que ha muerto ya. También murió Dolores como mujer, como cuerpo, y solo la presencia de Alfonso, el director del Archivo, un personaje que el lector rechaza, despierta en ella la vida de una sexualidad adormecida. La imagen más lograda de la dialéctica es la relación metonímica que el narrador hace entre los peces del Mar Menor aquejados de *anoxia* -falta de oxígeno-, que aletean para salir a la superficie y respirar, con la propia historia y situación personal de Dolores, quien vive esa última oportunidad del cuerpo en Alfonso. También vive la actividad a la que se entrega y el afecto tomado hacia Clemente como una forma de lucha, la Vida contra la Muerte, el gran símbolo que *Anoxia* ejecuta con brillante disposición narrativa por una trama que lees casi de un tirón, sin poder dejarla, por lo bien urdida que esta la secuencia de acontecimientos desarrollados en los cuatro meses que dura la historia contada. Cuatro meses en los que se repiten dos diluvios sobre el pueblo de Los Alcázares, sembrando de muerte, con objetos y casa inundadas, y de lucha por la vida de los vecinos por rescatarlas. Están también los paisajes de naturaleza muerta de las urbanizaciones a medio construir, abandonadas cuando pinchó la burbuja inmobiliaria de la crisis de 2008, lo que permite al narrador fundir fotografía y muerte no solo en las personas sino en el horizonte que rodea al Mar Menor. Esta inteligente manera de concretar emotivamente en sucesos reales las líneas de fuerza simbólica me ha parecido uno

de los mayores aciertos de esta formidable novela.

También lo es por otra razón técnica. Frente a lo que se hace hoy con mayor frecuencia, que es unir memoria y luto a la primera persona narrativa, Miguel Ángel Hernández se sirve de la tercera persona narrativa, al igual que de modo simultáneo ha hecho Elvira Navarro, en novelas publicadas con diez días de diferencia. En ambos casos aunque no siempre con igual técnica (Elvira Navarro enfatiza interrogaciones hechas al personaje) se trata de decir al personaje por dentro, tanto por medio del estilo indirecto libre o bien con el flujo de conciencia que permite que asistamos a la vivencia de Dolores como si estuviera naciendo en el momento en que lo lees, por el acierto que Miguel Ángel Hernández ha tenido al hacer que los ejes de significación partan de la vivencia interior de Dolores, que el narrador externo se limita a evidenciar, poniéndolos ante nuestros ojos. Algo semejante a lo hecho por Javier Marías con *Berta Isla*, y en general en su literatura que, como ha mostrad un libro reciente de Carmen María López el flujo interior actúa al modo de ojos de la mente.

Miguel Ángel Hernández da en *Anoxia* otro paso adelante en una trayectoria de creciente interés. Y se sitúa en la primera línea de quienes escriben narrativa en español. Tiene además la particularidad de convertir lo complejo de la teoría que hay detrás en emoción que todo el mundo sigue y a todos alcanza porque nadie deja de vivir con sus seres queridos muertos esa necesidad de vida en la Memoria, por la fotografía, el recuerdo que los resucita en la imagen. La Literatura y el Arte nacieron también para eso. Para el dibujo del rostro amado, en la forma de mascarillas mortuorias, en forma de pintura y retrato, en la fotografía, y finalmente en la palabra literaria, feliz cuando sabe decirse como ha ocurrido en *Anoxia*.

por Jose María Pozuelo Yvancos



Daredevil en la Costa del Sol

Miguel Ángel Oeste
Vengo de ese miedo

Tusquets
304 páginas

Vengo de ese miedo, la espectacular y estremecedora última novela de Miguel Ángel Oeste (Málaga, 1972), viene a cerrar por todo lo alto una suerte de trilogía sensorial y sentimental construida literariamente sobre las esquirlas de la durísima infancia y adolescencia vivida por su autor. Dicha trilogía (involuntaria, claro está), escrita a lo largo de una década, estaría conformada por las también fantásticas *Bobby Logan* (Zut, 2011) y *Arena* (Tusquets, 2020), en la medida en que comparten (entre otros elementos) un mismo paisanaje, desplegado alrededor de los días calurosos y las noches sin fin de las playas malagueñas de finales de los noventa del pasado siglo. En todas ellas, la fisicidad tiene una importancia capital, toda vez que el sudor o el salitre, también los silencios y las respiraciones, hacen las veces de argamasa narrativa. Son novelas que, a pesar de transcurrir bajo aquel «sol de Andalucía embotellado», arrastran en su interior un halo de tristeza imponente, y ahora sabemos que nada impostado, pues toda la lógica estética de este atípico mundo literario se ha

visto densificada gracias a la publicación de *Vengo de ese miedo*, donde Oeste descorre definitivamente la cortina que ocultaba los demonios conformadores de aquella incómoda y trágica verdad que rezumaban sus anteriores textos, una verdad que nos explotará en la cara al asomarnos al interior de esta su nueva novela.

Es sin embargo el proceso de desvelamiento, más que el trágico descubrimiento en sí (de un padre infernal, de una madre abducida, de un entorno cómplice...), el que se erige como el verdadero motor y hallazgo de *Vengo de ese miedo*. Oeste tira de tics narrativos propios de la novela de género, desde la de terror a la detectivesca, para hacer tan impactante el *quest* que plantea hacia las profundidades identitarias de su (por llamarla de alguna manera) disfuncional familia. El hecho de que los personajes que por estas páginas pululan sean tan dolientes (tanto como es capaz de transmitir la más pura de las ficciones), o el que las angustiosas situaciones de maltrato y humillación que se describen consigan subyugar de forma tan letal

al lector (no tanto por su dureza sino por el grado de honestidad literaria que albergan), depende en última instancia de la compleja y sutil propuesta narrativa que contiene la novela. *Vengo de ese miedo* puede leerse así como un elocuente híbrido entre *Mis rincones oscuros* (1996), de James Ellroy, y *Nada se opone a la noche* (2011), de Delphine de Vigan, toda vez que el espíritu que sobrevuela la obra de Oeste parece haberse inspirado en el de la impactante crónica familiar firmada por la escritora francesa (suya es la frase que principia la novela), siendo no obstante la prosa seca y efectiva del estadounidense la que percute todo el texto. Por debajo de ambas referencias circula en cualquier caso la propia historia de la escritura de la novela, que en un juego metanarrativo complejo marcará los ritmos de la narración, que a ratos se vuelve torpe o repetitiva, lanzada o dubitativa, bañada en odio y resentimiento, a veces incluso comprensiva y misericordiosa. El lector experimentará así el proceso de escritura en sus carnes, presenciará los distintos estados de ánimo, de la ra-

bia a la desesperación, por los que pasará el narrador en su bajada hacia las profundidades paternas. Y es sin duda esta arriesgada decisión formal (habrá de hecho quien pueda interpretar dejadez en la escritura en determinados momentos) la que otorga a *Vengo de ese miedo* su principal particularidad, pues acordemos ya que no existen en la literatura española reciente muchas otras novelas así escritas.

Con todo, qué duda cabe que el complejo y terrorífico retrato que se hace del personaje del padre actúa como un agujero negro cuando aparece, en la medida en que se come o anula cuanto hay a su alrededor. Su presencia, cuando no peor su ausencia, impregna cada página del miedo sustantivo y mayúsculo al que hace referencia el título de la novela. Pocas escenas habrán leído más terroríficas que aquellas en las que aquí se describe al joven protagonista encerrado en su cuarto, parapetado por un ejército de cerrojos interiores, temeroso de que vuelvan a sonar los golpes en la puerta, de que comience a tambalearse (de nuevo) su frágil mundo interior. La casa familiar será descrita a su vez como un auténtico campo de batalla. Las paredes sudan suciedad, el olor a tabaco, a sexo, a podredumbre, impregnarán la lectura. *Vengo de ese miedo* no es una novela amable, pero es justo reconocer que tampoco es una novela que se regodee en su propia oscuridad. Oeste no solo dosifica inteligentemente el horror doméstico al que somete a su yo personaje, sino que es capaz de trasladar la misma tensión narrativa al proceso de investigación familiar (y que permite mirar y hasta juzgar desde el presente lo ocurrido en el pasado) que cose toda la propuesta.

Sentado lo anterior, sería absurdo negar que el morbo de lo autobiográfico repercute indudablemente en la lectura de *Vengo de ese miedo*. Oeste juega de hecho muy conscientemente con estos espejos deformados de la realidad, al hacernos partícipes del

trauma revelando su verdadero nombre en la novela. Esta necesaria identificación entre autor-protagonista añade lógicamente una capa adicional de lectura, no ya tanto válida para el entendimiento de la propia *Vengo de ese miedo* como de sus textos anteriores, como se apuntaba al principio de esta reseña. Piénsese así, por todas, en la truculenta muerte de la madre en *Arena*, que cobra ahora una carnalidad diferente y permite comprender mejor el modo en que Oeste trabaja el moldeado de sus ficciones. Lo anterior pone en realidad de relieve que considerar a *Vengo de ese miedo* como un mero relato de terror doméstico, o como un relato puramente autobiográfico, una suerte de vomitera expiatoria, sería del todo reduccionista, pues en sus páginas puede (y debe) oírse (sobre todo) el latido de una historia a su manera luminosa de supervivencia, gracias además fundamentalmente a la cultura. No ha de tomarse por tanto como anecdótico que el narrador se oculte de su infierno particular bajo las páginas de los cómics que lee y dibuja, papeles que el padre romperá con saña continuamente a modo de castigo psicológico, no ya tanto por las posibilidades de evasión que contienen sino por el potencial creativo e intelectual que encierran. Al niño se le tiene prohibido saber más cosas que el padre, sabedor quizás inconscientemente de que en el conocimiento está la salvación. Resultan así intensamente hondas las escuetas pero fundamentales referencias al personaje de Daredevil, «el hombre sin miedo», en un potente ejercicio de paralelismo referencial equivalente en impacto al que ya incluyera en su *Bobby Logan* a partir de las ensoñaciones que provocaba en aquellos jóvenes surfers el visionado de una película como *El gran miércoles*, de John Milius. La cultura popular parece quedar así siempre elevada a filosofía de vida en los textos de Oeste. Según se mire, *Vengo de ese miedo* es también una novela de superhéroes.

Esta genuina mirada «pop» (tan atípica, por otro lado, en la literatura española) no es, sin embargo, una nostálgica. En *Vengo de ese miedo* se nos muestra de hecho la cara oscura del lugar y el momento histórico en el que sus padres se conocieron, hoy inevitablemente revestido de una pátina de transgresión ética, de atractivo estético, por culpa del paso del tiempo. La Costa del Sol de finales de los sesenta y principios de los setenta del pasado siglo ha quedado ya positivada colectivamente como lo más parecido a un purificador cielo abierto en medio del último franquismo latente. Pero detrás del calmado azul de las piscinas, de los grasientos bronceados internacionales, se agazaparon interminables noches de orgías y drogas, ambientes poco propicios para criar a un hijo, ambientes también corrompedores para quien no los viviese al ritmo requerido. Oeste nos enseña así, desde lo particular, desde lo familiar, desde lo cotidiano, la cara b del descontrolado y vertiginoso proceso de modernidad en el que se vio sumergido entonces España.

Por su inexpugnable singularidad, por los indudables riesgos personales y literarios tomados, por la insobornable honestidad de la propuesta y, en última instancia, por lo inconscientemente ambicioso del conjunto (capaz de retratar la deriva moral de todo un país a partir de los restos de un drama particular que deviene por el camino en colectivo), *Vengo de ese miedo* se erige como un monumento dentro de nuestra narrativa memorialística más reciente, una novela que con el tiempo, atisba uno, abrirá caminos insospechados en la literatura española sobre todo lo que todavía no nos hemos atrevido a literaturizar.

por **Fran G. Matute**



Pegarse la vida madre: *Justo antes del final*

Emiliano Monge
Justo antes del final

Literatura Random House
432 páginas

La obra narrativa de Emiliano Monge (México, 1978) mide el tiempo con un reloj de péndulo, pues el peso de su escritura, cuyo eje podríamos decir que es la violencia, oscila entre la novela y el relato, entre la ficción y la realidad, entre el pasado y el futuro. Así, aunque su primera publicación fue el libro de relatos *Arrastrar esa sombra* (2008), publicó a continuación tres novelas -*Morirse de memoria* (2011), *El cielo árido* (2012) y *Las tierras arrasadas* (2015)- antes de su siguiente colección de piezas breves, *La superficie más honda* (2017). Tras este ciclo de ida y vuelta basculó hacia la no ficción con *No contar todo* (2018), obra autobiográfica sobre su familia paterna, en concreto sobre su abuelo, su padre y el propio Monge, para volver a la ficción con *Tejer la oscuridad* (2020), una narración futurista cuyos huérfanos contrastan con la historia familiar anterior. Su última publicación, *Justo antes del final* (2022), retorna a la realidad autobiográfica y al pasado con una obra que continúa la inercia de acercamiento y alejamiento a sus otras producciones: frente a la rama paterna y el triunvirato de *No contar todo* se enraíza aquí en el

monopolo magnético de la madre; ante los tres narradores de aquel primer acercamiento autobiográfico o la miríada de voces de *Las tierras arrasadas*, predomina la voz omnipresente de la madre; en lugar de la falta de linealidad de *El cielo árido*, el reloj marca el transcurrir en la cronología imperturbable de la biografía materna, año a año desde 1947 a 2016; y frente a la ausencia de las figuras escapistas del abuelo paterno y el padre -uno finge su propia muerte, el otro lucha como guerrillero o tiene el abandono como estribillo de sus días- *Justo antes del final* replica su propia oscilación pendular entre la ausencia y la presencia. Es como un reloj de péndulo-matrioska: dentro de su obra oscilante está esta otra pieza, en la que veremos, como dice la madre, coleccionista de matrioskas, «cómo zurcen, esos vectores, el caos y los afectos». Y es que la madre, que no solo las colecciona, sino que dice tener ella misma una vida-matrioska («nomás no olvides que mi vida ha sido la de una esteatopigia... no... una matrioska [...] conmigo adentro, ustedes luego y al final el mundo de allá afuera»), traza un círculo de ausen-

cia/presencia: comienza siendo un ser invisible en su infancia, casi rechazada por su familia, un fantasma para sus padres y sus hermanos (cuando es más mayor su padre no nota que se ha operado la nariz, su madre solo intuye algo diferente, y una de sus hermanas le dice que ha engordado desde que la vio la última vez, a pesar de haber adelgazado 18 kilos); vive urdiendo una presencia tejida de lecturas y amistad en la adolescencia, cuidados, amor y ambición profesional en la madurez; y termina preguntándole al hijo, justo antes del final: «Hace años que no soy invisible, ¿verdad? Hace años que no tengo que hacerme pequeñita... que no tengo que esconderme, ¿cierto?», convirtiéndose para él en una ausencia que narra su historia desde el quirófano («Tras las primeras horas de espera, te hablará la ausencia de tu madre»), antes de morir y dejar las últimas páginas a su cuerpo, en el que el hijo busca una última palabra atorada en la boca de su madre.

La madre, por lo tanto, ocupa el círculo central, pero también todos los recovecos. Cuando, avanzada la novela, el narrador cuente cómo las quetzales

de agua, submarinistas de Yucatán, le ponen el nombre de la madre al último afluyente enterrado que habrían de descubrir, nos damos cuenta de que ese nombre no nos ha sido revelado, como si el autor quisiese construir la figura materna abisal con todas las palabras menos con su nombre, mostrarla y no nombrarla. Pero no es que se haya escatimado en datos, momentos o intimidaciones, al contrario, el *No contar todo* de su primera memoria familiar se ha hecho aquí parresía, el contarlo todo, incluido lo negativo, lo vergonzante, lo escatológico. De hecho, como ocurre, según Manuel Alberca, en la novela autobiográfica y en la mayoría de novelas del yo, que «se organizan y cobran sentido en torno a un secreto, vergonzoso o no, personal o familiar, y a su desvelamiento personal o completo, cuya presencia latente organiza el relato», y también en las autonovelas familiares estudiadas por Sara R. Gallardo, en esta obra también hay un secreto, que tiene relación con el título del libro y es revelado por partida doble. El concepto de autonovela familiar que hemos mencionado viene bien a la clasificación genérica de esta obra no solo por la temática o por aportar a la autoficción la autocrítica correctiva, sino también por el carácter metaliterario, por los pasajes que desarrollan la investigación y la escritura de la obra y desdoblan temporalmente el texto entre el momento del relato -cada vez con más contexto de esas conversaciones- y el momento relatado. Lo que no coincide con el concepto señalado, sin embargo, es la identidad entre autor y narrador, pues probablemente para huir de la autoficción, el narrador de *Justo antes del final* escribe en segunda persona a lo largo de todo el libro. Sin embargo, se dirige a un tú que parece ser un desdoblamiento de sí mismo, como si un rayo lo hubiese partido en dos, pues es ese «tú» quien pregunta y escucha todos los testimonios que configuran la biografía, y su función es más bien la de un apuntador, allanando el terreno a quienes realmente cuentan la historia. La narra-

ción en segunda persona de lo que cuentan los demás, especialmente la madre, pero también otros que ofrecen sus versiones y enfoques como sus hermanos y hermanas y el autor-personaje del hijo (su voz emerge, no obstante, algo más tarde), se da en ocasiones en estilo indirecto, pero especialmente en estilo directo, sobre todo libre o semilibre (con constante saltos entre la voz del narrador y del personaje que a veces desnaturalizan y desenfocan). Surge esta primera persona de manera gradual, con más aparición de la voz directa de la madre según se iba haciendo dueña de la vida que relata. El narrador, además, toma la palabra con los verbos en futuro, a pesar de haber quedado en el pasado tanto los hechos contados como los momentos de relatarlos, que reconstruyen la enfermedad de la madre hasta casi confluír en el punto de fuga que es la muerte. Esta especie de falsa prolepsis está en consonancia con el uso de la segunda persona, que encierra también un destinatario falsificado, pues ambos son los elementos que marcan la artificiosidad del relato, y por lo tanto su autoconsciencia, pero también son un punto distanciador en un relato que se pretende emotivo.

En contraposición a esto último, una parte de la estructura de cada capítulo, que a priori podría ofrecer expectativas de distanciamiento de la madre y su núcleo magnético de agujero negro, produce el efecto contrario. Cada capítulo tiene una sección, que siempre comienza con «Leerás que ese año», hasta que cambia en determinado momento a «Recordarás que ese año», cuando el tú del autor empieza a tener memoria, que relata lo acontecido en el mundo en el año que está en juego. Estas historias de mínimos y máximos históricos agrandan el horizonte del libro, relacionan el micromundo de la madre con el universo al completo a través de una narración que parece dejar inocentemente migas de pan entre el exterior y el interior del hogar, sirven a veces para anticipar el futuro de la madre, disparan la entropía en

una narración que explicita la obsesión del abuelo-la madre-el hijo por eliminar el caos y luchar contra la locura, dan juego al estupendo sentido del humor que tiene esta tragicomedia y trazan círculos de sentido con reiteraciones que acaban resolviéndose, como el paciente-médico de su madre que tiene que ver con el secreto mencionado, el manuscrito Voynich o el tío desaparecido.

Emiliano Monge no es el único escritor mexicano contemporáneo que ha escrito una obra centrada en su madre, ni siquiera el único mexicano ganador de los premios Jaén y Elena Poniatowska de novela que lo ha hecho (sí, estamos pensando en *Canción de tumba*, de Julián Herbert), pero sí es quien ha conseguido mezclar la exposición periódica del número de ventas de toallas sanitarias reutilizables o los progresivos avances en los audífonos para sordos con una declaración de amor honesta pero consciente de su artificiosidad (el «tú» se sorprende de las palabras que usa su madre en su narración -eclosionaron, estruendo, escabechina, desflorada, armisticio, etc.-, pero duda también de si fueron suyas). Tiene, además, el difícil mérito, en una obra que desde cierto año es también autobiográfica, de echar a un lado el ego, pues el yo del autor solo toma la palabra para negarse el espacio y cedérselo a la madre: «como si este libro no fuera solo sobre ti, como si yo también supiera -yo o cualquiera que no seas tú-, cuando no soy más que otro ser en el margen, más que otra superficie reflectante». La madre se hace finalmente, incluso con su desaparición, con el control del relato y de su vida: del relato con su agradecimiento («quiero darte las gracias... agradecerte esto de este último año y medio... dejarme contar mi historia, aunque creas que eres tú el que quería que yo hablara»), de su vida... Tendrán que leerlo dejándose llevar por el sonido del péndulo.

por **Cristina Gutiérrez Valencia**



Huaco retrato o el estante vacío de un museo

Gabriela Wiener
Huaco retrato

Literatura Random House
176 páginas

En las últimas décadas de lo que se podría llamar una «liberación» cada vez más descarnada de ciertas etapas históricas, y de una memoria incómoda, muchas veces insoportable, hemos estado acostumbrados a leer testimonios de hijos, nietos o cualquier lazo de parentesco con monstruos de su misma sangre, nazis en particular. Descendientes que, horrorizados, abjurán, reniegan de sus más o menos cercanos o remotos orígenes.

Lo que no estamos tan acostumbrados, y de ahí lo en cierto modo insólito de la espléndida novela escrita por Gabriela Wiener (Lima, 1975), *Huaco retrato*, es en presenciar una mirada retrospectiva, familiar, crítica, implacable, sobre los crímenes, expolios y latrocinios «legitimados» época tras época de un pasado colonial y racista.

Escritora siempre espléndida, libro tras libro, Gabriela Wiener elegiría para su brillantísima novela de género mixto *Huaco retrato*, la figura de su tatarabuelo Charles Wiener. Un explorador judío-austriaco que en 1878 estaba decidido a convertirse en un nuevo y triunfal «descubridor» en plena Exposición Universal de París. Un epicentro vergonzoso en aquellos momentos del racismo imperial europeo. Charles Wie-

ner deseaba fervientemente ser aclamado entre la comunidad académica formada por expertos que juzgaban los nuevos descubrimientos y aportaciones en el campo de lejanas culturas, de nacimientos de ríos africanos y zonas geográficas aún ignoradas y listas para ser ávida y vanidosamente catalogadas. En esos momentos de excitación y máximo interés mundial, Wiener llegaría a Perú buscando el centro de la civilización inca. Estuvo cerca de descubrir Machu Picchu. No lo logró pero escribió un libro sobre el Perú y tuvo tiempo de llevarse a Francia, el país que lo había financiado, cuatro mil huacos. Es decir, figuras que representaban los rostros de la población, lo que equivalía a una especie de documentos de identidad de la época. También se trajo consigo a un niño.

Ser un explorador de fama era la profesión de moda en aquel tiempo, en las últimas décadas del XIX, como hoy alzarse con el Premio Nobel en cualquiera de sus categorías. Muchos sufrieron de ese virus o ansias de descubrir como fuera, directamente surgido del supremacismo de los Imperios y de las múltiples posesiones coloniales que se repartían por todo el mundo. Así pasó con el marido de Anna Ajmátova, el gran poeta acmeísta

Gumiliov (más tarde fusilado), alguien que no necesitaba de ese tipo de fama, y que sin embargo emprendía incesantes viajes de exploración a África, trayendo siempre con él las más preciadas piezas.

La narradora de *Huaco retrato*, descendiente del «judío migrante, deseoso de asimilarse, de escapar de su estigma», que era aquel Charles Wiener, mezcla de charlatán y científico presuntuoso («los académicos no lo tomaban en serio como arqueólogo, aunque admitían sus dotes de raconteur»), metida a investigadora casi policiaca, desarticulará maravillosamente a lo largo de su relato a este personaje *fake*, con la faz de predicador y evangelizador del «progreso civilizatorio» blanco y europeo de aquellos días. ¿Por qué llevarse también a un niño? Las especies «indígenas», como sucederá en las atroces exposiciones universales (unos capítulos que igualmente incluiría en su libro *Los errantes* la Premio Nobel de Literatura Olga Tokarczuk) significaban una gran atracción de carácter sórdidamente circense, panfletariamente racista, como sucedería también con los escritos del austriaco Wiener, aunque disfrazado siempre, todo ello, de «interés antropológico», con delirantes descripciones y todos los

prejuicios imaginables divulgados a través de *National Geographic*.

Ciento cincuenta años después, la protagonista de esta novela recorre los pasillos de la colección Wiener en París, con vitrinas atestadas de huacos, «como parte de una exhibición que cuenta la historia triunfal de una civilización sobre otras», especulando mentalmente «con la idea de robo, de repatriación». De repente, en una vitrina espectralmente vacía, se imagina a sí misma, en un vértigo de identidades y fantasmas robados, expoliados, humillados, sometidos: «Mi sombra atrapada en el cristal, embalsamada y expuesta, reemplaza a la momia, borra la frontera entre la realidad y el montaje, la restaura y propone una nueva escena para la interpretación de la muerte: mi sombra lavada y perfumada, vaciada de órganos, sin antigüedad, como una piñata translúcida».

¿Cuál fue el *eslabón* necesario? Algunas de las páginas más emocionantes del libro de Gabriela Wiener, además de las bellísimas dedicadas a la muerte de su padre, tienen que ver con el obcecado intento de recuperación de esos «vacíos» espectrales, abandonados en los márgenes más humildes e ignorados de cualquier historia humana y «oficial». En este caso, será una mujer, María Rodríguez, con la que se iniciaría la estirpe de los Wiener de Perú. En ella, en esa sombra fugaz, centra Gabriela Wiener su esfuerzo por «huaquear» aquella identidad perdida: «Huaquear es abrir, penetrar, extraer, robar, fugarse, olvidar». Como tantas mujeres de la historia que ni siquiera jamás aspirarán a tener un mínimo pie de página en cualquier rememoración, María «tenía todas las papeletas para ser olvidada (...) Él nos dejó un libro, ella la posibilidad de la imaginación».

Maestra moderna e indiscutible, despiadada, corrosiva, de la autobiografía, afrontada y multiinjertada en sus más diversas formas y escenarios, Wiener se desliza a un mismo tiempo, de forma fluida, muy ágil, y sumamente adictiva para el lector que sigue los acontecimientos de algún modo conectados, a lo largo de varias pistas de patinaje narrativo. Intercala de modo natural unas

acciones con otras, pasando de páginas más ensayísticas o históricas a otras cotidianas y de momentos inmediatamente actuales, sagaz y sutilmente *deconstruidos*. Escritora increíblemente dotada para manejar un humor negro, impertinente, vitriólico junto a fulminantes apreciaciones, de enorme precisión y lucidez, Gabriela Wiener tiene un enorme talento para trasladarse desde pasados remotos e interpelados, a un presente construido dolorosamente con recuerdos familiares, con sufrimientos enquistados, con secretos largamente ocultados, difíciles de encajar y asumir, al provenir muchas veces de un amor que supera todo: el amor hacia un padre admirado, el conocido periodista y analista político peruano Raúl Wiener.

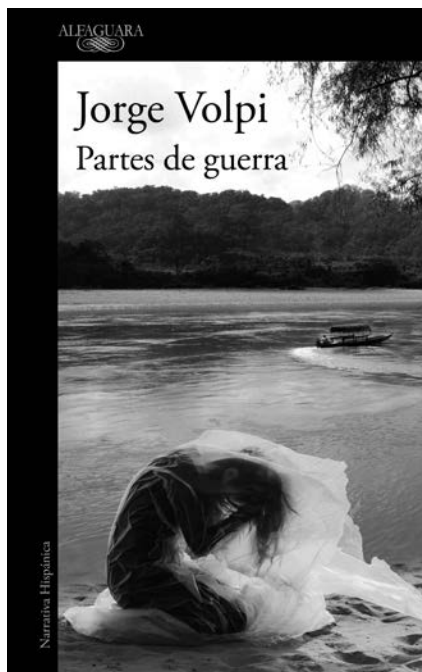
Desde ese escenario familiar recompuesto, y a su modo convencional, con los tabúes y prejuicios herederos de su tiempo, la narradora nos transporta a la construcción actual de una familia particular, distinta a aquella en la que creció, con sus momentos de nostalgia y también traumas y silencios que se arrastran de por vida. Coincidiendo con su emigración a España, la protagonista elige construir un núcleo familiar y una fórmula afectiva totalmente distinta: el poliamor, el amor a tres. Un amor que, como todos, si no aporta la paz en todo momento, sí aporta la coherencia, el ser el mejor, más reconocible y sincero retrato de sí misma y de su forma de vivir el deseo y el sexo en la vida diaria.

Familias no tradicionales que tienen que justificarse y explicarse sin cesar de puertas para fuera, pero cuyo desgaste nunca proviene de ese ojo vigilante, social, extraño que se interfiere, sino de la propia y espontánea tensión, de las mutaciones que conlleva a veces intentar vivirlas en distintos lugares y escenarios, como cualquier historia de pasiones compartidas, difícilmente ensambladas, atrapadas en un voraz torbellino: «Me veo intentando cuajar -dirá la narradora- mis tres turnos, de esposa, madre y amante a todas horas y en dos países distintos». Un mundo complejo, de máscaras erradicadas ferozmente, en el que, a cada paso, surgen también

las paradojas, las culpabilidades que se han querido fulminar desde un principio en una «contradictoria vida, de infidelidad anacrónica y celos ingestionables»: «Mientras más predico la sinceridad amorosa con los otros dos, más les miento, más quiero escaparme (...) Jugamos a la fidelidad dentro de la infelicidad, como mi papá con su amante (...) Otra vez descubro cómo me enganchan del amor sus formas reconocibles, tóxicas».

En esa lucha sin cuartel, inflexible y siempre reencarnada contra los propios demonios que Gabriela Wiener no deja de enfrentar en sus libros, ya sea en *Nueve lunas* o en *Llamada perdida*, enseguida pasamos a conocer de mano de la narradora de la historia la resistencia insistente, tenaz, de la raza en no dejarse asimilar, catalogar de un plumazo o someter a una cadena de miedos, en el que reina sobre todo «el miedo al abandono»: «Un miedo que oscila entre el miedo a que mi novia blanca de naturaleza no monógama me olvide y el horror a que mi marido latino y atractivo me deje por otra». Escaladas violentas, vertiginosas de miedos que se originan siempre «en el trauma», como dirá la protagonista. Relaciones que sin cesar enfrentan a todos los que navegan entre varios continentes y varias razas ensambladas a sus propios «huacos retratos» más profundos e inconfesables: a intentar, de una vez por todas, «desaprender esta fascinación por el colono», «descolonizar el deseo». Una novela magnífica la de Gabriela Wiener en la que, simbólicamente, el legado más excepcional dejado tras de sí por su estirpe, será el respeto. Respeto profundo al otro, a su modo de pensar, a su modo de amar y a su modo de ocupar espacios y tiempos: «Las dos mujeres de mi padre se encontraron en la habitación del hospital donde iba a morir. La amante que quería ser la esposa y la esposa que quería ser la amante. Respetaron sus espacios y sus tiempos en la despedida como habían hecho toda la vida. Velaron con dignidad su cajón. No fingieron. Remontaron la tragedia».

por Mercedes Monmany



El villano de las mil caras

Jorge Volpi
Partes de guerra

Alfaguara
240 páginas

Jorge Volpi (México, 1968) no se había caracterizado hasta fecha reciente por llevar a sus novelas la violencia mexicana que en tantos autores se ha erigido en protagonista de su literatura. De Élmer Mendoza a Laura Baeza, de Fernanda Melchor a Emiliano Monge es posible rastrear la crueldad de una sociedad tensa y llena de desigualdades, a la que el tráfico de drogas ha venido a dar la puntilla. Sin embargo, Volpi se ha mantenido como al margen de esa tendencia testimonial y ha abordado otros asuntos, más interesado por otros temas, como la ciencia. Sí se ocupó de la violencia mexicana en *Una novela criminal*, (Premio Alfaguara, 2018).

Con todo lo reduccionista que una aseveración así conlleva, se puede decir que ha preferido un cosmopolitismo que ha sido seña de identidad de su generación (la llamada del *Crack* en oposición al *Boom*), compartida por Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz o Ignacio Padilla, todos ellos con estudios o estancias profesoras en el extranjero. Están estos (Padilla ya no vive) en una posición intermedia entre las miradas a lo autóctono que caracterizaron a Carlos Fuentes y otros, sus mayores, y la vuelta a la problemática nacional, afrontada de muy diversas maneras, por la promoción posterior.

Pero en *Partes de guerra* (2022), Volpi dirige su atención a la violencia, bien que distinta a la más conocida del áspero norte, tan permeada por el narco. Aquí son unos púberes atolondrados los que desatan la ira, y la acción transcurre en la frontera sur, Chiapas, en la linde fluvial con Guatemala, donde la inmigración presiona, primer paso de los centroamericanos en esa carrera de obstáculos que es su viaje a los EEUU. Para investigar las hondas motivaciones de un crimen, cuyos asesinos se conocen desde el principio, se traslada un equipo de estudiosos universitarios. Y es aquí donde entra en acción la otra trama de la novela, que se entremezcla con la del suceso sangriento y que, aunque no haya asesinato de por medio, resulta ser igualmente detectivesca.

La narradora que abarca ambas líneas narrativas es Lucía Spinosi, una chica que ha padecido una familia destruida (sin madre y con padre alcohólico), como los casi niños que han manchado sus manos de sangre. El centro de esa segunda historia es Luis Roth, fundador de un imaginario Centro de Estudios en Neurociencias Aplicadas de la Universidad Nacional Autónoma de México y ex profesor de ella. La neurociencia siempre ha interesado a Volpi, y esta abraza a la violencia en el libro. Y es de destacar que la bisagra que une el crimen preadolescente con la historia de Luis es, constantemente, la propia narración, pues Lucía se dirige a él en segunda persona como en un memorial justificado por la

súbita muerte, por accidente, del neurólogo que dirige el equipo.

Sería un error que en la valoración del libro la atención basculara demasiado hacia el crimen. Tanta importancia o más tiene, mar de fondo, la indagación en el polifacético Luis Roth con sus enredos, hombre con mil caras y auténtico encantador de serpientes que seduce a todos cuantos lo conocen y que tiene mucho que ocultar. Hay aquí un *roman à clef* que funciona perfectamente sin conocer sus antecedentes. En muchas ocasiones la narración parece inverosímil, cuando en realidad Volpi es en ella más velado notario que autor de ficción.

Seguramente tendrá explicación, pero chirría que alguien de apellido Roth, judío, sea de familia muy católica. También, cierta corrección política y acaso sobren algunas transcripciones de mensajes de los chicos. Podría también creerse que Roth desaparece llegado cierto momento con la rudeza en la que en alguna serie de televisión un personaje sufre accidente mortal porque el actor ha sido contratado para otra producción o no le han renovado el contrato. Pero todo sigue la partitura de la realidad, que no es tan simple y a menudo parece invención.

El final de *Partes de guerra* sorprende sin ser gratuito. Por la penúltima frase se entiende mejor todo el libro. ¿Era necesaria? Sí. Con ella se hace transparente el carácter reincidente de Roth, su depredadora voracidad sexual.

por Antonio Rivero Taravillo

Juan Gómez Bárcena

Lo demás es aire



Lo demás es aire: el (eterno) retorno de un gran escritor

Juan Gómez Bárcena
Lo demás es aire

Seix Barral
544 páginas

Con *Lo demás es aire*, encontramos al Juan Gómez Bárcena de siempre, pero distinto. Esta novela marca sin duda un punto de inflexión. Probablemente podamos hablar, incluso, de un punto y aparte, aunque será el tiempo quien nos lo dirá. Hoy en día, de lo que no hay duda es que con *Lo demás es aire* el escritor cántabro ha conseguido darle una vuelta

de tuerca a los temas que han marcado desde el inicio su narrativa: el tiempo, la memoria, la figura del testigo o la construcción del relato histórico. Historiador de formación, Gómez Bárcena no se desprende de estas preocupaciones, todo lo contrario, ahonda si se quiere aún más en ellas desde una nueva perspectiva y, sobre todo, desde nuevas voces. Porque si hay algo que define *Lo demás es aire* son las voces de los personajes, de los vecinos de Toñate, el pequeño pueblo cántabro cuya historia el escritor reconstruye desde el siglo XVII hasta el presente.

El planteamiento de esta nueva novela no difiere mucho de *Ni siquiera los muertos*, donde el autor recorría precisamente un arco temporal similar en un viaje desde Latinoamérica hasta Estados Unidos, desde el México colonizado por los españoles hasta el infame muro construido por Trump. Partiendo de unas palabras de Walter Benjamin - «Ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer»- en *Tesis de la filosofía de la historia*, Gómez Bárcena reivindicaba en *Ni siquiera los muertos* el papel de los perdedores, de los muertos, de quienes quedan anulados en un relato histórico escrito por y para la memoria de los ganadores, de los grandes nombres. El autor reivindicaba así la historia no contada que queda en los márgenes y es precisamente a esos márgenes a los que vuelve en *Lo demás es aire* para contar la historia de un pueblo, Toñate, a partir de las historias de sus vecinos. Y lo hace en una narración que intenta trascender los límites temporales que le impone la escritura para indagar, una vez más, en los mecanismos de la memoria que se activan en la construcción de un relato colectivo. Para ello, el autor se enfrenta al carácter consecutivo de la escritura con una narración construida a partir de relatos simultáneos que se superponen en transiciones rapidísimas y con varios saltos temporales en un mismo periodo. Apuntando las fechas a los márgenes, Gómez Bárcena consigue que el lector se sitúe temporalmente sin necesidad de hacer nexos temporales. Las asociaciones, de hecho, que nos propone son aleatorias, cambiantes, a veces aparentemente insignificantes, como lo son las asociaciones que nuestra memoria

realiza cuando de un recuerdo saltamos a otro sin una lógica concreta ni un orden temporal definido.

De la misma manera que se superponen los recuerdos individuales se superponen las voces de los habitantes, que relatan su particular historia a ese niño de los dinosaurios que veraneaba en Toñate en los ochenta y los noventa y que ahora, convertido en escritor, indaga sobre el pasado de su pueblo. Y es precisamente esta figura, un trasunto del propio Gómez Bárcena, lo que da unidad y sentido a este extenso flujo de conciencia de este pueblo que recuerda. A las voces de los vecinos, a los recuerdos heredados de quienes ya murieron, se suman los archivos, que no solo relatan tiempos pretéritos de los que nadie puede tener recuerdo, sino también ofrecen versiones distintas, datos e informaciones que contrastan con ese relato colectivo con el que el pueblo parece haberse identificado.

Lo demás es aire indaga de qué manera la construcción de un relato colectivo es también la construcción de una identidad y, por tanto, de qué manera dicho relato colectivo, muchas veces poco inexacto con los hechos verdaderamente acaecidos, lleno de reinterpretaciones o de silencios, tiene que ver con la construcción de una identidad vinculada a un pasado con el que identificarse. Asimismo, en *Lo demás es aire* volvemos a encontrarnos, como en otras obras del autor, una visión cíclica de la historia: no solo se repiten las lógicas de poder y sumisión, no solo se repiten los abusos y los conflictos, sino que se repiten los hechos mínimos, las vivencias íntimas. Porque el ser humano sigue siendo el mismo. Los sentimientos son siempre los mismos. El dolor, el miedo, el amor fraternal, la rivalidad, el deseo de maternidad, la pulsión por la aventura... Hay cosas que no cambian, parece recordarnos Gómez Bárcena: cambian los modos de vivirlas y de contarlas. La historia de Toñate, de quienes lo habitaron y lo habitan, es la historia de todos, porque es la historia de los márgenes, la de los protagonistas nunca reconocidos. Pero sobre todo porque es la historia de las personas. Y, lo demás, es aire.

por Anna María Iglesia



Un infierno antes del fuego

Laura Baeza
Una grieta en la noche

Páginas de Espuma
136 páginas

La publicidad editorial califica a este libro como «una revolución en la escritura mexicana». Aunque no sea ni mucho menos una revolución con cartuchos de foguero, no creo tampoco que ponga patas arriba la literatura del país americano, tan poblada de colosos del idioma. Los seis largos relatos de *Una grieta en la noche* -realistas, tremendistas, de un expresionismo bien embriado, a veces desmedido pero nunca atrabiliario- tienen como vector narrativo la violencia extrema, los feminicidios, lo inquietante

de los vínculos familiares, de las ausencias entendidas como esa extraña relación que se establece con un miembro fantasma, de las grietas como fracturas y, sobre todo, como heridas.

El volumen, bajo la advocación de la célebre cita de Leonard Cohen, se abre y se cierra con dos esforzadas piezas: el monólogo de *Quinto round* remite inevitablemente a la viva oralidad pugilística del *Torito* de Cortázar. Y el que da título al libro, cuyo incendio alcanza parsimonioso al lector como ese fuego que le trepa por la pierna al tío Marcos, arma un laberinto de parientes, de hermanos que no se toleran, que se matan, que abandonan a los suyos, o de edificios en ruinas como las propias vidas de sus habitantes («la casa de los abuelos ya era un infierno antes de que el fuego y la pólvora le consumieran una parte»). Ambos relatos, excelentes, así como el resto de las historias, muy estimables sin llegar a ser extraordinarias, están lastrados por cierta morosidad, por el continuo reverbero de la aflicción, por su enfoque fatalmente ominoso y por la reiteración de espacios y personajes en el ámbito familiar. No obstante, Laura Baeza posee una voz sólida, una imponente fluidez conversacional, una especie de parquedad barroca, y sabe afinar sus instrumentos para adecuar los conflictos a la historia, para representar a la familia violentada y al cuerpo maltratado. Se trata de una literatura no complaciente y arriesgada, en general exenta de juicios, una narrativa del desasosiego y la desigualdad que aspira a quedarse en nuestra mirada, aunque no sabemos si se opera desde un dolor íntimo, desde la verdad, o desde la mera ficción. Acostumbrado al horror en estas páginas, el lector puede preguntarse si tal inmersión en la sordidez del alma humana responde a una coherencia vital o a una simulación estrictamente retórica. En cualquier caso, todo parece indicar que estos relatos son hijos del tener los ojos bien abiertos a la realidad: en alguna entrevista la autora se reconoce *flâneuse* (andar por las calles «alimenta mi literatura»).

El duelo interminable por la muerte de una madre en el inquietante *22 días*

en la vida, con la extinción como forma de abandono o despedida; el olor a muerte persiguiendo al protagonista de *Veladoras* tras el salvaje asesinato por los narcosatánicos de la bruja Macaria del Mercado de Sonora («La pobreza no nos hace mártires»); las mujeres secuestradas, o Margarita, la niña que quiso volar, aventada por los robachicos en *Lady Stardust*, con su interesante alternancia temporal delimitada por paréntesis («la realidad olía a desechos», «éstos no son pueblos para tener hijos»); la hija desaparecida en *Ruinas* («Mi Todo ya había desaparecido»), donde la indagación en una cotidianidad emotiva llega a resultar un tanto confusa. Personajes todos de vidas malogradas, habitantes del infierno, presencias fantasmagóricas que intentan retener desesperadamente el calor de los pequeños cuerpos, preservar el recuerdo de sus últimos días, perseguir rastros, atrapar olores y planes, engañar latidos y rutinas, atesorar nombres frente a las fauces del olvido.

A pesar de cierta insistencia en golpear literalmente al lector, a pesar de que la urdimbre de terribles experiencias se densifica hasta el límite, la tensión que se genera da lugar a sensoriales paisajes afectivos y, gracias al acertado manejo del lenguaje por parte de la autora, la carga emocional se ve matizada en las páginas de *Una grieta en la noche* a través de la sugerencia, la reflexión, la evocación, lo que no se dice. En ellas, los personajes luchan contra el infortunio y el desamparo, luchan por sobrevivir a la familia o junto a la familia, siendo ésta un nido a la intemperie en el mejor de los casos o un tsunami en el peor. En ellas, lo atroz colapsa la razón, e interrumpe o erosiona los movimientos orbitales de las familias en función de la gravedad: lunas «que por la fuerza natural tienen que orbitar juntas», satélites errantes que se mueven al unísono, que colisionan o que se pierden en la oscuridad profunda. Aunque, como sabemos, al decir de Rulfo, nadie muere de verdad para siempre en México.

por Ángel Olgado

LARA MORENO
La ciudad



Lumen

De puertas adentro

Lara Moreno
La ciudad

Lumen
322 páginas

A diario nos cruzamos con personas que viven o trabajan en el mismo inmueble en el que residimos. Las reconocemos si las vemos en la calle o en un comercio pero ignoramos casi todo de sus vidas. Tendemos a identificarlas por algún rasgo físico predominante, por su indumentaria, sus compañías o el piso en el que residen.

La vida en la ciudad nos encapsula y nos integra en el pelotón de los anónimos. La escritora Lara Moreno (Sevilla, 1978) ha plasmado en su tercera novela esa realidad y ha puesto el foco en tres mujeres. A los lectores nos sitúa en un privilegiado puesto de observa-

ción. Abre unas ventanas imaginarias –incluso en aquellas viviendas que carecen de ellas– y derriba paredes para darnos a conocer la existencia de Oliva, Damaris y Horía que cohabitan en el mismo edificio de la plaza de la Paja en el barrio de La Latina, en Madrid. La primera es española y las otras dos son inmigrantes.

Moreno, que en 2020 escribió un ensayo sobre los problemas de la vivienda en la gran ciudad, basado en su propia experiencia personal –*Deshabitar. Un recorrido por las habitaciones de las crisis inmobiliarias* (Destino)– refleja también en *La ciudad* la dificultad de algunas personas para acceder a un espacio donde vivir, la escalada de los precios y las desigualdades, que configuran ciudades diferentes según la posición económica o la procedencia.

La gran urbe ubica a cada una de estas mujeres en un espacio. El texto traspasa el contexto social para adentrarnos en la cotidianidad de unas vidas marcadas por la violencia y los silencios, a veces autoimpuestos, en aras a la supervivencia. Cada una tiene sus razones para estar ahí, a pesar de todo.

La historia de Oliva es predominante. Esta mujer joven, separada y con una hija de seis años que vive con ella a tiempos alternos –lo reparte con su padre–, es maquetista y tiene una relación tóxica con un hombre más joven. Iremos descubriendo con dolor, conforme avanzan las páginas, cuán venenosos pueden ser en ocasiones los vínculos afectivos, cómo día a día, semana a semana se larva el drama («el tiempo de anudar la cuerda de la ahorca»). Moreno ensambla un texto caudaloso donde narración, descripción y diálogos van de la mano. Nos arrastra y sumerge en un clima cada vez más opresivo y asfixiante.

Damaris es una mujer de mediana edad originaria de Colombia que trabaja un piso por debajo de Oliva, en un apartamento más amplio. Se encarga del cuidado de dos niños gemelos y de la intendencia doméstica mientras los padres de los pequeños

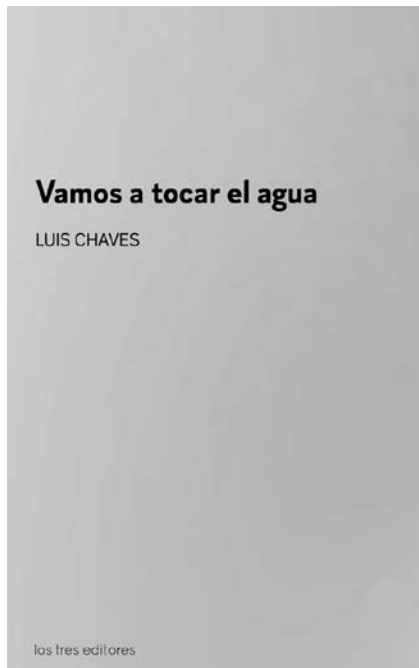
trabajan y atienden sus compromisos sociales. La autora introduce aquí otro registro para hablar con verosimilitud con la voz y los dejes de esta mujer que trabaja sin descanso para ofrecer una vida mejor a los suyos que se quedaron al otro lado del océano.

La escritura es rica en matices, en reflexiones y en imágenes del pasado –el terremoto y la supervivencia–. «Como los patronos son educados dicen las cosas de lado», señala Damaris que con inteligencia analiza las diferentes caras de la realidad. Ella podría ser una de esas mujeres fuertes de las obras de Brenda Navarro.

Finalmente descubrimos la vida de Horía, una mujer que ha llegado a España tras sortear los duros peajes para cruzar el estrecho. Ocupará el minúsculo espacio que fue la vivienda del portero. Recala en la ciudad tras sobrevivir a las indignas condiciones de trabajo de las temporeras de la fruta en el sur. Su historia, aunque más escueta que las anteriores, se va revelando de forma conmovedora.

La fuerza de este libro radica en la autenticidad del texto al reflejar con intensidad historias concretas que ocurren en el marasmo de nuestras ciudades, en la riqueza de matices sociológicos y de lenguaje. El bloque de viviendas es un acertado escenario para deambular de un piso a otro, para que las protagonistas sepan unas de otras sin forzar mecanismos artificiosos. Ojalá –pensamos– se hubieran conocido más de cerca, escuchado, apoyado... Pero en la novela las mujeres apenas pueden con la carga de sus propias mochilas. El presente, que en estas páginas desemboca en los días previos al confinamiento, augura más dificultades, como así ha sido para tantas Oliva, Damaris o Horía.

por **Mey Zamora**



Pequeño vals berlinés

Luis Chaves
Vamos a tocar el agua

Tres Editores
102 páginas

Desde la *Odisea* todo viaje hacia lo desconocido se torna en un viaje interior en el que el protagonista se busca a sí mismo para acabar encontrando algo de todos nosotros. A mediados del siglo XX, el mitólogo Joseph Campbell demostró que Ulises, Jasón o Eneas solo eran ilustres ejemplos de una serie infinita que se repite a través del tiempo y las culturas. Años más tarde, Christopher Vogler afirmó —exageradamente— que toda narración contiene, acaso con algunas pequeñas variaciones, la misma estructura: la del viaje del héroe.

Vamos a tocar el agua, el relato del viaje a Berlín que realizó el poeta costarricense Luis Chaves —junto a su mujer y sus dos hijas pequeñas— como residente anual del Programa de Artistas, no es ajeno a esa búsqueda ni a esa estructura narrativa. Podríamos rastrear algunas de esas constantes en el libro de Chaves —la llamada a la aventura, los guardianes del umbral, el retorno a casa con el elixir—, pero lo importante aquí no es la estructura común a todo periplo heroico sino la prosa con la que está narrado y el halo poético con que Chaves envuelve las más pequeñas cosas.

Las hazañas de Chaves en Berlín no son homéricas. Desde que Kafka publicó su obra, la épica del hombre moderno pasa por enfrentarse a situaciones absurdas, laberintos de burocracia, infinitas jerarquías o diferentes formas de postergación. Y así, las proezas del narrador-autor consistirán en buscar durante cincuenta y seis días —«marcados en el almanaque»— una plaza de guardería para su hija pequeña, realizar innumerables trámites administrativos, tratar con berlineses que aun sabiendo hablar inglés insisten en querer comunicarse en alemán o lidiar con los prejuicios de clase de algunos vecinos.

Pero deberíamos haber comenzado diciendo que Luis Chaves ha editado ya nueve libros de poesía que lo sitúan como uno de los grandes poetas de Centroamérica. Desde sus inicios su poesía ha sido siempre muy prosaica, así que en justa correspondencia su prosa se muestra decididamente poética —a veces en la forma, casi siempre en el poso—, y atravesada por un humor que en este texto nos arranca muchas sonrisas y alguna que otra carcajada. Él mismo ha declarado que practica «una poesía de las cosas pequeñas».

El mérito de este libro no está, pues, en las hazañas del periplo sino en la mirada que arroja sobre esas pequeñas cosas: un cepillo bajando por el pelo mojado de su hija, la luz del amanecer sobre la hiedra del edificio de enfrente, las semillas de los álamos entrando por las ventanas en primavera o la carrera

diaria con sus hijas para no perder el autobús de la escuela. «Cosas así» nos dice el autor, que termina por contagiarnos esa mirada haciendo de su extrañamiento el nuestro.

Decía Borges que la belleza, al igual que la felicidad, es frecuente, y que no pasa un solo día de nuestras vidas en que no estemos, un instante, en el paraíso. Y algo así nos dice Chaves en el último capítulo: «Uno pestañea y pasan seis meses, pestañea de nuevo y ya hay que volver. Eso se dice como convención, pero no nos engañemos, no es así. No es así para nada. Mejor dicho, es todo lo contrario. Pasan muchísimas cosas en un año. Todo es cuestión del lugar desde donde se mire». Y es aquí donde está la raíz de su poética. Vivimos atravesados por frases hechas y convenciones que no nos dejan ver las cosas de otro modo. Estamos atados a determinadas formas de ver donde solo los conflictos o la belleza evidente resultan visibles. No hay lugar en este espacio para las cosas pequeñas. En la mirada rutinaria estas se adaptan a la vida y se vuelven previsibles. Pero Chaves nos recuerda que sí hay un espacio para las «cosas pequeñas, lo lateral, los caminos tributarios», y que todo es «cuestión del lugar desde donde se mire». Porque juntas, dice Chaves, todas esas cosas pasan a formar parte de eso que luego llamamos «una vida».

Y esa es la sabiduría con la que volvemos de este periplo, el elixir con el que regresa el protagonista para enseñarnos algo de nosotros mismos.

Desde Homero hasta Joyce la gran literatura está poblada de viajes circulares que parecen bailar un vals infinito en la memoria colectiva del lector. Agárrense del brazo y la cintura de Luis Chaves, déjense llevar por la elegancia de su prosa y el poético compás con que dirige este pequeño vals berlinés.

por **Jacobo Iglesias**

RUBÉN
MARTÍN GIRÁLDEZ

SAGRADO
Y DESAGRADO



Ambiguo laberinto del lenguaje

Rubén Martín Giráldez
Sagrado y desagrado

Malas Tierras
126 páginas

No sé muy bien a qué tipo de lector convoca una novela como *Sagrado y desagrado*, de Rubén Martín Giráldez (Cerdanyola del Vallès, 1979), pero basta con leer el texto de la contracubierta para que quede disuadido de sumergirse en sus pliegos cualquiera que busque una narración ortodoxa, un discurso «tradicional», una trama que le pueda enseñar o revelar algo sobre el mundo o la Historia, unos personajes en los que poder reconocerse o con los que

poder identificarse o con los que poder siquiera discutir, sin tener que limitarse a contemplarlos y escucharlos sin entenderlos, como es el caso. La lectura de esta novela es, ante todo, una magnética y entretenida experiencia lingüística, pero se trata de un lenguaje que no está sometido a ningún tipo de realidad sino que viene desatadísimo, decidido a crear por sí mismo una realidad distinta y a ratos irreconocible, fruto de una imaginación extrema o de una subjetividad algo desquiciada.

El experimentalismo de este texto es tan extremo y tan constante que despierta ciertas dudas y, desde luego, si la novela fuera más extensa su lectura se haría cuesta arriba (e irritaría definitivamente a quien prefiera lo informativo a lo genaloide). Muchos nos alegramos de encontrarnos ante propuestas que huyan de la prosa previsible, dócil, fotocopiada..., pero no por ello aceptamos la arbitrariedad, sobre todo cuando incurre abiertamente en la «caprichocracia», aunque sea obvio que la literatura puede sumergirse en el discurso de la locura («Pasa por aquí, habla: di que no hay reparación [sic] posible, que tu Bocú ha dicho lo primero que se le ha venido a la boca a consecuencia de haber dicho tú lo primero que se te ha venido a la mente. Tus fugas dirigidas. Claro, Bocú poco podía saber que en unas horas un jabalí operado se iba a comer mis pechos»...).

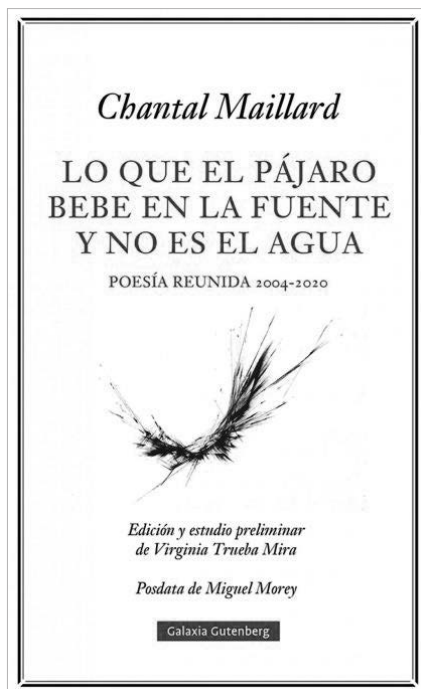
Sagrado y desagrado presenta en todas sus páginas una prosa emparentada con la música de la poesía más aventurera, algo tan exageradamente bizarro que es estimulante, porque no hay duda de que es inteligente, pero también bastante divertido, con continuos hallazgos, ocurrencias, extravagancias e incluso abusos de confianza ante el lector (hablar de una «mosqueperra» o remontarse a ese «soplaré, soplaré»... que todos llevamos incorporado en nuestro ADN...), lo cual digo a favor de Martín Giráldez.

No había leído ninguna novela suya antes, y me he enfrentado a ésta sin ningún prejuicio, aunque tenía noticia de sus peculiaridades. Y lo que he obtenido, insisto, es dos horas y media de

lectura sonriente, placentera, más o menos cómplice, asintiendo casi siempre ante las osadías, aunque a veces el autor se excede y reclama del lector demasiada «comprensión». Quiero decir que muchas de sus piruetas lingüísticas o de sus subversiones morfológicas o de sus juegos con la puntuación o con las mayúsculas tienen gracia, tienen «sentido», se comprende su intención, pero en otras ocasiones queda claro que se trata de jugar por jugar..., lo cual no sólo es perfectamente legítimo sino que puede contener y reivindicar una enorme pureza, pero también expulsa en buena medida del relato incluso al lector más paciente. Como afirma un personaje nada más comenzar, «si vamos a perder el tiempo, que sea con cosas cruciales».

Elisa Victoria acierta en sus líneas de la contracubierta al describir esta novela como «un trance que invoca una dimensión donde la empañada luminosidad de los juegos infantiles se mezcla con la grandeza de los textos proscritos», pues hay, en efecto, algo de niñez y algo de suburbio en un texto que no busca comunicar ninguna información, sino que más bien consigue despertar una sensación general, fundar un mundo aparte. Y el resultado, insisto, puede ser reconfortante en su liberación, en su insumisión a todo, pero es también, a la hora de hablar en serio, esencialmente estéril. Hay un momento en el que alguien dice que «es más divertido lo que dirías que lo que de verdad has dicho», y eso vale, en general, para la mayor parte de la literatura que presenta esta actitud (que en el fondo, si se piensa bien, está relacionada con la falta de humildad: hace falta cierta altivez literaria para pensar que esta glosolalia tan privada pueda atraer o interesar a alguien). Por mi parte, no estoy en la literatura para pasar el rato con cabriolas lingüísticas y audacias tipográficas, y tengo bastante claro que, si toda la literatura fuese como esta novela, entonces yo dedicaré mi tiempo a cualquier cosa distinta a leer.

por Juan Marqués



La herida que no cesa

Chantal Maillard
**Lo que el pájaro bebe en
 la fuente y no es el agua.**
Poesía reunida
2004-2020

(edición y estudio preliminar de
 Virginia Trueba Mira, posdata de
 Miguel Morey)

Galaxia Gutenberg
 798 páginas

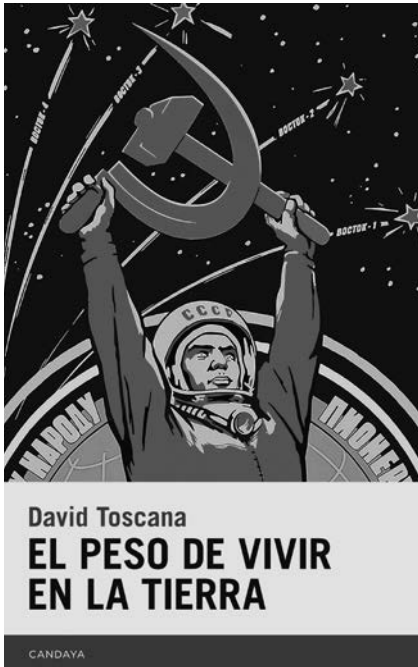
Chantal Maillard (Bruselas, 1951) practica una poesía en la que se funden diversos impulsos, diversas tradiciones estéticas —un aliento filosófico, evidente en el título de *Matar a Platón*, una ironía sobre el funesto dualismo del

ateniense; el peso de la vanguardia (y la posmodernidad), que conduce a un sutil descoyuntamiento; y la influencia de la cultura oriental, que Maillard conoce bien, con su puntillismo perceptivo y su desgarradora delicadeza—, pero que contiene un meollo ineludible: el crecer de la destrucción, la muerte ubicua, el imperio de la nada. Una mujer serenamente angustiada escribe poemas que tratan de elucidar la razón de esa angustia, que es conocida, pero no comprendida. La herida que arrastramos, o que somos —«la palabra «herida» atraviesa de principio a fin la escritura de Maillard», recuerda Virginia Trueba en su cabal prólogo—, nos recubre y nos cincela. En el poema 26 de *Matar a Platón*, leemos: «Quien construye el texto / elige el tono, el escenario, / dispone perspectivas, inventa personajes, / propone sus encuentros, les dicta sus impulsos, / pero la herida no, la herida nos precede, / no inventamos la herida, venimos a ella y la reconocemos». La preocupación metaliteraria de Chantal Maillard se alía, aquí y en general, con la deflagración del dolor, que se amplifica subterráneamente, que ensordece con su silencio. Un ramillete de motivos expresa, como una paleta de colores negros, esa herida precedente y axial, de la que es imposible desprenderse, como es imposible desprenderse de los pulmones o de la certeza de que hemos de morir. A veces, Maillard describe un accidente, con sus arroyos de sangre y su corolario de muerte, o la destrucción que nos rodea: bombardeos, catástrofes, la extinción de las especies. Otras veces escribe «como quien muerde un rayo / con los brazos en cruz», como afirma al final del anafórico *Escribir*, y el lector siente el latigazo eléctrico de la centella y el arrasamiento de la crucifixión. En muchas ocasiones, Maillard desgrana el cansancio, o apela al grito, o se revuelve contra el yo —que tanto sufrimiento destila—, o prescribe la anulación, como un fármaco consolador, o acaricia el vacío, o proclama náuseas, o rinde lágrimas y expele miedo —que es insidioso y corrosivo—, o fotografía la

caída, en la que estamos siempre, aunque ascendamos, o se entretiene en el abajo, donde todo se asienta, como un humus fantasmal, o recuerda a los muertos —no: los ve, porque nos rodean—, o se abraza al hambre —hambre de ser, de unidad, de reconciliación—, o esculpe la pérdida, una pérdida que se intuye abrumadora: «Pájaro de alas rotas / Mi hijo», escribe en un poema de *La herida en la lengua*; y en otro, titulado «La cereza. Canción de cuna»: «Se quitaron la vida / el hijo de mi padre, / la hija de mi suegra / y el que nació de mí». En *Medea*, se identifica la figura trágica que mata a sus hijos con el destino de toda madre, que, al alumbrarlos, los encadena a la muerte: «¿No condenamos todas / acaso a nuestros hijos? ¿No / destinamos su cuerpo tembloroso / a la muerte / en aquel mismo instante / en que los concebimos? / Y al expulsarlos / del útero a la luz ¿no les forzamos a / compartir la violencia / y el miedo de saber / que cada paso adelante es una resta?». Desde los estoicos hasta el existencialismo del siglo XX, pasando por Quevedo y tantos autores barrocos, muchos han cantado este heideggeriano *ser-para-la-muerte* cuyo origen Maillard cifra en la maternidad. El nihilismo subyace en su poesía. Pero escribir poesía es la mejor —¿la única?— forma de amordazarlo: de «que el agua envenenada pueda beberse».

Lo que el pájaro bebe en la fuente... es, como indica el subtítulo, una poesía reunida, que incluye todos los libros que Maillard ha publicado entre 2004 y 2020, más algunos inéditos, pero no es una poesía completa. Pese a queden fuera algunos libros esenciales —como *Hainuwele*, acaso su mejor poemario—, *Lo que el pájaro bebe en la fuente...* recoge una poesía angulosa, sobrecogedora y exquisita, que nos explica con aplomo el horror.

por **Eduardo Moga**



Quando lees, oyes tu corazón partir

David Toscana
El peso de vivir en la Tierra

Candaya
317 páginas

Como le habría gustado decir a Foucault, esta nota nace de la risa que nos sacude cuando estamos ante un texto familiar al pensamiento, una novela que es verdaderamente nuestra contemporánea, en el sentido que le da Giorgio Agamben: un *contemporáneo* es «más

capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo». Antes, debo aclarar que este comentario sobre *El peso de vivir en la Tierra* (Candaya, 2022), de David Toscana (Monterrey, 1961), es anterior a su publicación: solo esperaba el momento adecuado. Un buen punto de partida para entender el sentido último de esta historia es hacer referencia, al menos, a una de las novelas anteriores del autor: *La ciudad que el diablo se llevó*, aparecida en México en 2012 y en España en 2020, cuando por fin pudimos leerla. Tanto aquella como esta son obras que se mueven en la esfera, a un tiempo literaria, histórica y cultural, de la Europa oriental (*La ciudad que el diablo se llevó*, Polonia; *El peso de vivir en la tierra*, Rusia); al punto de que no me parecería tan descabellado aventurar que, a tenor de cierta temática que le gusta visitar, Toscana sería en parte un escritor *mexicano de Europa del este*. Ambas novelas nacen «de la nada» para conformar un cosmos propio que de inmediato arrebató al lector aquello preciado que todo buen libro, si quiere perdurar, ha de robar impunemente: la atención. Pero, como quizá diría un narrador ruso del siglo xix, «es tiempo de que pasemos al libro, estimado lector».

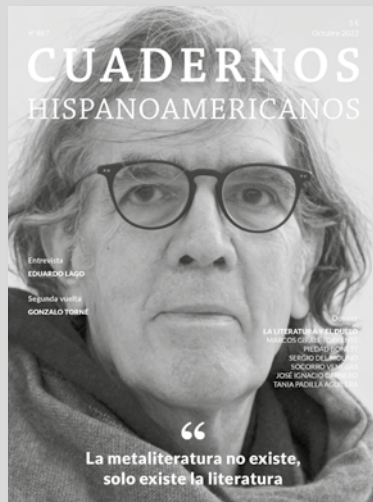
La anécdota con que arranca la novela se asemeja al *Adagio* de la *Gran partita*, de Mozart –que tanto impresionó a Salieri en su momento–, por la cómica y aun engañosa sencillez de una dulce melodía que surge de uno de sus instrumentos: Nicolás, un funcionario de una aburrida oficina de Monterrey, sufre una súbita transformación eslava cuando se entera de que los tres cosmonautas soviéticos que han regresado a la Tierra fueron hallados muertos en la cápsula que los traía a casa, según los médicos, porque tras pasar tanto tiempo en el ingrátido espacio, sus corazones no pudieron adaptarse de nuevo a la fuerza de atracción terrestre, es decir, no soportaron *el peso de vivir en la Tierra*, un peso del que no solemos, quizá por costumbre, darnos cuenta. Poco a poco el lector comprenderá hasta qué

punto esta noticia golpea en –y metamorfosea– la psique del protagonista. En adelante, Nicolás rehusará atender a otro nombre que no sea el de Nikolái Nikoláievich, calculará las distancias en verstas, la medida itineraria rusa equivalente a 1.067 metros, se emborrachará *à la rusa*, no como mexicano, sentirá el crudo invierno moscovita y en consecuencia se abrigará apropiadamente (si de verdad estuviere en Moscú, claro); y pagará, cada vez que pueda, en rublos. A lo largo de la novela su corazón querrá marcharse; solo eso. La ciudad donde vive ya no es Monterrey sino Moscú o San Petersburgo, los espacios de Tolstói y Pushkin, de Dostoievski y Chéjov, pero también el que recuerda el período soviético.

No estoy seguro de poder afirmar que Nicolás/Nicolái se vuelva loco, por una muy cervantina razón: los demás personajes le creen (o le siguen la corriente). El narrador, usando sus habilidades, abre una (cortazariana) brecha en la realidad por la que nos colamos hacia la ficción pura; ya no serán solo los personajes, también el lector se ha sumado, persuadido, al mundo de Nikolái, que ya no se encuentra en Monterrey, Moscú o San Petersburgo: ahora recorrerá una ciudad creada con retazos de otras polis, todas *letradas* con la forma que traen de otros libros. Y así como el París de *Rayuela* solo es el de esa novela, el Monterrey/Moscú/Petersburgo de esta solo pertenece a ella. El mérito indiscutible de David Toscana es su poderosísima prosa, que no da tregua: siempre es perfecta, aguda y sorprendente. Por eso sacude; pues, tras más de trescientas deliciosas páginas con citas de la narrativa rusa muy bien traídas, el narrador nos rescata y nos (com)promete en esta coda: «Entonces supieron que el final estaba todavía muy lejos y que lo más emocionante y sublime no había hecho más que empezar». Es esta una novela para releerla hasta que el corazón se parta. O quiera partir.

por Juan Carlos Chirinos

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