

nº 863

5 €
Mayo 2022

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

FEDERICO FALCO

Dossier

FORMAS BREVES

ELOY TIZÓN

FRANCISCA NOGUEROL

MICHELLE ROCHE

GINÉS S. CUTILLAS

FERNANDO VALLS

Mesa Revuelta

RAQUEL GARZÓN

Y ALAN PAULS

TONI MONTESINOS

Crónica

HIPÓLITO G. NAVARRO

“

**Me parece fascinante
cómo se nombra el mundo**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Pilar Cancela Rodríguez

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

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Elena González González

Director Cuadernos Hispanoamericanos
Javier Serena

Administración Cuadernos Hispanoamericanos
Magdalena Sánchez

Comunicación
Mar Álvarez

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

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

Diseño
Lara Lanceta

Fotografía de portada de Catalina Bartolomé

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

Precio ejemplar: 5 €

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

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
FEDERICO FALCO
por Magali Etchebarne
- 12** SEGUNDA VUELTA
AUGUSTO MONTERROSO: OBRAS COMPLETAS (Y OTROS CUENTOS)
por Antonio Rivero Taravillo
- 16** CORRESPONDENCIAS
GONZALO TORNÉ Y DAVID ALIAGA. «LA RESISTENCIA DE LOS SUPERHÉROES Y DE LAS ARDILLAS»
por Valerie Miles
- 24** CRÓNICAS DEL ASOMBRO
LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: UN HOGAR INESPERADO
por Gioconda Belli
- 26** CUESTIONARIO
«ME INTERESA EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA LO MISMO QUE EN LOS LIBROS DE CUALQUIER OTRA ÉPOCA»
Xita Rubert
- 28** DOSSIER
FORMAS BREVES
CUENTO ACTUAL EN ESPAÑOL: LA HERENCIA DESCENTRADA
por Eloy Tizón
- 34** **DERROTEROS DEL CUENTO LATINOAMERICANO (2008-2022)**
por Francisca Noguero
- 38** **CUATRO PROBLEMAS DE FILOGENIA EN LA NARRATIVA BREVE CONTEMPORÁNEA**
por Michelle Roche Rodríguez
- 42** **LA NOUVELLE: NI CUENTO ALARGADO NI NOVELA SIN ARTIFICIOS**
por Ginés S. Cutillas
- 46** **EL MICRORRELATO HISPÁNICO Y LA FAMILIA DE LOS GÉNEROS NARRATIVOS: TEXTOS, LIBROS, ANTOLOGÍAS, REVISTAS Y VERSIONES ELECTRÓNICAS**
por Fernando Valls
- 50** CRÓNICA
CHISTE CRECIENTE, CUENTO MENGUANTE
por Hipólito G. Navarro
- 56** MESA REVUELTA
RICARDO PIGLIA Y SU LEGADO LITERARIO
por Raquel Garzón y Alan Pauls
- 62** **EN EL LABORATORIO CREATIVO DE BORGES**
por Toni Montesinos
- 66** BIBLIOTECA
LA REBELIÓN DE LOS MÁRGENES (O LA IMPORTANCIA DE UN BUEN BIGOTE)
Eva Cosculluela
EL MAL DORMIR. Brenda Navarro
SOBREVIVIR A LAS PÉRDIDAS. Mey Zamora
EN EL ALEPH NO EXISTE EL TIEMPO.
David Aliaga
UBICARSE PARA ESCRIBIR, ESCRIBIR PARA UBICARSE. Margarita Leoz
DE VIAJE POR AMAR A OLGA.
Luis Yslas Prado
CUADERNO DE HISTORIA O LA TRANSICIÓN EN LA POESÍA DE MANUEL RICO.
Martín Rodríguez-Gaona



Fotografía de Catalina Bartolomé

FEDERICO FALCO

**«Me parece fascinante
cómo se nombra el mundo»**

por **Magali Etchebarne**

Unas semanas antes de hacer esta entrevista, nos cruzamos con Federico Falco en una presentación de libros en San Javier, un pueblo en el Valle de Traslasierra, Córdoba. Federico se fue a vivir cerca de ahí en pandemia y planea seguir haciéndolo durante gran parte de este año. Era una tarde muy calurosa de enero, cerca de las ocho de la noche, pero todavía no había caído el sol. Llegó con un bebé rubio de ojos inmensos en brazos, su ahijado, hijo de su amiga Soledad Urquia, editora del sello Chai para el cual Federico traduce y dirige la colección de cuentos.

La cita era en un bar en el bosque donde coincidimos amigos y conocidos que veraneábamos por esos días. Para llegar a Traslasierra, yo había hecho el camino de las altas cumbres, un viaje de dos horas desde el centro de Córdoba. La ruta de las altas cumbres es un camino con tramos literalmente entre las nubes, no solo por la altura, sino porque suele haber mucha neblina. Hay momentos durante los que se avanza sin ver, rompiendo una pared de humo blanco y divisando, muy muy tenue, y cuando ya están demasiado cerca, las luces de los autos que vienen en dirección contraria. Pero cuando la neblina se disipa, la vista es majestuosa: sierras, y valles, y arroyos allá abajo y casitas o paradores anclados al pie de una montaña o en la cima de alguna. Pero Córdoba también es llanura, mucha llanura hacia el sur donde empieza la pampa.

En General Cabrera, una pequeña ciudad al sur de esa llanura, nació Falco en 1977. Intenté googlearla para poder describirla mejor, pero no encuentro demasiadas imágenes. «No, todavía no hay Street View en Cabrera» me dice cuando le cuento. Allí nació y vivió hasta los dieciocho años. «Siempre estuvo el horizonte de saber que en algún momento me iba a ir. Por ahí, no saber mucho a dónde o a estudiar qué, pero siempre fue algo muy claro, algo que ansiaba: qué bueno cuando termine el colegio, me voy a ir y voy a ir al cine, voy a ir al teatro. Las fantasías, por un lado, de irme a la ciudad y, por otro lado, de viajar; esas son cosas

que siempre me gustaron un montón y que me gustan».

Esta geografía y estos paisajes, el de las planicies abrumadoras y las de los pueblos chicos encallados entre montañas, bosques tupidos y quebradas viven en su obra. Es una materia muy viva, muy potente, como un animal que aunque no hable uno podría adjudicar una voz. En 2020 su novela *Los llanos* fue finalista del 38° Premio Herralde de Novela y en 2021 ganadora del Premio Fundación Medifé Filba. «Para mí fue todo bastante sorpresivo y lo sigue siendo. Fue un texto que surgió desde un lugar muy chiquito, probando cosas. Nunca lo escribí pensando en quién lo iba a leer».

Pero ya hacía tiempo que Falco se había confirmado como una voz potente dentro de la literatura latinoamericana contemporánea. Publicó el libro de poemas *Made in China* (2008), los libros de cuentos *00, 222 patitos* (ambos en 2004), *La hora de los monos* (2010) y *Un cementerio perfecto* (2016) y la nouvelle *Cielos de Córdoba* (2011). En 2010 fue seleccionado por la revista *Granta* como uno de los mejores narradores jóvenes en español. «Relatos en sordina de lo siniestro o lo inesperado, de lo impensable o, por lo menos, de lo infrecuente» dijo Beatriz Sarlo sobre sus cuentos.

Conviven en ellos universos condensados en pocas cuadras y en pocos personajes, pequeñas vidas resplandecientes narradas con calma y minuciosidad; un tono liviano para contar el dolor y la ominoso, mucha justeza para describir, y un oído entrenado para captar esas joyitas de la oralidad que sus personajes pronuncian con verosimilitud.

En *Los llanos* su ojo entrenado para mirar y contar la naturaleza alcanza un punto muy alto. «Es algo que suelo proponer en el taller. ¿Cómo se escribe esto? ¿Cómo se escribe esta sensación en el cuerpo, este paisaje? ¿Cómo se escribe esta piedra? Gran problema. Estoy rodeado de un mundo que es básicamente piedras. Entonces tengo que averiguar un montón de nombres: esto es cuarzo, esto qué otra cosa es. Todo ese tipo de

problemas me parece fascinante. Paso mucho tiempo pensándolo: ¿cómo se cuenta esto? ¿Cómo se traduce esto a palabras? Con las piedras, pero también con los sentimientos, con las sensaciones. Me cuesta un montón poner en palabras las cosas, lo que me está pasando. Necesito entrar y salir, tomar distancia. Después encuentro la palabra: ah, es esta, esto es lo que me pasa, esto es lo que es. Esta sería la forma de nombrarlo».

¿Qué posibilidades narrativas te dan estas atmósferas de pueblos o ciudades pequeñas?

Por un lado, en las pequeñas comunidades existen los vínculos. Por lo tanto, el conflicto se genera mucho más fácil, circula la información a la manera de rumor, de chisme, hay mucho control social y, por otro lado, se da cierto encasillamiento, cierta forma de definición de cada uno de los personajes y una imposibilidad de salir de esos roles. Son todas cosas que me interesan y que a nivel narrativo son sumamente fructíferas. Hay muchos hilos para tirar y ver qué surge. Por otro lado, a mí siempre me costó escribir sobre ciudades. Creo que porque nunca terminé de entender muy bien cómo es la lógica de la vida urbana. Había una lógica que entendía, la del pueblo, y me sentía cómodo por eso.

Y estas razones habrán ido cambiando.

Al principio, sobre todo con los cuentos de *222 patitos* y de *00*, hubo para mí, un gran descubrimiento en la obra de Lilia Lardone, y de María Teresa Andruetto: ah, me dije, se puede escribir sobre estos pueblos. Puedo escribir sobre lo que conozco, sobre lo que sé, sobre estos personajes con nombres parecidos a los de mis vecinos. Esta lógica de «pinta tu aldea y pintarás el mundo». Después eso fue variando. Para la escritura de *Un cementerio perfecto* ya llevaba mucho tiempo viviendo en ciudades y tenía nostalgia de ciertos lugares, no necesariamente de Cabrera, pero sí de veranos en las sierras, de ciertos lugares de Estados Unidos en los que había pasado algunos

«En *Los llanos*, hubo otro movimiento, una especie de evolución, que fue una decisión más vital de pasar más tiempo en el campo, empezar a hacer una vuelta. Entonces, lo que primero fue escribir desde el pueblo y después escribir desde la nostalgia, de pronto se convirtió en: escribo sobre lo que tengo enfrente, porque volví. Retratando lo que va pasando a mi alrededor, mirándolo y haciendo foco. Un decantar sobre esa nostalgia, para ver cuánto había idealizado, cuánto era real, cuánto eran cosas que sabía, o sabía grosso modo»

momentos. En *Los llanos*, hubo otro movimiento, una especie de evolución, que fue una decisión más vital de pasar más tiempo en el campo, empezar a hacer una vuelta. Entonces, lo que primero fue escribir desde el pueblo y después escribir desde la nostalgia, de pronto se convirtió en: escribo sobre lo que tengo enfrente, porque volví. Retratando lo que va pasando a mi alrededor, mirándolo y haciendo foco. Un decantar sobre esa nostalgia, para ver cuánto había idealizado, cuánto era real, cuánto eran cosas que sabía, o sabía grosso modo. También pasa algo en los pequeños pueblos, la naturaleza está ahí, muy presente, y eso es algo que siempre me atrae.

La naturaleza en vos es una marca. Pensaba en esto que se dice de «los temas que obsesionan a un autor», o que sue-

len reiterarse a lo largo de una obra. En tu caso, la naturaleza, el paisaje, siempre tienen una presencia protagónica.

Me siento muy cómodo en esos lugares. En un pueblo pequeño está toda esa cosa del rumor, de lo social, pero también está lo natural, casi como acontecimiento, no necesariamente como conflicto. Pero si lo tengo que pensar como una obsesión, tiene una especie de carga negativa, como que tengo que salir de ahí. Lo de la naturaleza es innegable. Es algo que me llama bastante la atención, sobre todo porque al principio, cuando era más joven, era algo muy natural para mí y, como cualquier cosa que es muy natural en uno, casi que ni siquiera la había puesto en palabras. Tardé tiempo en darme cuenta, hubo que desplegarlo, verlo en la repetición, ver cómo algo no se había agotado.

Los libros de cuentos suelen estar agrupados en función de una idea, cierto elemento que los hilvana y en tus libros de cuentos detecto unidad, son relatos bien abrazados entre sí. En *Un cementerio perfecto*, por ejemplo, se leen nítidamente estas atmósferas de pueblos, pequeñas comunidades y personas que de pronto se ven alteradas por un cambio, un ingreso —pienso en los mormones que llegan al pueblo de Silvi, la tala de árboles que desencadena que el padre le busque marido a la hija, la llegada del diseñador de cementerios, etc.— ¿Tenés en mente esta unidad durante el proceso de escritura o es algo que detectás al final?

Cada libro tiene más que ver con la marca vital de una época. En general yo escribo bastante lento. Tengo varios cuentos en proceso dando vueltas. Entonces, cuando empiezo a armar el libro, empiezo a trabajarlos en paralelo, editándolos y cerrándolos. Es un proceso de escritura bastante largo y abierto. *222 patitos* habla de una primera juventud. Hay una unidad que viene de las cosas que pensaba en esa época. Un par de años después de terminar el libro y de que el libro se publique, empiezo a ver: «ah, los temas acá eran estos». *Un cementerio perfecto*, por ejemplo, de cierta forma procesa la muerte de mi abuelo, la pérdida de lugares, espacios, seres queridos durante esos años. No sé si eso está en el libro; de hecho, aparece mucho más en *Los llanos*. Pero fue una forma de procesar todo eso, con marcas tal vez mínimas pero que están. A mí me cuesta decir «estoy en este proceso». No, más bien estoy en un lío de cosas, no tengo idea de qué proceso es, dentro de tres o cuatro años me daré cuenta qué estaba procesando y de qué manera. En general, son cosas que termino de entender cuando el libro ya está cerrado, cuando empiezan a llegar las lecturas. Mientras tanto, son cosas que uno va viviendo, sintiendo, escribiéndolas como puede, pero sin la suficiente distancia como para tener mucha claridad.

Ahora que lo decís, *Un cementerio perfecto*, tiene un clima emocional muy triste,

es tu libro de cuentos que más me gusta, todos podrían ser personajes del mismo pueblo, podrían ser «vecinos». Algo que aparece mucho en ese libro también es un gran trabajo con la oralidad, diálogos muy bien contruidos, muy naturales, me pregunto cómo trabajas eso, si estás «a la caza» de cosas que escuchás.

Me interesa naturalmente la forma en que la gente habla, la forma en que dice las cosas. Cuando algo me llama la atención, inmediatamente pienso: ¿por qué lo dijo de esta manera? ¿por qué organiza la oración así? Algo, de pronto, me parece muy entrañable y misterioso. Antes solía llevar una libreta negra donde anotaba esas cosas. Ahora llevo el celu y hago una nota cuando aparece una palabrita, una forma decir. Y, a su vez, en esta cosa de recolector, hago un esfuerzo para meterlo en lo que estoy escribiendo. A veces funciona, otras no. Acá en el valle de Traslasierra, por ejemplo, se habla de una manera muy particular. Se usan ciertas palabras, ciertos tiempos verbales. Usan mucho los diminutivos. El otro día escuchaba en un bar a unos chicos hablar de «patiecito», «vamos al patiecito». Yo pensaba «qué linda palabra 'patiecito'» y me imaginaba una casa con un patio chico. Después resultó que era un boliche que se llama El Patiecito. Me parece fascinante cómo se nombra el mundo. Cómo se nombran las cosas, qué palabras se usan, cómo decimos las cosas que nos pasan.

En *Los llanos* esto aparece, por ejemplo, en las listas de términos en piamontés, o la lista de apellidos, de notas que escribe el abuelo en libretitas. Un trabajo como de coleccionista de palabras.

Claro. Aparece en *Los llanos* y en algunos otros lados, realmente es algo que me atrae mucho. Siempre me parece que la experiencia es algo que está un poco lejos del lenguaje y hay que hacer el esfuerzo de intentar pegotear la experiencia al lenguaje, y esto es algo que cada uno organiza de una manera muy personal.

En esta suerte de recolección que hacés, de lo que te llama la atención, ¿fun-

cionan como disparadores? ¿Podrías identificar un proceso?

Nunca hay un plan, eso seguro. Nunca sé lo que voy a escribir, nunca sé lo que va a pasar, nunca sé cuáles son los personajes importantes o principales del cuento. Todos empiezan de una manera un poco misteriosa pero que no es siempre la misma. En algunos casos es un lugar, en otros es algo entrevisto, una escena que vi a medias, en algunos casos es un personaje. A veces, una forma de decir, una frase. Pero, siempre está esa sensación de: che, acá hay algo, acá hay algo que me interesa y reverbera en mí de un modo raro. Eso me lleva a escribir, a tomar notas, a pensar cosas, a agregar escenas, a ir uniendo. «Ah, esto que tenía dando vueltas por acá podría unirlo a esto otro que tenía dando vueltas por allá, ¿qué pasa si se unen?», «esto otro podría ir para este cuento que ya tengo en marcha». Hay algo alquímico que va pasando, en el sentido de que realmente no tengo idea qué voy escribiendo. Voy bastante ciego y me gusta eso. Si sé de qué se tratan las cosas, en general, dejo de escribir o va quedando perdido.

En una entrevista de hace algunos años, te escuché decir que llevabas archivos con etiquetas.

Sí, eso lo sigo haciendo.

En principio me pareció muy ordenado. Muy genial y ordenado.

No, en realidad es bastante desordenado [risas]. Yo nunca tengo una idea en el sentido de «quiero terminar esto así» o «quiero escribir esta historia». Ese tipo de cosas no me interpelan y no me funcionan a la hora de escribir. En los últimos años, para mí la escritura pasó a ser más materia prima que otra cosa, cosas que junto y después veo qué hago. Como los artistas que van juntando pequeñas cositas y después hacen instalaciones o ensambles. Algo en esa lógica un poco azarosa me permite que de una manera más opaca aparezca algo más verdaderamente mío que si me pongo a escribir sobre tal cosa. En general, todas estas

cosas direccionadas, por mi forma de ser y en mi proceso, por lo menos en este momento, terminan siendo fallidas, no me convencen.

Hay múltiples definiciones de cuento, como en los decálogos de cómo se escriben. Pero también hay otras más poéticas. Pensaba en algunas ideas generales sobre el género, como esa de Lorrie Moore: cuando se termina de leer una novela se mira hacia el futuro y cuando se termina de leer un cuento se mira hacia atrás para entender. Otra de Claire Keegan, que creo que dijiste vos en un taller: en una novela lo que tiene que pasar está por pasar y en un cuento lo que tenía que pasar ya pasó y lo que vemos son los restos de esa explosión. En una charla en la Facultad de Filosofía y Letras, hace algunos años, Samanta Schweblin dijo que terminaba los cuentos como si fuese unos minutos antes de que pasara lo que tenía que pasar. Pero en general hay una fórmula muy personal de cada cuentista. ¿Tenés alguna con la que comulgues?, ¿alguna idea de qué es un cuento que te haga sentido a vos?

Un ejercicio que propongo en el taller es juntar muchos decálogos y darlos a leer todos juntos. Cuando leés tres, cuatro, cinco decálogos todos juntos, te das cuenta de que se empiezan a contradecir. [Risas] Uno dice lo que no dice el otro, lo que dice otro es diametralmente opuesto, coinciden en ciertas zonas y en otras no. Eso me parece interesante. Pero no tengo ninguna a la que adhiera mucho tiempo. Sí me parece que el peligro del cuento siempre es caer en el decálogo, en la receta, en la forma. Es un género definido un poco por la forma. Pero a la novela no le pasa. No hay un decálogo de cómo escribir una novela. Lo que sí es recurrente en mí es tener cuidado de no caer en esas formas más trilladas y tratar de ver si se puede pensar desde otro lugar, de otra manera. Me gusta pensar el cuento como un mazacote. Tenés que enfrentarte a un conjunto de palabras que te proponen un recorrido, que no necesariamente tiene que ser armónico

ni conclusivo ni llevar a un final. Como lector, siento entusiasmo y curiosidad, cierta excitación, cuando estoy leyendo algo y me digo... ¿qué está haciendo?, ¿qué es esto? Me parece interesante pensarlo a la hora de escribir. ¿Por qué yo mismo estoy tomando este camino? ¿Es el camino más fácil? ¿Es una estructura que ya tengo muy integrada y me parece que si no cumplo con esa regla estructural no va a ser un cuento? ¿Es algo que me ayuda a sacarme el problema de encima? En general, cuando pasan esas cosas, lo que hago es meterlas en el freezer, dejarlas y volver un tiempo después.

¿Y ahí qué prueba le hacés a los textos, a tu escritura?

Una de las cosas que hago es dejar que pase el tiempo y leerlo como si yo fuera otra persona. Otra prueba es dárselo a leer a amigos y ver qué les está pasando, preguntarles qué sintieron, qué les pasó. Terminó algo, lo dejo un tiempo (tres, cuatro, cinco meses) en un cajón, lo reto-

mo e, instintivamente, al leerlo sé si está funcionando o no. Pero no sabría decirte por qué lo sé. Incluso sé cuándo algo no funciona, pero podría llegar a funcionar y cuándo no, cuándo está muerto, no tiene chance, no vale la pena que lo reescriba. Pero no sé exactamente por qué es. Te diría que es algo casi instintivo...

De buen lector.

No sé si de buen lector. Me parece que, de alguna manera, tiene que componer algo con reglas propias, que se sostenga, que tenga una cadencia, que una oración lleve a otra, que un párrafo lleve a otro pero que a la vez ese deslizarse de un párrafo a otro no sea totalmente previsible, que haya cierta extrañeza y al mismo tiempo no.

En relación a *Los llanos*, en alguna entrevista te escuché decir que empezaste a llevar algo de lo que estabas escribiendo a lecturas y que las respuestas te fueron dando la certeza de que eso es-

ta funcionando. Incluso que alguien te dijo «¿por qué no escribís sobre una huerta?».

Álvaro Bisama me lo sugirió, para las conferencias que él organizaba en la Cátedra Bolaño de la UDP. Me preguntó si quería ir a la conferencia. Me dijo «pensate un tema». A los diez minutos me vio comprando unas semillas de ajíes serranos y me preguntó «¿qué es eso?». Le conté que tenía una huerta y me dijo «escribí sobre eso, hablá sobre eso». Yo inmediatamente dije «no, no da». Me parecía que no era un tema. Pero sí empecé a prestarle un poco más atención a eso, a tomar nota y a pensarlo.

Tenías una huerta, eso es real.

Tenía huerta, sí. No es real lo que sucede en la novela, ahí hay una especie de resumen de muchas huertas: de huertas de amigos, cosas que no viví yo, sino que me contó alguien —«pasó tal cosa», «se me murieron tantos conejos»—. Pero sí, en ese momento yo tenía una huerta. Fue un proyecto en el que todo el tiempo estuve muy perdido. Siempre me sentía incómodo, al tanteo. Había mucha incertidumbre, «para qué es esto». Por otro lado, sentía que durante la escritura de *Un cementerio perfecto* venía en crisis con la escritura de cuentos y que tenía que aflojar la mano, liberarme de esta cosa más ligada a la estructura y un poco obsesionada con eso. Pensaba: esto me viene bien para empezar a relacionarme con la escritura de otra manera. Iba armando cositas, poniendo un párrafo al lado del otro, probando «qué pasa si pongo esto con esto otro». Sentía todo el tiempo «qué raro eso, para qué hago esto, para qué serviría esto». Eso me generaba mucha ansiedad. Lo empecé a llevar a lecturas para ver qué pasaba, qué me respondían. Y en general, con buena parte de esos textos que después fueron *Los llanos*, pasaba que se acercaba alguien y decía «¿qué es esto que estás escribiendo? Qué bueno, qué interesante, qué diferente a lo que estás haciendo». Hay algo de la lectura en público que te permite darte cuenta si un texto funcio-



Fotografía de Catalina Bartolomé

na o no. En mi caso, fue una forma de seguir. Me convencían de algo de lo cual yo no estaba muy seguro.

¿Y así fuiste armando la novela?

Surgió a partir del mismo proceso de escritura. Por un lado, en paralelo a *Un cementerio perfecto*, yo había estado escribiendo ciertos recuerdos de infancia ligados a la vida con mis abuelos en el campo que en ese momento se estaba desmantelando. Esto era claramente autobiográfico y había quedado ahí, dando vueltas. Por otro lado, había estado tomando estas notas sobre huertas. Y estaba escribiendo algunos textos sobre estructuras narrativas que terminaron formando parte de esa conferencia de la UDP. Me interesaba mucho —no sabía bien para qué— pensar ciertas formas estructurales del relato y, a su vez, ciertas formas de aproximarse al relato en la escritura. Eso era más ensayístico y asentado en un yo personal. Era yo tratando de enhebrar ciertas ideas. En un momento entendí que todo formaba parte de lo mismo. Había aparecido una frase de Vivi Tellas que me parece súper útil y se la escuché decir hace muchos años cuando fue mi profe: cuando uno trabaja en varios proyectos al mismo tiempo, siempre tiene que preguntarse si no son el mismo proyecto y ver qué pasa si uno combina esos materiales, cómo reaccionan entre sí. Entonces fue «ah, todo esto forma parte de lo mismo». En algún momento intuí cómo era la estructura. Y a lo largo de un año me lo olvidé y estuve tratando de volver a recomponer esa imagen mental que se me había armado medio fugaz.

El narrador es un escritor y podría haber sido otra cosa, se llama Fede, está en primera persona, imagino que son decisiones que fuiste tomando en el proceso. Pero ¿cómo conseguiste equilibrarlo para sentirte cómodo, siendo que se lee en clave autobiográfica y esto es algo que —entiendo— no te interesa especialmente?

Me llevó mucho tiempo y hubo una gran resistencia en combinar esos ele-

mentos, ciertas cuestiones ficcionales se ligaban con fragmentos mucho más personales. «¿El narrador tiene que ser escritor?», eso me generaba un poco de temor, lo pensé bastante, le di varias vueltas. Tuve que vencer cierta resistencia en mí mismo a usar esos materiales porque habilitaban, justamente, una lectura autobiográfica con la que no me sentía muy cómodo. Después, en el proceso, cuando todo empezó a combinarse me dije «¿cómo se va a llamar el narrador? Bueno, ya está, como yo». Yo tengo muy en claro que en algunas zonas soy yo y en otras no soy yo. Tengo muy en claro que es una novela, para mí es un pacto de lectura re importante. No le estoy diciendo a nadie que voy a decir la verdad. Estoy escribiendo una novela. En ese momento lo pensaba como dejar el guiño, total van a pensar que soy yo. ¿Por qué le voy a poner Carlos al narrador? Le pongo Fede y coqueteo con eso.

Clara Obligado, en su libro *Una casa lejos de casa*, habla mucho del propio relato y dice que siempre es ficción, que en lo autobiográfico es donde más se miente. En *Los llanos* hay algo muy preciso y muy precioso en que el narrador sea escritor. Me parece que lo que está domando todo el tiempo es un relato. Pareciera que está domando la naturaleza, poniéndole límites a una huerta, a unos animales, pero lo salvaje viene del orden de la memoria y de ese vínculo que se acaba de romper. Que sea escritor le permite ordenar ese caos y domar el relato de la propia historia de amor.

Incluso no ordenarlo. El libro hace ese doble movimiento que sí me pareció un poco divertido: alguien que está tratando de ordenar algo que no se puede ordenar. Por otro lado, tiene que ser un libro, entonces tiene que tener cierto orden. Pero ese orden confluye en una especie de desorden: se hace lo que se puede, se une lo que se puede, se arma una historia con lo que hay en ese momento, explica ciertas cosas y deja otras sin explicar. Hay algo en el libro que, a la vez que habilita la posibilidad de leerlo como

«Me gusta pensar el cuento como un mazacote. Tenés que enfrentarte a un conjunto de palabras que te proponen un recorrido, que no necesariamente tiene que ser armónico ni conclusivo ni llevar a un final. Como lector, siento entusiasmo y curiosidad, cierta excitación, cuando estoy leyendo algo y me digo... ¿qué está haciendo?, ¿qué es esto? Me parece interesante pensarlo a la hora de escribir»

«Esas huellas en el paisaje me conmueven, me dan ganas de escribir. Llego a advertir ese tipo de cosas gracias al artista en los años setenta que hacía land art y eso me hace hacer foco en algo súper cotidiano para mí como son los caminos que arman las vacas en el potrero y que nunca me habían llamado demasiado la atención. O nunca me había preocupado por cómo se nombraría, como lo llamaría, cómo lo pondría en palabras»

biografía, la pone en jaque. Aunque no sé si me interesa mucho pensarlo así. Yo tengo muy claro que no soy yo el que está ahí. Hay pedacitos de mí, pequeños rastros míos dando vueltas.

Tu yo traficado.

Traficado y estetizado. Es una novela, hay alteraciones que tienen que ver con que algo no pasó así, pero suena bien así en la sintaxis de la frase. O estructuralmente de un capítulo a otro necesito que pase esto. Son todas las libertades que uno se toma cuando escribe ficción, ¿no? En el fondo, también, está pensando en las propias lógicas y funcionamientos de la ficción.

¿Y por qué poner a este personaje a atravesar un duelo específicamente en la llanura?

Fue un momento casi de anagnórisis visual. La llanura es un tema que me interesa desde hace mucho tiempo. Aparece esta idea del vacío, lo monótono, la línea plana. En mi cabeza esas cosas se combi-

naron. La idea del espacio que no cambia, de este espacio en el que uno avanza, avanza, avanza, avanza y sigue siendo el mismo, tenía que ver un poco con el duelo. Era una especie de representación visual del duelo. Había un link formal que se me armaba. También por una cuestión familiar: es el paisaje que más conozco, es el lugar donde me crié. Ahora vivo entre montañas, pero todo el tiempo siento que es raro vivir acá. Lo disfruto y siento una especie de rareza o curiosidad, lo voy estudiando, mientras que la llanura es casi el lugar donde más tiempo pasé en mi vida. La idea de salir a caminar o cortar potrero me parece un juego de infancia. También la angustia que genera la llanura. Era una relación que estaba y se armó desde un lugar visual.

La llanura es el gran tópico de la literatura argentina. Me preguntó cómo operaba en vos esa idea de la llanura en nuestra literatura.

Yo estaba pensando en cosas que tienen que ver con mi propia historia, con

mis recuerdos de infancia, y entendí que eso era un tema en la literatura argentina. Pero ese lugar me daba muchísimo miedo y ansiedad, y era el lugar al que trataba de no caer cuando me iba a dormir. Si lo pensaba desde ese lugar, era muy paralizante, «no me puedo meter con este tema que tiene toda una tradición, que tiene toda una serie de cosas pensadas y dichas». Entonces, elegí no pensarlo desde ese miedo paralizante y seguir. Por otro lado, es un lugar desde el que no pienso mucho las cosas. No pienso en referencias literarias o en relación al campo de la literatura argentina, a su tradición y a su corriente.

¿Resulta un peso?

O quizás no lo tengo tan incorporado. Una de las cosas que tiene escribir en el interior, con cierta lejanía, implica cierta distancia. No sé si yo pienso necesariamente en el campo de la literatura argentina desde un lugar muy consciente. Desde el lugar que yo empecé a escribir, todo estaba igual de lejos, todo estaba a la misma distancia. Era un poco lo mismo pensar en textos clásicos de la literatura argentina y pensar en textos de autores chilenos, o pensar en textos leídos en traducción, o pensar incluso en otras referencias. Muchas de las referencias que para mí son importantes, incluso para esta novela, tienen que ver con el arte contemporáneo, el arte conceptual, ciertas cosas que me interesan de por sí y me parecen sumamente productivas a la hora de pensar el proceso de escritura. Mis referencias son mezcladas, mixturadas, de diferentes lugares. Algunos más consolidados y algunas cosas más casuales.

Sobre lo que decías al principio del personaje en duelo en ese espacio: ayer fui a la librería de mi barrio, una de las más lindas de San Telmo, a comprar el nuevo de Chai que tradujiste, *Relatos de Deborah Eisenberg*. Le dije a Fernando Llera, mi librero, que te iba a entrevistar y me contó algo que me pareció muy ilustrativo. Cuando era chico —él es de Mar del

Plata— su abuelo los llevaba a él y a sus primos hasta la playa y les decía «miren el horizonte, pero mírenlo muy bien, ¿qué ven?». Cada uno iba diciendo algo. «Es inmenso, enorme. ¿Y qué más?». «Infinito. Bueno, ¿ven lo chiquititos que somos? Ningún problema es tan grande». Me pareció que me lo contaba en relación con tu novela porque la llanura, como el mar, tienen algo de ubicarte, que a veces no pasa tanto con la montaña, y le dije que te lo iba a contar. Quizás es una idea muy personal, pero la montaña es intrincada, se te viene encima, algo del yo va todavía más para adentro. Pero la llanura y el mar tienen esa expansión que ubica miserablemente a mi pequeño drama. Da perspectiva.

Sí, es un paisaje que te enfrenta al vacío, cierta idea de página en blanco, cierta cosa de lo muy mínimo frente a esa vastedad. Cuando uno camina en la llanura, hay muy pocos lugares, donde hacer foco, donde posar la vista. Como yo no veo bien de un ojo, en general tengo que cerrarlos un poco para ver bien el horizonte, porque si no veo la línea del horizonte y otra línea oblicua cruzándolo. También hay algo de cierta curiosidad que se da acicateada. Esta cosa tan vasta, ¿es tan vasta? ¿Cómo reducirla? ¿Cómo hacer foco en esto? ¿Cómo pensarla en fragmentos, en lo pequeño? Está ese diálogo entre lo pequeño y lo inmenso, no hay término medio. Son cosas que me interesan. Todo ese tipo de referencias tienen que ver con lo corporal, con pensar el cuerpo en relación con el paisaje, con lo visual: ¿cómo enmarcar esto? ¿Cómo recortarlo? ¿Desde qué punto de vista? ¿Cómo pensar la llanura como un proceso? ¿Qué se hace con el cuerpo en este espacio? ¿Cómo pasa el tiempo? Pero, además, ¿qué sería un proceso corporal acá? ¿Cómo moverse en este lugar, cómo caminar? Hay una obra de land art de Richard Long que me gusta mucho: alguien camina unos ciento cincuenta metros, va y viene, va y viene a lo largo de un prado hasta marcar la línea de su caminata, genera una especie de senderito de tanto ir y venir. Eso, visto desde el registro foto-



Fotografía de Catalina Bartolomé

gráfico es hermoso, un prado, en Nueva Inglaterra, todo verde con una línea blanca atravesándolo; es algo que pasa con la gente que le va a dar de comer a las gallinas todos los días por un mismo camino. Esas huellas en el paisaje me conmueven, me dan ganas de escribir. Llego a advertir ese tipo de cosas gracias al artista en los años setenta que hacía land art y eso me hace hacer foco en algo súper cotidiano para mí como son los caminos que arman las vacas en el potrero y que nunca me habían llamado demasiado la atención. O nunca me había preocupado por cómo se nombraría, como lo llamaría, cómo lo pondría en palabras.

En relación a tu estilo, que para mí es muy limpio y fluido, y además tiene esta característica tan engañosa: «ah, mirá qué simple». Como lector, uno no percibe ninguna dificultad. Pensaba, en relación a este modo de acercarte a las cosas, de narrar, y por lo que decías antes de recolectar, que también me parece un trabajo que leo como de relojero, muy meticuloso. ¿Cómo lo vivís vos? ¿Cómo es tu trabajo de edición? ¿Cuánto tiempo pasás trabajando el texto?

Mucho, pero también porque me gusta. No usaría la metáfora de la relojería porque hay una especie de trampa en esto. En general, desde muy jovencito, entendí que no iba a poder decir lo que

quería decir. Entonces, nunca estoy diciendo algo que quiero decir. Estoy diciendo algo que va saliendo, que voy encontrando. Un relojero se pone a armar un reloj y quiere armar un reloj. Entonces hay todo un trabajo de engranajes, pulido, para un objeto muy específico al cual quiere llegar. Yo nunca quiero llegar a un lugar, porque sé que no voy a llegar, sé que no puedo hacer eso. No es que quiero escribir sobre esto, sino que estoy escribiendo y voy a saber qué sale, voy a saber qué objeto se arma. A veces sale un reloj, a veces sale una piedra, a veces sale una regadera, a veces sale un bodoque que hay que tirar. Por otro lado, me gusta naturalmente jugar con palabras. Ver que suene bien, ver qué pasa si cambio el adjetivo de lugar, ver qué pasa si cambio el orden. Es algo que disfruto mucho, me resulta hermoso pasar tiempo frente a estas frasecitas, moverlas, ver para qué pueden servir, qué va apareciendo en el camino. En mi manera sana de canalizar la neurosis. Si no, pasaría todo ese tiempo pensando, obsesionado en otras cosas con las que no lograría nada. Acá estoy obsesionado con las palabras, poder cambiarlas. Tomo notas en el celu, lo paso a otro archivo, lo reescribo, lo imprimo, lo corrijo a mano, lo vuelvo a imprimir, lo vuelvo a poner en otra cosa. ¿Si no, qué hago todas las mañanas?

SEGUNDA VUELTA

Augusto Monterroso

OBRAS COMPLETAS (Y OTROS CUENTOS)

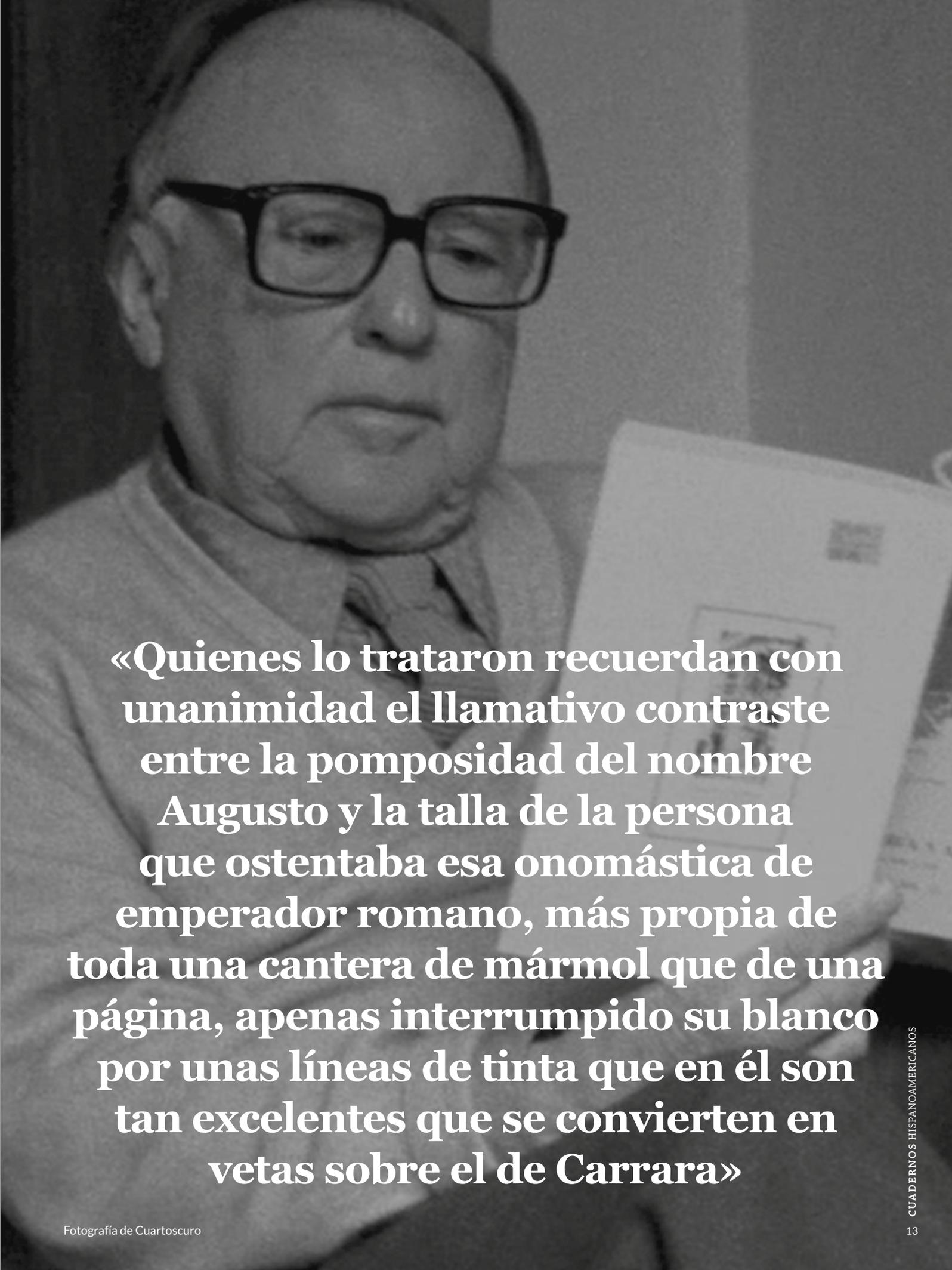
por **Antonio Rivero Taravillo**

El éxito de la obra de un autor es algo que depende de cada texto y tiene mucho que ver con las apreciaciones de los lectores y los dictámenes que la crítica le adhiere o evacúa sobre él. En la importancia de esa obra en la historia de la literatura, sin embargo, intervienen además otros factores que guardan más relación con el antes y el después; sobre todo, con la influencia que ejerce sobre los contemporáneos y, aún más, sobre los escritores y lectores del futuro. En las páginas de Augusto Monterroso (1921-2003) se halla el placer intrínseco de la lectura pero también una huella indeleble en los libros que, desde el primero suyo, habría que adjudicar al porvenir por más que este ya sea, hoy, pasado. Porque ni corto ni perezoso (en realidad, bastante corto en estatura y obra, además de tímido, y poco diligente en el escribir), Monterroso sembró las semillas de mucha de la cuentística que lo sucedió.

Nacido en Tegucigalpa (Honduras) pero adolescente y joven en Guatemala, exiliado por causas políticas una temporada en Chile y la mayor parte de su vida en México, el México acogedor de tantos trasterrados de procedencias muy diversas, Monte-

roso publicó su primer libro *Obras completas (y otros cuentos)* en 1959. Ya aquí en este estreno literario una de las características del escritor: la elegante ironía. Que el libro con el que se estrena un autor sea el aparentemente recopilatorio *Obras completas*, más el aditamento y *otros cuentos*, ya indica un talante humorístico. A lo que se suma, además, que ese volumen no sea en absoluto grueso, como correspondería a unas obras completas al uso, sino fino, breve, como todo lo que publicara.

Diez años tardó Monterroso, que tampoco se había dado prisa en publicar el primero, en dar a la estampa un segundo libro, impugnación a la totalidad de esas obras completas tan ilusorias y si se toman al pie de la letra prematuras, aquel comenzar la casa por el tejado, un libro por el colofón, un almuerzo por el postre. Lo que vino entonces fue también un título bímembre en cuya segunda parte se declara, igualmente, el género: *La oveja negra y demás fábulas*. Entre cuentos y fábulas se movió esencialmente el universo creador de Monterroso, más alrededor de un puñado de ensayos libérrimos, una novela hecha de retales, y poco más; en todos los casos, como cum-



«Quienes lo trataron recuerdan con unanimidad el llamativo contraste entre la pomposidad del nombre Augusto y la talla de la persona que ostentaba esa onomástica de emperador romano, más propia de toda una cantera de mármol que de una página, apenas interrumpido su blanco por unas líneas de tinta que en él son tan excelentes que se convierten en vetas sobre el de Carrara»

ple en un autor de valía, buscando un sesgo distinto, rebasando los linderos de sus convenciones o comprimiendo sus fronteras hasta la mínima expresión. Pero ello sin aspavientos vanguardistas ni afán de revolucionar nada, tampoco poniendo su obra como altavoz de causas sociales o políticas, porque sin menoscabo de sus ideas Monterroso es un cuentista y un fabulador sutil que sugiere y no afirma, que esboza y no emborriona sus páginas con proclamas. Pues aunque de joven hiciera pintadas en los muros, el escritor adulto sabe que la literatura, la mejor literatura no está hecha de graves libelos que aplastan, sino de leves libélulas (*dragonflies* en inglés, es decir remotas primas del dinosaurio).

Quienes lo trataron recuerdan con unanimidad el llamativo contraste entre la pomposidad del nombre Augusto y la talla de la persona que ostentaba esa onomástica de emperador romano, más propia de toda una cantera de mármol que de una página, apenas interrumpido su blanco por unas líneas de tinta que en él son tan excelentes que se convierten en vetas sobre el de Carrara. Lo grandilocuente y lo parvo, lo magno y lo enjuto, el Augusto y el *Tito* por el que lo llamaban familiarmente todos.

Vinieron más libros, que a veces se hicieron esperar y tardaron lo que va de higos a breves (no es errata), pero maduros como brevas, y bravos, magníficos en su constante pequeñez. Solo una vez incurrió en la novela, y esta posee un carácter fragmentario, de cajón de sastre. Para llenar los esbeltos tomos de, esas sí, sus hipotéticas obras completas, la reunión de ellas, Monterroso llegó incluso a repetir páginas que hizo pasar de algunos libros a otros. El resto de su bibliografía después de los volúmenes de 1959 y 1969 se compone de *Movimiento perpetuo* (1972), la mencionada novela *Lo demás es silencio* (1978), *Viaje al centro de la fábula* (1981), *La palabra mágica* (1983), los diarios de *La letra e* (1987), las memorias de infancia y juventud *Los buscadores de oro* (1993), *La vaca* (1998) y las semblanzas y apuntes de *Pájaros de Hispanoamérica* (2002), donde canibaliza textos suyos anteriores bajo la intención de su editorial de ofrecer un nuevo libro (que en realidad tiene poco de tal) firmado por el Premio Cervantes del año 2000, galardón que sumó a otros tan importantes como el Juan Rulfo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el Xavier Villaurrutia o la condecoración del Águila Azteca. En colaboración con su esposa Bárba-

ra Jacobs preparó la *Antología del cuento triste*. No es contradicción que se ocupara de la acedía quien impregnó de humor su obra, porque es sabido que este es con frecuencia la coraza del melancólico.

Auspiciado por el centenario del nacimiento de Monterroso, la editorial Avenauta ha publicado una reedición de *Obras completas (y otros cuentos)* con admirables ilustraciones de Neus Caamaño (a quien se deben entre otros estupendos trabajos el celebrado cartel de la última Feria del Libro de Sevilla). Fue, como se apuntaba al principio de estas líneas un libro muy influyente, aunque solo fuera por el carácter seminal de la hiperbrevedad de uno de sus cuentos, «El dinosaurio», que preparó el camino al auge de los microrrelatos, en una carrera por la escalada de la cumbre más sucinta, el relato más microscópico. Pero este libro inicial es mucho más que ese cuento de solo siete palabras, una coma y un punto cuya transcripción completa poco socorrerá al reseñista que cobre por palabras o caracteres y que, al igual que ha servido para largos debates acerca de su interpretación, podría dar para un seminario sobre derechos de autor acerca de la licitud de reproducir, acogiéndose al derecho de cita, un cuento completo aunque este no ocupe ni siquiera una línea: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». No importa qué o quién fue el dinosaurio, si un conocido, como se ha especulado, o si la primera esposa de Monterroso, según declaración de este a los amigos.

Los otros cuentos de la colección tratan asuntos muy distintos, pero tienen como denominador común cierta guasa y una mirada crítica, dulcificada por ese humor, sobre la realidad hispanoamericana. Sucede así con el primero de ellos, «Míster Taylor» (cuya tilde en el tratamiento de respeto ya indica el trato con hispanohablantes del yanqui del título, trasunto del expolio de la United Fruit Company en Centroamérica). «Primera Dama» es igualmente un afilado varapalo a los dobleces de la buena sociedad criolla, y visto desde hoy un buen retrato de la compartimentación estereotipada de los sexos desde un ángulo feminista. Aquí es la esposa de un Presidente de la República quien toma la palabra y nos muestra, sin quererlo, las contradicciones e hipocresías que la rodean y de las que ella misma es parte y en el fondo víctima. Otro rasgo de algunas de estas páginas de Monterroso es la reflexión, bien que a menudo cáustica, sobre la necesidad de co-

municación, la a menudo patológica cháchara (que él contrarrestó con su parquedad) y el oficio de la escritura (tan presente en sus obras y tema de *Lo demás es silencio*, con un tonto listo o listo tonto que hace, tan estrambótico, las delicias del lector). Es ese también el eje de «Leopoldo (sus trabajos)», octava pieza de la colección y la más extensa de ellas (veintidós páginas). Un escritor bisoño, aficionado, se obsesiona hasta caer en el insomnio. Sus allegados se preocupan al verlo tan desmejorado y le aconsejan que vaya al médico, que repose. Leopoldo contesta abatido, queriendo tranquilizarlos: «Estoy escribiendo un cuento; no es nada».

De tan solo dos páginas no muy bien despachadas en cantidad, pero de inmejorable calidad, sin nada prescindible, «El eclipse» es muy mencionado como ejemplo de contraste entre la visión de los indígenas y de los primeros españoles que llegaron a América. Su párrafo final es verdaderamente impactante, con una vuelta de tuerca magistral. «El eclipse» no evita trasladar las viejas crueldades de los sacrificios humanos, pero tampoco muestra superioridad alguna europea. Como todo artefacto literario que se precie, invita a meditar. Habría que prescribirlo para quienes a la ligera se ponen a pontificar sobre buenos y malos o salvajes y genocidas, derriban estatuas o las erigen. En 2021, su lección (como tiene que ser, una pregunta) es más vigente si cabe que en 1959.

«Díogenes también» es un prodigio de perspectivismo, de percepción distorsionada, de lo que podríamos llamar una sinestesia de los sujetos y los objetos, donde las voces tienen mucho de los murmullos –¿de quién– que se oyen en la Comala de Rulfo (sobre quien Monterroso escribe en *La vaca* y en *Pájaros de Hispanoamérica*). Esa fusión y confusión de las voces se produce asimismo en «Vaca».

«Vaca», sus trece líneas como trece son los cuentos de estas *Obras completas*, es una obra maestra de la insinuación y la elipsis. Hay un tren que se mueve campo a través, un viajero que es el narrador, y un suceso extraño tras los aspavientos y molinetes que este hace al ver algo que los demás pasajeros no ven. No solo hay algo ilógico, imposible, en lo que cuenta: «acababa de ver alejarse lentamente a la orilla del camino una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que

había sido y por todos los chorritos de humeante leche con que contribuyó a que el mundo en general y el tren en particular siguieran su marcha». ¿Quién es el narrador, un alucinado, un loco? ¿Es «Vaca», como dice Macbeth, un cuento narrado por un idiota, que no significa nada?

«Obras completas» es el último de los cuentos y su aparición, curiosamente a continuación de esas obras completas que nadie publicará a la vaca muerta, revela el sentido del título del libro: *Obras completas (y otros cuentos)*. En él hallamos uno de los predilectos temas de Monterroso, la erudición a veces ridícula. El escritor abandonó sus estudios pronto y no llegó a tener título universitario (tampoco lo tuvieron, ojo, ni Jorge Luis Borges ni, a falta de un último trámite, Octavio Paz). Desfilan por este cuento Quintiliano, Unamuno, Sartre, Bataillon... El protagonista entrega su vida al saber, «Pero de nuevo volvió la vieja duda a atormentarlo. Se preguntó otra vez si sus traducciones, monografías, prólogos y conferencias –que constituirían, en caso dado, una preciosa memoria de cuanto de valor se había escrito en el mundo– bastarían a compensarlo de la primavera que sólo vio a través de otros y del verso que no se atrevió nunca a decir».

Quedan sin reseñar cuentos no menos brillantes como «Uno de cada tres», «Sinfonía concluida», «El concierto» o «El centenario», pero todos tienen elementos que gratifican al lector inteligente. Porque Monterroso sabe que la distancia corta, como la que luego empleará en su no menos estupendas fábulas, exige concentración y el más meticuloso empleo de todas las dotes de escritor. Una vez, participando en una mesa redonda en una universidad anglosajona junto a Bryce Echenique, este declaró que escribía sin apenas corregir. Monterroso, que se quedó bloqueado, solo acertó a decir lo que por otra parte tiene menos de *boutade* que de testimonio: que él solo corregía, sin apenas escribir.

Reales, inventadas, o mejor aún ambas cosas a un tiempo, el escritor sabe que como en una anotación de *La letra e*, el ideal literario es «fijar escenas para preservarlas de la destrucción del tiempo». Monterroso fijó escenas pero por ambas caras, la faz y el envés, y transmitió el asombro de la paradoja. Que el dinosaurio, animal gigantesco, sea en él un cuento minúsculo, no es la menor de ellas.



Fotografía de Nina Subin



Fotografía cedida por el autor



Fotografía cedida por el autor

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.

David Aliaga

David Aliaga (L'Hospitalet de LL., 1989) es escritor y editor, reconocido por la revista *Granta* como uno de los veinticinco mejores narradores jóvenes en lengua española de la última década. Es autor de la novela breve *Hielo* (2014) y de los libros de relatos *Inercia gris* (2013), *Y no me llamaré más Jacob* (2016) y *El año nuevo de los árboles* (2018), algunos de cuyos cuentos han sido traducidos al inglés, al italiano y al islandés. Colabora habitualmente con las revistas *Quimera* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, con el portal especializado en el noveno arte *Sala de Peligro* y con las ediciones de Marvel Cómics en España. En 2021 fue incluido en «10 de 30», el programa de promoción de autores españoles en el exterior de AECID, y el Ayuntamiento de Barcelona le concedió la beca de escritura Montserrat Roig.

Gonzalo Torné

Gonzalo Torné nació en Barcelona en 1976. Ha escrito cuatro novelas: "El corazón de la fiesta" (2020), "Años felices" (2017), "Divorcio en el aire" (2013); "Hilos de sangre" (2010).

CORRESPONDENCIAS

David Aliaga y Gonzalo Torné

LA RESISTENCIA DE LOS SUPERHÉROES Y DE LAS ARDILLAS

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Sois excelentes relectores, de impronta nabokoviana, borgesiana, y en conversación con varias tradiciones. Porque leer es releer, escribió Sontag en algún lugar. Gonzalo, por ejemplo, sobre cómo hay que leer a los clásicos. David, relector en toda regla, explora la identidad desde una perspectiva poco emprendida en España, la de la tradición judía. Gonzalo, perspicaz observador, escribes con un sentido del humor «tongue-in-cheek», y todos sabemos que no hay nada más serio que esa mirada. Recojamos entonces el guantelete que has dejado: «Uno de los peligros pasa por olvidar que la función crítica e intelectual es alborotar, provocar y matizar a los de tu propia trinchera...» Os pregunto entonces: siendo narradores «serios», que aúnan formación filosófica a vuestros intereses creativos ¿por qué os interesa tanto el ámbito del cómic y los superhéroes?

DAVID ALIAGA

Apreciado Gonzalo:

uno de los motivos por los que comencé a leer es porque me tropecé en tus artículos con una forma de erudición provocativa, que percibo como muy orgánica, y alejada del espectáculo sonrojante al que someten a los lectores los *transgresores* profesionales del siglo XXI. Comparto contigo esa concepción del escritor, que has expresado en varias ocasiones, como alguien

que debe agitar las ideas y hurgar en las grietas de las estructuras intelectuales de su tiempo. A estas alturas nadie va a argumentar en contra de esta propuesta. Sin embargo, mi percepción es que lo que hoy se cacarea como transgresor tiende a ser sumamente conservador, solo que expresado a gritos o presentado a través de un discurso en el que su autor se victimiza.

En sentido contrario, hace unos días lamentabas como una derrota este contexto en el que ideas

interesantes pero que son fáciles de malinterpretar y que necesitan del matiz, a veces, se callan para evitar la molestia o el linchamiento. *Tot plegat*, no es nuevo, claro. Si la sociedad de consumo pudo absorber la contracultura de Berkeley o el *underground* londinense, si ha logrado que compremos camisetas de los Sex Pistols cosidas por niños taiwaneses, también puede maquetar, encuadernar y vender la provocación para neutralizarla. Quizá por eso me interesan los espacios periféricos de la cultura, como los cómics de su-

perhéroes. Es cierto que, desde hace al menos un par de décadas, resulta absurdo ubicarlos en el espacio de la contracultura, pero han estado ahí durante mucho tiempo.

Stan Lee o Jack Kirby comenzaron a trabajar en el sector porque como judíos de clase obrera e hijos de inmigrantes tenían un difícil acceso a los círculos literarios neoyorquinos. Y mientras los responsables de expresiones artísticas más establecidas debatían sobre de qué manera reaccionar al nazismo, es un cómic del Capitán América el que arroja

contra los lectores la imagen de un héroe envuelto en barras y estrellas atizándole un puñetazo a Hitler.

Los editores y los autores de eso que despectivamente se ha llamado *pijameo*, a menudo se han atrevido a incomodar a la sociedad aprovechando el desprestigio de su formato. Provocar, agitar las ideas y hacernos observar nuestras contradicciones es precisamente lo que hicieron también esos autores británicos que desembarcaron en Estados Unidos en los ochenta, y desde una gran compañía como DC, con la

complicidad de una editora visionaria como Karen Berger, escribieron colecciones como *Transmetropolitan* o *Hellblazer*, que experimentaban narrativamente, y que tuvieron el propósito de romper los discursos establecidos sobre la sociedad del bienestar.

¿Tú qué crees?

«Hace unos días lamentabas como una derrota este contexto en el que ideas interesantes pero que son fáciles de malinterpretar y que necesitan del matiz, a veces, se callan para evitar la molestia o el linchamiento. Tot plegat, no es nuevo, claro. Si la sociedad de consumo pudo absorber la contracultura de Berkeley o el underground londinense, si ha logrado que compremos camisetas de los Sex Pistols cosidas por niños taiwaneses, también puede maquetar, encuadernar y vender la provocación para neutralizarla. Quizá por eso me interesan los espacios periféricos de la cultura, como los cómics de superhéroes»

GONZALO TORNÉ

Querido David:

Me alegra mucho recibir tu carta. Seguro que esta correspondencia da para una de las tareas más complicadas de nuestra época, encontrar tiempo.

Te agradezco mucho tus palabras sobre mis intervenciones públicas, aunque lo cierto es que mantengo una distancia un poco tensa con la idea de «provocación». No espero un efecto, no persigo una reacción concreta, sino más bien aclarar cuestiones que me interesan con la mayor precisión posible. Quizás sí hay algo de «alboroto» se deba a que nunca me ha preocupado mucho la reacción emocional (que respeto) aunque sí, y mucho, las réplicas o matices. Prefiero tomarme todas esas «emociones» como digresiones a la espera del argumento. En lo que sí creo cada vez más (a medida que avanzan las guerras culturales, y las siniestras polémicas de bloques) es en hablar y discutir con los «míos», con los que se interesan por las cosas que me interesan a mí. Y no niego que, atraído por el puro gusto de ver las cosas desde otros ángulos, quizás sea una definición posible de «discutir». Voltaire consideraba las obras de Shakespeare poco menos que una marranada, y Steiner una banalidad las novelas de Roth. Así de profunda es nuestra ceguera.

En esta línea me costaría mucho lanzarme a defender los tebeos de superhéroes, aunque me tienta, claro, entre otras cosas porque no tengo un discurso. Crecí leyendo solo tebeos, son mi hábitat natural, y lo que prefiero antes que casi cualquier cosa, desde luego a una película, la música, series o la mayoría de libros. El tebeo es un género y discutir con quién lo relega a una posición inferior es como

«En lo que sí creo cada vez más (a medida que avanzan las guerras culturales, y las siniestras polémicas de bloques) es en hablar y discutir con los “míos”, con los que se interesan por las cosas que me interesan a mí. Y no niego que, atraído por el puro gusto de ver las cosas desde otros ángulos, quizás sea una definición posible de “discutir”. Voltaire consideraba las obras de Shakespeare poco menos que una marranada, y Steiner una banalidad las novelas de Roth. Así de profunda es nuestra ceguera»

discutir con quien reniega, qué se yo, del arte contemporáneo en bloque o de la danza. Es cierto que hay muchos tebeos adultos, pero también es cierto que hay muchos que se limitan a mencionar problemas sociales sin entrar a estudiar sus causas, exponen como quién cumple un expediente, pero no estoy seguro que profundicen. Ocurre también con la novela social que rara vez es política. Un escaparate. ¿Lo ves parecido?

Lo que me sorprende también es el poco trasvase entre el tebeo y la novela literaria que diría un agente. El movimiento inverso. De mis amigos del tebeo creo que ninguno se ha

interesado jamás por Proust, siendo lectores de Alan Moore; ni por Musil siendo lectores de Frank Miller; ni por Virginia Woolf siendo lectores de Grant Morrison. Los veo encerrados en las órbitas (un tanto concéntricas) de sus gustos. No lo veo mal, claro. Cada uno es soberano de su tiempo y de sus lecturas. Pero, ¿no te choca? ¿Qué puentes nos quedan por construir? O quizás sean remanentes de la edad, la mía, al fin y al cabo, el día menos esperado abriré los ojos y habré cumplido la marciana edad de cincuenta años.

Te mando un gran abrazo.

«Los escritores y lectores de tebeos de una edad parecida a la mía invitan a pensar que el debate está cerca de quedar superado. Laura Fernández, Miguel Ángel Oeste, Paulina Flores, Mateo García Elizondo... son autores de ficción literaria en los que aprecio la influencia del cómic norteamericano o del manga»

DAVID ALIAGA

Te escribo de vuelta después de una mañana de trabajo dedicada, precisamente, a leer y anotar *Born Again* de Frank Miller. Te confieso que el encargo me provocó cierta pereza. Es un tebeo sobre el que se ha escrito muchísimo, y no me apetecía volver sobre las mismas cuatro ideas. Sin embargo, el tradicional desprecio de la academia por el género super heroico y, en este caso concreto, la relación distante y superficial que mantiene nuestro tiempo con la bibliografía religiosa todavía permiten abordar esta lectura desde perspectivas no tan trilladas.

Pero regreso a lo que planteabas en tu carta antes de que acabe por alejarme del todo. Si te menciono que estoy tratando de leer el tebeo de Miller y Mazzucchelli desde la exégesis cristiana es porque me sirve como ejemplo de cómo el género está dejando de mantenerse en un compartimento estanco. Te explicaba que yo mismo me he encontrado con reacciones despreciativas, pero tengo la percepción de que son cada vez más marginales y, aunque se me ocurren un puñado de excepciones, quizá sí apostarí a que se trata de una cuestión generacional. Los escritores y lectores de tebeos de una edad parecida a la mía invitan a pensar que el debate está cerca de quedar superado. Laura Fernández, Miguel Ángel Oeste, Paulina Flores, Mateo García Elizondo... son autores de ficción literaria en los que aprecio la influencia del cómic norteamericano o del manga. Precisamente, con Mateo y Paulina estuve cenando hace unos meses en Il Giardinetto (ya ves que no fuimos muy originales en la elección del lugar) y, al terminar, dimos un paseo hasta el Raval. La mayor parte de ese trayecto lo pasamos hablando sobre *One Piece*

y los cómics del sello Vertigo. Pero también percibo el trasvase a la inversa. En la redacción de *Sala de Peligro* mis compañeros son, sobre todo, amantes del tebeo, pero que disfrutaban de Kundera, Oates, Ozick...

Por supuesto, la defensa que he esbozado del cómic de superhéroes como género, en bloque, responde a que el prejuicio y la descalificación lo consideran de esa forma tan grosera. De la misma manera que el formato libro no implica una garantía, tampoco las viñetas. Se publican decenas de tebeos terribles cada mes (¿has intentado leer *Flash* de Jeremy Adams?). Pero, por supuesto, el argumento son las obras de esos autores que citabas. Miller, Moore y Morrison nos cargan de razón. Desde el punto de vista narratológico, me fascina que exista un proyecto editorial que lleve décadas logrando citar a cientos de autores, de generaciones y procedencias de lo más diversas, para construir una historia de historias que comparten tiempo, espacio y personajes.

Recibe un abrazo de vuelta.

GONZALO TORNÉ

No sé de dónde sacas el tiempo. Supongo que ni siquiera sé de dónde lo saco yo, pero uno se sabe más o menos sus trampitas, pero las de los otros son un misterio.

Me alegro mucho que esta separación exista solo en mi cabeza. La verdad es que tanto la academia como el «mundillo» de los tebeos (que entre tanto se ha convertido en un universo) hace mucho que me son ajenos, por motivos distintos, y aunque mis intereses confluyen en ellos.

Últimamente me pasa que muchas explicaciones se deben a la edad, no tanto que me fallen facultades o energía (más bien al contrario, tengo mucha más ahora), como que hay cosas con las que llevo mucho sin entrar en contacto, y por pereza o inercia no sé ya cómo son. Me maravillan las personas que a una edad avanzada siguen hablando de su mundo como si fuera el de todos. Como si no hubiese pasado nada después de ellos. Hace diez que digo

que me retiraré de escribir novela a los 55, y lo que era una *boutade* (y ganas de reinventarme, qué se yo, en viajero o navegante) se va imponiendo como una exigencia (además de una solución ecológica). Ahora mismo no sé ni cómo se relaciona la gente (no tengo internet en el teléfono), dentro de diez años ya no sabré ni cómo viven.

Perdón por esta digresión por la edad, pero me ha hecho gracia recordar al hilo de lo que decías de la continuidad de Marvel que cuando yo empecé a leer era un universo relativamente joven, todavía en expansión. Recuerdo que la continuidad «me voló la cabeza», pero también que la asumí como algo natural, y lo que se me hacía extraño al empezar a leer novelas es que esos mundos se agotasen en unas pocas páginas. ¡Qué manera de malgastar recursos! Ya no digamos en los cuentos, que manera de asesinar personajes apenas presentado. Tú que los escribes, ¿no te da pena? ¿Los usas en varios relatos? ¿Regresan a tu cabeza? ¿Tienes pensado volver a usarlos?

Volviendo a la continuidad, sí, a mí también me parece el «experimento narrativo» más alucinante de nuestro tiempo. Quizás todavía más que el cine, o por lo menos más racional, porque el de los tebeos es un crecimiento como a tirones, expansiones rápidas, vueltas atrás... Aunque te confieso que a mí me fascina más el caos de DC. Esas historias contadas una y otra vez, los impulsos de destrucción, los legados truncados, los turbios panteones... Supongo que la mitología griega y sus historias creció de manera similar, volviendo a escribir una y otra vez los mismos «cuentos» o «temas»: Edipo, Ajax, Fedra...

De hecho, me sorprende mucho que «seas más de Marvel», siendo como eres un hombre espiritual y siendo DC «la única religión verdadera». ¡Esto me lo tienes que explicar!

Te mando un gran abrazo, que ha salido el sol y está el bosque lleno de ardillas.

«Últimamente me pasa que muchas explicaciones se deben a la edad, no tanto que me fallen facultades o energía (más bien al contrario, tengo mucha más ahora), como que hay cosas con las que llevo mucho sin entrar en contacto, y por pereza o inercia no sé ya cómo son. Me maravillan las personas que a una edad avanzada siguen hablando de su mundo como si fuera el de todos. Como si no hubiese pasado nada después de ellos»

«Continuar descubriendo de qué forma evoluciona la relación de uno con la escritura es un argumento para no dejarlo. Aunque cuando dices “dejar de escribir” no puedo evitar leer “dejar de publicar”. ¿Me equivoco? Me fascina tu capacidad para desvestir de solemnidad tu relación con el hecho literario, pero me resisto a pensar que uno pueda abdicar. Claro que también puede deberse a que a los treinta y tres no he sido capaz de desembarazarme de cierta afectación cuando se trata de lo literario. Intento corregírmela o, al menos, que mi obra no sea permeable a ella»

VALERIE MILES

Conviene recordar que la «enfermiza genialidad» de Aurora Venturini ganó el premio *Página 12* de novela joven con *Las primas* a sus 86 años tras un larguísimo hiato (de publicación, no de escritura), y que Gadamer publicó *Verdad y método*, su primer libro, a los 60. Roth anunció su retiro a los 85. En cambio, el «artillero» Gabriel Ferrater, tan recordado en su comarca por estas fechas, dejó voluntariamente de existir a los 50. *Just saying*.

DAVID ALIAGA

Mi preferencia por los tebeos de Marvel tiene que ver con algo que mencionas: el afecto hacia los personajes. Han estado ahí desde la etapa de descubrimiento de la experiencia de la literatura, cuando leía de forma más apasionada e ingenua, rendido a la ficción. Y es complicado que veinte años más tarde no me importe qué les está sucediendo a esas criaturas con las que he compartido tantas horas a lo largo de tantos años, incluso ahora que me resulta difícil no leerlos atento a cuestiones narratológicas, políticas...

Es buen símil el de la religión. He leído varios ensayos que consideran el género superheróico como el equivalente contemporáneo a los mitos. Yo no sería tan audaz. Pero, aun sin ir tan lejos, tu comparación entre los

universos narrativos de DC y Marvel me hace pensar en esa concepción de las religiones como códigos semióticos distintos para establecer un diálogo con esa incertidumbre única que Scholem llamó «el misterio del mundo». Por norma general, durante la infancia hay uno que se nos vuelve orgánico, generalmente por herencia familiar. A mí no me ocurrió así con la religión, es un lenguaje que aprendí de adulto, pero sí con los cómics de Marvel. Su universo de ficción es el que me resulta el más natural a fuerza de costumbre.

Esto no me sucede con los personajes que escribo. No siento un afecto especial por ellos. Sospecho a que se debe a que un escritor tiene ciertas limitaciones en cuanto a lo que puede alejarse y acercarse a sus propios textos, y eso dificulta dejar de ver los mecanismos que hacen

que funcione, las piezas en lugar del efecto. El pacto narrativo me funciona para creer que personajes verosímiles como Jean Eyben o Rosa Lublin son seres reales, de los que uno puede compadecerse, con los que puede indignarse... Pero imposible con los míos. Al menos, nunca por completo (te diría que me está sucediendo menos con el protagonista de la novela que estoy escribiendo, que será que soy mejor escritor ahora, pero casi seguro que es porque estoy viviendo cada día un rato en su mundo, y mientras escribo sí soy capaz de rendirme un poco a mis propias ficciones). Ese verme las costuras es uno de los motivos por los que evito releerme una vez publicado. ¿Lo vives del mismo modo?

Continuar descubriendo de qué forma evoluciona la relación de uno con la escritura es un argumento para no dejarlo. Aunque cuando dices «dejar de escribir» no puedo evitar leer «dejar de publicar». ¿Me equivoco? Me fascina tu capacidad para desvestir de solemnidad tu relación con el hecho literario, pero me resisto a pensar que uno pueda abdicar. Claro que también puede deberse a que a los treinta y tres no he sido capaz de desembarazarme de cierta afectación cuando se trata de lo literario. Intento corregírmela o, al menos, que mi obra no sea permeable a ella. Últimamente mi estrategia es colocarles a mis personajes algunos de los rasgos que considero más insoportables o ridículos en mí mismo para romper con esa solemnidad, y que así se me vuelvan más verosímiles y verme yo más idiota. Será que sí, que la edad explica muchas cosas.

Te mando un afectuoso abrazo.

GONZALO TORNÉ

Es muy interesante eso que dices de los «lenguajes aprendidos», en tu caso la religión, en el mío, y de forma muy tardía el de los códigos de la escritura literaria, que estaban alejadísimos de mis intereses de los, digamos, dieciocho años. Me pasa con los personajes que cuando empecé a escribir me parecían casi una molestia. Las novelas que me gustaban eran discursivas y no aparecían demasiados personajes (Benet, Bernhard, Sebald...), pero con los años es casi lo que más me interesa, inventar caracteres, y vivir y pensar con ellos. Les echo de menos cuando termino la novela, y a veces me pongo «en modo» de algunos de ellos pasado un tiempo, pienso y bromeo como ellos. Quizás por eso algunos saltan de un libro a otros. Son, desde luego «un lenguaje aprendido».

En cuanto a lo de dejarlo... pues me temo que sí, que hablo de la escritura, al menos de novelas. Escribir una novela es llevar un mundo en la cabeza, trabajar ocho horas seis días a la semana durante año y medio (al menos para mí), y presumo que se me irán yendo las facultades y la capacidad de trabajo. Por bien que ahora mismo me lo pase bomba. Hay un tiempo para cada cosa. Bueno, yo lo veo así. Y lo cierto es que nunca he sentido «la escritura» (aunque me encanta el hecho físico de escribir) como una actividad valiosa por sí misma, y mucho menos una necesidad. Supongo que escribo en prensa y edito por dinero, y escribo literatura como vehículo para terminar una novela. Que es lo que queda o lo que llega a los demás. Así que si no hay novelas en perspectiva no habrá escritura. Habré terminado ocho o nueve, y algunas bastante largas. Más que suficiente.

Sobre lo de la «solemnidad» es algo que le doy muchas vueltas últimamente, supongo que en estos diez años de carrera he hecho lo posible para no convertirme en una «persona respetable», ni ligarme a las instituciones, al poder, a las ferias ni a los festivales. Me da todo mucha pereza. La figura del escritor que más me gusta es la de una suerte de payaso que no se debe a nadie y dice lo que piensa después de pensarlo mucho. Algo así. Pero sin embargo me gusta pensar que con independencia de los resultados me tomo muy en serio mi trabajo, que hay algo valioso después de todo (y pese a «la traición de todos los escribanos») en sacar un pie de la sociedad y dedicarse a observar y pensar el mundo, y recrearlo o replicarlo en una forma de ficción. Creo que pertenecemos a una tradición que viene de muy lejos, alternativa al poder, y que como sus custodios temporales es bonito que contribuyamos a prolongarla. Digamos que me tomo en serio la obra y muy poco la carrera o su proyección pública. Y también la obra de los que vienen después. Y acabo aquí que estoy ya impaciente por empezar con tus libros.

Seguiremos hablando.

La Real Academia Española: un hogar inesperado

por **Gioconda Belli**



Hace unos años, mientras estaba en Madrid presentando un libro, fui de visita al Prado. Al cruzar la calle Ruiz de Alarcón, mi esposo me señaló el edificio de la Real Academia Española. Le pedí que me hiciera una foto. Para mí ese edificio era emblemático de una institución cuya

función -muy particular, por cierto- es el cuidado del español, la lengua que hablamos más de cuatrocientos millones de seres humanos. El lema de la Academia, «limpia, fija y da esplendor» es tan antiguo como la Institución, que creó el Marqués de Villena en 1713.

Poco podía imaginar que la vida y el exilio me llevarían a pasar muchas horas en el edificio de la Real Academia Española en Madrid curando un diccionario fraseológico latinoamericano. Tengo un escritorio en la sección dedicada a ASALE, la asociación de Academias de la Lengua Española en todo el mundo. Hace setenta años se creó esta vinculación de la RAE con América Latina y también con Puerto Rico, Filipinas y otros sitios donde el español vive y se practica. Los académicos de número de las diversas academias de la lengua regadas por el mundo pasan a ser académicos correspondientes de la Real Academia Española. Tengo el diploma, en Nicaragua, lejos ahora de mi alcance, que atestigua mi pertenencia a la RAE. Esto me ha permitido asistir los jueves al pleno de la Academia, en el salón plenario. La reunión se da alrededor de una tabla ovalada, que me hace relacionar a los académicos de la lengua con los Caballeros de la Mesa Redonda del mítico Rey Arturo; en España, en este caso se trata de caballeros doctos defensores del español. Antes de la sesión plenaria, en la bella sala de pastas, de sillones de grana, se sirve un refrigerio y los académicos tienen la oportunidad de socializar entre sí. No puedo dejar de

celebrar el acierto de la RAE al no restringir el español al hablado en España, y reconocer la enorme riqueza que representa el uso del español por tantos millones de personas como las que lo hablamos en el mundo. Creo los hablantes hispanoamericanos con nuestros acentos, nuestras palabras ancestrales y nuestro cotidiano manejo del idioma, aportamos una variedad espectacular de acepciones y derivaciones, aparte de una literatura digna de todo respeto. El diccionario de americanismos que tengo sobre mi escritorio, dirigido por Víctor García de la Concha, ese personaje cuyo nombre ha trascendido por lo que él ha logrado en su carrera como abanderado del español, es un testimonio de peso sobre esa mezcla fascinante que devino de la Colonia y que subsiste y sigue creciendo hasta nuestros días. Neruda hablaba de cómo los Conquistadores españoles, con sus caballos, arcabuces y armaduras aplastaban civilizaciones americanas, pero mientras cabalgaban y destruían, iban dejando caer esas palabras, ese idioma hermoso que fue el verdadero conquistador de la inmensa extensión del Nuevo Mundo que España reclamó y eventualmente perdió para sí. De no ser por el español, su presencia no habría subsistido y mucho menos atestiguado el desplome de esa Torre de Babel que cayó desde México a la Patagonia, proporcionando a nuestra América un idioma común.

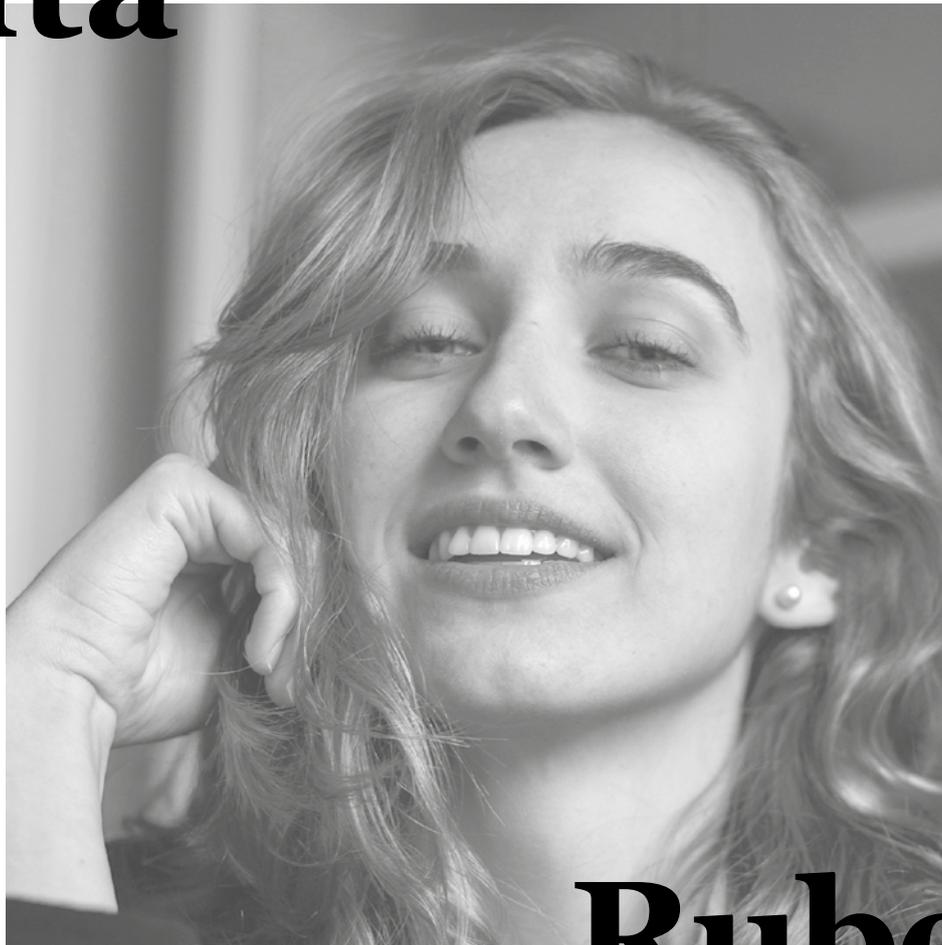
Y vuelvo al asombro: sumirme en el ancestral tejido de esa antigua y conocida y a menudo maldecida España, ha logrado que lo que mis ojos ven no apague del todo, pero consuele a lo que mis ojos no ven. No tengo la lujuria de las plantas tropicales y el verde como un manjar para el hedonismo de los sentidos que gozaba en Nicaragua, pero entrar al silencio y recogimiento de la Academia, ver sus escaleras magníficas, los salones quietos, incluso las peculiares y antiguas cerraduras en puertas donde se diría se guardan tesoros seculares, caminar por pasillos donde cuelgan litografías de Goya, o estampas del Quijote

te, es unir mi identidad mestiza con su origen. Es también unir mi pasado de muchacha solitaria en un internado de monjas en Atocha, refugiando su soledad de los domingos en el museo del Prado, con esta mujer que ahora soy y que baja por la calle Felipe IV, pasa por la nueva entrada del Museo del Prado, para tomar el autobús frente a la fuente del Neptuno, frente a la fachada del mismo hotel Palace donde visité a mis abuelos cuando venían a Madrid y me invitaban a recordar que tenía familia y otra vida en Nicaragua.

Me observo encontrando placer en estas experiencias y visiones. Hallo consuelo dentro del desconsuelo de mi país, sumido de nuevo en una dictadura. Me maravilla el impulso de sobrevivencia de la mente humana, el optimismo del que, afortunadamente, padezco y que me deja inventar significaciones y gratas revelaciones en las vueltas de mi vida. Estoy convencida de que, dentro de nosotros, podemos respirar y tener ojos para la humanidad histórica y profunda a la que pertenecemos y esperar contra toda esperanza que, a pesar de todos los pesares, la historia y el tiempo nos redimirá.



Xita



Rubert

Fotografía de Maria Fonti

Xita Rubert (Barcelona, 1996) es escritora. Cursa el doctorado de Literatura Comparada en la Universidad de Princeton, donde ha impartido clases sobre las relaciones entre literatura, filosofía y medicina. Se licenció en Filosofía por la Universidad de Warwick, tras estancias en universidades como la Sorbona. Ha recibido galardones como el Ánxel Casal, en la modalidad de teatro, o el Premio de Relatos de la *Cité Internationale Universitaire de Paris*, y ha sido finalista del Premio Ana María Matute de Relato. Ha obtenido la beca de escritura Montserrat Roig. *Mis días con los Kopp* (Anagrama) es su primera novela.

«Me interesa en la narrativa contemporánea lo mismo que en los libros de cualquier otra época: la hondura de la perspectiva, un intento de abstracción, de reflexión»

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

He publicado algunos cuentos en volúmenes colectivos, y acabo de publicar la novela *Mis días con los Kopp* en Anagrama. Cuando hablo de ella siento que me equivoco, como sucede con todo lo que conocemos en profundidad. Y creo que es una novela escurridiza, a nivel de ideas y de lenguaje, con varias ambivalencias bajo la superficie de la trama. Quizás ése sea el propio tema: cómo una cierta alta sociedad –esos Kopp del título–, acostumbrada a la conducta y el lenguaje controlados, unívocos, lidia con las cuestiones más salvajes y complejas: la enfermedad, lo agresivo de algunas pulsiones, la incomunicabilidad. En el centro, hay un personaje del que se dice que es escultor y, tal vez, enfermo mental. Los personajes tan pronto huyen como utilizan o se obsesionan con él.

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

Escribo desde tan pequeña que de «mis comienzos» recuerdo mis historias más que a ningún autor concreto. Pero de preadolescente me dejaron una huella clara dos autores: Dostoievski e Ibsen. Son perfectamente leíbles por niños o adolescentes: no lo entiendes todo, pero es lo extraño e incomprensible lo que nos atrae en

los libros y en las personas, y recuerdo reconocer en ellos el tono de la verdad. En cuanto a lo de tomar a autores como modelo, nunca he escrito de ese modo. Simplemente reconozco el influjo, y sobre todo la admiración, ante todo lo grande que he leído, desde Melville y Proust hasta Carson McCullers o Silvina Ocampo.

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

Me interesa en la narrativa contemporánea lo mismo que en los libros de cualquier otra época: la hondura de la perspectiva, un intento de abstracción, de reflexión. Suelen ser escritores que van por libre, y no hay nada quejumbroso o «yoísta» en ellos, están al servicio de lo que quieren mostrar –cuestiones psicológicas, morales, sociales, lo que sea–, y eso les da su vigor. El escritor chileno Benjamín Labatut, la guionista y directora catalana Carla Simón, el escritor brasileño Daniel Galera, el cineasta franco-gallego Oliver Laxe, Aleksandar Hemon... No tienen nada en común, excepto que sus obras son irreductibles a fórmulas o tendencias.

Actualmente, existe un debate entre la literatura de realidad y ficción, y también abundan libros donde se produce la mezcla de géneros, en los que el ensayo y el testimonio personal se confunden, etc. ¿Crees que esta discusión acerca de la naturaleza de los gé-

neros narrativos se ha dado siempre, o se está manifestando ahora con mayor intensidad?

No sé si es un debate muy interesante. No importa si un texto es ficción o testimonio autobiográfico. Los tratados hipocráticos –que son textos médicos, incluso técnicos– son de una belleza que pocos poemas alcanzan. Los relatos de Freud o de Oliver Sacks sobre sus pacientes tienen más fuerza narrativa que muchas novelas. Aunque en literatura, hoy día, que un autor se extraiga de la banalidad autoficcional ya es un logro. Pero la banalidad ficcional es casi peor: la cantidad de historias estereotipadas que producen las editoriales y la televisión. La diferencia o el debate, me parece, no está entre ficción o realidad, ensayo o testimonio, libro o serie: sino entre sensibilidades banales, que nos estancan en nuestra propia trivialidad, o las profundas, que nos toman de la mano y nos muestran cosas que no veíamos o que *creíamos* no ver. Y los lectores saben distinguir, aunque se los trate como a niños. Ni siquiera los niños son niños.

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

Antes de la novela escribía una serie de cuentos. Eran cuentos que basculaban hacia personajes, escenas e historias moralmente ambiguas, o de difícil significado e interpretación. Ahora pienso sobre esos relatos, pero también trabajo en otras cosas. Prefiero no hablar de lo que está en proceso.



DOSSIER

Formas breves

Cuento actual en español: la herencia descentrada

por Eloy Tizón

Derroteros del cuento latinoamericano (2008-2022)

por Francisca Noguero

Cuatro problemas de filogenia en la narrativa breve contemporánea

por Michelle Roche Rodríguez

La *nouvelle*: ni cuento alargado ni novela sin artificios

por Ginés S. Cutillas

El microrrelato hispánico y la familia de los géneros narrativos: textos, libros, antologías, revistas y versiones electrónicas

por Fernando Valls

CUENTO ACTUAL EN ESPAÑOL: LA HERENCIA DESCENTRADA

por **Eloy Tizón**

Reflexionar sobre el estado del cuento reciente escrito en español no deja de ser una aventura tan desafiante como delicada y compleja, al carecer de directrices o mapas que nos sirvan de guía por su intrincado territorio. Podemos convenir que en nuestro actual mundo pandémico y de plataformas audiovisuales no predomina ninguna estética hegemónica ni etiquetas que sirvan de síntesis global para este género vivo, insurgente, en perpetua mutación.

Da la impresión de que el Aleph se ha hecho añicos y que sus trozos se han fragmentado en nuevos trozos, hasta formar diversas constelaciones, sin demasiadas conexiones entre sí. Hace unos años aventuré la opinión de que «al cuento literario le han estallado las costuras». Nada, desde entonces, ha desmentido mi afirmación. Caminamos hacia un cuento desinhibido e híbrido, mezcla de narración, poesía, ensayo, fábula, apólogo, guía de viajes... Todo relato breve digno de perdurar es relato limítrofe.

Desheredados del centro, / la única herencia que nos queda / está en lo descentrado, escribió Roberto Juarroz. Desde esa herencia descentrada, sin jerarquías ni centros de poder, tal vez sea posible detectar puntos de contacto en un cierto clima espiritual que nos inclina a todos –autores y lectores– hacia el extrañamiento, la orfandad, el vuelo onírico, la familia como teatro de todas las disfunciones, la exploración del mal en sus aspectos más sórdidos hasta asomarse a lo monstruoso o grotesco.

La foto de grupo, inevitablemente, saldrá movida.¹

*

1. Para evitar repeticiones de nombres y referencias, remito al lector curioso a mi artículo «Metamorfosis del cuento», recogido en *Herido leve. Treinta años de memoria lectora*. Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 589-599.

La pandemia de coronavirus ha dejado al mundo con el alma contrahecha; más aún. Que todo es susceptible de empeorar, queda claro tras la lectura de los cuentos de **Mariana Enríquez** (*Las cosas que perdimos en el fuego*), donde la descomposición social es otro nombre del terror; los mundos enrarecidos de **Samanta Schweblin** en *Siete casas vacías*; la visceralidad cruda de **María Fernanda Ampuero** en *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos*; la herida nombrada con delicadeza de **Socorro Venegas** en *La memoria donde ardía* o de **Laura Ferrero** en *La gente no existe*; la pulsión neogótica del mito revisado desde la sensibilidad de una mujer moderna en *Las voladoras* de **Mónica Ojeda**; la exploración de pulsiones elementales que se aproximan a lo que la estudiosa **Carmen Alemany** ha bautizado como «narrativa de lo inusual», en *Al final del miedo* de **Cecilia Eudave**, *Geografía de la oscuridad* de **Katya Adaui**, *Esbirros* de **Antonio Ortuño** o las diferentes caras de la desgracia mostradas por **Marcelo Luján** en *La claridad*.

Todos, de una manera o de otra, apuntan hacia el lugar de la grieta, la disconformidad y el trauma. Y si algo caracteriza a cuentistas tan diversos, es su voluntad de mantenerse fieles al propósito artesanal de «contar una historia», respeto hacia los moldes clásicos de representación y una depurada arquitectura del sentido.

Para buscar un planteamiento alternativo, más acorde con el espíritu transgresor de las vanguardias artísticas y su vocación de vértigo, debemos mirar en dirección a la obra de **Patricio Pron**, que en *Trayéndolo todo de regreso a casa* reúne sus cuentos escritos durante las tres últimas décadas, a través de los cuales experimenta con inteligencia y humor metanarrativo un discurso muy alejado del propósito de «contar una historia», sino que más bien se decanta por problematizar el género y, por decirlo así, deconstruirlo con desparpajo, recuperando aquella noción de «artefacto» duchampiano, tan bien representado en piezas antológicas como «Incomprensión de la máquina» y «Este es el futuro que tanto temías en el pasado», entre otras.

«Para buscar un planteamiento alternativo, más acorde con el espíritu transgresor de las vanguardias artísticas y su vocación de vértigo, debemos mirar en dirección a la obra de Patricio Pron, que en *Trayéndolo todo de regreso a casa* reúne sus cuentos escritos durante las tres últimas décadas, a través de los cuales experimenta con inteligencia y humor metanarrativo un discurso muy alejado del propósito de “contar una historia”, sino que más bien se decanta por problematizar el género y, por decirlo así, deconstruirlo con desparpajo, recuperando aquella noción de “artefacto” duchampiano, tan bien representado en piezas antológicas como “Incomprensión de la máquina” y “Este es el futuro que tanto temías en el pasado”, entre otras»

Cuestión de galones

Entre los autores que han afianzado su maestría en el género breve, despuntan la solidez de veteranos en plena forma como Clara Obligado (*La biblioteca de agua*), Gonzalo Calcedo (*Como ánades*), Pedro Ugarte (*Antes del Paraíso*), Ernesto Calabuig (*La playa y el tiempo, Frágiles humanos*), Javier Morales (*La moneda de Carver*), Pepe Cervera (*Azúfre*), Jon Bilbao (*Estrómboli, El silencio y los crujidos*), Miguel Ángel Muñoz (*Entre malvados*), Juan Carlos Méndez Guédez (*La diosa de agua*) y Nicolás Melini (*Talón*). Todos ellos, cada cual a su manera, parecen haber conquistado un espacio de madurez reflexiva digno de admiración.

Más jóvenes, pero también excelentes, sobresalen los últimos títulos de Patricia Esteban Erlés, que en *Ni aquí ni en ningún otro lugar* recicla el material antiguo de los cuentos clásicos para subvertirlos y desplazarlos hasta otro lugar de contemporaneidad y desasosiego.

En *La isla de los conejos*, Elvira Navarro desborda su territorio de caza natural hasta desestabilizar su cuadro na-

turalista, de fondos sociales, con brochazos de fantástico que lo enriquecen.

Un autor reconocido que no cesa de abrir caminos es Andrés Neuman, cuya *Anatomía sensible* ha vuelto a sorprendernos gracias a la versatilidad de su organismo transgénero (en ambos sentidos: género sexual y género literario) en torno al cuerpo, de tanta belleza plástica como intencionalidad política. Da la impresión de que Neuman reactiva la noción de *álbum*, empeñado en una pelea consigo mismo, libro tras libro, propio de quien no se conforma con lo ya hecho, sino que siempre avista algo nuevo, asombroso y único.

Rescates necesarios

En el capítulo de los rescates, cabe destacar la justa reivindicación de autores (y sobre todo, de autoras) ninguneadas por un canon restrictivamente masculino y excluyente. Ahora, por el contrario, los vientos soplan a favor de rehabilitar voces silenciadas como las que recuperan



las antologías *Vindictas*, *Cuando ellas cuentan*, *Trece cuentos* de **Luisa Carnés** o los *Cuentos completos* de **Armonía Somers**, quien muestra su vitalidad más allá de su celebradísimo «Muerte por alacrán».

Otro rescate oportuno ha sido el de *Rey de gatos* de **Concha Alós**, gracias a La Navaja Suiza, que con excelente puntería ha recuperado este título descatalogado desde su publicación remota, allá por los años setenta. *Rey de gatos* es un libro de cuentos feroces, de enorme fuerza y libertad expresiva, en que Alós aborda con total franqueza temas tabú como el aborto o el deseo sexual femenino, en un puente que la une con las escritoras feministas actuales.

También constituye un rescate feliz *Cien centavos* de **César Martín Ortiz**, quien demuestra ser un narrador formidable y secreto que escogió la discreción y la sombra para pasar por la vida, durante la cual apenas publicó nada, y que solo la labor encomiable y titánica de una editorial modesta, como es Baile del Sol, nos está brindando la oportunidad y el placer de acercarnos a una empresa ambiciosa y única compuesta por cuentos y novelas. Será cuestión de tiempo que Martín Ortiz reciba el reconocimiento que sin duda su figura excéntrica y necesaria merece.

Más cercano a nosotros, la reunión en un solo volumen de los *Cuentos* de **Carlos Castán**, inhallables desde hace años, supone la justa reivindicación de un autor imprescindible, de aureola mítica y nostalgia callejera, cuya calidad no es noticia para quienes llevamos déca-

das pregonando su excelencia, pero que puede servir de campamento base para nuevas expediciones de lectores y escritores jóvenes hacia las cimas del cuento.

Estrenos y confirmaciones

Merece destacarse el debut de **Nerea Pallares** en *Los ritos mudos*, a través de un conjunto de relatos físicos hechos de barro, de carne, de vino, de viento. Un libro duro y tierno, con olor a sangre y destellos poéticos, empujado por todas esas niñas enfadadas (y con razón), que antes de arder nos regalan sus cuadernos calcinados.

Tras una larga experiencia como docente, **Ángeles Lorenzo Vime** apuesta en su primer libro de relatos, *Las aguas ciegas*, por una depurada caligrafía de atmósferas opresivas y aire onettiano.

Ventanas cerca de Mireia de **Carlos Rodríguez Crespo** constituye una revisión ácida, por momentos inmisericorde, de la «fea burguesía» (Miguel Espinosa *dixit*) madrileña de las últimas décadas, articulada mediante oraciones largas y apasionadas, con ecos del timbre moral de Benet o Marías. Un libro incómodo, fustigador, deslenguado.

Castro Lago ofrece en *Cobardes* una sugestiva galería de personajes que sacan lo peor del ser humano, caracterizado por el egoísmo, la falta de escrúpulos, la baja moral... y los insectos palo.

Entre la ternura y el desconsuelo se mueven también otros debuts notables como son *Andar sin ruido* de **Carlos Frontera**, *Hace tiempo que vengo al taller y no sé a lo que*



«¿No será –pregunto– el clasicismo la nueva vanguardia? Nuestra herencia descentrada»

vengo de **Jorge de Cascante**, *Habitaciones con monstruos* de **Ángeles Sánchez Portero**, *De repente, siempre es tarde* de **Inés Montes** y *Quitamiedos* de **Trifón Abad**, mientras que en *De puro meteoro* **Antonio Rómar** emplea la dislocación de la prosa como arma sutil para descifrar las imposuras del mundo.

Francisco Javier Guerrero, en *La vida anticipada*, hace confluir poesía y ciencia, rigor y magia, a través de una prosa contundente, cincelada con elegancia, imaginación eléctrica, musicalidad y riesgo. Lo más destacable de Guerrero es esa sensación de extrañeza ambigua que irradian sus ficciones, su aire de ciencia ficción torcida, rara, tan marciana y tan poética a la vez, irrigada por esas frases sentenciosas suyas (¿como epigramas?), que casi parecen cinceladas.

La vocación itinerante del género y su afán de nomadismo tienen algunas de sus mejores representaciones en *La nieta de Pushkin* de **Ronaldo Menéndez**, *Relatos monocromáticos* de **María Jesús Mena** y *Selección natural* de **Adrián Gualdoni**, quien mira de reojo hacia la literatura realista norteamericana («Descuartizar cadáveres cansa» es la primera frase de un cuento), añadiendo, en ocasiones, el grano de pimienta de un giro fantástico. *Insular* del bonaerense afincado en Barcelona **Franco Chiaravalloti**, se abre con el cuento «Veinte mil», en el que se escucha el clin de un microondas, mientras que el último, «Stella Polaris» se cierra con un grito desgarrado procedente de una garganta humana. Entre estos dos sonidos antitéticos, pero a la vez tan complementarios,

se despliega este mapamundi literario, tan tumultuoso y libre, tan admirable.

Como ya hizo en su memorable debut con *Manual de jardinería (para gente sin jardín)*, **Daniel Monedero** ensancha en *Volar a casa* su peculiar indagación basada en la potencia metafórica del lenguaje, el brillo lírico de las imágenes y la sensualidad del símbolo. Todos los cuentos de Monedero están escritos bajo una especie de furia delicada, pero a la vez llena de matices: «La ficción es una de las formas del consuelo», afirma. Monedero es de esos autores que escriben a favor: a favor de los personajes, sin duda, pero también a favor de la mitomanía literaria y del propio lector, envuelto en un halo de calidez salingeriana.

Si *La condición animal* de **Valeria Correa Fiz** supuso la irrupción de una narradora poderosa y alucinada, en *Hubo un jardín* ahonda en su búsqueda exquisita de la belleza herida: «El mundo era terrible y también bello. Y la belleza dolía tanto, tanto, pero no alcanzaba tampoco para llorar».

Tras *Escamas en la piel*, **Emma Prieto** ha ratificado sus virtudes en *Mecánica terrestre*, donde deslumbra su peculiar elenco de mujeres desbordadas, a medio camino entre el humor, la compasión y el susto. Igual que la niña de uno de sus mejores cuentos, que de mayor desearía ser papel burbuja, da la impresión de que a Prieto la narrativa también le sirve para envolver algo frágil; para amortiguar golpes y resguardar lo delicado; para protegerlo y evitar que se quiebre, en un espacio de cuidado y protección, lo cual no deja de ser un propósito literario bello y noble.

Escribir es siempre un acto positivo. Consiste en negarse a la negación, oponerse al no. Crear es asentir, multiplicar la vida. Habrá futuro para el género breve –esa criatura mitológica, tan moderna y tan atávica– mientras haya escritores con el compromiso del joven narrador argentino **Santiago Craig**, cuyos tres libros de cuentos *Las tormentas*, *27 maneras de enamorarse* y *Animales conforman* un universo propio de infrecuente solidez, gracias a su prosa dúctil, bullente de imágenes e ideas, de tanta elegancia como profundidad, obtenida mediante una aleación infrecuente de resultado feliz: mitad biblioteca y mitad calle.

¿No será –pregunto– el clasicismo la nueva vanguardia? Nuestra herencia descentrada.

DERROTEROS DEL CUENTO LATINOAMERICANO (2008-2022)

por **Francisca Noguero**

En *Barbarismos*, Andrés Neuman define al cuentista como «mentiroso que busca la verdad un poco más lejos» (2014: 27). Atendiendo a esta certera imagen, que recalca el poder del relato para dar cuenta del estado de cosas en que vivimos, destacaré algunas líneas maestras del cuento latinoamericano de los últimos tres lustros. Consciente de que estas páginas solo pueden entenderse como apuntes de lectura sobre un género que tantos y tan buenos títulos ha generado en América Latina, comienzo señalando que atenderé a textos interesados por superar los modelos clásicos, alejándose de la reiteración del relato neofantástico -a la manera de Cortázar-, el metaliterario -de Borges a Bolaño- y el elíptico¹, que contó con gran cantidad de seguidores en la primera década del siglo, pero que hoy ha perdido fuelle.

De la versatilidad del género y la afortunada experimentación con voces y formas narrativas dan cuenta títulos como *Mi novia preferida fue un bulldog francés* (2017), de Legna Rodríguez Iglesias o *Lo que está y no se usa nos fulminará* (2018), de Patricio Pron; de la afortunada mezcla entre cuento, ensayo y crónica, *Modo linterna* (2013), de Sergio Chejfec o *Mis documentos* (2013), de Alejandro Zambra; de las posibilidades que ofrece el libro-objeto de cariz conceptual, complejizador de las relaciones entre fotografía y literatura, *Óptica sanguínea* (2014), de Daniela Bojórquez. Es el momento, pues, de comentar motivos, estructuras y estrategias retóricas predominantes en la narrativa breve de los últimos tres lustros.

Hace unos años publiqué un ensayo titulado «Cuentarlo todo: el texto breve como ejercicio de libertad» (2009), en el que indagué en el relato en español de los años noventa y primeros 2000. En él, describí a una generación de autores marcada por la globalización y el triunfo del neoliberalismo, fenómenos que regían el orden mundial desde 1989

y que explicaban la voluntaria extraterritorialidad de los escritores -su impulso de «narrar sin fronteras»- y la ausencia de ideología presente en sus obras, signadas por lo que, en un ensayo posterior, describí como «utopías intersitiales». De ahí la proliferación en esos años de cuentos marcados por el confesionalismo, la autoficción y los juegos bibliófilos y metaliterarios.

Hoy, tras la recesión comenzada en 2008 y el consiguiente colapso socioeconómico internacional que esta ha provocado (el que, sin duda, se verá agravado con la crisis post Covid-19 y la inestabilidad geopolítica actual), se ha abandonado el optimismo frente a los efectos de la globalización, haciéndose evidentes las consecuencias del triunfo del capitalismo sin freno: desmantelamiento del estado de bienestar, destrucción del medio ambiente (ciudades fragmentadas en *ghettos* y campos devastados por monocultivos tóxicos) e intervención en las economías más frágiles de los grandes consorcios multinacionales. Ante esta situación, en nuestros días se ha impuesto una literatura signada por el malestar, interesada por difundir los microrelatos de «los vencidos» y acabar con el preocupante consenso sobre el «estado de las cosas» en que vivimos.

En los mejores ejercicios narrativos contemporáneos la toma de posición ante una sociedad definida por la desigualdad corre paralela a la experimentación estética. Estas creaciones, realizadas en muchas ocasiones desde las esquinas del lenguaje, denuncian que «algo no va bien»; o, yendo un poco más allá, que se puede cambiar la situación de los seres humanos en su búsqueda del «buen vivir». Así, reflejan identidades contemporáneas que oscilan entre el «ablande» -subjetividades a la deriva que, desde su inercia y fragilidad, testimonian nuestro *Zeitgeist*- y el «hablante» -criaturas que retoman la agencia, asumiendo diversas estrategias de reconstrucción.

1. La antología coordinada por Guillermo Samperio *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver* (2005) de idea de los numerosos admiradores hispánicos del estadounidense.

Estos títulos se han decantado, pues, por «representar» lo irrepresentable. En ellos triunfan modos oblicuos de expresión como la sátira y el grotesco, la reivindicación de géneros populares como el gótico y la ficción especulativa, las poéticas de lo inusual y los realismos delirantes, hostiles al escapismo e interesados por regresar a los orígenes -locales, cronológicos, orales- con el fin de reflejar nuestro *hic et nunc*. Dedicó las siguientes líneas a comentar estos «retornos», observables tanto en el contexto espaciotemporal como en la atención a las resistencias íntimas y en la enorme vigencia alcanzada por los textos de lo insólito.

Localismos

Resulta evidente el desplazamiento espacial practicado por los cuentos contemporáneos: desde las ciudades extranjeras y los «no lugares» -aeropuertos, hoteles, bares, coches- en los que se ubicaban las tramas de numerosos relatos de principios de siglo, hoy el argumento se ubica en el extrarradio ciudadano -ese lugar que ya no es ciudad «del todo», la comarca, el campo y la casa familiar. En consonancia, una sabrosa oralidad se apropia de textos que, como *Libro del tedio* (2017) de José Ardila o *El problema de los tres cuerpos* (2016), de Aniela Rodríguez, arraigan la tierra. Hostiles a los globalismos que marcaron el primer decenio de siglo pero, asimismo, ajenos a nacionalismos reduccionistas, estos autores vuelven a lo local para denunciar las desigualdades y los modos de relación que ha impuesto el orden neoliberal en ámbitos no estrictamente ciudadanos.

Así, se denuncia el mercadeo a que son sometidas las comunidades más pobres, lo que conlleva catastróficas consecuencias climáticas (prácticas de monocultivo con fertilizantes tóxicos, quema indiscriminada de bosques) y a la formulación de políticas que las obligan a abandonar es-

pacios naturales para malvivir en el conurbano de ciudades masificadas. Este hecho es retratado en títulos como *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez («El chico sucio» y «Bajo el agua negra») constituyen dos retratos extraordinarios de la violencia que azota el extrarradio bonaerense; *Para comerte mejor* (2015), de Giovanna Rivero; *La luz mala dentro de mí* (2016), de Mariano Quirós; o *Sofoco* (2021), de Laura Ortiz Gómez: textos que presentan espacios ominosos signados por la fuerza de la naturaleza y la violencia, donde detritus comunitarios y voces subalternas advierten de lo siniestro soterrado en sociedades marcadas por la desigualdad. Un fragmento de «La vida en el aire» de Quirós da buena cuenta de este hecho:

Eran días raros en el pueblo, como si viviéramos un eterno feriado (...). El viento suave que viene del río desparrramaba la basura y, al abrir la puerta de tu casa, encontrabas mezclas extrañas de pañales, cáscaras de fruta y papeles de oficina. Cosas pequeñas, acaso simples detalles pintorescos, pero por algún motivo había la sensación de que algo -pero qué- estallaría de un momento a otro. Lo bueno -o en todo caso el consuelo- era que esa sensación, mal que mal, la compartíamos entre todos (2016: 50).

Memorias

La atención a un pasado abordado sin maniqueísmos resulta capital en colecciones de cuentos integrados que, a través de un marco definido por la reiteración de elementos -personajes, espacios, motivos- revelan el interés de sus autores por afrontar el tema del desarraigo. Es el caso de Eduardo Halfon, quien en *Clases de chapín* (2017) concluye la trilogía iniciada con *Clases de hebreo* (2007) y *Clases de dibujo* (2009) para presentarnos una suerte de autobiogra-

«En los mejores ejercicios narrativos contemporáneos la toma de posición ante una sociedad definida por la desigualdad corre paralela a la experimentación estética. Estas creaciones, realizadas en muchas ocasiones desde las esquinas del lenguaje, denuncian que “algo no va bien”; o, yendo un poco más allá, que se puede cambiar la situación de los seres humanos en su búsqueda del “buen vivir”»

«Dejo para el final el rasgo más comentado en el relato reciente en español: su juego con las diversas categorías de lo insólito -extraño, fantástico, neofantástico, maravilloso- para denunciar una sociedad inmunizada contra los considerados diferentes por razones socioeconómicas, políticas, culturales, raciales o sexuales. Con el objeto de combatir los preceptos que alimentan la exclusión, nada más adecuado que la vuelta ominosa de lo autóctono originario -mitos precolombinos, supersticiones orales-, lo que se logra en textos contaminados, asimismo, de abundantes referencias pop»

fía fragmentada (recuerdo que «chapín» es el nombre que reciben los guatemaltecos en buena parte de América). En la misma línea, Clara Obligado finaliza su espléndida trilogía sobre identidades fronterizas con *La biblioteca de agua* (2019), en cuya introducción leemos: «Este libro es parte de un experimento narrativo que comenzó con *El libro de los viajes equivocados* (2011) y continuó con *La muerte juega a los dados* (2015). En ellos investigaba una suerte de escritura híbrida o mestiza, situada entre el cuento y la novela, que expresara el mundo roto que quería representar» (2019: 8).

Destaco en este apartado, asimismo, el regreso a la infancia en numerosas obras, que descubren al niño como personaje paradigmático para revelar la tensión de lo no dicho: no en vano, *infans* significa «el que no habla» y el «infante» se distingue por un discurso preñado de elipsis, imágenes y sensorialidad. Así se aprecia en la recopilación de los últimos premios Granta 2021, donde los jóvenes creadores han coincidido mayoritariamente en la elección de personajes en los primeros años de su vida. En este sentido, resultan especialmente interesantes los textos que privilegian los «mundos comentados» infantiles sobre los «mundos narrados» adultos. Es el caso, por ejemplo, de los chilenos *No aceptes caramelos de extraños* (2011) y *Destinos errantes* (2016) (Andrea Jeftanovic), *Había una vez un pájaro* (2013) (Alejandra Costamagna) o *Qué vergüenza* (2016) (Paulina Flores).

Resistencias íntimas

Frente al vértigo y el simulacro característicos del presente, algunos de los mejores autores actuales abogan por la observación de detalles como clave de escritura. En sus obras, encaminadas a retratar personajes a la intemperie, priman los silencios y una intensidad que las acerca a la poesía. Es el caso de Andrés Neuman -*Hacerse el muerto* (2011)-, Yolanda Arroyo -*Las ballenas grises* (2012)-, Juan Carlos Méndez Guédez -*Ideogramas* (2012)-, Camila Fabbri -*Los accidentes* (2015)-, Federico Falco -*Un cementerio perfecto* (2016)-, Rodrigo Blanco Calderón -*Los terneros* (2018)-, Emiliano Monge -*La superficie más honda* (2018)-, Fernanda Trías -*No soñarás flores* (2020), Katya Adauí -*Geografía de la oscuridad* (2021)- o Miguel Gomes -*Ante el jurado* (2022)-, entre otros.

Insólitos

Dejo para el final el rasgo más comentado en el relato reciente en español: su juego con las diversas categorías de lo insólito -extraño, fantástico, neofantástico, maravilloso- para denunciar una sociedad inmunizada contra los considerados *diferentes* por razones socioeconómicas, políticas, culturales, raciales o sexuales. Con el objeto de combatir los preceptos que alimentan la exclusión, nada más adecuado que la vuelta ominosa de lo autóctono origi-

nario -mitos precolombinos, supersticiones orales-, lo que se logra en textos contaminados, asimismo, de abundantes referencias *pop*. En ellos, pues, los monstruos tradicionales -*umas*, dioses- se dan la mano con los que preñan nuestro presente -*zombies* hiperconsumistas, *fantasmas* de desaparecidos- y futuro -*ciborgs* a punto de dar el salto a la «singularidad» o que ya la han logrado.

La desestabilización de lo real resulta inherente a volúmenes que recurren, sin empacho, al relato folclórico maravilloso, la ficción especulativa o el «gótico cotidiano». En este sentido, destaco en primer lugar cómo la ciencia ficción contemporánea tiende al antropofugismo, proponiendo el diálogo interespecies. Así se aprecia en títulos como *Lunas en vez de sombras y otros relatos de ciencia ficción* (2013), de Anacristina Rossi; *Las visiones* (2016) y *La vía del futuro* (2021), de Edmundo Paz Soldán; *Nuestro mundo muerto* (2017), de Liliana Colanzi; *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* (2019), de Andrea Chapela, o *Diez planetas* (2019), de Yuri Herrera. Por su parte, el concepto de gótico es objeto de especial atención en nuestros días, lo que ha llevado a acuñar sintagmas como «gótico amerindio mítico prehispánico» -aplicado a Mauricio Montiel en el relato «La noche de la Coatlicue» (2013), «gótico andino» -con el que se ha calificado a María Fernanda Ampuero en *Pelea de gallos* (2018) y *Freaks* (2021), Solange Rodríguez Pappe en *La primera vez que vi un fantasma* (2018), Mónica Ojeda en *Las voladoras* (2020), Giovanna Rivero en *Tierra fresca de su tumba* (2021)- y otros calificativos equivalentes, los que tienen en cuenta el hecho de que a esta línea de escritura se adscriben desde la dominicana Rita Indiana -*Cuentos y poemas* (2017)- a la colombiana Lina María Parra -*Llorar sobre la leche derramada* (2020). Estas obras reconocen el magisterio ejercido sobre ellas por Mariana Enríquez, relevante en los argumentos que defienden el empoderamiento femenino o que denuncian los silencios culpables de la historia.

Profundizo en esta última idea: el interés por recuperar a los desaparecidos ha provocado un insospechado *boom* de textos protagonizados por *zombies*, *revenants* y fantasmas, los que a veces permanecen en el limbo -buen ejemplo de ello puede ser el relato «Bajotierra» de Samanta Schweblin, incluido en *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017)- o vuelven físicamente. Es este el caso de los personajes que protagonizan la antología argentina del cuento zombi *Vienen bajando* (2011), compilada por Carlos Godoy, Nicolás Mavrákis y Juan Terranova. En ella, el «no muerto» permite revisar la herencia política del país, encarnando tanto a los parias de nuestro mundo como a los convertidos en fantasmas por la «guerra sucia». Se subraya, así, el carácter de víctima del monstruo contemporáneo, despojado de la pátina amenazante para denunciar, en su lugar, la crueldad de la que son capaces los mal llamados «humanos».



Llego así al fin de un recorrido que revela la buena salud del relato contemporáneo latinoamericano, el que, desde su «honda superficie» -atendiendo al excelente título de Monge- aborda con especial pertinencia en las ansiedades que rigen nuestro presente.

CUATRO PROBLEMAS DE FILOGENIA EN LA NARRATIVA BREVE CONTEMPORÁNEA

por **Michelle Roche Rodríguez**

I. ¿Hasta cuándo estaremos buscando «maestros»?

Buscar «maestros» es tan ineficaz como aferrarse al canon. Desde hace unos cincuenta años, la palabra «canon» se utiliza para designar las obras de autores que merecen atención de la crítica académica o la inmortalidad en las colecciones de «clásicos» de las editoriales. Pero la impugnación del canon nació con el canon mismo. Desde el principio, este se percibió como un club exclusivo del cual se rechazaba a quienes escribían desde la periferia, incluidas las mujeres. En *El canon occidental* (1994), Harold Bloom, una autoridad en este tema, se queja de la existencia de cierta «Escuela del Resentimiento», proveniente de una «trama académico-periodística» interesada en refutar el canon para promover «supuestos (e inexistentes) programas de cambio social». Se refiere, está claro, al feminismo y otros grupos ligados a las reivindicaciones raciales que más de treinta años antes se habían consagrado como ejes del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos y Occidente. Lo peor es que *El canon occidental* hace un flaco favor a la tradición en castellano, pues limita al «fabulista argentino» Jorge Luis Borges, al poeta chileno Pablo Neruda y al novelista cubano Alejo Carpentier la lista de maestros en cuya «matriz» se gestó el «boom» literario de Latinoamérica.

Se busca a maestros en la literatura como los fanáticos religiosos siguen a los profetas. Y esta búsqueda tiende a articularse en género masculino y singular. Para José Miguel Oviedo, cuatro nombres dan cuenta de la madurez alcanzada por el cuento durante el siglo pasado: Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez. Entre los 35 maestros del cuento que propone en su *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX* solo dos son mujeres: Elena Poniatowska y Rosario Ferré. El libro publicado en 1997 y reeditado veinte años después —en plena eferves-

encia de la «Escuela del Resentimiento»— subraya la condición periférica de estas mujeres al incluirlas en el apartado final, identificado como «Otras direcciones: desde el “boom”». Es decir: no solo son ajenas a la madurez del género breve, sino que están tan removidas de la tradición que van en otra dirección. No me interesa proponer aquí una lista de «maestras» del cuento. La recomendación de Horacio Quiroga en su célebre decálogo de creer en un maestro, «como en Dios mismo», me parece inútil y, lo más peligroso, acompleja. ¿Por qué habría de proponerse un autor (o autora) en ciernes imitar a Borges? Leerlo, sí; detenerse en los mecanismos de sus ficciones, comprenderlos, pero nunca imitarlo. ¿Quién querría leer una copia de Borges cuando se tiene al original? En la palabra «lectura» está la clave. Para Ricardo Piglia así se construyen «genealogías». Esto, me parece, es más útil que consagrar maestros... o maestras.

II. ¿Qué significa hacer «genealogías» de escritura?

Significa apostar por la lectura. Piglia utilizaba la palabra «genealogía» para referirse al conjunto de antepasados literarios de un escritor o escritora. Como nadie hace literatura en el vacío, cuando escribimos somos conscientes de las poéticas desde las cuales queremos ser leídos. En pocos oficios como en este son tan importantes los precedentes de las ideas o de dónde salen las herramientas del estilo propio. Piglia mismo me habló de sus genealogías durante la Feria Internacional del Libro Guadalajara de 2010, el año en que publicó su última novela, *Blanco nocturno*. Yo quería que me aclarara en qué consistía la particularidad de su lectura como escritor. «Un escritor construye genealogías imaginarias, cosa que los críticos no hacen», explicó: «Uno habla de los autores con los cuales se siente identificado». El mejor ejemplo de esto era Borges: «Cuando todo el mundo habla-

ba de Thomas Mann o de Fiódor Dostoyevski, Borges insistía sobre Robert Louis Stevenson o C. K. Chesterton, escritores entonces considerados menores a quienes él puso en el centro de la discusión. Porque si uno leía a Borges desde Dostoyevski, no quedaba nada de Borges». Con esa estrategia, Borges preparaba la imaginación de sus lectores para que le abrieran un espacio a sus propios textos.

Hablar de genealogías pone el énfasis en los textos, no en quién los produce. Ofrece más herramientas que la noción canónica de Oviedo para comprender la narrativa breve producida en la actualidad. No propone imitar a nadie, sino sugerir los textos de otros como puertas abiertas del oficio narrativo propio. Se leen las obras de los demás, especialmente de quienes nos anteceden en el oficio, para encontrar soluciones a los problemas que los textos imponen.

Un acontecimiento que aún no se reseña lo suficiente es la edición de los *Cuentos completos* de Piglia, hecha en 2021 por Anagrama. Se encuentran allí sus primeras piezas publicadas en los sesenta, donde son evidentes las influencias de autores como los extremos en el estilo que son Henry James y Ernest Hemingway, o de Macedonio Fernández y, por supuesto, Borges. Llega hasta sus últimos relatos, mezclados con sus «historias personales», que abarcan desde 1969 hasta 2017. El recorrido describe un caleidoscopio de formas híbridas, capaces de traspasar los límites del cuento canónico. Piglia logra esto desde formas narrativas abiertas que se mezclan con el ensayo, la reseña o la auto-ficción o desde contenidos heterodoxos, en donde pasa del relato histórico y del policial, anclados en géneros más o menos precisos de la tradición literaria, a los géneros libérrimos de la ficción teórica o el diario, por ejemplo. La intensa heterogeneidad de su narrativa breve deja un surco abierto para que los cultivadores el género podamos sembrar nuestros textos.

III. ¿Piglia...? ¿Y qué hacemos con Bolaño?

Roberto Bolaño fue una corriente literaria de un solo hombre. Eso es innegable. Por eso tendemos a pensar que la semilla de toda la narrativa en castellano de este siglo está en su obra monumental. Es posible que así sea, en la novela. Lo siento por los bolañistas, pero el autor chileno tiene menos influencia que el argentino entre los cultivadores de los géneros breves del presente. No conozco evidencias críticas de que sus ideas sobre la construcción de relatos sean estudiadas con el mismo deleite que la teoría del cuento de Piglia, explicada en *Formas breves* (1986), según la cual un relato siempre cuenta dos historias, una está en la superficie y la otra, se intuye por debajo. Es cierto que en su tiempo Bolaño cometió el mismo exceso de Quiroga al proponer un decálogo del género. En su caso son doce

«De la versatilidad del género y la afortunada experimentación con voces y formas narrativas dan cuenta títulos como *Mi novia preferida fue un bulldog francés* (2017), de Legna Rodríguez Iglesias o *Lo que está y no se usa nos fulminará* (2018), de Patricio Pron; de la afortunada mezcla entre cuento, ensayo y crónica, *Modo linterna* (2013), de Sergio Chejfec o *Mis documentos* (2013), de Alejandro Zambra; de las posibilidades que ofrece el libro-objeto de cariz conceptual, complejizador de las relaciones entre fotografía y literatura, *Óptica sanguínea* (2014), de Daniela Bojórquez»

«Es cierto que en su tiempo Bolaño cometió el mismo exceso de Quiroga al proponer un decálogo del género. En su caso son doce “consejos” para el “arte de escribir cuentos”; lo hace desde la parodia, como buen hijo de la posmodernidad. Pero ni desde allí escapa de la presión de nombrar maestros. “La verdad es que con Edgar Allan Poe todos tendríamos de sobra”, escribe en el punto nueve; “piensen en el punto número nueve” anota en el punto diez: “Uno debe pensar en el nueve. De ser posible: de rodillas”»

«consejos» para «el arte de escribir cuentos»; lo hace desde la parodia, como buen hijo de la posmodernidad. Pero ni desde allí escapa de la presión de nombrar maestros. «La verdad es que con Edgar Allan Poe todos tendríamos de sobra», escribe en el punto nueve; «piensen en el punto número nueve» anota en el punto diez: «Uno debe pensar en el nueve. De ser posible: de rodillas». Lo que queda menos claro es si Bolaño supo reconocer que tenía un maestro entre sus contemporáneos, uno que nació doce años antes y falleció catorce años después que él: Piglia.

Las dos similitudes más evidentes entre ellos están en el uso de personajes recurrentes y en la estructura de los relatos. Emilio Renzi y el comisario Croce son fundamentales para comprender la poética de Piglia y aparecen en cuentos, ensayos o novelas como trasuntos del escritor. En Bolaño se trata de personajes menos trascendentes, que saltan entre cuentos y novelas, o viceversa, como Lalo Cura en el relato homónimo de *Putas asesinas* (2001) que reaparece en *2666* (2004), o Joanna Silvestri, que va de la novela *Estrella distante* (1996) a la colección de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997). Los relatos de Bolaño se resuelven en epifanías, lo cual implica su construcción a partir de una historia que se cuenta y otra que se intuye por debajo, siguiendo la teoría del autor argentino. La diferencia es que mientras en los textos de Piglia lo oculto se revela al final, en los de Bolaño, la epifanía se resuelve con el vacío. Se trata de un juego de espejos similar al de sus novelas y se vincula con el tema fundamental de su obra, la violencia. Se propone con ese vacío mostrar que detrás de

la violencia inexplicable no hay más que un abismo, acaso más violencia.

IV. ¿Puede una genealogía construirse con dos nombres?

Por supuesto que no. Menos cuando señalan solo a hombres, aunque sean Piglia y Bolaño. Solo un académico como Oviedo formado en la anticuada tradición de los maestros puede imaginar una matriz masculina en la cual se gesten movimientos estéticos. De todas maneras, aquí no me interesa la postura de la crítica, sino el ejercicio literario como autora. No quedaría nada de las obras de quienes escribimos cuentos hoy si se nos leyera desde Piglia o Bolaño. Eso solo opacaría nuestras intenciones. Propongo más bien ampliar el concepto de genealogía con una metáfora vegetal. La imagen de un árbol genealógico. Pensemos en la narrativa breve de este siglo como en un baobab de tronco robusto del cual salen cuatro enormes ramas. Dos pertenecen a Piglia y a Bolaño. En otra rama localizaré la obra de la autora catalana Cristina Fernández Cubas y en la restante, las colecciones de relatos de la argentina Clara Obligado.

Casi puedo escuchar las objeciones de ciertas personas. Es conflictivo hacer una crineja filogénica que incluya a Fernández Cubas y a Obligado al lado de Piglia y Bolaño, lo entiendo. La razón de esto no es que ellas sean mujeres. Tampoco que sea inferior la factura de sus cuentos. Se debe a que ellos están muertos y por eso percibimos sus aportes a la literatura como proyectos cerrados. Fernández Cubas

y Obligado continúan escribiendo, es más: en los últimos veinte años han publicado sus mejores obras. Cabe esperar que con el paso del tiempo sus aportes al género se profundicen más y se proyecten con fuerza allende las fronteras de la tradición de nuestra lengua.

Fernández Cubas sintetiza los rasgos propios del cuento oral y escrito en España, actualizados en la relectura de Poe y de James. De la estructura clásica del cuento de terror anglosajón, ella toma la aparición en la cotidianidad de un elemento perturbador. A través de este recurso, lo fantástico complejiza la visión del mundo y manifiesta sus fisuras. Aunque son pocas las conexiones entre esta autora y la narrativa de Latinoamérica, los cuentos de la boliviana Giovanna Rivero y la ecuatoriana María Fernanda Ampuero presentan una irrupción similar de lo siniestro en lo cotidiano. La diferencia es que en las obras de estas hay un matiz político heredado de Bolaño: una idea de la violencia como rasgo inevitable y siniestro de la realidad.

Bajo la pretensión de narrar nuestro mundo múltiple, Obligado presenta sus libros de relatos como conjuntos fractales. Tal estructura signa qué significa ser una autora migrante —una argentina en España—, lo cual ella identi-

fica como «literatura excéntrica». Propone así una intensa reflexión sobre el desplazamiento: el de la persona, sus lecturas, la escritura y la recepción de la obra. Así afronta su desarraigo desde la creatividad. En sus colecciones de cuentos *Las otras vidas* (2006), *El libro de los viajes equivocados* (2011) y *La muerte juega a los dados* (2015) quiebra la estructura de la narrativa lineal en las piezas tanto como en el ordenamiento del libro, para subvertir la lectura y obligar a recomponerla desde múltiples lugares y puntos de vista.

La heterodoxia de Obligado en la concepción del libro de relatos y los textos que los componen me interesa pues subraya el efecto de conjunto colocándolo entre los géneros de la novela y del cuento. Anuncia con esta estrategia un camino para que recorran otras escrituras. En tiempos cuando las pinturas ya no se circunscriben al espacio del cuadro, cuando cierta música ha perdido la melodía y cuando ir al cine se hace desde el sofá de la casa, ¿por qué habría de subsistir el libro de cuentos tradicional?

En la literatura hemos acabado con todo. Faltaba romper con el libro.

Ahora, ya podemos recomponerlo.



LA NOUVELLE: NI CUENTO ALARGADO NI NOVELA SIN ARTIFICIOS

por **Ginés S. Cutillas**

***Existen historias específicas para el cuento,
anécdotas para la nouvelle
y argumentos para las novelas.***

Ricardo Piglia

En su faceta menos célebre como teórico, Mario Benedetti intentó buscar un término con el que acuñar aquellos textos que estaban entre el relato largo y la novela. Entendía que todo aquel texto que no llegaría a 20.000 palabras se consideraba relato y todo aquel que excediera las 45.000 pasaba a ser novela. En número de páginas vendría a ser: hasta 20 páginas, relato, y más de 150, novela. Benedetti se aseguraba unos márgenes de seguridad a ambos lados y evidenciaba una falta de nomenclatura para aquella narración que estuviera entre las 50 y las 120 páginas. De esa manera, toda aquella narración que quedara entre 20 y 50 páginas, o entre 120 y 150 páginas, acababa en tierra de nadie y comenzaba el difícil juego de las etiquetas. El autor, obviando este inconveniente, aseguraba que el término para ese intervalo áureo de apenas 70 páginas, a falta de uno en castellano, era bien *nouvelle* o *short-story*. Tildaba de inexacto el término «novela breve» y de erróneo y desagradable ese otro que por entonces tomaba fuerza de «novelita». E. M. Forster, novelista y crítico británico, en su libro *Aspects of the novel* (1927) fue más arriesgado que Benedetti y puso el límite superior de la *nouvelle* en 50.000 palabras, mientras que Ricardo Piglia marcaba el género entre 50 y 80 páginas, nunca más de 120.

Con el paso de los años los críticos se dieron cuenta de que delimitar los géneros por el número de palabras carece de sentido. Se fijan entonces en las características propias de cada texto o en la percepción lectora que se tiene del mismo: el *Ulysses* de Joyce podría pasar como cuento de proporciones bíblicas y *La metamorfosis* de Kafka podría pasar por ciclo novelístico por la cantidad de temas universales que aborda: en boca de Juan José Millás es el texto que mejor resume el siglo XX.

David Lagmanovich, escritor y crítico argentino, nos da la primera pista: «Breve es aquello que, en mi lectura, percibo

como breve; extenso es aquello que, en mi lectura, percibo como extenso». Y apostilla: «Las nociones de extensión y de brevedad son relativas, ello implica que no se pueden definir en función de un número dado de palabras». Esto lo dice el mismo autor que años antes había intentado delimitar otro género breve, el del microrrelato, desde unas pocas líneas hasta tres páginas —¿y por qué no cuatro?—. Nos damos cuenta entonces de que la percepción de la brevedad está en continua evolución marcada por una serie de variables ajenas al propio texto: los condicionamientos sociales, la estética vigente y las preferencias del individuo.

Benedetti también rectifica dicha percepción de la brevedad quince años después en *Sobre artes y oficios* (1968). Lejos de tener en cuenta el número de palabras, se basa en el factor de la transformación, distinguiendo al relato como género de la peripecia y al de la novela corta como el del proceso: «La *nouvelle* es el género de la transformación [precisamente para Benedetti *La metamorfosis* es una novela corta]. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial)». Entiende que la *nouvelle* está rodeada convenientemente de pormenores, de antecedentes, de consecuencias. Si la palabra que define el cuento es la peripecia, la que define la *nouvelle* es el proceso. Quizá haya rebajado los estrictos criterios de longitud al publicar en dicho intervalo su obra más conocida, *La tregua* (1959), cuya estructura de diario invita a leerla como una unidad indivisible de lectura, lo que hace que se perciba más como una *nouvelle* que como una novela, a pesar de rebasar los límites impuestos por él mismo: con sus 157 páginas y 52.000 palabras excede en 7 páginas y 7.000 palabras su propia definición del género.

La brevedad es pues un tema de percepción por parte del lector: la novela más corta y el relato más largo tienen la misma extensión, lo que suele confundir a los especialistas, reformulando a José María Merino, quien también afirma que la intensidad es inversamente proporcional a extensión.

No son pocos los autores que aluden a los resortes internos del texto y no a su longitud para colocarlo en un género u otro. Julio Cortázar asegura en 1980 en sus ya famosas clases en Berkeley que no es capaz dar una definición de cuento, que lo podría intentar definir por sus «características exteriores: obra literaria de corta duración, etcétera», para más tarde afirmar: «Todo eso no tiene ninguna importancia. Creo que era más importante señalar su estructura interna, lo que yo llamaría también su dinámica, [lo que hace que] no solamente se fije en la memoria sino que despierte una serie de connotaciones, de aperturas mentales y psíquicas». Todo escritor sabe que es la propia naturaleza del texto la que exige una extensión, y que esta condicionará su estructura.

Ricardo Piglia, que acotaba también por longitud del texto, esgrime una teoría novedosa en las clases impartidas en Buenos Aires en 1995 acerca de las novelas cortas de Onetti: el cuento

se arma en torno a un secreto y la novela corta alrededor de un enigma o un vacío. Esto es, mientras en el cuento los personajes actúan de una forma lógica para resolver el misterio propuesto, en la novela corta los personajes se reúnen alrededor del hueco creado por el mismo autor, un enigma que puede quedar sin resolver porque no es lo que importa en la narración, sino cómo actúan los personajes frente a él. Así,

el cuento está narrado desde el que descifra el secreto —ese secreto que no se sabe pero que actúa permanentemente en la trama— y la *nouvelle* desde el que crea el enigma —es fácil ver esto en *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, donde no se acaba de entender si los fantasmas que ve la institutriz son

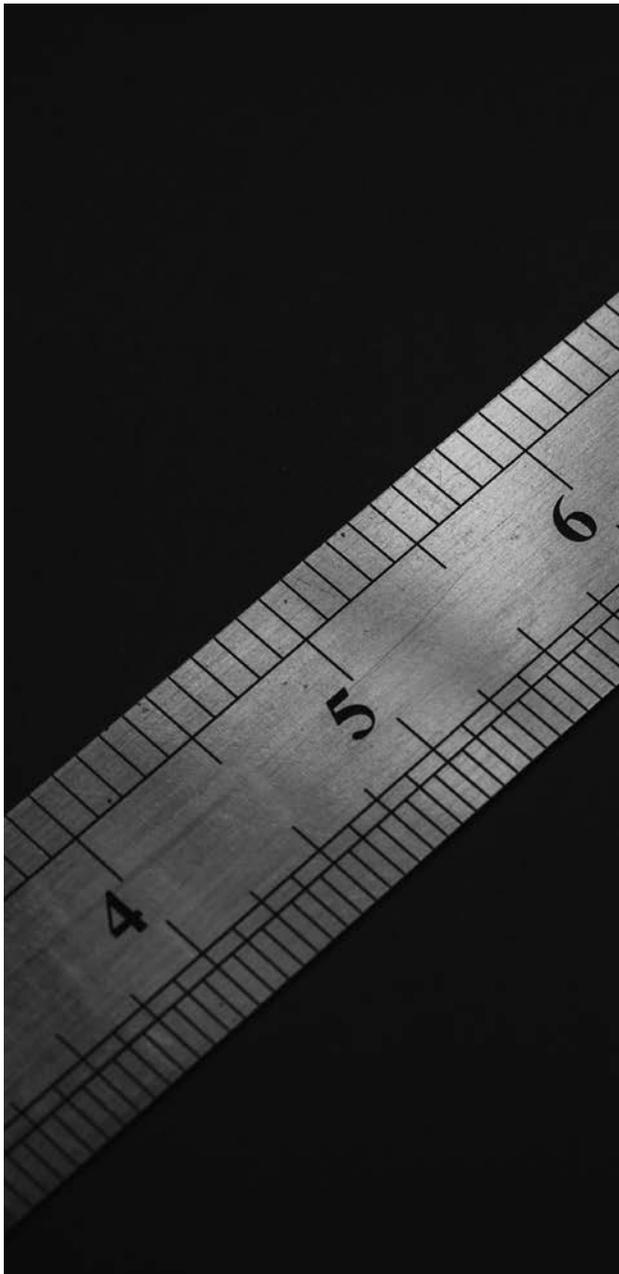
reales o sólo están en su imaginación, ejemplo que pone el mismo Piglia, dando a entender que considera esta obra como novela corta, transgrediendo de esa manera sus propios criterios de extensión del género—. Me aventuro a escalar la teoría a la novela para afirmar que esta se arma en torno a un tema y se narra desde el prisma del que provoca la «imaginación moral», término acuñado por Carlo Ginzburg para nombrar ese conocimiento ético que destila toda novela. «Tanto el cuento como la *nouvelle* no pasan de ser versiones deliberadamente limitadas del conflicto humano. Para obtener el todo, la historia completa, debemos recurrir a la novela», afirma Benedetti. Tomás Albaladejo se fija en el volumen semántico de cada género: en la *nouvelle* será mayor que en el cuento al igual que «las dosis de descripción y de presentación de personajes». De nuevo, si ampliamos dicha teoría a la novela, esta tendría mayor volumen semántico y mayor profundidad

en los personajes que la *nouvelle*. Y volviendo a esta última, y a la gestión de lugar vacío desde la que construye, podríamos decir que la *nouvelle* es una narración en la que lo que importa es la existencia de ese enigma, de ese hueco que no se conoce en el interior de la narración, al contrario de lo que afirmaba Cortázar en relación al cuento, de que toda pregunta planteada en él debería estar contestada dentro de sí mismo. Las *nou-*

«Con el paso de los años los críticos se dieron cuenta de que delimitar los géneros por el número de palabras carece de sentido. Se fijan entonces en las características propias de cada texto o en la percepción lectora que se tiene del mismo: el *Ulysses* de Joyce podría pasar como cuento de proporciones bíblicas y *La metamorfosis* de Kafka podría pasar por ciclo novelístico por la cantidad de temas universales que aborda: en boca de Juan José Millas es el texto que mejor resume el siglo XX»

velles giran en torno a ese enigma que unifica toda la trama sin explicar la razón final por la que la historia se mantiene unida, porque si lo hiciéramos, si explicáramos todos los motivos, seguramente estaríamos ante una novela. En resumen, y según Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, en el cuento se pregunta qué va a ocurrir y en la novela corta qué ha ocurrido: el primero mira al futuro, la segunda al pasado, aunque asume que nunca se sabrá qué acaba de suceder con el fin de mantener el enigma.

Quizá la primera *nouvelle* en España, o al menos la más representativa, sea *Niebla* de Miguel de Unamuno, escrita en 1907 y publicada en 1914, como una sucesión lógica a las li-



teraturas rusa y francesa. A finales del siglo XIX se comienza a experimentar con el cuento clásico y se relajan sus características más profundas: la brevedad y la narratividad. Se busca una estructura polifónica que fluya desde la conciencia y el lirismo. Encontramos en Chéjov su máximo exponente. La literatura francesa toma nota y su *nouvelle* vive un apogeo entre 1870 y 1925 —según Florence Goyet— donde se rompe con la plasmación de una anécdota y el positivismo —las verdades absolutas comienzan a ponerse en duda—, el cual pierde fuerza a principios del XX, y con ello el realismo y el naturalismo. Los autores prefieren ahora captar el interior de los personajes al exterior que los envuelve, optan por buscar la propia verdad del sujeto ante una experiencia determinada: encontrar «su» verdad para entender «su» realidad. Empieza así el modernismo y con ello una nueva manera de entender la literatura: ahí está Rubén Darío con *Azul* (1888), libro germinal de toda la narrativa breve que vendría después. Se pasa del enfoque externo o social al interno o psicológico en la forma de narrar. Lo que comienzan Galdós y Pardo Bazán, quizá mirando a Clarín, lo sigue la Generación del 98 —conocida por criticarlo absolutamente todo— y en especial Unamuno, quien toma nota de estos cambios y escribe su *nivola*, término que acuña él mismo, consciente de haber escrito una obra metaliteraria que se aleja de la novela decimonónica realista imperante hasta el momento. Se difumina el argumento y no se profundiza tanto en los personajes. Las narraciones se vuelven más lúdicas y autorreferenciales. En ese sentido, al otro lado del Atlántico, el argentino Roberto Arlt publica en 1926 *El juguete rabioso*, una historia narrada en primera persona y dividida en cuatro capítulos independientes entre sí, donde es la acción misma la que la explica.

El auge de la novela corta se entiende a partir de la segunda mitad del siglo XX por factores extraliterarios, como podrían ser las publicaciones periódicas o la convocatoria de premios alrededor del género. Antes se han puesto las bases con las publicaciones *El cuento semanal* (1907-1912), primera colección literaria de novela corta publicada en España en formato de revista, y *La novela de hoy* (1922-1932), fundada y dirigida por Artemio Precioso para la Editorial Atlántida de Madrid, donde aparecen, entre otros muchos, Vicente Blasco Ibáñez —que nunca se alejó del realismo y del naturalismo—, Emilio Carrere, Valle-Inclán, Julio Camba, Wenceslao Fernández Flórez, Concha Espina, Ramón Pérez de Ayala, Carmen de Burgos, Rafael López de Haro, Antonio de Hoyos, Rafael Cansinos Assens, los hermanos Álvarez Quintero y el mismo Unamuno, quien en su número 461 del 13 de marzo de 1931 publica su otra gran novela corta, *San Manuel Bueno, mártir*. De dicha tradición nace la publicación semanal *La novela del sábado* (1953-1955), que alcanzó cien números y más de cien novelas, pues a veces había más de una en cada publicación. Comenzó publicándose con 64 páginas en su primera etapa en la editorial Tecnos y pronto pasó a 80 en su segunda etapa

«A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial). Entiende que la *nouvelle* está rodeada convenientemente de pormenores, de antecedentes, de consecuencias. Si la palabra que define el cuento es la peripecia, la que define la *nouvelle* es el proceso»

en la editorial CID. Aquí se da voz a las escritoras de la talla de Ana María Matute, Carmen Laforet, Elena Quiroga, Mercedes Ballesteros, Dolores Medio y Elisabeth Mulder y se reedita a Emilia Pardo Bazán, Concha Espina o Cecilia Böhl de Faber. A esta le sigue *La novela popular* (1965-1967), que eleva el número de páginas a unas 130 y en cuyo primer número Francisco Ayala publica desde el exilio *El rapto*, con clara influencia de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Mientras en Latinoamérica, García Márquez, Carpentier, Rulfo, Onetti, Fuentes y tantos otros se adentran en los límites áureos dictados por Benedetti y que tendrán su evolución natural en Levrero, Piglia, Fogwill, Aira, Bolaño y Bellatin. A este lado del charco también tenemos una larga nómina de autores que transitan la *nouvelle* a partir de la década de los cincuenta: Ramón J. Sender (1901-1982), José Ramón Arana (1905-1973), Francisco Ayala (1906-2009), Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), Manuel Andújar (1913-1994), Camilo José Cela (1916-2002), Miguel Delibes (1920-2010), Carmen Laforet (1921-2004), Carmen Martín Gaité (1925-2000), Ana María Matute (1925-2014), Juan Benet (1927-1993), Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003); y más actuales, como Javier Tomeo (1932-2013), Marina Mayoral (1942), Rafael Chirbes (1949-2015), Juan José Millás (1946), Soledad Puértolas (1947) y Enrique Vila-Matas (1948). Quizá sea este último, junto a Roberto Bolaño (1953-2003) —que publica *Estrella distante* en 1996, *Amuleto* en 1999, *Nocturno de Chile* en 2000, *Amberes* en 2002 y *Una novelita lumpen* en 2009, y que a mi modo de entender tienen mayor valor literario que sus obras más reconocidas—, quienes sirvan de puente entre los autores nacidos en los setenta a ambos lados del Atlántico y la tradición de novela corta acaecida en los cincuenta. En España contamos con el gijonés Ricardo Menéndez Salmón (1971) y su ya famosa trilogía del mal —*La ofensa* (2007), *Derribra* (2008) y *El corrector* (2009)— y el madrileño Andrés Barba (1975), que se encuentra cómodo en esa distancia

intermedia reclamada por el cuento y la novela, con su aclamada *Agosto, octubre* de 2010. También es de 1975 el chileno Alejandro Zambra, que sorprendió en 2006 con su magnífico *Bonsái*, donde ya se entrevé los futuros juegos metaliterarios y el uso del yo que impregnará toda su obra —a destacar también *La vida privada de los árboles* de 2007 y *Formas de volver a casa* de 2011—. Otro autor que es consciente de la brevedad de sus novelas, quizá porque él mismo se considera cuentista, es el guatemalteco Eduardo Halfon (1971), que publicó en 2003 *Esto no es una pipa*, Saturno, dos *nouvelles* juntas en torno al tema del suicidio, y que se le reconoció en España en 2008 a raíz de *El boxeador polaco*, donde cuenta la historia de su abuelo en los campos de concentración nazis. Como caso llamativo el de la argentina Samanta Schweblin (1978) con su primera novela *Distancia de rescate* de 2014, que nació como un cuento que iba a formar parte de *Siete casas vacías* (2015), pero que, por necesidad de la propia historia, se fue alargando. Destacar también el argentino Pedro Mairal (1970) y el mexicano Yuri Herrera (1970). El primero con *Una noche con Sabrina Love* de 1998 y *La uruguayaya* de 2016, y el segundo con toda su obra, aunque sobresalen *Trabajos del reino* de 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo* de 2009. La lista de autores actuales que practican la novela corta y la comienzan a hibridar con otros géneros como el ensayo, la crónica o el dietario es interminable. Toda esta generación de los setenta da paso a la nacida en la década siguiente, con firmas de la talla de Daniel Jándula (1980), que publicó en 2017 *Tener una vida*, de claro corte fantástico, o David Aliaga (1989) —incluido en la última lista Granta— que publicó *Hielo* (2014), adscrita al realismo sucio, o *Y no me llamaré más Jacob* (2018), en la que indaga sobre la fe judía.

Si atendemos a la calidad de los autores citados, auguramos que este género prevalecerá en el futuro desde la conciencia de una forma de narrar que viene condicionada por la extensión y que sin embargo no es su característica principal.

EL MICRORRELATO HISPÁNICO Y LA FAMILIA DE LOS GÉNEROS NARRATIVOS: TEXTOS, LIBROS, ANTOLOGÍAS, REVISTAS Y VERSIONES ELECTRÓNICAS

por **Fernando Valls**

1. En el mundo hispánico, durante los últimos 125 años, los textos narrativos que hoy denominamos microrrelatos han acabado logrando una cierta consolidación.
2. Tras empezar publicándose en diarios y revistas, solo en las últimas décadas han sido recogidos con normalidad en libros.
3. La *definición* quizá más sencilla y precisa sea aquella que considera que el microrrelato es un texto narrativo brevísimo en prosa, concebido de manera independiente para contar una historia.
4. Su condición narrativa lo vincula a la *ficción*, emparentándolo con el cuento, la novela corta o la novela; por ello, como mejor se entiende es dentro de la tradición de los considerados géneros narrativos.
5. La *brevedad*, siendo un rasgo imprescindible, sería la consecuencia directa de la *precisión* y *concisión* extremas, fruto, por tanto, de su estructura.
6. La utilización de la *elipsis*, un procedimiento que se utiliza en todos los géneros literarios, en el caso del microrrelato aparece potenciada al máximo.
7. El hecho de que *cuenta una historia* implica movimiento, transformación y cambio de estado de la situación de partida.
8. Se trata, decía, de textos concebidos de forma independiente, como un texto literario soberano, autónomo, por lo que no proceden de un texto mayor que los englobe, pues de ser así perdería su sentido primigenio. Si alguna vez el género llegara a consolidarse definitivamente, como ha ocurrido con la poesía, el teatro o la novela, esa concepción fragmentaria que implica desgajarlo de un texto mayor resultaría una práctica extraña.
9. El microrrelato podría considerarse una minificción, tal y como algunos entienden este concepto, si bien no cabe tomarlos como sinónimos, porque no lo son, aunque en ocasiones se utilicen como tales. En teoría, la llamada *minificción* vendría a ser una instancia mayor, poligenérica, un *hiperónimo* (palabra cuyo significado engloba a otras, según el DRAE, como *árbol* a castaño o peral). El problema es que, en la práctica, el concepto de minificción ha resultado poco operativo, desde el momento en que la mayor parte de los cultivadores de otras formas breves (la poesía, el microteatro, el aforismo o los cortos cinematográficos) no lo han utilizado para definir sus creaciones o estudios.
10. Consideramos que el microrrelato es un género distinto del cuento (la profesora Irene Andres-Suárez lo ha denominado *el cuarto género narrativo*), ya que su lugar en el sistema literario es otro y sus características, aun compartiendo algunas de ellas, desempeñan funciones distintas en su desarrollo narrativo.
11. Lo importante es que este nuevo género ha venido a ensanchar el terreno de lo narrativo, proporcionándole al escritor nuevas posibilidades para componer ficciones.
12. Un libro de microrrelatos no puede leerse como una novela, ni siquiera como un libro de cuentos. Su propia naturaleza exige un acercamiento distinto, que sea recorrido con cierta parsimonia, yendo y viniendo entre sus páginas, para poder asimilarlo y evitar confundir tantas historias diferentes. Lo habitual es que cada narración funcione por separado, pero no es infrecuente que algunas piezas generen series cuyo sentido resulta complementario, como suele ocurrir

en los libros de Rafael Pérez Estrada, Antonio Fernández Molina, Javier Tomeo, Antonio Beneyto, José María Merino, Francisco Ferrer Lerín Felipe Benítez Reyes y Rubén Abella, acompañadas a menudo de dibujos, *collages* o fotos. Y en el caso de que entre todas ellas se produjera una cierta ilación estaríamos ante lo que llamamos un *ciclo de microrrelatos*. En suma, estos libros precisan leerse intentando comprender las piezas tanto individualmente como de manera colectiva, jerarquizándolas, llamando la atención sobre las posibles relaciones que se establezcan entre ellas.

13. La consolidación del microrrelato, ya sea desde el punto de vista creativo ya por la proliferación de estudios, y dada la conciencia que hemos adquirido de sus características y singularidad, nos ha obligado a redefinir el cuento, pues muchas de sus características (contención, intensidad, precisión o brevedad) las lleva a la práctica narrativa el microrrelato con mayor emepño.
14. La hipótesis más plausible es que el microrrelato procede de la evolución del poema en prosa, al convertir un texto estático como era la estampa poética en una narración. Quizá fuera Juan Ramón Jiménez el primero en tomar conciencia de estar componiendo una forma distinta a las prosas que solía escribir. Así, en *Cuentos largos*, un proyecto de libro anunciado en 1924, en el texto inicial que daba título al conjunto se mostraba la tensión resultante de la contención y la denotación de la escritura que forma parte de la esencia del género.
15. Suele citarse *Azul...* (1888), de Rubén Darío, como libro pionero, en el que junto a los poemas aparecen seis piezas que hoy leemos y podemos valorar mejor como microrrelatos.
16. Entre el Modernismo y las Vanguardias, con el Arte Nuevo, surge en diversas artes, no solo en la literatura, un interés mayor por cultivar la quintaesencia de las formas breves, una estética de la brevedad. En esos años, se publican en Hispanoamérica textos de los mexicanos Julio Torri, Ramón López Velarde y Alfonso Reyes; de los argentinos Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández y Juan Filloy; del colombiano Luis Vidales; del venezolano José Antonio Ramos Sucre, o del chileno Vicente Huidobro, que ya consideramos parte importante de la historia del microrrelato.
17. El reconocido maestro de Macedonio Fernández fue Ramón Gómez de la Serna, a quien tacharon de *micrómano*. Tras él, cultivaron en España la narrativa brevísima José Moreno Villa, Lorca y Luis Buñuel, entre otros.
18. Cuando concluye la Segunda Guerra Mundial, no existe el género en sentido estricto, ni tiene un nombre propio que lo identifique. Juan Ramón Jiménez los llama *cuentos largos*; en alusión a su capacidad connotativa, Gómez de la Serna *caprichos*, *disparates* o *fantasmagorías*; mientras que los cultivadores del Arte Nuevo, más jóvenes, utilizan –en piezas más o menos cercanas a nuestro género– denominaciones tales como *bengalas* (Guillermo de Torre), *florinatas*, *airecillos* o *ventoleras* (Jorge Guillén), o *concéntricas* (Antonio Espina), conceptos que con la excepción del primero considero poco afortunados.
19. Este baile de denominaciones, ocurre algo semejante con el aforismo, ha llegado hasta nuestros días, pues los autores le darán nombres tan variados, curiosos, sorprendentes o paradójicos como cuentos en *miniatura* (Vicente Huidobro y Enrique Anderson Imbert, quien también los llamó *casi cuentos* o *casos*), *cuentos diminutos* o *cuentos gnómicos* (Tomás Borrás), *textos o prosas* (Borges), *cuentos fríos* (Virgilio Piñera), los más genéricos *relatos breves* (Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa), *cuentos brevísimos* (Edmundo Valadés y Ana María Shua), *ficción breve* (Guillermo Samperio), *minificción* y *microficción* (Raúl Brasca), *minicuento* (José María Merino) o *cuánticos* (Juan Pedro Aparicio). Muchas de ellas tienen en común la incapacidad para distanciarse del cuento y solo muy pocas de estas denominaciones han cuajado.
20. Dada su brevedad extrema, los títulos de los relatos adquieren un protagonismo definitorio, a pesar de que a veces prescindan de ellos, sobre todo en conjuntos unitarios o series, como ocurre en *La sueñera*, 1984, de Ana María Shua, o se caractericen por ser funcionales o meramente neutrales. Quizá por ello el escritor húngaro István Örkény pidiera expresamente que prestáramos especial atención a los títulos de sus textos; o el venezolano Luis Britto García solo utilice la vocal a en los títulos de sus libros (*Rajatabla*, 1970; *Abrapalabra*, 1980, y *Anda nada*, 2004). En otros casos, puede llegar a ser más extenso que el texto (como ocurre en los *Cuentos del lejano oeste*, 2003, de Luciano G. Egido), o recoger todo el contenido («El sabor de una media luna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a la tarde», reza un título de Luisa Valenzuela, cuyo texto completo es: «Qué bueno»). A veces se concibe como la respuesta o síntesis de lo que se narra en el breve cuerpo de la pieza («Los libros, los cigarrillos, tu hijo y sus juguetes, el rostro de tu esposa», de Pedro Ugarte), o plantea un diálogo

go de tú a tú con el texto, igualándose en sentido y dimensión, siendo aquel reflejo de este (Juan Pedro Aparicio: «Luis XIV / Yo»).

21. Es probable que fuera la antología de Borges y Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), la que por primera vez llamara la atención sobre la brevedad en un libro recopilatorio, aunque los textos que recopilan no siempre sean narrativos, ni siquiera independientes, pues a veces han sido desgajados de un texto mayor, alentando que algunos antólogos posteriores siguieran su estela, quizá sin advertir que ya habíamos dejado atrás el momento inaugural del género. Ambos escritores, por lo demás, cultivaron con brillantez la narrativa brevísima, alternando en sus libros los microrrelatos con otras formas breves, como el cuento o el ensayo.
22. A partir de los años 50 del siglo XX empieza a publicarse la obra de autores que serán capitales para el desarrollo y la consolidación de este tipo de textos: los mexicanos Juan José Arreola (de *Varia invención*, 1949, quizá sea el primer libro compuesto solo por microrrelatos, a *Confabulario total*, 1962) y Edmundo Valadés; o escritores afincados en México, exiliados políticos, como Max Aub (*Crímenes ejemplares*, 1957) y el guatemalteco Augusto Monterroso (*Obras completas [y otros cuentos]*, 1959; y *La Oveja negra y demás fábulas*, 1969); los argentinos Enrique Anderson Imbert, Antonio Di Benedetto y Julio Cortázar (*Historias de cronopios y de famas*, 1962; y *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967); el cubano Virgilio Piñera (*Cuentos fríos*, 1956); el dominicano Manuel del Cabral; el peruano Luis Loayza, el chileno Alfonso Alcalde y los españoles Ana María Matute (*Los niños tonos*, 1956) e Ignacio Aldecoa (*Neutral corner*, 1962).
23. En 1964 se reanuda en México la publicación de la revista *El cuento*, de Edmundo Valadés, tras una primera época muy breve en 1939, un hito fundamental para la difusión de lo que en sus páginas llamaban *mini-cuentos*. A lo largo de esta década, los sesenta, verán la luz libros de Marco Denevi (*Falsificaciones*, 1966), Mario Benedetti y de los españoles Fernando Arrabal (*La piedra de la locura*, 1966) y Antonio Fernández Molina (*En Cejunta y Gamud*, 1969).
24. En la estela de la citada antología de Borges y Bioy Casares, aparecerán otras significativas, como las de René Avilés Fabila («Antología del cuento breve del siglo XX en México», *Boletín de la Comunidad Latinoamericana de Escritores*, núm. 7, 1970), la de Edmundo Valadés (*El libro de la imaginación*, 1970) o la compuesta por Fernando Sorrentino (*35 cuentos breves argentinos. Siglo XX*, 1973).
25. De 1981 datan los primeros estudios dedicados de manera específica al microrrelato, obra de Dolores M. Koch («El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso», *Hispanamérica*, núm. 30), cuya tesis doctoral leyó en 1986 en The City University of New York (CUNY), así como la primera antología de textos de una sola línea, denominados, con poca fortuna, *hiperbrevés* o *ultracortos*, al cuidado del venezolano Gabriel Jiménez Emán (*Los 1001 cuentos de 1 línea*, 2004).
26. Por lo que se refiere a las revistas, las más significativas quizás hayan sido *Puro cuento* (1986-1992), dirigida por el argentino Mempo Giardinelli; la colombiana Ekuóreo (1980-1992), a cargo de Guillermo Bustamante Zamudio y Harol Kremer; de la peruana *El ñandú desplumado*, dirigida por Luis Vargas Chirinos, salieron solo dos números en 1990 y 1995, pero fueron pioneros en el despertar del género en su país, si bien ha tenido continuación en *Plesiosaurio*, que se publica desde el 2008, dirigida por Rony Vásquez, y en *Fix100* que desde el 2009 está al cuidado de Óscar Gallegos Santiago; y la mexicana *El cuento en red* (2000-2016), de la que fueron responsables, primero Lauro Zavala y luego Javier Perucho. Desde el 2017 existe en España una revista académica dedicada a las *Microtextualidades*, dirigida por Ana Calvo Revilla.
27. Creo que podría decirse que el microrrelato se consolida como género durante las tres últimas décadas del siglo XX, con el surgimiento de nuevos nombres, como el hispanomexicano José de la Colina (*Yo también soy Sherezade*, 2016); los mexicanos Raúl Renán (*Como fue un presagio. Antología personal*, 2012), Guillermo Samperio (*La cochinilla y otras ficciones breves*, 1999), René Avilés Fabila (*Cuentos y descuentos*, 1986; *Los animales prodigiosos*, 1990), Felipe Garrido (*Conjurios*, 2011) y Agustín Monsreal; los argentinos Pedro Orgambide, Isidoro Blaistein, Luisa Valenzuela (*Libro que no muerde*, 1980; y *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*, 2004), Eugenio Mandrini (*Las otras criaturas*, 2013), Rosalba Campa, Raúl Brasca (*Minificciones. Antología personal*, 2017) y Ana María Shua (*Casa de geishas*, 1992); los venezolanos Luis Brito García (*Rajatabla*, 1970, y *Abrapalabra*, 1980), Gabriel Jiménez Emán (*Los dientes de Raquel*, 1973) y Ednodio Quintero (*Combates*, 2009; y *Ceremonias*, 2013); los uruguayos Cristina Peri Rossi, quien como otros autores baraja en varios libros suyos, cuentos y microrrelatos, y Eduardo Galeano (*100 relatos breves*, 1997); el hispanouruguayo Fernando Aínsa (*Desde el otro lado. Prosas concisas*, 2014); los chilenos Virginia

Vidal (*Gotas de tinta y palabreos. Parvos relatos*, 2009), Juan Armando Epple (*Con tinta sangre*, 1999), Pía Barros (*Llamadas perdidas*, 2006), Diego Muñoz Valenzuela (*Demonios vagos. Antología de microrrelatos*, 2015) y Lilian Elphick (*El crujido de la seda*, 2016); los peruanos Harry Belevan (*Cuentos de bolsillo*, 2007), Ricardo Sumalavia (*Enciclopedia mínima*, 2014 y 2018) y Fernando Iwasaki (*Ajuar funerario*, 2004); los colombianos Jairo Aníbal Niño (*Toda la vida*, 1979), Harold Kremer (*Minificciones de rumor de mar*, 1992), Triunfo Arciniegas (*Noticias de la niebla*, 2002) y Guillermo Bustamante Zamudio (*Oficios de Noé*, 2005); y los españoles Javier Tomeo (*Historias mínimas*, 1988), Gustavo Martín Garzo (*El amigo de las mujeres*, 1992), Luis Mateo Díez (*Los males menores*, 1993), José Jiménez Lozano (*El cogedor de acianos*, 1993; y *Un dedo en los labios*, 1996), Rafael Pérez Estrada (*La sombra del obelisco*, 1993), Juan José Millás (*Articuentos*, 2001), José María Merino (*Días imaginarios*, 2002; y *Cuentos del libro de la noche*, 2005), Julia Otxoa (*Un extraño envío*, 2006), Francisco Ferrer Lerín (*Gingival*, 2012), Ángel Olgoso (*La máquina de languidecer*, 2009), Manuel Moyano (*Teatro de ceniza*, 2011), Felipe Benítez Reyes (*Por regiones fingidas*, 2020) y el hispanoargentino Andrés Neuman (*Alumbramientos*, 2006, y *Hacerse el muerto*, 2011, en los que conviven el cuento y el microrrelato).

- 28.** Podría decirse, por tanto, que a la altura de 1993, una fecha significativa para el género, el cultivo de esta *nueva forma narrativa* resultaba ya innegable. Distinta del cuento, y nueva por lo que se refiere a la conciencia que empezaban a tener los escritores de frecuentar un territorio narrativo diferente, con sus propias normas. Entre las nuevas antologías, destacaría en Hispanoamérica las de Juan Armando Epple (*Para empezar. Cien microcuentos hispanoamericanos*, 1990), y las de la pareja compuesta por Bustamante Zamudio y Kremer (*Antología del cuento corto colombiano*, 1994). En España fue fundamental, y en cierta forma pionera, al llamar la atención sobre las posibilidades de la brevedad extrema, la recopilación de Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990), y la de Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis* (2010). Y por lo que se refiere al resto de Europa, destacaría la de Erna Brandenberger (*Cuentos brevísimos*, 1994), publicada en Alemania, en versión bilingüe. Por otra parte, es necesario recordar que el primer ensayo teórico acerca del género fue el libro de David Lagmanovich, *Microrrelatos* (1999).

En el año 2000 se celebró en México, dirigido por Lauro Zavala, el I Congreso Internacional de Minificción, aunque me parece que el que fue realmente significativo fue el II, el que sirvió para que nos conociéramos casi todos los interesados en el género, celebrado en la Universidad de Salamanca, a cargo de Francisca Noguerol. Han seguido otros, internacionales o simplemente nacionales, siendo quizá los más productivos los de Buenos Aires, organizado por Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi en el 2006; Neuchâtel (Suiza), bajo la responsabilidad de Irene Andres-Suárez, durante el mismo año; el VI Congreso Internacional de la Minificción, en Bogotá, al cuidado de Henry González en el 2006; el VII organizado por la Biblioteca del Instituto Iberoamericano, la Universidad Humboldt, de Berlín, la Universidad de Potsdam y la Universidad Autónoma de Barcelona, celebrado en Berlín, en el 2012, bajo la dirección de Otmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Smith-Welle y Fernando Valls; y, por último, el IX celebrado en el 2016 en la Universidad Nacional del Comahue, en la Patagonia Argentina, capitaneado por Laura Pollastri y su equipo de brillantes investigadoras.

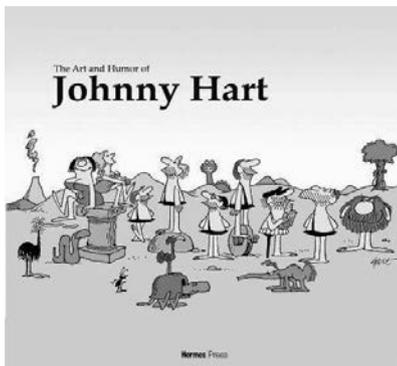
- 29.** En España le han prestado atención al microrrelato hispánico revistas como *Quimera*, en una sección al cuidado de Neus Rotger y, en una etapa posterior, de Ginés S. Cutillas, así como la sección quincenal del suplemento literario *Liebre por gato*, coordinado por Gemma Pellicer y Fernando Valls, que desde el 2017 aparece en el diario *infoLibre*, recogiendo solo textos inéditos.
- 30.** En esta época de vacunas, los que nos dedicamos al estudio del microrrelato y, sobre todo, los partidarios de la minificción, deberíamos inmunizarnos contra las certezas absolutas, remedo al escritor argentino Martín Caparrós, pero también contra el desinterés y la indiferencia hacia lo que argumentan los demás estudiosos —mal demasiado frecuente— que debería ser tenido en cuenta, pensado y valorado en relación con el género.
- 31.** Es conveniente no olvidar, por último, que a los textos literarios se les debería juzgar por sus aciertos, y no digamos ya a todo un género en su conjunto, y no por los ejemplos fallidos. Del mismo modo que tampoco parece que escaseen las malas novelas ni los libros de poesía y de cuentos sin demasiado interés, y a nadie se le ocurriría descalificar por ello a estos géneros apelando a la mala calidad de algunos libros. El microrrelato existe al margen del comercio, pero en su composición debería ser tan exigente como el que más, y ha sido cultivado —según se ha visto— por grandes escritores que han dado piezas de indudable calidad literaria, y por ellas debería juzgarse el género.

CRÓNICA

Chiste creciente, cuento menguante

por **Hipólito G. Navarro**

*A la memoria de Johnny Hart (1931-2007)
y de Benito Moreno (1940-2018)*



Debo el nacimiento de algunos de mis relatos al amor (y a la obsesión también) por algunos chistes que me alegraron la infancia, que me la llenaron de gracia y de color, y lograron eclipsar a ratos la persistente tristeza y grisura que nos atenazaba en los años sesenta a los niños de entonces. Lo he contado en varias ocasiones, con más o menos lujo de detalles, al tratar de explicar la génesis de tres o cuatro cuentos que me son muy queridos. Voy a intentarlo de nuevo en estos papeles de hoy, descubriendo los entresijos de la composición de dos de ellos, «La inspiración» y «Meditación del vampiro», los que siento más y menos míos a la vez, pues si la obsesión que los trajo a la luz es mía y bastante mía, la semilla de la que surgen es por completo ajena, anónima incluso en el caso del primero.

Uno nace de un chiste minúsculo, que yo llamaba entonces mi chiste metafísico del iglú, con el que hacía reír y rabiar a un tiempo a mis amigos cada vez que lo contaba; el otro crece y decrece en mi cabeza y en varios de mis propios libros desde el primer lejano encuentro con un diálogo absurdo en las tiras humorísticas del neoyorkino Johnny Hart. El temprano contacto con esos chistes, con esa gracia, es el caldo de cultivo previo, no tan secreto ya, que provoca mi fascinación por los juegos de palabras y de ideas, que son en verdad el motor de casi todos mis cuentos.

La peripecia creadora de «La inspiración» es muy simple: se trataba de darle cuerpo y existencia definitiva a un chascarrillo que contaba en dos frases la pesquisa insólita de un niño esquimal. Así lo contaba siempre a mis amigos, con este laconismo guasón: un niño esquimal, recluido en el iglú durante días en medio de una tormenta, mirando las llamas del fuego, después de tantísimas horas de observación ensimismada, termina por hablar y se hace esa pregunta: ¿qué es un rincón? Mis amigos se quedaban entonces muy callados, sin saber qué hacer, si reír a carcajadas o matarme directamente. De todo había en los auditorios que me procuraba, y si bien aparecí por casa apealeado en más de una ocasión, no es menos cierto que se me requería cada vez más insistentemente para que contara, por favor por favor, el chiste del iglú, que terminó por convertirse en mi más conspicua gamberrada. Tanto fue así que, muchos años después, para iniciar mi colaboración como columnista en la prensa andaluza, sin poderlo remediar, hice mi particular homenaje al tiempo aquel y convertí al fin el chiste en cuento, con su título incluido, la clave que explica lo que me pareció siempre: que aquel niño era en sí mismo, todo él, la inspiración total, al lograr preguntarse por algo que no existía en su mundo. Publicado primero como columna en la prensa, enseguida quiso meterse también como cuento en una de mis colecciones, de esta guisa:

La inspiración

Hay que imaginarse el escenario: los días todos iguales del Polo Sur, una atardecida eterna que arropa de desvaído azul un universo frío, plano y desamueblado. En el espacio que nos interesa recortar tal vez se puedan suponer, además de la superficie helada y blanca, tres o cuatro pingüinos a lo lejos, si acaso en un ángulo a la izquierda los deshinchados amagos amarillos de una aurora boreal. Poco más. Y frío, un frío abstracto y desacostumbrado para los termómetros.

Pero en el centro de la escena está el iglú, como una redonda y rotunda provocación. Y en su interior, la historia: despaciosos sucesos presididos por el calor. Los padres se aman desnuditos bajo las blanquísimas pieles de oso, la abuela come a lentos puñados de un pescado blanco salpicado de rojo intenso en las agallas, y el hijo entretiene su mirada en el alegre bailoteo de las llamas en el fuego del hogar. Esa contemplación ensimismada le ocupa todas las horas; hay poco colegio por esas latitudes. No se trata de perder el tiempo, aunque lo parezca, como no se pierde el tiempo si se observa toda una tarde el vaivén del mar golpeando en la costa o el resto de la noche el cuerpo desnudo de la mujer que hemos amado. Los ojos del niño han subido y bajado al compás de las llamas durante horas y horas, y ahora tiene como dos brasas las pupilas. Afuera todo lo más quedará un solitario pingüino rezagado, el paisaje aún más plano bajo el peso de difíciles constelaciones. Es entonces cuando el niño casi lo susurra: «Bueno..., y yo ahora me pregunto...: ¿qué es un rincón?».

«Pero las carambolas de inspiración más grandes y duraderas son las que me regaló la obsesión con aquella viñeta surrealista del americano Hart, que proviene de mi pasión adolescente por los tebeos. El sello Buru Lan ediciones, de San Sebastián, publica con esmero unos pequeños volúmenes, los cómics de mi infancia»



Pero las carambolas de inspiración más grandes y duraderas son las que me regaló la obsesión con aquella viñeta surrealista del americano Hart, que proviene de mi pasión adolescente por los tebeos. El sello Buru Lan ediciones, de San Sebastián, publica con esmero unos pequeños volúmenes, los cómics de mi infancia. En ellos me doy de bruces con las tiras humorísticas de Johnny Hart, los recopilatorios de su trabajo maravilloso con *El prehistórico B.C.* A uno de sus personajes, el Peter original, en la traducción lo habían bautizado como Hipólito. «Hipólito, un genio muy personal. Tal vez constituya el primer fallo filosófico del mundo». Así lo presentaba el autor. ¡Como para no comprar aquellos libritos y devorarlos con placer! De los cuatro números que conservo se me queda grabada muy honda una tira: en ella, dos personajes sentados en una montaña contemplan el sol por encima de sus cabezas. A la pregunta de uno de por qué el sol subirá tan alto antes de caer, el otro responde que para poder recoger toda la luz que hay en el día. Es el embrión de un cuento que va a permanecer en mi cabeza durante casi treinta años.

Algunos días, muchos años después, visito a mi amigo el pintor Benito Moreno, y me arrobo contemplando su manera de trabajar con los pinceles. Su estudio es un espacio enorme con ventanales que dan a dos calles, orientado de este a oeste. El sol penetra poderoso por la mañana, Benito trabaja en las pinturas que necesitan de esa luz hasta el mediodía, el astro trepa por la pared y se posa sobre el edificio un rato largo, y luego baja del otro lado, para enseñar una luz distinta y ofrecer al pintor otras posibilidades para contemplar su propia pintura. Esa trayectoria de la claridad, que es lo importante según Benito, lo que debería llamarme verdaderamente la atención, queda opacada por otro asunto de menor interés, pero que para mí, perdido siempre en lo accesorio, tiene mucha más enjundia. Se trata de la presencia de una parada de taxis bajo el estudio. Allí abajo veo a los taxistas como hormiguitas limpiando con frenesí las carrocerías immaculadas de sus vehículos. Quizá padezcan un trastorno obsesivo compulsivo con la limpieza y los plumeros. Imagino entonces la maldad que supondría transportar en el asiento de atrás de uno de esos taxis la última obra muy hojaldrada de óleo de Benito, colocarla sin secar sobre la tapicería del taxi más limpio. Por probar, lo hago en un cuento, sin decirle nada a mi amigo. El taxista lo descubre. La tapicería, que es de tipo cebrá, ha quedado hecha una pena, con el cuadro invertido todo borroneado impreso sobre ella. Saca al pintor a empellones y le rompe el labio de un puñetazo. Todo eso, por supuesto, sin que mi amigo tenga que despeinarse, contado en bonito, con estilo muy literario, y en corto. Le pongo por título «Los tigres albinos» y se lo dedico a Benito junto a otra pieza en un cuadernillo titulado *Relatos mínimos*.

Esos dos microrrelatos que me inspira mi amigo, junto con los demás de ese cuadernillo y otros nuevos, los meto con calzador en un libro que tendrá algunas piezas bien largas. El problema de estructurar ese libro me quita el sueño. La estructura de un libro de cuentos que agrupa piezas de extensión media con otras muy cortas es muy importante. Lo único que tengo claro es que ese libro lo quiero titular como el cuento de la pintura y el taxi, *Los tigres albinos*, y que para darle cuerpo tendrá que contener no menos de treinta relatos. La preparación de ese volumen me ocupa durante meses, más que ninguno otro de los míos publicados entonces, hasta que doy con la solución casi milagrosa del libro menguante, un formato que ha devenido exitoso, imitado luego de la misma manera o de la contra-

ria, creciente, decreciente, decreciente y creciente otra vez, en colecciones individuales y en antologías varias. Su título final fue, es, *Los tigres albinos. Un libro menguante*. Lo publicó Pre-Textos en el año 2000.

El volumen está dividido en dos partes bien diferentes: una primera que agrupa los cuentos más largos bajo el epígrafe «Inconvenientes de la talla L», y la segunda que presta título al libro entero y que es la propiamente menguante, donde cada nuevo relato es más pequeño que el que le precede, hasta terminar con uno de solo siete palabras, «El dinosaurio», homenaje evidente a Monterroso. El relato de apertura del volumen, «Inconvenientes de la talla L», cuenta la historia de un torpe electricista prendado de la hija de los dueños de un enorme chalet de las afueras donde realiza un trabajo. Vestido con un mono tres tallas mayor de la que le corresponde, como un payaso, no logra enamorar a la chica, ni concluir el trabajo, que deberá terminar su jefe. Todo en ese lugar le viene grande al protagonista, hasta la ropa que viste. El cuento entero quiere ser una clave sobre lo que viene después, un juego sobre el tamaño más conveniente que deben tener los cuentos que uno escribe, y de camino también la mejor dimensión de los cuentos que uno se monta en su propia vida.

Pero ese cuento del taxista y el pintor de «Los tigres albinos» no se queda tranquilo en su página y me sigue persiguiendo. En algún momento de enfebrecida inspiración intuyo que ese microrrelato, como si fuese una semilla, oculta dentro de sí un mundo enorme y complejo, una novela entera, así que me pongo con ella de firme, la abono y la riego, y la escribo en unos meses. Bautizo a la criatura con el nombre de *Las medusas de Niza*. No tardo mucho en reparar que en medio de su follaje he metido (casi sin darme cuenta, porque en realidad siempre ha estado dando vueltas en mi cabeza y en más de una circunstancia ha asomado su cabecita y hasta se ha atrevido a salir al exterior), ese chiste, metafísico también, que Johnny Hart había puesto en boca de uno de sus filósofos cavernícolas, el del sol que sube antes de caer para recoger toda la luz que derrama primero. Uno de los personajes de mi novela, durante un paseo matinal por el campo, le cuenta a otro esa gracia, adobada convenientemente de palabras, con el siguiente resultado:

En el campo amanece siempre mucho más temprano.

Eso lo saben bien los mirlos.

Pero tiene que pasar un buen rato desde que surge la primera luz hasta que aparece definitivamente el sol. Manda siempre el astro en avanzadilla una difusa claridad para que vaya explorando el terreno palmo a palmo, para que le informe antes de posibles sobresaltos o altercados. Luego, cuando ya tiene constancia de que todo está en orden, tal como quedó en la tarde previa, se atreve por fin a salir. Su buen trabajo le cuesta después recoger toda la claridad que derramó primero. Por eso se ve obligado a subir tan alto antes de caer, para que le dé tiempo a absorber toda esa luz y no dejar ninguna desca- rriada cuando se vuelva a hundir por el oeste.

Luego en el campo, paradójicamente, se hace de noche también muy pronto.

Los mirlos apagan sus picos naranjas y se confunden con el paisaje.

«Algunos autores, además de pelear a solas con las palabras en lo más profundo de la madrugada, encerrados en un cuarto robándole horas al descanso, tenemos la costumbre de salir de vez en cuando al mundo exterior, para tomar el aire, pero también y especialmente para darnos a conocer e ir de bolos. Como los antiguos turroneiros y saltimbanquis de feria, recorreremos entonces ciudades, aldeas y pueblos, para charlar animada o desanimadamente de las cosas de la literatura, y leer de camino obra propia o de algunos autores que nos cautivan, que ya estén muertos»

«He comentado muchas veces que a mí en realidad los cuentos no me gustan, que lo que me gusta de verdad son los títulos. Me gustan tanto los títulos, quiero señalar tanto ese interés por ellos, que en muchísimas ocasiones esos títulos son la clave entera del cuento, y muchas veces su final. Me encanta escribir cuentos en los que el final es el título. ¿No es bonito eso, terminar un cuento y en lugar de ponerle el punto final ponerle el título final?»

Son cinco párrafos escuetos, que ocupan la mitad de una página de una novela que contiene doscientas treinta y pico; es decir, que apenas alcanza el comentario un cero coma dos de una novela en la que suceden no pocas peripecias y comentarios de ese y otros tenores.

Se podría suponer que con ese inconsciente homenaje a los tebeos de mi infancia quedaba saldada una enormísima deuda de inspiración. Pues no. Nada más alejado de lo que después vendría.

Algunos autores, además de pelear a solas con las palabras en lo más profundo de la madrugada, encerrados en un cuarto robándole horas al descanso, tenemos la costumbre de salir de vez en cuando al mundo exterior, para tomar el aire, pero también y especialmente para darnos a conocer e ir de bolos. Como los antiguos turroneiros y saltimbanquis de feria, recorreremos entonces ciudades, aldeas y pueblos, para charlar animada o desanimadamente de las cosas de la literatura, y leer de camino obra propia o de algunos autores que nos cautivan, que ya estén muertos.

En tres salidas consecutivas tras la publicación de *Las medusas de Niza*, en los bolos llamados de promoción, me ocurrió tres veces lo mismo. En un club de lectura de Punta Umbría, a una chica que no le había gustado nada mi novela, le había encantado sin embargo un párrafo, y lo había copiado en su diario, un cuaderno atado con cintas. Allí los llevaba, esos mismos párrafos que copié más arriba, para darme el primer sobresalto. Igual me sucedería una semana más tarde con el único anciano varón de un club de la tercera edad en Badolatosa, una aldea perdida en la linde entre Sevilla y Córdoba, y luego con una interesantísima profesora de la Universidad de Valladolid. Para caerse de espaldas. Resultaba entonces que el cero coma dos por ciento de mi novela había tocado las entretelas más sensibles de todos ellos. Me sorprende que tres lectores tan diferentes señalen justamente las mismas palabras, esos cinco párrafos, ni una línea menos ni una línea más. Da un poco de susto, la verdad.

Así que me tocaba entonces lidiar otra vez con la misma idea, contemplar aterrado ese párrafo que parecía latir con vida propia, que pedía a gritos un nacimiento nuevo, que lo sacara de esa cárcel novelesca para convertirlo en lo que llevaba demandando desde treinta años atrás: que lo transformara de una puñetera vez en un buen cuento, como antes había convertido en piezas literarias chistes tan arrebatadores como el del rincón del iglú.

Ahí es nada. Buscar la manera de darle entidad independiente al bicho, sacarlo de su encierro de mera estampa bucólica, de texto descriptivo, sin tensión narrativa alguna. Darle movimiento, acción, unas nuevas ganas de morder a los lectores. Menuda faena. Qué ansiedad, además, tener que realizar un trabajo más propio de cirujanos o creadores de universos, la extracción de una costilla del cuerpo de la novela para crear con ella un nuevo ser. Menuda encrucijada. ¿Qué hacer, demonios, qué hacer? Cortarme las venas. No, eso no, que la sangre es muy escandalosa si no eres un vampiro.

Pensando en la solución que di al cuento del iglú, reparo una vez más en la importancia del título, y del final, de todos los cuentos. He comentado muchas veces que a mí en realidad los cuentos no me gustan, que lo que me gusta de verdad son los títulos. Me gustan tanto los títulos, quiero señalar tanto ese interés por ellos, que en muchísimas ocasiones esos títulos son la clave entera del cuento, y muchas veces su final. Me encanta escribir cuentos en los que el final es el título. ¿No es bonito eso, terminar un cuento y en lugar de ponerle el punto final ponerle el título final?

¡Ahí está la solución que tanto he buscado! El personaje que le falta a mi cuento debe aparecer en el título mismo. No podría presentarse más súbitamente. La voz que todo lo narra será entonces la suya. El autor desaparece. Es el personaje quien observa esa escena, el que la analiza, el que la desmenuza. Bastará el regalo de una vuelta de tuerca final para que la estampa entera se ponga en movimiento.

Ahora sí, al fin, este es mi cuento, el relato que perseguí durante casi treinta años y siempre se me escapaba. Del chiste del sol prehistórico de Johnny Hart que me fascinó en la infancia ha pasado a convertirse en mi cuentito adulto del vampiro. Todos estamos hoy contentos con su lenta metamorfosis, creo: los mirlos de picos color naranja, el niño que yo era entonces, el hombre que ahora soy, el sol mismo que asciende y baja, el vampiro, el Johnny Hart bonachón que con toda seguridad nos mira a todos sonriente desde muy arriba en el cielo.

Meditación del vampiro

*En el campo amanece siempre mucho más temprano.
Eso lo saben bien los mirlos.*

Pero tiene que pasar un buen rato desde que surge la primera luz hasta que aparece definitivamente el sol. Manda siempre el astro en avanzadilla una difusa claridad para que vaya explorando el terreno palmo a palmo, para que le informe antes de posibles sobresaltos o altercados. Luego, cuando ya tiene constancia de que todo está en orden, tal como quedó en la tarde previa, se atreve por fin a salir. Su buen trabajo le cuesta después recoger toda la claridad que derramó primero. Por eso se ve obligado a subir tan alto antes de caer, para que le dé tiempo a absorber toda esa luz y no dejar ninguna descarriada cuando se vuelva a hundir por el oeste.

Luego en el campo, paradójicamente, se hace de noche también muy pronto.

Los mirlos apagan sus picos naranjas y se confunden con el paisaje.

Y agradecido yo, me descuelgo y salgo.





RICARDO PIGLIA Y SU LEGADO LITERARIO

A los cinco años del fallecimiento del escritor argentino Ricardo Piglia, el novelista y traductor Alan Pauls y la periodista y escritora Raquel Garzón dialogan en torno a su obra y su legado literario. Una conversación que supone un homenaje a uno de los maestros de la literatura hispanoamericana contemporánea, una indagación en su trabajo narrativo y ensayístico, fundamental para entender la tradición literaria argentina y latinoamericana y la renovación que aportó su propio trabajo creativo.

Raquel Garzón y Alan Pauls en diálogo

Raquel Garzón

Ricardo Piglia era uno de esos autores que celebraba el hecho de que se hablara de literatura fuera de ámbitos académicos, con naturalidad, como si uno lo hiciera entre amigos que se recomiendan libros. No se me ocurre mejor forma de homenajearlo a cinco años de su muerte que conversar con Alan Pauls. Pero antes quería compartir dos imágenes y algunas notas mentales. La primera imagen nos la regaló el mismo Piglia en 1957: la imagen del artista cachorro. Su ficción de origen de escritor, el lugar desde el cual toma la palabra y construye una obra. En esa imagen vemos a un jovencísimo Ricardo Piglia, de dieciséis años, en medio del desbande de una mudanza que iba a llevar a su familia de Adrogué a Mar del Plata, la primera ciudad grande en la que vivieron. Elige un rincón y en un cuaderno se pone a escribir un diario... Se pregunta el joven Piglia: ¿tiene que despedirse o no de sus amigos, de los lugares, de la gente que ha constituido hasta ese momento su mundo? Su respuesta está en varios libros: en *Prisión perpetua*, en *Los diarios de Emilio Renzi*... Pero me parece esencial esta imagen inaugural, porque Piglia nos da una clave de lectura de toda su obra. Nos dice desde el comienzo lo importante que va a ser para él esa relación, a veces



confusa, siempre apasionada, entre vida y literatura. «Si yo no hubiera empezado a escribir el diario, no habría escrito nada más», dijo en más de una ocasión. Y, cuando uno ve que esos diarios son la obra a la que le dedicó su último tiempo como escritor, esta afirmación inicial se resignifica. La segunda imagen es de 2012: la del escritor consagrado, el conferenciante prestigioso e internacionalmente reconocido, el profesor de Literatura Latinoamericana en Princeton por veinte años, que una vez jubilado decide volver a vivir a la Argentina. En ese momento, hace una de esas intervenciones que él solía hacer. Cambia la discusión de ese momento, acerca de qué era la literatura argentina del presente. Y dice que el presente en los buenos libros funciona de otra manera, se impone. Uno no tiene que estar preguntándose qué es el presente, porque la literatura tiene otro *timing*, genera espacios donde hay libros que no han sido escritos hoy que pueden volver a discutirse, a leerse. Eso hacía Ricardo Piglia. Leía mejor y enseñaba a leer. Definía bitácoras distintas. Delineaba mapas culturales diferentes, que nos ponían a todos a pensar en cosas que se nos habían pasado por delante y no habíamos visto. Y por eso me parece tan importante que estemos hoy aquí conversando sobre su legado a cinco años de su partida, que pueden ser quizá un tiempo y una distancia adecuados para ponderar el lugar central que Piglia tuvo en la literatura y en la crítica en español, definiendo siempre un más allá, llevando las formas más lejos, proponiendo nuevas discusiones, analizando de otra manera qué quieren decir *tradición* y *vanguardia*.

Hay cosas que no pueden pensarse igual después de Piglia, y eso es lo que venimos a conversar aquí, a recordar y a celebrar. Alan Pauls no solo fue amigo de Ricardo, sino que es también uno de los escritores que le gustaban. Quisiera empezar por el origen. Conociste a Ricardo siendo muy joven. Ese encuentro fue muy impactante, hasta el punto de que alguna vez te he escuchado decir que te sentías cortado por la tijera de Piglia.

Alan Pauls

Fue el primer escritor hecho y derecho que conocí personalmente, el primero a quien le mostré lo que yo escribía, mis balbuceos de adolescente. Dio la casualidad feliz de que era el escritor que más me gustaba. Ricardo tenía treinta y cinco y acababa de publicar *Nombre falso*, el libro que me hizo pigliano. Era un escritor joven, pero ya se notaba que no le interesaba publicar mucho. Tenía un ritmo en su modo de hacerse presente públicamente muy particular. En general uno siente que los escritores ponen todo lo que tienen, sea bueno o malo. Con Ricardo uno siempre tenía la impresión de que estaba guardándose una carta, de que algo estaba por venir.

«Nos dice desde el comienzo lo importante que va a ser para él esa relación, a veces confusa, siempre apasionada, entre vida y literatura. “Si yo no hubiera empezado a escribir el diario, no habría escrito nada más”, dijo en más de una ocasión. Y, cuando uno ve que esos diarios son la obra a la que le dedicó su último tiempo como escritor, esta afirmación inicial se resignifica»

Raquel Garzón

¿Qué te fascinó cuando lo leíste? ¿Qué encontraste en esos cuentos de *Nombre falso* que no te habían dicho antes?

Alan Pauls

Hay dos cuentos que me fascinaron por completo. «El fin del viaje», un cuento a *la Pavese*, con una prosa transparente, púdica, pero a la vez muy sensible. Un relato de padre e hijo. El padre que agoniza, el hijo que va a verlo a un hospital de Mar del Plata. Y el viaje. Es un relato de una prosa norteamericana. Y el último relato, «Nombre falso», un homenaje a Roberto Arlt, un cuento muy largo, casi una *nouvelle*. Un texto posborgiano, donde Ricardo desplegaba su arsenal de escritor que piensa todo el tiempo la tradición literaria en la que está escribiendo, un escritor que plantea al escribir una concepción más o menos sistemática y formulada de lo que es la literatura, para qué sirve, de qué está hecha, cuáles son sus condiciones... Y, al mismo tiempo una especie de ficción policial, un *thriller* alrededor de un inédito de Arlt —por supuesto, apócrifo—. Era una

relectura del papel de Arlt y Borges dentro de la literatura argentina. Era fenomenal, muy ambiciosa y, para mí, en ese momento, muy eficaz.

Raquel Garzón

Hasta que Piglia no empieza a escribir se leía a Borges y Arlt como estéticas opuestas; de alguna manera su gran aporte nos permite leerlos de otra forma, superar esa oposición. Y no fue su único aporte a nuestro modo de leer: a Puig, Saer y Walsh los reúne en un libro que probablemente esos mismos autores nunca hubieran querido compartir. Te quería preguntar hasta qué punto te parece que la capacidad de Piglia de ver la literatura con un gran angular no tiene que ver con la condición de *outsider* de alguien que no se formó en la literatura, sino que provenía de la historia y que, de alguna, podía tomar cierta distancia y leer de otro modo lo que la literatura estaba diciendo de la sociedad.

Alan Pauls

Ricardo ponía en práctica la mirada del historiador que puede trazar panoramas, establecer relaciones de fuerza, asociar polos, impulsos o imaginaciones que no son evidentemente asociables. Era increíblemente consciente de cómo se mueven los escritores en el campo y de cómo se tenía que mover él para lograr escribir lo que quería, estar en el lugar donde tenía que estar. Uno de los conceptos que más impuso Ricardo en la Argentina en los últimos veinte años fue la idea de que los escritores leen de una manera particular, y la particularidad de esa lectura es que es totalmente interesada. No leen en nombre de la literatura, del universal literario, del bien, de la belleza o de la calidad, leen totalmente embarrados. Lo que leen, el modo en que leen, el tipo de clasificación que arman y las redes que constituyen tienen que ver con cómo se posicionan en un cierto campo. Un campo animado por relaciones de asociación, de rivalidad, de

lucha, de envidia... En cierto sentido, Ricardo cumplió una función nietzscheana, bajó la literatura de las altas esferas al mundo de la institución literaria, una máquina compleja, apasionante, que los escritores de algún modo desmontan o a la que se adaptan o en la que hacen su pequeño juego de agentes dobles... Él descubrió muy rápido que el lugar que quería para sí mismo era totalmente único. Nunca quiso estar con nadie. Lo que uno lee en los diarios es la construcción de una especie de soledad artística tremenda y la cantidad de sacrificios que hace para preservarla... Todos esos sacrificios tienen que ver con la absoluta determinación que tiene de constituirse como escritor en un lugar totalmente singular.

Raquel Garzón

Es una estrategia que le sirve para mantenerse al margen de la trampa de la literatura comprometida, en una época en la que tenías que firmar en todas partes. Él logra defender de alguna manera la distancia como una posición literaria.

Alan Pauls

Había ahí un juego sutil, matizado, que le permitía estar con un pie en distintos lugares al mismo tiempo y a la vez nunca ser confundido. Los escritores que le interesaban eran extravagantes, estaban en un lugar —injustamente— menor en la literatura argentina. Lugar menor que al mismo tiempo es un lugar de mucha fortaleza, porque es el lugar desde el cual los escritores ejercen una influencia secreta y re-

surgen —muchas veces, lamentablemente, de un modo póstumo— para convertirse en los grandes escritores reconocidos que tendrían que haber sido. Lo que le interesaba a él, en términos de práctica artística, eran escritores que no estaban en el candelero, más bien desplazados, marginales. El manejo de esa distancia en Ricardo tenía también algo increíblemente estratégico, político y artístico. Ese grado de cercanía entre él y esos socios hacía que se produjeran chispas interesantes.

«Hasta que Piglia no empieza a escribir se leía a Borges y Arlt como estéticas opuestas; de alguna manera su gran aporte nos permite leerlos de otra forma, superar esa oposición. Y no fue su único aporte a nuestro modo de leer: a Puig, Saer y Walsh los reúne en un libro que probablemente esos mismos autores nunca hubieran querido compartir»



Fotografía de Casa América

Raquel Garzón

Piglia nos dice a lo largo de toda su obra que el diario es la gran obra que resignifica todo lo anterior. ¿Qué rol cumple Buenos Aires, que está tan presente a lo largo de los tres tomos? Es una ciudad que no es propia, sino que él se la va apropiando, y es casi una coprotagonista de *Los diarios de Emilio Renzi*.

Alan Pauls

Él bromeaba mucho con eso. Muy pronto empezó con el chiste de que en realidad todo lo que había escrito era un pretexto para justificar su gran obra, que eran los diarios, que nunca iba a publicar. Era el colmo del escritor que se guarda la carta. Ricardo trabajó con los diarios los tres o cuatro años antes de morir y la reescritura que hizo es increíble. Lo que más me impresiona de los diarios es el gesto extraordinariamente borgiano: cada vez que reeditaba un libro, Borges tocaba todo. No podía soportar la idea del texto como “documento”. El modo en que Ricardo mete mano a sus diarios es impresionante, el modo en que hace jugar la ficción con el diario como laboratorio y cantera de ficciones, en que se relee a sí mismo, en que falsifica ese texto que se supone que tiene un valor de verdad. Me parece espeluznante que además lo haya hecho en esas condiciones, cuando ya estaba enfermo. En el diario uno puede leer realmente la fabricación de un escritor. Me parece algo hermoso. El primer y el segundo tomo quizás sean los textos más ricos sobre la vida literaria argentina de los que yo tenga registro. Que un escritor como Ricardo, que estaba en otra idea de la li-

teratura, al final haya producido ese “documento”, me parece asombroso. Y los diarios, además, funcionan como un mapa de Buenos Aires. Su descripción de la bohemia como forma de vida incluye una descripción de la ciudad como teatro de operaciones de la forma de vida literaria; ahí se despliegan sus acciones, sus relaciones, sus formas de asociarse, sus guerras, sus zonas ocupadas... Ricardo era un escritor eminentemente urbano, y los escritores que le gustaban eran urbanos. Era alguien muy atento al tipo de discursos que producen las ciudades. La ciudad le interesaba no solo como máquina de producir discursos, sino también como un elemento hiperconductor de historias. Era alguien muy interesado por el modo en que las historias se producen, circulan, se alteran, se enriquecen y se van robando unas a otras. En cierto sentido, Ricardo encontraba en la ciudad ese espacio mítico en el que Benjamin imaginaba que existían los primeros narradores: la ciudad como un gran fogón, alrededor del cual media docena de personas se juntaban para escuchar a alguien contar historias.

Raquel Garzón

Era una persona muy consciente del lugar en el que quería estar, de cómo quería ser leído, de con quién había que juntarse y con quién no, a qué escritores había que reseñar y a cuáles no para pararse de un modo determinado en el mapa cultural de la época. Durante un tiempo, me parece que pudo controlar mucho esas variables, y en algún momento me parece que la cosa cambió. ¿Tuvo que ver con la irrupción de Aira y con cierta esgrima que hubo ahí?

«Podríamos decir que se peleaban por quién era el más borgiano. Ricardo logró la proeza, el milagro, de ser un Borges materialista dialéctico. Y Aira inventó al Borges patafísico. Hay ahí una pelea real que tiene que ver con la tradición y con el legado de Borges. El problema fue para el resto: a muchos nos gustaba mucho Ricardo y nos gustaba mucho Aira»

Alan Pauls

Con Aira tuvo una relación conflictiva, muy hostil. De todos modos, fue mucho más conflictiva y hostil para todos los demás que para ellos. Aira fue muy inteligente en los años ochenta, cuando escribió esa primera nota sobre la literatura argentina contemporánea y maltrató a Ricardo y a *Respiración artificial* y rescató a duras penas a Saer. Porque Aira sabía perfectamente que a quien tenía que pegar era a Ricardo: era el monstruo al que había que decapitar. Hay que leer los diarios de Ricardo para ver cuál es su versión, que es bien interesante también. En esa hostilidad los dos saben que quien tienen enfrente es un peso pesado. Ricardo también tenía sus aforismos sarcásticos sobre Aira, muchos de los cuales se convirtieron en gags en el mundo literario argentino. Podríamos decir que se peleaban por quién era el más borgiano. Ricardo logró la proeza, el milagro, de ser un Borges materialista dialéctico. Y Aira inventó al Borges patafísico. Hay ahí una pelea real que tiene que ver con la tradición y con el legado de Borges. El problema fue para el resto: a muchos nos gustaba mucho Ricardo y nos gustaba mucho Aira. En mi generación —que es posterior a la de ellos— no tenemos ningún problema en amar a Piglia y a Aira, del mismo modo que a Ricardo no le causaba

ningún problema amar a Puig, Saer y Walsh, que entre ellos se hubieran detestado. Una de las cosas que enseñó Ricardo —que había sido ya una lección de Borges— es que hay que leer contra ese tipo de prejuicios. Más que Aira, si hay algo que sacó un poco del eje a Ricardo fue el caso de *Plata quemada* y el Premio Planeta. El modo en que el incidente se procesó, se explotó, se vulgarizó... Fue una jugada muy complicada en la carrera literaria de Ricardo ganar ese premio, que por otro lado los escritores no codiciaban. Él mismo debía saber que no era un premio “de escritores”. Para bien y para mal, lo que quedó muy de manifiesto ahí fue la cuestión del dinero. No es casual que ganara el premio con *Plata quemada*. Ahí hubo algo que Ricardo no pudo dominar. Funcionó como un estallido, un pequeño trauma para él, y *Plata quemada* quedó como un libro maldito. Lo cual es una pena, porque es una novela fantástica, rara, bastante extravagante. Si uno lee los diarios de Ricardo se da cuenta de que la estuvo arrastrando durante treinta o cuarenta años. Una locura. No es extraño que a partir de ahí Ricardo pusiera una distancia y organizara su vida entre Princeton, donde daba clases, y Buenos Aires.

Raquel Garzón

Pasan trece años hasta que publica una novela después de *Plata quemada*. *Blanco nocturno* es de 2010.

Alan Pauls

Siempre le habían funcionado bien las operaciones con la distancia; cuando necesitaba cambiar algo de lo que estaba pasando, cambiaba su régimen de presencia-ausencia. Ricardo no era de intervenir mucho, no era uno de esos escritores que opinan todo el tiempo. No creía en la “opinión”. Tenía opiniones como cualquiera, pero se las callaba. Escribir era lo contrario de opinar. Mientras los escritores tienden a ser víctimas de esa tentación, Ricardo administraba eso de una manera muy homeopática. Su manera de intervenir era imponer una agenda personal, disidente. Por ejemplo, el seminario que dio en la Universidad de Buenos Aires en los noventa, «Las tres vanguardias. Saer, Walsh y Puig», es la manera en que Ricardo interviene en un contexto cultural y político argentino que proclamaba: «La vanguardia se acabó, tenemos que volver a escribir relatos pequeños, modestos, volver a las ficciones legibles, tenemos que acabar con la idea del experimento, tenemos que tratar de unir públicos, no de dividirlos». Ricardo da el seminario para decir cuál es la vanguardia de hoy. Mete ahí a dos escritores muertos —Walsh y Puig— y a uno vivo, muy activo —Saer—, los liga, arma con ellos una familia aberrante y la argumenta en una serie de clases brillantes. Ese era el modo de Ricardo quería estar de hacerse presente en la coyuntura.

Raquel Garzón

Martín Kohan cuenta que él llegaba a su casa después de ese seminario y no podía dormir. Eso era lo que hacía Piglia en la cabeza de la gente, los ponía en estado de creatividad y de exaltación, de tal manera que no podías sino leer, escribir, seguir haciendo conexiones.

Alan Pauls

Era alguien que tenía una rarísima manera de ponerse en marcha. Yo de chico iba a nuestros encuentros esperando que me dijera lo que opinaba de lo que le había dado, y él simplemente me devolvía las carpetas y me decía: «Me interesaron mucho tres frases». Y yo pensaba: «¿Tengo que ponerme contento con lo que me está diciendo?» Pero, como la conversación seguía, dejábamos la carpeta y empezábamos a hablar de literatura... Después yo iba a la carpeta y efectivamente había tres frases subrayadas, o una palabra dentro de un círculo. Ricardo era medio zen en ese punto. Eso lo hacía muy poco empalagoso. El magisterio pasaba por otro lado. Señalaba direcciones que le interesaban en lo que había leído, no necesariamente las que a mí podían interesarme. Después, lo que uno escribía abría una conversación. Ahí aparecía un gesto muy hermoso: el maestro es el que hace un gesto, el que señala algo. No hace falta decir mucho. Pero dar con ese gesto no es fácil. No hay muchos maestros así. Ricardo me acompañó, me vio crecer como escritor. Cada vez que yo escribía y publicaba algo, siempre aparecía la imagen de Ricardo. ¿Qué leerá en esto?, pensaba. ¿Cómo repercutirá esto que escribo en su imaginación? Fue un gran privilegio. En el semestre que pasé enseñando en Princeton, los estudiantes que habían sido alumnos de Ricardo se reconocían por el modo en que conversaban. No era necesario que lo citaran, ni que reprodujeran sus ideas; solo por el modo de hablar ya era evidente que estaban cortados por su tijera. Tenían una amplitud de conexiones extraordinaria, que no solo les permitía articular cosas que no se articulaban fácilmente, o que la tradición decía que era imposible articular, sino que producía una especie de goce. No podría terminar nunca de agradecer que alguien te enseñe y te entrene en esa gimnasia.

Raquel Garzón

Era un escritor y un lector omnívoro. Un poco de la historieta, del cine y de la literatura, desde la tradición más exquisita hasta los géneros populares; tomaba del policial o de la ciencia ficción lo que le servía para contar la historia que quería contar.

«Ricardo retrabajó la noción de tradición de manera tal que ser vanguardista, para él, era tener una relación específica con la tradición, una relación de apropiación, de saqueo, de reformulación, de reconfiguración permanente. La misma relación que tenía Borges con la tradición»

Alan Pauls

Pero era fácil reconocer cierto parentesco entre las cosas que le interesaban. Le interesaba lo popular del arte de vanguardia y el vanguardismo del arte popular, el nivel de experimentación que había en la cultura de masas y el nivel de industrialismo que había en la vanguardia. No se sentía a gusto por igual en el tango y en Stravinski. Lo que le interesaba era la tensión que podía haber en él entre el tango y Stravinski. Si uno tuviera acceso a la biblioteca de Ricardo, vería que tenía ideas muy claras a las que llegó por vías bastante experimentales. Pero era un escritor “de convicciones”. Uno podría enhebrar todas las cosas que le interesaban con cuatro o cinco hilos: la propiedad, el lenguaje, la narración, la tradición... Trabajó con la tradición, pensó la tradición de una manera no tradicional. Reinventó la tradición, en un punto. Ricardo era vanguardia y tradición. Porque Aira es vanguardia, pero no tiene nada que ver con la tradición. Ricardo retrabajó la noción de tradición de manera tal que ser vanguardista, para él, era tener una relación específica con la tradición, una relación de apropiación, de saqueo, de reformulación, de reconfiguración permanente. La misma relación que tenía Borges con la tradición. Yo me siento cortado por esa tijera: tal vez la vanguardia sea alguien o algo que murió hace doscientos, y todo el trabajo consiste en hacer contacto con eso, en repatriar de ese pasado ese algo o ese alguien y en hacer que revivan, hoy y aquí. De ese modo tradición y vanguardia se articulan de una manera bastante más interesante.



EN EL LABORATORIO CREATIVO DE BORGES

por **Toni Montesinos**

A nadie se le escapa que decir Jorge Luis Borges es hablar con letras mayúsculas de la historia de la literatura en español desde que debutara con el libro de poesía *Fervor de Buenos Aires*. Haber charlado con él fue el privilegio, entre otros muchos, de Ruben Loza Aguerrebere, que lo conoció en 1978 y al que vio en diversas ocasiones en Montevideo y Buenos Aires. Borges facilitaría la publicación en *La Prensa* del cuento de Loza Aguerrebere «El hombre que robó a Borges», y el propio autor uruguayo le dedicaría un libro, *Conversación con las Catedrales* (Funambulista, 2014), en que se respiraba la vocación artística tanto de Borges como de su otro protagonista, Mario Vargas Llosa. Aparecía ahí un Borges intuitivo y sagaz, que a la pregunta sobre cómo era su modo de afrontar la escritura, decía: «Empiezo un cuento con una frase casual y esa frase ya tiene un futuro, un pasado».

Y es que son muchos los libros que, ya sea acercándose desde el plano más personal o el meramente artístico, han acabado indagando en cómo escribía Borges. Por ejemplo, en el 2009, en *Las razones del poeta* (Gredos), José María Micó se ocupó de analizar la presencia del soneto en su obra, explicando la forma en que evolucionó desde el versolibrismo hasta convertirse «en un sonetista pertinaz y en un artista consumado de la rima obvia», algo que el propio Borges había rechazado, curiosamente, en *El tamaño de mi esperanza* (1926).

Pues bien, es reciente la publicación de *El método Borges* (traducción de Ernesto Montequin), que lleva al extremo este tipo de aproximaciones minuciosas de corte técnico. En él, Daniel Balderston, que dirige el Borges Center de la Universidad de Pittsburgh y la revista *Variaciones Borges*, nos proporciona un detallado estudio sobre los manuscritos y papeles perdidos del autor bonaerense. Estos están desperdigados

«De esta manera, Balderston fue viendo cómo el escritor borraba y corregía, usaba frases ajenas de sus autores predilectos para darles un nuevo rumbo expresivo o como inspiración argumental de un cuento, o hacía cambios de títulos: por ejemplo, el manuscrito de *Hombre de la esquina rosada*, en su primera versión, se llama *Hombres de las orillas*. En definitiva, Borges trabajaba desde una extraordinaria autoexigencia en busca del ritmo, del fraseo, de la palabra exacta»

por el mundo y muchos en colecciones particulares, pero el crítico fue buscando vías para al final acceder a más de trescientos (en el citado centro se publicaron tres libros facsimilares con ellos: *Poemas y prosas breves* en el 2018, *Ensayos* en el 2019 y *Cuentos* en el 2020). Fue algo así como descubrir el laboratorio de Borges, quien, al ir perdiendo vista, fue recurriendo a su madre, a la que empezó a dictar textos a partir de 1955. De esta manera, Balderston fue viendo cómo el escritor borraba y corregía, usaba frases ajenas de sus autores predilectos para darles un nuevo rumbo expresivo o como inspiración argumental de un cuento, o hacía cambios de títulos: por ejemplo, el manuscrito de «Hombre de la esquina rosada», en su primera versión, se llama «Hombres de las orillas». En definitiva, Borges trabajaba desde una extraordinaria autoexigencia en busca del ritmo, del fraseo, de la palabra exacta.

Tomando más de 180 manuscritos y documentos primarios, Balderston pretende de algún modo reconstruir el proceso que condujo a Borges a la concepción de diferentes poemas, cuentos y ensayos. Así, se puede seguir la composición de «El Aleph», «Emma Zunz» o «El jardín de senderos que se bifurcan». Es realmente interesante, desde luego, ver que «Borges escribía mediante un proceso minucioso en el que desplegaba numerosas posibilidades, seleccionaba algunas de ellas y luego las reescribía. No partía de esquemas ni de proyectos; la escritura se desarrollaba primero en cuadernos o en apuntes bastante desordenados, luego continuaba en copias en limpio (que sin embargo conservaban una cantidad considerable de tachaduras y

de reescrituras), y luego, al menos en un caso, en un dactiloescrito con anotaciones manuscritas». Y sin embargo, se trata de una mirada hacia Borges para colegas estudiosos, me atrevería a decir, que gusten de tener la debida paciencia para seguir de cerca estos mini movimientos de decisiones de escritura.

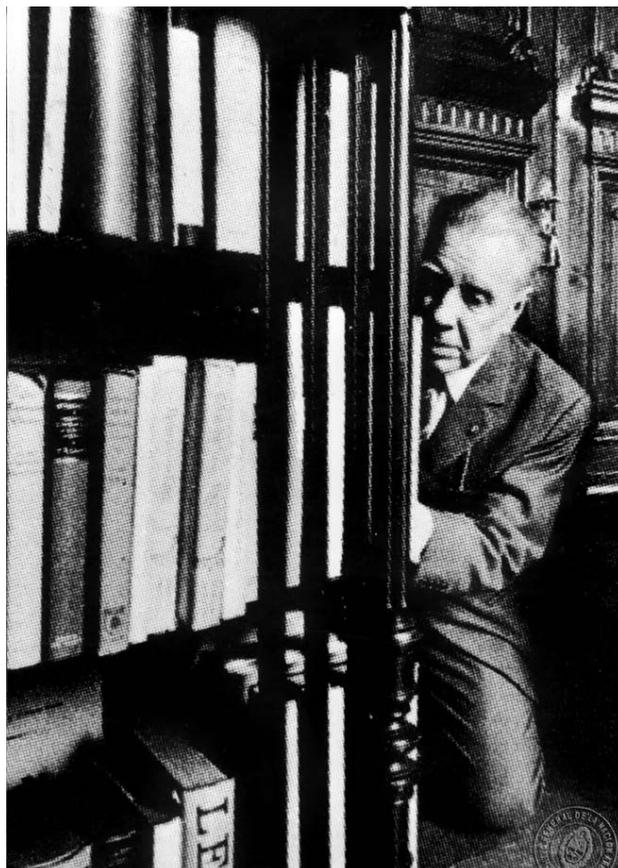
Por su parte, Francisco García Jurado proporciona una visión del autor realmente original. En algunos momentos de su vida, Borges declaró que su autor favorito era Virgilio; según este catedrático de filología latina en la Universidad Complutense de Madrid, la *Eneida* iría más allá de una mera lectura o influencia para explicar y justificar la poética borgeana, como si se tratara de una obra que Borges hubiera querido volver a escribir. ¿Borges como su propio Pierre Menard, autor del *Quijote*, entonces? Eso daba a entender brillantemente García Jurado en *Borges, autor de la Eneida*, en el 2006 –publicado en una editorial muy pequeña, ahora convertido en un libro accesible por fin en Guillermo Escolar Editor–, en que según David Hernández de la Fuente, abrió «una vía nueva que hasta hoy ha sido fecunda y ha creado escuela», aquella que trata la tradición y la recepción clásica mediante «una serie de investigaciones de amplia mirada y profundo alcance».

Así queda demostrado en *La «Eneida» de Borges. Retorno a una obra subterránea*, que juega con la idea del lector como autor que recrea la obra leída. García Jurado afirma haber reconstruido «las claves históricas, estéticas y vitales que explican la lectura creativa que Jorge Luis Borges ha hecho de la *Eneida*»; parte del

«Borges escribía mediante un proceso minucioso en el que desplegaba numerosas posibilidades, seleccionaba algunas de ellas y luego las reescribía. No partía de esquemas ni de proyectos; la escritura se desarrollaba primero en cuadernos o en apuntes bastante desordenados, luego continuaba en copias en limpio (que sin embargo conservaban una cantidad considerable de tachaduras y de reescrituras), y luego, al menos en un caso, en un dactiloescrito con anotaciones manuscritas»

cuento de Menard, claro está, aludiendo luego a las «obras visibles», las que aparecen en las bibliografías y ocupan bibliotecas, en contraste con las «subterráneas», mucho más difíciles de percibir al ser «una apropiación mental y sentimental de la obra, que nos puede llevar a identificarnos con el autor leído, a buscar, incluso, su máscara». El presupuesto es, dicho así, complejo e intrigante, y poco a poco el ensayista nos va llevando al terreno virgiliano, la forma en que diversos autores han dialogado literariamente con él, hasta ir deteniéndose en diversos ejemplos borgeanos, como la relación entre Dante y el poeta latino en los *Nueve ensayos dantescos*.

Es el Borges que utiliza fuentes originales para nutrir su obra: por supuesto, la ensayística, como cuando aportó el denso artículo «Publio Virgilio Marón. *La Eneida*» para su *Biblioteca Personal*, en que comentaba el uso de los tropos literarios virgilianos; un Borges que emanó tanta creatividad y tan profundamente leyó tantas obras cumbre, que iluminó la historia literaria con versos como «La amistad silenciosa de la luna / (cito mal a Virgilio) te acompaña» (de «La cifra»), o sorprendió, teniendo una feliz ocurrencia, al incorporar, alterándolo genialmente, un verso virgiliano en un poema dedicado al mismísimo Sherlock Holmes.



Fotografía de wikicommos

El factor de un Borges orillado

Entre el caudal de obras que van apareciendo en torno a la figura de Borges, destacó en su día, *El factor Borges*, de Alan Pauls, que vio la luz en la editorial Anagrama en el 2006. En él, lo decía el mismo autor al comienzo, se ofrecía una especie de manual de instrucciones para orientarse en la literatura borgeana. Ahora, en este 2022 surge otra edición, por parte de Literatura Random House, de este libro que iba atravesando diversos conceptos –originalidad, tradición, biblioteca– para explicar la esencia de Borges, en cuya obra, asegura Pauls, «abunda en esos personajes subalternos, un poco oscuros, que siguen como sombras el rastro de una obra o un personaje más luminosos. Traductores, exégetas, anotadores de textos sagrados, intérpretes, bibliotecarios, incluso laderos de guapos y cuchilleros. Borges define una auténtica ética de la subordinación [...] Ser una nota al pie de ese texto que es la vida de otro: ¿no es esa vocación parasitaria, a la vez irritante y admirable, mezquina y radical, la que prevalece casi siempre en las mejores ficciones de Borges?».

Tiempo atrás, Beatriz Sarlo publicaba *Borges, un escritor en las orillas* (Ariel, 1995), en Buenos Aires, estudio que pudo volver a conocerse en el 2007 mediante la editorial Siglo XXI. Se trata de una mujer nacida en 1942 y formada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, toda una especialista en literatura popular sentimental, folletín, historia del periodismo y de los medios de comunicación de masas, cine y cultura popular, culturas urbanas. También en Borges, sobre el que indagó en su faceta más localista, alejándose de una reputación mundial que, de alguna forma, pudiera haber borrado su nacionalidad. Así, Sarlo situaba la escritura de Borges frente a su visión de las tradiciones y el pasado argentinos. El libro estaba dividido en dos partes. La primera la formaban una serie de conferencias sobre la ficción de Borges que había dado en la Universidad de Cambridge, en 1992; la segunda hablaba sobre el surgimiento de la vanguardia y las revistas literarias.

Para la investigadora, Borges es el escritor de «las orillas», un cosmopolita en los márgenes, un escritor que se asienta de continuo en la idea de reescritura de la tradición literaria. «No se trata de restituir a Borges a un escenario pintoresquista y folklórico que siempre repudió, sino más bien de permitirle hablar con los textos y los autores a partir de los que produjo sus rupturas estéticas y sus polémicas literarias», afirmaba. No en vano, Borges nació y escribió en la Argentina y, desde aquí, estableció su diálogo con la cultura occidental. Es más, «no existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente».

Amor, sangre y muerte

En el año 2016, el narrador y ensayista argentino Álvaro Abós tuvo la buena idea de bucear en un Borges poco conocido, aquel que se dedicó a labores de edición en la prensa bonaerense. El resultado fue una sugerente antología, *Cuentos para leer los sábados* (Alfaguara), formada por veintiún textos de algunos de los más reputados escritores de los siglos XIX y XX y que fueron seleccionados por el propio autor de *Ficciones* junto a su colega Ulyses Petit de Murat. Juntos, durante los años 1933 y 1934, coordinaron un suplemento cultural para el periódico *Crítica* –fundado en 1913– llamado *Revista Multicolor de los Sábados* que incluía «un muy considerable bagaje de material literario: cuentos, artículos, crónicas y reseñas. Ese material retomaba, a veces parodiándolo, los tonos y lenguajes del diario, proponiéndole al lector una nueva mirada a las noticias crudas que allí se ofrecían», explicaba Abós, a la sazón responsable de una biografía del director de *Crítica*, el polémico y al tiempo emprendedor en el periodismo argentino Natalio Botana, y del libro *Al pie de la letra. Guía literaria de Buenos Aires*.

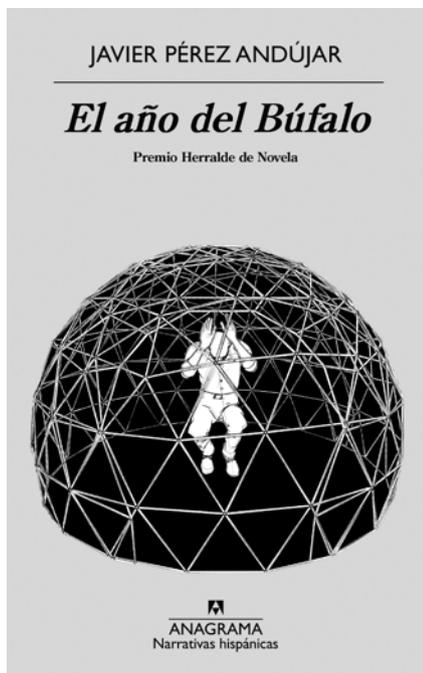
Por esta razón, no extrañaba que muchas de las historias que se seleccionaron para este periódico de corte sensacionalista fueran «cuentos de amor, de sangre y de muerte», de corte popular y ameno como exigía Botana, que deseaba alcanzar el interés de diversas clases sociales el fin de semana. Se sospecha que el propio Borges firmó allí tal vez textos con diversos seudónimos, y en esas páginas además publicaría los que irían a reunirse en *Historia universal de la infamia* (1935). Es un Borges joven pero ya erudito, gran aficionado a las letras anglosajonas y al género detectivesco –de ahí que apareciera Chesterton, por ejemplo–; y algo parecido podríamos decir de Petit de Murat, poeta, dramaturgo, novelista, guionista cinematográfico y colaborador de las publicaciones bonaerenses más importantes de la época, que se acabaría exiliando en México en los años cincuenta y moriría en 1983.

El buen gusto de uno y otro resultaba incuestionable al hojear el libro: clásicos del género como Chéjov, Hemingway, London, O. Henry o Kipling; autores de largo aliento novelístico que tuvieron una destacada producción cuentística, como Dickens, maestros de lo fantástico como H. G. Wells, algún astro hispanoamericano como Onetti y un par de amigos de Borges como Enrique Mallea y Norah Lange... Todas estas firmas de renombre internacional iban acompañadas de escritores locales desconocidos para nosotros, como Pascual Güida o Santiago Dabove, u otros que en su día disfrutaron de celebridad, caso del cosmopolita Lafcadio Hearn, la feminista inglesa May Sinclair u otro especialista en la literatura fantástica como Alfred John Holloway Horn. Todo un menú de tramas ingeniosas, de suspense en bastantes ocasiones, que fueron en sus inicios ofrecidas al gran público «para leer el sábado» y que, en palabras de Abós, nos puede servir para «convertir en sábado cada día de la semana».



BIBLIOTECA





La rebelión de los márgenes (o la importancia de un buen bigote)

Javier Pérez Andújar
El año del Búfalo

Anagrama
256 páginas

Según el horóscopo chino, 1973 fue el año del Búfalo, un signo que en su mitología representa un periodo de prosperidad alcanzada a través del trabajo. Visto desde hoy, la astrología no atinó demasiado: una gran crisis del petróleo provocó un cataclismo económico que sacudió el orden mundial. Pero ese año pasaron muchas más cosas, grandes y pequeñas, de distintas magnitudes y con distintas implicaciones.

El año del Búfalo es un compendio de muchas de ellas, que sirven como elemento vertebrador de esta novela-artefacto literario en la que Javier Pérez Andújar (Sant Adrià de Besòs, 1965) salta las costuras del género. El argumento podría resumirse como las peripecias de cuatro hombres que viven encerrados en un garaje en Suburbia, una ciudad que bien podría ser aquella por la que paseaba el autor con su madre en uno de sus primeros libros. Duermen de día y al caer el sol despiertan para ejercer su actividad durante la noche. Basilitz Zhlobin, pintor, traza redondeles por las paredes y deja la huella de su mano impresa; Tatos Kelkit, músico, toca una única

nota cada noche en su teclado electrónico; Ugo Rende, que no hace nada; y Folke Ingo, escritor, que narra este encierro. Acompañando a los lances de estos cuatro individuos (que llegan a inventar un plan para escapar de su confinamiento, hasta que uno de ellos les recuerda que están encerrados voluntariamente y que podrían salir con solo abrir la puerta), encontramos una serie de "psicofonías" que cuentan episodios de política internacional que sucedieron en los años 60-70 (sobre todo en 1973, año del Búfalo) y que narran revoluciones, golpes de Estado, genocidios, etc., en países latinoamericanos, africanos o asiáticos, fundamentalmente en aquellos que habían sido colonias de países occidentales. Estas psicofonías retratan con una mezcla de ironía y desencanto los movimientos revolucionarios que se rebelaron para derrocar dictaduras y que acabaron convirtiéndose en tiranos iguales que los derrocados.

Pero *El año del Búfalo* es también un ejercicio metaliterario que contiene una novela dentro de la novela. Porque lo contado hasta aquí, en realidad,

constituye la novela que el finlandés Folke Ingo ha escrito relatando su confinamiento con esos tres extraños compañeros de viaje. Ingo es un escritor que empezó imitando a Perec y escribiendo una novela sin acentos, después otra sin vocales, para acabar escribiendo su obra maestra: «Una novela río sin vocales, ni consonantes, ni signos de puntuación», que sus editores aconsejaron acortar «por razones comerciales». Ingo falleció prematuramente y el Ministerio de Humanidades, con el profesor Aarón Carricondo como responsable, prepara esta edición crítica anotada por expertos en la obra del autor nórdico: el propio Carricondo, su traductora al español y otros personajes como —aquí ya encontramos la primera broma del autor: qué es un experto, quiénes se consideran voces autorizadas y cómo estas voces se apropian de los conceptos para ser los únicos que pueden opinar sobre el tema— la madre del escritor, el presidente del club de amigos de Gregorio Morán, la directora de un cineclub de Santa Coloma, los padres de uno de los artistas confinados en el

garaje y hasta comentarios de TripAdvisor. Y como en esta novela la lógica convencional no existe, veremos como el propio Folke Ingo interviene desde el más allá para corregir, apostillar y matizar las opiniones de quienes tanto saben sobre él. Las teorías de estos expertos acaban dando paso a un diálogo entre ellos donde se interpelean, se contradicen y se recriminan asuntos relacionados con la obra, que devienen en discusiones sin relación alguna con Ingo o con el texto que les ocupa, parodiando los sibilinos ajustes de cuentas académicos.

Las opiniones de todos estos expertos se articulan a través de notas a pie de página que, contenidas al principio, van ganando en extensión hasta invadir varias páginas completas. Las notas se erigen en el motor literario de la historia y en muchos pasajes relegan al texto a un papel secundario que adorna y acompaña. La presencia de estas notas invierte la estructura del libro y provoca un juego con la puesta en página donde las notas desplazan físicamente al texto, lo expulsan, lo arrinconan. A ver quién manda aquí, parecen decir. Si las psicofonías hablan de jerarquías y de cuestionar y subvertir el orden establecido, las notas hacen lo propio y dan su particular golpe de Estado al texto para hacerse con el control del libro.

En *El año del búfalo* Pérez Andújar ofrece una experiencia de lectura diferente y nos obliga a preguntarnos cómo leemos. En la lectura de esta novela iremos hacia delante y hacia atrás, avanzaremos varias páginas en las notas y regresaremos al texto sin recordar por dónde íbamos, y, por el camino, habremos perdido el hilo unas cuantas veces, nos habremos dejado llevar por desvíos y meandros, saltado de un tema a otro y a otro y a otro para retomar finalmente el primero, y nos habremos sorprendido al comprobar que ese hilo perdido importa poco. Porque, en realidad, la clave de este libro es que es una celebración de la

lectura que reivindica el disfrute, el regocijo de leer sin estar pendientes de un hilo argumental, de una tesis o de una genealogía de personajes. *El año del búfalo* nos pide que olvidemos la lectura utilitarista y que aprendamos de nuevo a leer como cuando éramos niños, cuando cogíamos un libro o un tebeo solo para divertirnos: leer sin otro objetivo que pasarlo bien. Leer sin pretensiones.

Una de las constantes en la obra de Pérez Andújar es la particular atención a ese espacio donde conviven la *alta cultura* y la cultura popular, ese espacio que demuestra que no existe una barrera entre ellas y, si la hay, es artificial; que lo popular es el sustrato del que se nutre lo elevado, donde ancla sus raíces y donde germina para evolucionar. El libro está lleno de pequeños saberes que podrían estar sacados tanto de las páginas de las *Selecciones del Reader's Digest* como de la *Enciclopedia británica* o de la Wikipedia, de datos rigurosos y de curiosidades menores, de hechos históricos y de anécdotas nimias. El conocimiento, alto o bajo, elevado o popular, es el cimiento y el armazón de la novela.

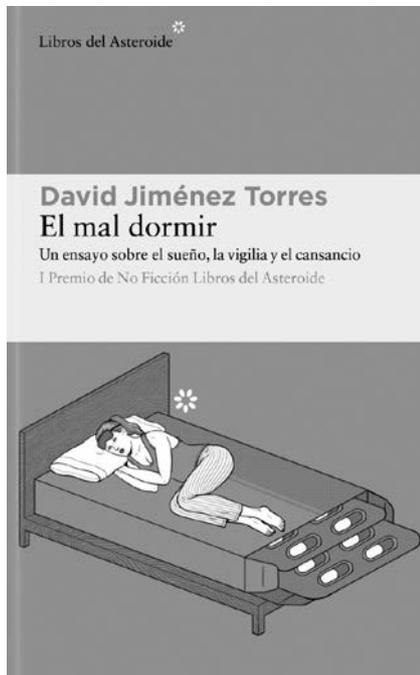
Solo alguien con la audacia de Pérez Andújar sería capaz de asociar la imagen del ataúd de Franco volando colgado de un helicóptero en su salida del Valle de los Caídos con el anuncio de Tulipán, en el que otro helicóptero aterrizaba en el patio de un colegio en la publicidad de los años ochenta. O a Carrero Blanco con el ColaCao y los Conguitos, debido a sus intereses en fincas de cacao de Guinea. O a Juan Ramón Jiménez con los Barbapapás y con Peret (sensacional ese personaje que confunde *Platero y yo* con «Borriquito como tú»). En *El año del Búfalo* recordaremos acontecimientos que afectaron al devenir de la Historia, pero también descubriremos cuáles eran los dibujos animados favoritos de Mussolini y del emperador de Japón, o que Joselito tuvo una segunda vida profesional en Angola; tan pronto nos

encontraremos con Balzac, Gadafi, Petain o Napoleón como con Curro Jiménez, José Luis López Vázquez, Manolo Escobar, *Los Roper* o el detective televisivo Cannon. Y constataremos, a través del retrato de distintos dictadores y del análisis de sus mostachos, la importancia de llevar un buen bigote.

Si en un texto literario es tan importante lo que se cuenta como el cómo se cuenta, en este lo es todavía más. El amor por el lenguaje de Pérez Andújar, otro de los elementos recurrentes en toda su obra, aquí es un deleite: los juegos de palabras, las frases hechas en contextos ambiguos y los dobles sentidos son casi un personaje más de esta novela («Hay que ver lo poco que le gustaban las citas a Ingo. No quiero decir que no hubiera manera de quedar con él, me refiero a la hora de escribir. Cualquier cosa, menos citar. Las comillas son de pobres»). La anfibología permea todo el texto y llena las páginas de un humor disparatado que provoca la carcajada permanente.

En un momento en el que triunfa la literatura del yo, lo autorreferencial y lo confesional, en el que toda lectura debe ser ejemplarizante y tener una utilidad, Pérez Andújar da un portazo y nos invita a una fiesta de la lectura. Este es un libro que no lo da todo masticado. Que quiere estar a la altura de un lector inteligente y cómplice. El jurado del Premio Herralde así lo entendió cuando lo declaró ganador. También sus lectores, que salimos de esta fiesta borrachos de literatura.

por **Eva Cosculluela**



El mal dormir

David Jiménez Torres
El mal dormir

Libros del Asteroide
160 páginas

Aunque las encuestas de los usos del tiempo comenzaron a realizarse formalmente desde principios del siglo XX, fue en la década de los años noventa que las demandas sociales relacionadas especialmente con los derechos de las mujeres las hicieron imprescindibles para los análisis políticos en temas de igualdad pública. Dichas encuestas, utilizadas para formular indicadores sociales, incidir dentro de las políticas estatales y otros objetivos en pos de demostrar la fuerte brecha de género en los trabajos de cuidados y domésticos, también han sido una rica radiografía del espacio privado (hogares y familia) para entender la forma en la que actualmente distribuimos el tiempo de ocio y de descanso, incluido el tiempo que usamos para dormir.

En España, estas Encuestas de Empleo del Tiempo (ETT) eran realizadas por el Instituto Nacional de Estadística (INE), sin embargo, desde el año dos mil diez, no se han llevado a cabo, por lo que llevamos más de una década sin la actualización de estos datos sociales, así que, como en muchos

otros casos, para hablar de nuestra actualidad, tenemos que acudir a las experiencias y bibliografías anglosajonas que suelen tener datos más recientes, no porque en dichos países se tenga mayor conciencia de la riqueza contenida en estas encuestas para el bienestar social, sino porque existe un fuerte componente mercadológico que obliga a entender a la ciudadanía no como ciudadanía, sino como clientela dispuesta a consumir para crear una falsa estadía de confort.

En todo esto pensaba cuando leía el libro *El mal dormir* (2022), escrito por David Jiménez Torres (Madrid, 1986). Si bien el ensayo parte de las experiencias personales mezcladas con anécdotas y citas literarias de la cultura occidental, el autor propone un trabajo que prepondera sus preocupaciones relacionadas con lo que podríamos denominar el *mal del insomnio* y permite que en cada capítulo, de forma sutil y efectiva, se asome la problemática de fondo: «El verdadero enemigo de quien tiene problemas de sueño no es la noche, sino el día». Es decir: la rutina, las ho-

ras repartidas entre una cosa y otra, la vida misma.

Alejado pero no dando la espalda a los datos médicos científicos, este ensayo busca exponer las preocupaciones personales de Jiménez, de su madre (insomne confesa casi que por accidente frente a su hijo) y de algunos amigos consultados. Es una especie de manifiesto en donde el autor alza la mano para decir: Si vamos a ser mal durmientes y hablar de cosas de insomnes, que sea para algo, que sirva para saber que no estamos solos y quizá, intuyo, autorizarse el derecho de habitar el poema de Charles Simic «The Congress of the Insomniacs» para planear la siguiente convención internacional en la que no falte nadie. Un objetivo bastante ambicioso porque tal y como él lo sugiere casi al final del libro, debido a las actuales circunstancias, dicho evento sería, por decir lo menos, «(...) mucho más concurrido. Pero, sobre todo, mucho más triste».

David Jiménez indaga en las posibles causas del mal dormir que afecta a muchas personas y busca dilucidar

si se debe a una hipocondría generalizada, a trastornos físicos-corporales o si todo se debe a que ha tocado vivir una época en la que las condiciones de precariedad nos hacen sentir que avanzamos -como Sisífo- a ningún lado pero con el cansancio y el poco descanso sobre nuestros cuerpos. Es, dice el autor, una sensación de desasosiego que le hace dar vueltas a la idea que me parece es central en la tesis que sustenta este libro: «la impresión de no ser plenamente adultos». Es decir: vivir una vida de adultos, soñar despiertos, tener deudas y preocupaciones de adultos sin realmente serlo. Ser Pinochos, expresa, títeres de madera con aspecto de humanos crédulos de manejar los hilos de su propia vida y que, sin embargo, todos los días se preguntan «¿cómo me convierto en un adulto de verdad?».

Para resarcir este malestar, escribe Jiménez, quienes duermen mal, suelen encontrar algún remedio dentro de los productos relacionados al mar dormir (café, pastillas, melatonina, etc.). Por lo que incentivan un mercado que «lleva varios años creciendo a un ritmo del ocho por ciento, y la revista *Time* pronosticó que la facturación anual de esta industria alcanzaría los 101.900 millones de dólares en 2023». La paradoja en plenitud: adultos dependientes de una lógica industrial que les permita seguir fingiendo que una vida de sueño pleno existe. La incomodidad como enemigo o como opresor.

De acuerdo a diversos informes médicos, la necesidad de descanso de una persona depende de su etapa de desarrollo: cuando eres bebé necesitas dormir muchas horas, luego viene la niñez en la que el propio cuerpo se regula, para después llegar a la adolescencia en donde otra vez se vuelve a requerir de muchas horas de sueño, para luego llegar a la vida adulta donde es más común experimentar el insomnio. El camino final sería la vejez en la que, aunque puede existir

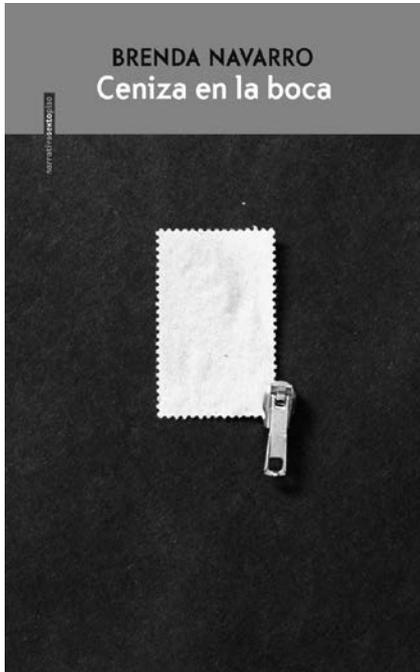
el deseo de dormir, el cuerpo lo necesita menos. ¿Esto quiere decir que quienes son de la misma generación de Jiménez llegarán a un punto vital en el que no necesitarán dormir más? Jiménez no lo sabe de cierto. De hecho, dice, todas las disertaciones que plantea no lo ayudarán a dormir mejor, «pero nos dará más cuestiones en las que pensar mientras aguardamos, como viajeros en un andén, la llegada de algo extraordinario».

Cuando terminé de leer este libro, la duda que me quedó rondando en la cabeza fue si ese algo extraordinario podría estar relacionado de forma directa con el anhelo de sentirse adultos en plenitud, llegar a un estado de confort? Y si esto es así, ¿el confort significa dormir bien porque están todas las necesidades cubiertas, o qué es exactamente lo que hace falta a la vida ordinaria que no deja dormir en paz? ¿A qué aspirarían los insomnes? ¿A congregarse comunitariamente y después qué? Y voy un pequeño paso más allá: ¿La congregación de los insomnes tristes realmente rechazarían pensar como Nabokov, que, como explica Jiménez, solía desdeñar el bien dormir al decir que «el sueño es la más imbécil de las fraternidades humanas, la que más derechos reclama y la que exige rituales más ordinarios. Es una tortura mental que a mí me parece envilecedora.»?

Aunque es cierto que un libro es solo un puente para seguir haciéndonos preguntas, vuelvo a mencionar a las encuestas de usos del tiempo, -tan olvidadas y tan innecesarias para la mayoría de los gobiernos hispanoamericanos- como una herramienta clave para las disertaciones literarias: Si somos capaces de saber y mantenernos informados de cómo se emplea el tiempo de las personas, especialmente en ocio y descanso, quizá no necesitemos una convención, ni siquiera estar muy tristes, para comenzar a delinear un texto, o dos o tres libros en el que los cuestionamien-

tos no solo nos unan para sentirnos parte de algo, sino para comprender por qué existen personas que bien duermen y tienen un sueño plácido y reparador. Se me ocurren dos hipótesis para seguir conversando con Jiménez: una, porque muchos de ellos son los titiriteros que no dejan que las marionetas se vuelvan de carne y hueso, y dos, porque esto no es un asunto individual, sino la consecuencia de que ser adulto ya no es lo que nos dijeron y habrá que buscar otras formas de serlo.

por **Brenda Navarro**



Sobrevivir a las pérdidas

Brenda Navarro
Ceniza en la boca

Sexto Piso
196 páginas

Cuando una autora o autor irrumpe con fuerza en el panorama literario y consigue con su primera novela reconocimiento unánime por parte de la crítica y de los lectores, volver a publicar deviene un reto aún mayor. Una se lanza de nuevo desde las alturas pero en esta ocasión las expectativas y la presión aumentan, desaparece la red. De hecho, la segunda obra puede decantar tanto a la industria como al público hacia la filiación o el abandono de esa pluma.

Brenda Navarro (Ciudad de México, 1982) deslumbró hace un par de años en su debut con *Casas vacías*, un texto sólido, escrito con nervio, ágil, subyugante, que colgó primero en Internet y que posteriormente editó Sexto Piso. Es difícil olvidar la historia de las dos mujeres mexicanas protagonistas, de procedencia social diferente, cuyos itinerarios confluyen a través de un niño autista.

El pequeño Daniel de tres años pasará a llamarse Leonel en casa de la mujer que lo rapta en el parque; la maternidad como eje, como reflexión, como tema literario. Afrontar

la crianza, la precariedad, atender a un niño especial, en una vivienda u en otra («porque después de que nacen, la maternidad es para siempre») eran temas abordados en aquel volumen. En sus páginas latían corazones heridos, que convivían con violencias fuertemente arraigadas y que, a pesar de ello, buscaban un sentido a la existencia.

«La literatura es el único espacio donde puedo discernir entre las cosas de la condición humana sin tener que hacer ningún juicio sobre la misma, es solo una exposición de los hechos ficticios y tratar de comprender algo, si algo hay que comprender», me respondió la autora en una entrevista a propósito de su primer libro.

En su nueva novela, *Ceniza en la boca*, Brenda Navarro lo vuelve a hacer: nos arrastra con un relato de ficción a un espacio donde hay mucho que comprender. El mundo ahí afuera está lleno de situaciones punzantes, impactantes, plagado de vidas que luchan a diario por tirar adelante. Nos las cruzamos en una ciudad o en otra y apenas vemos la superficie. La

escritura de la autora mexicana afinada en Madrid nos sumerge en esas biografías. Ya no es posible zafarse. La lectura nos obliga a intentar alcanzar, aunque sea de soslayo, lo que la ficción recoge. Es literatura con trasfondo social.

La nueva entrega de la autora mexicana tiene el pulso narrativo de la primera, su contundencia. Reconocemos en sus páginas la escritura, la voz que relata casi sin aliento un mundo lleno de precariedades y violencias. Navarro nos brinda un relato con sus diálogos incorporados, todo seguido, sin espacios en blanco, texto prieto. Digresiones, las justas, para que nada nos aleje de esas historias tan de verdad, que hablan desde las entrañas.

En *Ceniza en la boca*, como ocurriera con su primera obra, la violencia y el desgarramiento son una constante. En esta ocasión, el impacto es temprano, página uno: Diego, hermano pequeño de la narradora, ha decidido tirarse desde un quinto piso de su casa de Madrid y acabar con su vida en plena adolescencia. La hermana recibe la noticia en Barcelona, donde ha re-

calado en busca de una vida mejor. La muerte prematura del hermano la llevará de nuevo a Madrid y de ahí a México con sus cenizas. De un lugar a otro adecuándose a lo que la vida ofrece, a las herencias, a las carencias, a los anhelos...y asimilando una identidad hecha a jirones.

El texto deviene tan impactante como aquel primero de *Casas vacías*. Quien lee se ve implicado en lo que el relato expone. No se admite mirar a otro lado o taparse los oídos. El mismo título da cuenta de cuán amargo es lidiar con determinados tragos.

Aparece el suicidio en portada, el suicidio adolescente, tema candente en nuestra sociedad. Frente al silencio, la exposición, la indagación, la interpretación de los signos, las frases pronunciadas, los silencios y el hermetismo, los desengaños, los cascos en la cabeza para escuchar a *Vampire Weekend*, esa banda que suena en este libro y en cuyas letras Diego se cobijaba. Y con la muerte recuperamos la vida de este adolescente que intenta encajar en España tras abandonar México con su hermana mayor. La condición de migrante es el gran tema de este relato.

Porque ser inmigrantes determinará sus vidas y los desarraigará. Criados por los abuelos durante los nueve años en que la madre está ausente trabajando en la capital de España, estos personajes buscarán encajar. Reiteradamente las desigualdades y el racismo boicotarán sus aspiraciones. Nada es fácil y aun así el empuje por la vida sigue impeliendo a las mujeres de esta historia a superar las adversidades.

El libro remueve al lector que escucha las reflexiones de estas personas sobre su condición en unas ciudades que los relega a barrios grises y uniformes «como diciéndonos que éramos tan pobres que no podíamos tener color». Y sabedoras que por el color de su pelo y su forma de hablar siempre les van a preguntar de dón-

de son. «Soy de donde vivo, pensé» expresa la narradora en una ocasión. Y sin embargo siempre el mismo comentario: «Son panchitos».

Personas neutralizadas bajo un apodo y seres extraños al regresar a su país. Se trata de trayectorias de supervivencia que arraigan momentáneamente allá donde recalán pero que en el fondo sienten que siempre están fuera de lugar. Dolorosas son las violencias recibidas en el día a día, desde el colegio –nadie creará a Daniel cuando diga que un compañero le ha quitado uno de sus libros- hasta las injustas situaciones laborales de las mujeres cuidadoras y limpiadoras.

Brenda Navarro construye de nuevo una novela corta, lo que demuestra que muchas veces no es necesario extenderse más de la cuenta para contar bien una historia. En este libro, que roza las doscientas páginas, hay mucha enjundia y personajes de ficción que no pueden ser más reales. La infancia en México, la vida fuera, el regreso. México y las desapariciones, los malos tratos, la violencia en la calle, en la familia... «Cuando yo tenía trece años y mi papá dejó que los vecinos me violaran, me dijo que mejor los vecinos que otros que no conociéramos», relata la abuela.

La narradora huye de esas violencias de garrote, sanguinarias, de cuerpos colgados decapitados en las calles... «Pero en España –escribe- nos esperaba otro tipo de violencia, una menos aparatosa pero igual de cruel, en donde te exigen lealtad mientras violentan minuciosamente porque no eres como ellos». Navarro usa la escritura para contarnos el mundo en el que vive, el mundo que conoce. Lo hace desde dentro y por eso los seres que habitan sus libros transmiten con tanta fuerza su condición.

La trayectoria de la autora la vincula a varias causas que aparecen en el relato. El feminismo es una de ellas. La autora mexicana fundó #EnjambreLiterario para posibilitar la publi-

cación de obras de autoras. En este texto las mujeres hablan alto y claro. Las mujeres se confiesan, se apoyan, pero también se abandonan. La defensa de algunos colectivos como las mujeres inmigrantes que trabajan en la limpieza muestra cómo a veces determinadas mujeres son utilizadas por otras para abanderar causas.

Son mujeres que dejan de cuidar a los suyos. Atraviesan un océano para atender a niños y mayores de otras familias a cambio de una miseria. La joven protagonista de este libro acabará ganándose la vida de la misma manera que lo hiciera su madre. Aceptará las reglas de juego a cambio solo de algunas migajas.

Cuando la narradora pasa de Madrid a Barcelona, encuentra cierto alivio en los paseos junto al mar. Daniel la visitará y comprobará que allá tampoco las circunstancias son mejores. Navarro estudió en la Ciudad Condal un máster de Estudios de Género y Mujeres y Ciudadanía en la Universidad de Barcelona. Conoce bien la geografía de la ciudad y su personaje se mueve por los distintos barrios. Buscará integrarse y estudiará el idioma: «Sin el catalán aquí no eres nada. No eres nada, nunca, pero sin catalán menos».

Ceniza en la boca certifica la potencia de la escritura de la autora mexicana. «Hay quienes se te mueren aunque sigan respirando», afirma la protagonista. Brenda Navarro toca sentires profundos. Sus personajes, azotados por embates y pérdidas, resisten como en la vida.

por **Mey Zamora**



En el Aleph no existe el tiempo

Gustavo Faverón
El orden del Aleph

Candaya
352 páginas

Los lunes, después de trabajar, suelo tomar un café mientras leo la columna que Jordi Soler escribe para el diario mexicano *Milenio*. Es un espacio textual que invita al sosiego, y en el que en el tiempo de un párrafo pueden cruzarse Rilke y Castaneda, José Luis Perales y Baruch Spinoza. Esta costumbre la adopté después de tropezarme con un artículo en el que el autor de *Los hijos del volcán* invocaba la oposición a la *polymathie* que predicaron Demócrito y Heráclito, y citaba el ejemplo de Juan José Arreola, quien afirmaba haber leído pocos libros, pero muy bien leídos.

El signo de nuestro tiempo es el opuesto. También en lo literario vivimos expuestos a una variedad y cantidad de estímulos tan interesantes como desorientadores. Y como quiera que la mayoría hemos sucumbido al vicio capitalista de producir, el tiempo y la concentración que podemos dedicar a tanta oferta nunca es suficiente. Aun así, leemos un libro tras otro, como si fuese nuestra responsabilidad como lectores dejar pasar las menos

obras posibles. Las redes sociales lo alientan: ¿cuántos libros has leído esta semana?, ¿ya le has echado el guante al imprescindible de este lunes, que mañana será ya menos codiciable ante la irrupción del gran clásico contemporáneo del martes? Ni siquiera se trata de la manida queja de que se publican demasiados malos libros, sino de que nos generamos la necesidad ansiosa de asomarnos a todos los buenos, de los que también se publican muchos.

Me resulta impensable que alguien que se deje arrastrar por esa vorágine pudiese escribir un ensayo como *El orden del Aleph* (Candaya, 2022). Gustavo Faverón se propone nada menos que «buscar un sentido a cada frase y cada palabra del relato» más famoso de Jorge Luis Borges. Una «inmersión total» que el autor limeño levanta sobre la voz de un narrador que se mueve entre la averiguación detectivesca y la erudición hermenéutica para dar forma a un texto ante el que solo he podido sentirme fascinado.

Esa voz que bien podría ser, *mutatis mutandis*, la de uno de los investiga-

dores de la memoria de Patrick Modiano, conduce al lector por la bibliografía y el archivo, descendiendo por los múltiples niveles de significado de uno de los relatos más influyentes de la literatura en lengua española. Lo sienta frente a una mesa en la que aparecen el único borrador manuscrito que se conserva del cuento, en el que Borges escribe frases que se ramifican, sembrando opciones léxicas y argumentales a partir de las que el texto se proyecta en posibilidades incontables antes de que el autor dé con la versión que publicará. Le pone un auricular para que atienda a los micrófonos ocultos en conversaciones del pasado, por ejemplo, entre Borges y Estela Canto, o al diálogo entre las propuestas de Daniel Balderston, Maurice Blanchot, William H. Gass, Julia Kristeva... A partir de ese material tan diverso, Faverón desvela algunas de las ideas que subyacen en el texto pero que Borges decidió corregir o no explicitar, como la posibilidad de una relación incestuosa entre ese Daneri, que el protagonista detesta

y con el que rivaliza, y la Beatriz Viterbo de la que sigue enamorado aún después de muerta, o invita a fijar la mirada sobre la pesada influencia que ejercieron en el texto los horrores de Hiroshima y Nagasaki.

Faverón incide en esta última lectura política e histórica, que me ha resultado especialmente estimulante, por el contraste entre lo evidente que se presenta después de *El orden del Aleph* y el recuerdo de lo desapercibida que me pasó en mi primer encuentro con el relato, del que realicé una lectura alejada de su momento inmediato, invitado por la universalidad y la atemporalidad que sugiere.

Pero «El Aleph» se publicó originalmente en la revista *Sur* alrededor de un mes después de los bombardeos sobre suelo japonés, y «es difícil suponer que el hecho crucial de esas semanas finales de la guerra lo haya dejado intocado». Ya antes, el conflicto imponía en la prensa argentina temas como «la transitoriedad de la existencia humana, la inminente destrucción del mundo...», que emergen en el texto borgiano: la muerte de Beatriz Viterbo, el riesgo de destrucción del Aleph. Pero una obra como la de Faverón no puede limitarse a compartir una impresión de lo que resulta razonablemente obvio, sino que aspira a «poder demostrar algo más que una simple influencia», y lanza la hipótesis de que «El Aleph» fuese «reescrito, o enmendado, o corregido, con Hiroshima y Nagasaki en mente».

«Borges sintió el imperativo de escribir (...) piezas de ficción sobre el conflicto de manera inmediata, avanzando al ritmo de la guerra», enmarca Faverón. En mayo de 1940 publicó «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» sobre mundos que se destruyen y se reemplazan; en febrero de 1943, tras conocerse el horror de la Shoá, «El milagro secreto». El más explícito «Deutsches Requiem» aparece en paralelo a los juicios de Nuremberg. Y sostiene Faverón que, de la misma manera, Bor-

ges habría tenido «urgencia de que su texto se hiciese público mientras la discusión sobre Hiroshima y Nagasaki estaba aún en su punto álgido».

El profesor toma la cronología interna del cuento también como argumento. El apocalipsis nuclear es para Borges la destrucción de la cultura, y así no sería casual que la primera vez que el narrador viese el fabuloso artefacto fuese la segunda semana de mayo de 1941, cuando aconteció el primer bombardeo nazi sobre Londres, ciudad que describe como un «laberinto [biblioteca, archivo universal] roto». La destrucción de esa tradición literaria tan querida por Borges emparentada con la del Aleph objeto sugiere una metáfora de la extinción de la cultura como otro de los temas del cuento: la Aleph es la primera letra de la lengua de la creación. Destrucción provocada por el progreso, inmobiliario y bélico, tecnológico en ambos casos, que también vibra en la antipatía entre Daneri y el narrador sugiriendo otra ramificación del tema. No es la única.

De este modo se va desenrollando este análisis de «El Aleph» y permite proyectar algunas de sus claves de lectura hacia otras piezas del autor, no solamente las de esa «urgencia» que le provocó lo bélico. Por ejemplo, a partir de la posibilidad del incesto entre dos de los personajes de «El Aleph», el ensayista observa la cuestión del sexo y el tabú en la producción del autor argentino, leyendo «La intrusa» en paralelo al relato bíblico del amor entre David y Jonatán, o el pudor escatológico que detecta en la primera versión publicada de «La biblioteca de Babel» a la luz del testimonio de Estela Canto.

Hasta donde la estructura del lenguaje lo permite, parece que el propio ensayo trate de imitar el artificio cabalístico del título, observando su objeto de estudio desde perspectivas y fuentes diversas, entrecruzándolas y poniéndolas en conversación,

para ofrecer al lector una tentativa de comprensión que contempla incluso posibilidades contradictorias, como si el propio Faverón hubiese sido permeable a esa manera borgiana que sugirió en conversación con el escritor Alan Pauls: «En cada texto de Borges hay un momento en que puedes percibir una invitación a destruir el discurso que está construyendo él».

Aunque el desciframiento —se ajusta más este término que el de «interpretación»— de «El Aleph» que Faverón desarrolla y todos los cables bibliográficos que nos tiende son lo que convierte su obra en material de referencia, *El orden del Aleph* resulta tanto más estimulante por la manera en que el peruano plantea su indagación. De hecho, nadie que no fuese un especialista en la obra de Borges —y yo no lo soy— podría discutir los contenidos que se exponen en las casi cuatrocientas páginas de este libro, pero lo que asombrará a cualquier lector, incluso desde el extrarradio de lo borgiano, son su audacia teórica, su ambición, su minuciosidad analítica y su forma experiencial de comprender el hecho literario.

por **David Aliaga**



Ubicarse para escribir, escribir para ubicarse

Olivia Teroba
Un lugar seguro

Las afueras
128 páginas

Publicado por primera vez en la editorial Paraíso Perdido en 2019, el libro de la mexicana Olivia Teroba (Tlaxcala, 1988) ha aparecido en España en 2021 de la mano de la editorial Las afueras. Olivia Teroba estudió Comunicación en la Universidad Autónoma de Puebla y Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido becaria de varios programas de escritura y ha obtenido diversos premios. Después de *Un lugar seguro*, Teroba publicó en su país un volumen de cuentos, *Respirar bajo el agua* (Paraíso Perdido, 2020), cuyas protagonistas intentan esquivar la violencia y la pérdida, al mismo tiempo que persiguen desenredar su propio yo.

De algo así se ocupa también *Un lugar seguro*, pero desde la perspectiva del ensayo personal. Los once textos breves —rondan las diez páginas— que contiene se aproximan a la autobiografía. Parten de una anécdota, un suceso, una situación cotidiana o una vivencia para conectar con un tema genérico como la amistad, el miedo, la figura del padre, los cuidados, la

adolescencia o las relaciones familiares. No obstante, pese a esta diversidad de tópicos, todos los artículos remiten a un denominador común: el de ubicarse, el de hallar un espacio a cubierto que entronque con la identidad, un territorio real pero también metafórico, una región con asideros, donde sentirse una misma, donde sentirse protegida. No resulta sorprendente que la obra *Una habitación propia* (1929), de Virginia Woolf, se escuche como eco de fondo a lo largo de todo el libro.

Dos citas inauguran la lectura y marcan la ruta de lo que encontraremos más adelante. La primera de ellas son unos versos de la poeta chilena Ángela Neira-Muñoz, una puerta abierta a la voz personal desde la propia memoria, sin lenguajes impuestos, ni recuerdos ajenos: «Y si pienso sin precaución / Y si pienso sin tu lengua / Y si pienso sin tu historia / Y si pienso con mi lengua / Y si pienso con mis memorias». La segunda cita, firmada por la argentina Victoria Ocampo, apela a lo colectivo frente a lo individual, cuando afirma que «nuestras

pequeñas vidas individuales contarán poco, pero todas nuestras vidas reunidas pesarán de tal modo en la historia que harán variar su curso». De este modo van a articularse los ensayos de Olivia Teroba: desde lo individual a lo colectivo, del yo al nosotros (o al *nosotras*, más bien), nutriéndose de la experiencia personal para trascender, siempre desde lo pequeño, lo individual y lo concreto para alcanzar lo común, lo compartido.

Entre los once fragmentos, algunos destacan sobre el resto. Es el caso del penúltimo, «No viajaban solas», que versa sobre la soledad y la compañía, la amistad entre mujeres o los cuidados mutuos. O del sexto, introspectivo y lúcido, que lleva por título «Medir la tristeza» y defiende la aceptación de las emociones —en concreto las que tienen que ver con la desdicha— en esta sociedad demasiado tendente a la contención y al rechazo de las expresiones melancólicas. Otro de los capítulos más conseguidos es el primero, «Desocuparse», en el que el hermano de la narradora se muda al piso que esta habita, sola hasta ese

momento, en Ciudad de México. La entrada en escena del hermano supone el fin de la vida única, del espacio exclusivo, la invasión del lugar seguro recobrado por la narradora después de una ruptura sentimental: «Ya me estaba reconciliando con este espacio cuando, de un día para otro, mi hermano llegó [...] a dormir en el que era mi estudio, ocupar mis utensilios domésticos, llenar la mitad de mi clóset con su ropa». Esta aparición no causa solo alteraciones en el hogar, como compartir la cocina, tener que desplazar el escritorio o los ruidos del otro. Constata, además, que la relación fraterna ya no es la de la infancia, ha perdido la complicidad de antaño: «Supongo que está triste. [...] No me atrevo a preguntarle. Quisiera saber en qué momento dejamos de utilizar ese puente para comunicarnos. Me refiero a las palabras. [...] Me hace recordar otros tiempos, cuando nos relacionábamos sin problemas, incluso con ternura».

Todos los ensayos de este libro plantean preguntas, abren brechas que provocan un cuestionamiento en el seno de quien los lee. El quinto, el titulado «34B», cuya anécdota de partida es la compra del primer sujetador, trata de las relaciones casi nunca armoniosas que, en especial las mujeres, establecemos con nuestro cuerpo, sus mutaciones —las inevitables y las que le causamos a propósito— y las convenciones externas que padecemos en relación con nuestro físico. El interrogante que subyace es cómo poder conquistar nuestro cuerpo para nosotras mismas, cómo habitarlo, cómo reconocerse en él, cómo escapar de la mirada de los demás. Esa huida de los dictados ajenos está relacionada con el hallazgo de las palabras que nos pertenecen, nos identifican y nos definen. «¿De qué forma podríamos definir la belleza a partir de lo que ya somos y alejarnos de modelos hegemónicos? ¿Cómo podríamos escribir eligiendo temáticas,

estilos y modelos a partir de constelaciones propias?», se pregunta la narradora, ante el inevitable asunto de si existe una literatura masculina o femenina, marcada a fuego.

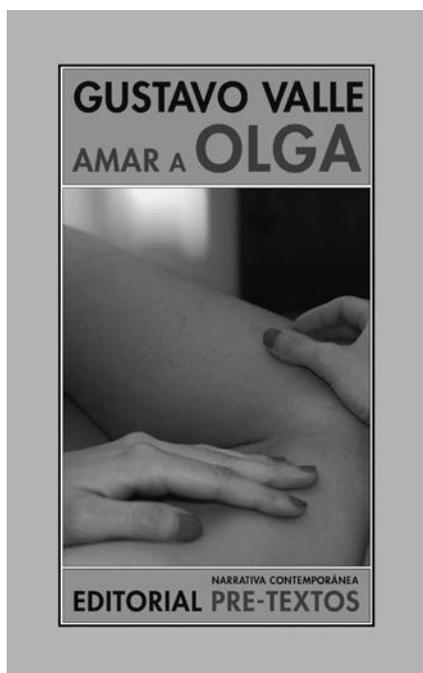
Porque, como la lanzadera de un telar, la reflexión sobre la escritura atraviesa las páginas. «Quiero ubicarme, reconocermelo e intentar que de ahí surja mi escritura», apunta la escritora. En este sentido, Olivia Terroba sigue la senda que otras escritoras, como su compatriota Jazmina Barrera, han hollado: la de los géneros híbridos que mezclan experiencia personal, ensayo y análisis sobre el acto de escribir. «Recuperar, a través de la escritura, lo que se sabe perdido», podemos leer más adelante. Así, la creación es el salvavidas, la medicina para la desubicación, para la pérdida, para el olvido («Tengo miedo de olvidar lo que es importante y dejar de escribir»). La escritura de *Un lugar seguro* es también la exploración de la escritura y, para ayudarse en esta tarea, la autora toma de la mano a las plumas que la precedieron: la ya mencionada Virginia Woolf, pero también Emily Dickinson, Simone de Beauvoir o Jessa Crispin. Entre ellas sobresale la figura de Elena Garro, a quien dedica un capítulo en «Presente simple».

El estilo claro, sencillo y de frases cortas pero contundentes es una innegable virtud. «Y a todo esto, ¿nosotras qué buscamos?, ¿qué busco yo?», dice la narradora del último de los apartados, que da título al volumen. «Me pregunto en qué creo. Estos días, en el zen». Es la viva imagen de una voz que no esconde su fragilidad, una voz delicada que duda, y que, por esa misma razón, resulta poderosa en su autodescubrimiento. En algunos pasajes desearíamos, es cierto, que cerrase solo un poco más, que acortase sus vacilaciones: a esta clase de libros los engrandece la capacidad de profundización y de síntesis, no tanto por comodidad lectora sino porque el conjunto gana en entereza y solidez.

Si no, se corre el riesgo en instantes puntuales de quedarse en lo inconcreto, de deshilacharse.

Un lugar seguro es una primera obra íntima y valiosa, una colección de ensayos personales que, en la bella edición de *Las afueras*, nos permite escuchar la palabra de una escritora que recoge el testigo de grandes antecesoras y promete indiscutibles alegrías futuras.

por **Margarita Leoz**



De viaje por *Amar a Olga*

Gustavo Valle
Amar a Olga

Editorial Pre-Textos
210 páginas

En una entrevista a Gustavo Valle para *The Objective* (21/11/21) José S. de Montfort resaltaba el tópico del viaje como una constante en la obra narrativa del escritor venezolano. Mientras su primera novela, *Bajo tierra* (Norma, 2009) narra el desplazamiento de unos personajes bajo la superficie urbana, y *Happening* (Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2014) despliega un recorrido trepidante por la geografía venezolana, su más reciente novela, *Amar a Olga* (Pre-Textos, 2021), se ocupa ya no solo de un viaje por el espacio, sino por el tiempo, o, si se quiere, por ese espacio hecho de tiempo enardecido que constituye la memoria del enamorado.

Ricardo Piglia señala en «Los usos de la narración» que existen dos grandes tipos de relatos fundadores: el del viaje y el de la investigación. Y a cada uno le asigna su paradigma heroico: Odiseo, el viajero por excelencia, y Edipo, el investigador de sí mismo. Siguiendo el hilo de esta idea, es posible decir que *Amar a Olga* incorpora ambas categorías del relato, en tanto su protagonista es un hombre despla-

zado, diríase incluso zarandeado, por la fuerza de la nostalgia y, al mismo tiempo, el investigador pertinaz de su propio tránsito amoroso.

En un poema breve de Cristina Peri Rossi llamado «Oración» se advierte: «Líbranos, Señor, /de encontrarnos, / años después, /con nuestros grandes amores». Habría que decir que el protagonista de *Amar a Olga* desoye de manera tajante esta plegaria, y más bien hace todo lo posible por reencontrarse con la mujer de la que estuvo enamorado en su adolescencia. Un anhelo que pronto se transforma en una de esas obsesiones de la memoria en las que el pasado pone en jaque mate al presente. «Recordar —dice el narrador de la novela— es también dinamitar el presente o evadirlo. Recordar es como drogarse».

De modo que *Amar a Olga* es la historia de un adicto, contada por un venezolano, en crisis de cercanía a la cincuentena, encallado en un matrimonio fallido y en un país arruinado por una dictadura militar, y quien se ve poseído por el persistente recuerdo de Olga, una mujer de la que no

sabe nada desde hace más de treinta años. La novela narra los efectos de esta *olgadicción* en la vida de un ser vencido por el peso de su temeraria vocación nostálgica, y presto a evadirse de un presente (personal y colectivo) donde los estímulos del deseo han sido dados de baja.

Amar a Olga es un territorio de memorias en el que se privilegian los entreveros del sexo, el erotismo y el amor, por lo que el narrador no escatima descripciones minuciosas de esos lances pasionales que han quedado incrustados en la parte más carnal de sus recuerdos. Dos escenas de la novela allanan esta ruta del deseo.

La primera es aquella en la que el personaje, en disputa con su esposa por el control del televisor, se entera en las noticias de que ha muerto Margaret Thatcher. La imagen de la política británica, cual magdalena de Proust, aviva sus recuerdos y lo transporta mentalmente (primera etapa del viaje) a la década de los años 80, cuando la primera ministra del Reino Unido se consolidaba como La Dama de Hierro, mientras que su añorada

Olga se convertía en su primera experiencia amorosa. No es casual que esa época constituya el último momento de estabilidad política, social y económica que vivió Venezuela —considerada hasta esa fecha como la nación saudita de Latinoamérica—, por lo que esta evocación del personaje puede entenderse también como una fuga imaginaria no solo hacia los paraísos perdidos del amor adolescente, sino hacia la imagen de una patria más venturosa, al menos en la escenografía de una memoria muy dada a la idealización.

La segunda escena tiene lugar en la cama matrimonial del protagonista. En un rapto de evocación erótica y rodeado de las fotografías de una Olga juvenil, el personaje aprovecha la soledad de su casa y se entrega a las tentaciones de la fantasía onanista. Tan ensimismado se halla en la recreación de sus deseos que no escucha los pasos de su esposa, quien llega de improviso y lo descubre en plena faena autocomplaciente. Luego de una discusión en la que intercambian insultos y objetos domésticos, marido y mujer deciden separarse, y empieza así la segunda fase del viaje, más física que memoriosa, en la que el personaje irá a la búsqueda de Olga al tiempo que reflexiona sobre los quiebres y dobleces del amor. Como ocurre en las letras del tango, del bolero, del vals, del vallenato e, incluso, del reguetón, la ruptura amorosa conduce a quien la padece a los callejones de la metafísica y la lujuria. *Amar a Olga* no es la excepción a esta fórmula del despecho universal.

Olga es, pues, el fragmento emocional de una historia inacabada, un capítulo incompleto en la narrativa sentimental del protagonista, que lo impulsa a buscarse a sí mismo mientras busca a la mujer de sus fantasías juveniles en un afán por recomponer lo que el tiempo se ha encargado de desperdigar, pero, sobre todo, de transformar. No le es ajeno al perso-

naje el peligro que entraña semejante aventura: «Mi mente puesta casi exclusivamente en la recuperación de Olga oculta una agenda autodestructiva», aunque más adelante asuma, con una convicción casi suicida, «que uno siempre desea que algo nos espere del otro lado, y procura la construcción de esa otra mano con la que fundirse, duplicarse o juntas arrojarse al vacío».

Sin embargo, esa búsqueda interior, un tanto inconsciente, no deja de ser la de un *amateur*, en la doble acepción de la palabra: labor de aficionado y también de amante. Esto es, un amante aficionado, víctima de las trampas de la memoria. Porque la Olga del pasado no es la del recuerdo y la del recuerdo no es la del presente, ni la del presente es la de la escritura. Son muchas las Olgas que el protagonista lleva dentro como para que alcance a distinguir con nitidez las piezas que podrían completar, o al menos bosquejar, no tanto el verdadero ser de Olga, sino el suyo. Eso además explicaría por qué el nombre del protagonista permanece velado durante casi toda la novela. A la pregunta sobre qué será de la vida de Olga, el personaje responde con su propia vida, a riesgo incluso de perderla. Allí parece residir uno de los sentidos del viaje que primero su memoria y luego sus propias acciones y pensamientos realizan hacia el corazón de esa incertidumbre existencial.

«La historia de amor (la “aventura”) es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él» es una frase de Roland Barthes que se cita en esta novela, y que muy bien pudo haber sido su epígrafe de cabecera. No hay amor del pasado que no sea un fragmento amoroso imposible de soldar al presente. Imponerse el rescate de un amor pretérito resulta siempre un acto temerario y estrictamente irracional. ¿Es posible obligarse a amar lo que ya fue? ¿Es sensato amar en modo imperativo?

¿Es sensato amar? El título mismo de la novela, *Amar a Olga*, ¿no remite a esa dimensión del deseo en la que el amor se convierte en un único mandamiento, y el verbo amar asume el infinitivo de la búsqueda, de la fuga y de la desesperación? ¿Es Olga solo una mujer de carne y hueso en la memoria del protagonista o la encarnación de un país en decadencia que también ha desaparecido a fuerza de transformarse en un espacio amenazador y no por ello menos querible?

Estas son algunas de las preguntas que permanecen gravitando a modo de inquietud o curiosidad a lo largo de la historia, y acaso corresponda a los lectores meditarlas, responderlas o prolongarlas mientras se embarcan en ese viaje apasionado al que esta novela de Gustavo Valle los invita.

por Luis Yslas Prado



Cuaderno de historia o la transición en la poesía de Manuel Rico

Manuel Rico
Cuaderno de historia

Pre-Textos, 2021
132 páginas

En los últimos años se ha consolidado un profundo cuestionamiento a la llamada Cultura de la Transición, sobre todo entre autores jóvenes que manifiestan el descontento de las crisis del siglo XXI. En este sentido, las revisiones resultan determinantes para establecer nexos con proyectos previos afines, reconociendo que hubo obras críticas aunque se mantuvieron en un segundo plano.

Dos libros, *Tiempo salvado (Antología 1980- 2018)* y *Cuaderno de historia (2021)* sintetizan el proyecto de Manuel Rico como una confrontación entre el pasado y el presente inmediatos. Su escritura lo aleja tanto del culturalismo esteticista de los Novísimos como del optimismo vital de la Poesía de la experiencia, desarrollando un registro peculiar, que lo distingue también de la poesía de los cincuenta. Esta independencia formal y discursiva plantea un eslabón necesario para las últimas generaciones (de la Poesía de la conciencia a David Mayor y Batania, de Ben Clark a Rosa Berbel).

Apelando a un abierto lirismo, en los versos de Manuel Rico se reconocen temas poco explorados por la poesía española, notablemente escenas relacionadas a los procesos de moderniza-

ción y movilidad social. Así la intensidad vivencial -menos exaltada que la de autores malditos como Aníbal Núñez o revistas como Ruedo Ibérico- alimenta una nostalgia que se corresponde con la inocencia y las ilusiones rotas. Riesgos como el desencanto y la laxitud moral son evadidos por un permanente afán de justicia y ciudadanía.

La obra de Manuel Rico tiene como núcleo discursivo los años setenta. Años en los que España era aún un país subdesarrollado, en los que la propia Transición era sólo una incierta posibilidad, pues no dejaban de ser una amenaza los años de plomo del final del franquismo, el ocaso de la Guerra Fría y el paso al neoliberalismo global. Tiempos extremadamente complejos.

No es pequeño, entonces, el logro de sobreponerse al desencanto y articular una voz, pese a la ausencia de interlocutores. Escribir poesía desde la posición del hombre común sabiendo que el orden social lo despoja de autoridad y casi de legitimidad. Oponiéndose para continuar, sin desfallecer -aunque el clasismo y la corrupción fuesen norma-, intentando conservar la mayor dignidad posible. De allí la constancia en el ejercicio de la novela y la crítica literaria (estudios so-

bre Vázquez Montalbán, Diego Jesús Jiménez y Félix Grande), o en *Escritor a la espera (Diarios de los 80)*, testimonio de la intrahistoria de la ciudad letrada.

Todos estos registros se unifican mediante el empleo de la memoria. Se indaga en una persistente herida, abierta desde la niñez, decisiva para su poética, síntesis de elegía y epifanía. En la obra de Manuel Rico resultan primordiales la infancia y la adolescencia como paraísos perdidos; introspección que nunca cede al escapismo, pues se transforma en un anhelo de lucidez sin autocomplacencia.

Surgen un paisaje y unos personajes inusuales: Madrid desde la periferia obrera, una ciudad en pleno desarrollismo. Versos que proponen paseos por rincones de San Blas y Hortaleza, hogares para generaciones marcadas por hondos cambios sociales: los trajines de aquellos primeros hijos de la clase obrera, hombres y mujeres, que llegaban a la universidad y que luchaban, activa y clandestinamente, para recuperar la democracia.

Así, el poeta rescata, mediante imágenes de barrios obreros en las afueras, una cotidianidad aún regida por una fuerte impronta rural, en la que primaba cierta solidaridad. Instantáneas de cuando Madrid era un poblachón lleno

de futuro, lejos de la actual urbe multicultural y cosmopolita arrasada por la especulación.

Este escenario, con protagonistas nobles y tristes, permite reformular esa vieja pregunta sobre la deshumanización que trae el progreso. En la imposibilidad de una respuesta unánime, Manuel Rico demuestra que un escritor a la contra no sólo resulta por definición incómodo, sino que necesariamente es un escritor a destiempo.

Estos ambientes y personajes representan un radical contraste con lo institucionalizado desde los ochenta. Así, la Movida madrileña configuró una modernización tutelada, despolitizada mediante la frivolidad y el control social. Frente a aquello, hoy mitología pop y entretenimiento mediático, la poesía de Rico propone imágenes sin romanticismo, en las que el trabajo, la precariedad y la droga aparecen como hechos y como símbolos: los que escindirían a la ciudad en una dinámica de barrios ricos y pobres, centros y periferias.

Hablar en voz baja, sin embargo, también puede ser una forma de combatir el conformismo, afirmando la identidad que para otros es estigma. Manuel Rico propone una escritura casi etérea, de atmósfera imprecisa, que se construye a través de una sucesión de símbolos personales: ventanas, tranvías, bibliotecas públicas, cafeterías o farmacias; escenarios de una ciudad interior retratada siempre desde las afueras. La palabra entendida como refugio, como arma y como sanación, pero indefectiblemente resuelta con equilibrio artístico: una confirmación íntima de los ideales ilustrados -todavía una promesa para las clases medias del siglo XX-, cuando se concebía la lectura como un medio emancipatorio y la escritura como una responsabilidad civil.

Ese recorrido marca la importancia de lo autobiográfico y la exploración de los orígenes. Rico insiste en evocar lo que, por conveniencia o hipocresía, se ha querido olvidar. Aquello que regresa como una realidad ineludible para los más jóvenes: la precariedad de base en la que se cimentó la sociedad española

contemporánea. Es por esto que el poeta manifiesta su anhelo de otros interlocutores, simbolizado en el diálogo con los hijos.

Formalmente, la poesía de Manuel Rico se apoya en una narratividad descriptiva y sugerente que contribuye a ahondar la melancolía. El poeta, orfebre, militante, ciudadano e hijo, se opone a los mayores, pero también tiene para ellos una mirada compasiva. Así, celebra y rectifica a Gil de Biedma («hombres silenciosos que jamás soñarían / con ciudades de pérgola y de tenis»), y agradece a maestros como Juan Ramón, Antonio Machado y Juan Goytisolo, incluyendo también a poetas contemporáneos como Sharon Olds y García Casado.

Como se aprecia, Manuel Rico entreteje una ecléctica serie de modelos e influencias para desarrollar su predilección por aquello que ha quedado sepultado por el tiempo como un desecho, pero que es rescatado a través de la introspección. Este despliegue hacia lo interior coincide con cierta militancia, por la que la identidad personal se manifiesta desde un segundo plano. Una discreción que el poeta reconoce como heredada, de allí el reiterado agradecimiento al padre, artesano, a quien el escritor emula transformándose en un artesano de la palabra.

Nuevamente, resalta la pertinencia de este gesto, considerando la profunda renuencia de la ciudad letrada para asimilar la voz del ciudadano común. Como si la literatura pudiese estar articulada exclusivamente mediante la perspectiva de notables, como si la autoridad artística o intelectual fuese determinada previamente, respondiendo a un origen social o, como sucede ahora, a una aceptación de mercado.

Así, *Cuaderno de historia* supone una epístola en verso dirigida a interlocutores contemporáneos. Trazando una alegoría, el motivo del apunte personal dirigido a los hijos crece hasta convertirse en una invitación para analizar el pasado más inmediato. Y aquí el ciudadano común resulta redimido, pues el punto de vista no es el oficial o hegemónico, como en «Mapa con grietas»: «Tierra industrial

y descampado, / inciertos recorridos de la vida joven: / de Atocha hasta Orcasitas el polvo florecía, / locales parroquiales, vidas / rotas o vidas improbables...».

En resumen, la subjetividad poética de Manuel Rico se opone a la de la Cultura de la Transición, con su irresponsable exacerbación del consumo, la cual normalizó la despolitización y el arribismo. Aquellos «nuevos ricos» a los que décadas después se les atribuye haber vivido «sobre sus posibilidades». Sin arrogarse heroísmo, su perspectiva promueve conservar y ejercer una conciencia de clase: reconocer unos orígenes, con una mezcla de orgullo y emoción que, incluso será imprescindible, a nivel artístico, como una fuente de empatía.

Esa conciencia de clase es la que, a lo largo de más de treinta años, ha convertido a Manuel Rico en un escritor a destiempo. La pretensión de *Cuaderno de historia* se acerca, entonces, a la edificación de un legado: de allí la peculiar confluencia entre el ciclo vital y las paradojas de desarrollismo. Por eso también su constante búsqueda de la memoria emotiva, en un decidido vaivén entre lo personal y lo colectivo. Leves pinceladas plásticas y rítmicas, pero siempre valorando la sutileza, a la manera de alguna escena de cine clásico o un cuadro de Hopper, sin llamar atención hacia la forma.

Desplegándose entre la vida manejable y el recuento de una época, en un testimonio equilibrado y honesto, la Transición, con sus luces y sus sombras, constituye el hecho histórico decisivo en la vida adulta del poeta, una circunstancia compensada por su búsqueda de lo entrañable. De este modo, en *Cuaderno de historia*, se aprecia un recorrido por espacios para el recuerdo y el ensueño (ventanas o escampados), que marcan la relevancia de lo privado y lo íntimo. Será desde dichos lugares que se inicie el viaje que recupere la mirada de la niñez, aquel momento en el que empezábamos a ser conscientes pero asimismo estaban aún abiertas todas las posibilidades.

por **Martín Rodríguez-Gaona**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Don / Doña _____

Con residencia en _____

Ciudad _____

CP _____

País _____

DNI/Pasaporte _____

Email _____

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

ESPAÑA

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

EUROPA

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

RESTO DEL MUNDO

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5 €

