

nº 857

Noviembre 2021

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

MARTÍN CAPARRÓS

Segunda Vuelta

ALBERTO DE LA ROCHA

Crónica

EDUARDO HALFON

Dossier

**DICCIONARIO
DE LA CRÓNICA**

PACO CERDÀ
AGUS MORALES
NOEMÍ SABUGAL
MERCEDES CEBRIÁN

“

**A veces me da culpa pensar:
Qué historia espantosa,
qué bien va a quedar**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Pilar Cancela Rodríguez

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

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Elena González González

Director Cuadernos Hispanoamericanos
Javier Serena

Administración Cuadernos Hispanoamericanos
Magdalena Sánchez

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

Imprime

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

Diseño

Lara Lanceta

Fotografía de portada de Magdalena Siedlecki

Depósito Legal
M.3375/1958

ISSN
0011-250x

ISSN digital
2661-1031

Nipo digital
109-19-023-8

Nipo impreso
109-19-022-2

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

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
es una revista fundada en el año 1948.

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

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com
www.cuadernoshispanoamericanos.com

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
MARTÍN CAPARRÓS
por Paco Cerdà
- 16** DOSIER
DICCIONARIO DE LA CRÓNICA
DICCIONARIO
por Paco Cerdà
- 22** **LA CRÓNICA IMPOSIBLE**
por Agus Morales
- 26** **OPERACIÓN MASACRE:
EL FUSILADO QUE VIVE,
EL MUERTO QUE HABLA**
por Noemí Sabugal
- 30** **EL ARTE DE LA CRÓNICA
SEGÚN HEBE UHART**
por Mercedes Cebrián
- 34** CORRESPONDENCIAS
**ALEJANDRA COSTAMANGA
& CAMILA FABBRI,
LO ANÓMALO, LO TORCIDO,
LO LEVEMENTE CHIFLADO**
por Valerie Miles
- 40** UNA PÁGINA DESDE SAN JUAN
**SOBRE POR QUÉ ESTUVE
OBSESIONADA CON EL
PAPEL HIGIÉNICO**
por Paulina Flores
- 42** CUESTIONARIO
**«FUE AL VER QUE
EMPEZABAN A PUBLICAR
LIBROS ESCRITORAS DE MI
EDAD CUANDO COMENCÉ
A SENTIRME AUTORIZADA
PARA INTENTARLO A MI VEZ»**
Marta Barrio
- 44** SEGUNDA VUELTA
**OTOÑO EN MADRID HACIA
1950, DE JUAN BENET: LA
CLARIDAD Y LA PENUMBRA**
por Alberto de la Rocha
- 50** CRÓNICA
UNOS SEGUNDOS EN PARÍS
por Eduardo Halfon
- 54** **CRÓNICA DE UNA CRÓNICA
QUE EMPIEZA POR EL FINAL**
por Noemí Sabugal
- 58** BIBLIOTECA
TRADUCIR UN AMOR. María Cabrera
UN PADRE, UN SECRETO, UN RÍO.
Margarita Leoz
TEMA DEL TRAIADOR Y DEL HÉROE.
Antonio Rivero Taravillo
DIMINUTAS BRIZNAS DE ORO.
Gabriela Ybarra
TRES TRUENOS, DE MARINA CLOSS.
Alejandro Morellón
MADRE Y VENENO. Almudena Sánchez
EL SONIDO ES LA ÚNICA LINTERNA.
David Aliaga
LUCES Y SOMBRAS DE HOLLYWOOD.
Mercedes Monmany
ESQUIRLAS SOBRE EL MICROCUENTO.
Vicente Luis Mora



Fotografía de Magdalena Siedlecki

MARTÍN CAPARRÓS

**«A veces me da culpa pensar:
Qué historia espantosa,
qué bien va a quedar»**

por **Paco Cerdà**

Su rostro es icónico: bigote revolucionario, cejas arqueadas, rotunda nariz. Todo confabula para ocultar unos ojos vivos que encubren dos escáneres. Ahí está la mitad de su fuerza: en la mirada. **Martín Caparrós** (Buenos Aires, 1957) es uno de los grandes cronistas en español. Seguramente, uno de los reporteros que mejor escribe en el mundo entero. Ahí está la otra mitad de su fuerza: en el estilo. Traducido a una veintena de idiomas y galardonado con premios como el Herralde, el Miguel Delibes o el Rey de España, su obra es bifocal. A veces se fija en la minúscula, pongamos que en los muxes de Juchitán: unos hombres que mucho antes del género fluido se transformaban en mujeres para cuidar de sus padres y poder vivir como amas de casa. Otras veces se abisma en la desmesura, en la búsqueda del absoluto, en lo holístico. En *El hambre* radiografía todo cuanto rodea al drama de no poder comer. En *El interior* narra las tierras olvidadas de su Argentina. En *La Historia* reconstruye al detalle el pasado de una civilización imaginaria. Ahora publica *Ñamérica*: una crónica descomunal que piensa –también un lúcido ensayo que cuenta– ese mosaico eclipsado por su mito uniforme, su estereotipo banal. Caparrós es autor de más de treinta libros y de un volumen imprescindible para entender su prestigio en el periodismo narrativo: *Lacrónica*. Es curioso: quiso publicar en el *New Yorker* y le respondieron que no, que su crónica era demasiado literaria. Es curioso: abandonó el *New York Times* porque no consentía injerencias en sus columnas. Hoy, cuando el parnaso arrulla a la crónica, dulcemente mecida en su burbuja de antologías, tesis doctorales, talleres y hasta una Premio Nobel, Martín Caparrós reflexiona sobre su oficio a partir de los cinco sentidos.

La mirada

«Doce años estuvo helado el pie de un montañista que la expedición de los austríacos encontró, hace pocos días, casi en la cima del Aconcagua. La pierna calzada con bota de montaña, que los miembros del club Alpino de Viena encontraron el pasado lunes 11, cuando descendían de la cumbre, pertenece al escalador mexicano Óscar Arizpe Manrique, que murió en febrero de 1962, al fracasar, por pocos metros, en su intento de llegar al techo de América».

[Noticias. Buenos Aires. 17/2/1974. Página 5. Faldón a tres columnas]

En el principio era un niño porteño que leía con linternita en la cama. Leía hasta en la mesa y mamá le reñía por ello. El niño siempre andaba leyendo. ¿Qué encontraba su mirada en aquellos libros?

Historias, historias, más historias. Y paisajes. Y horizontes nuevos, distintos. No es que el mío fuera tan tremendo como para querer huir de él, pero ya entonces pensaba que en el mundo había demasiadas cosas. Nunca he conseguido contener la ansiedad por conocerlas. Supongo que cuando tenía seis años y leía sin parar sentía que había mucho por ahí

y quería acercarme a ello, ya fuera la isla de Mompracem o el submarino del doctor Nemo. Me fascinaban esos mundos.

Y un día apareció el pie congelado de un montañista muerto en el Aconcagua doce años atrás. Es curioso que su carrera periodística empiece con un pie. Me parece simbólico de lo que ha sido su obra, tantas veces en los carriles secundarios de la realidad. Todo empezó con un pie.

Nunca lo había pensado en esos términos. Ahora que lo decías me vino a

la mente aquella historia de Quevedo, cuando se jactaba de que era capaz de componer una estrofa con cualquier pie que le dieran. Un día, un cortesano le puso entre las manos, literalmente, su propio pie. Quevedo lo agarró, lo miró y dijo: «¡Buen pie! ¡Mejor coyuntura! Paréceme, gran señor, que yo soy el herrador y vos la cabalgadura».

Es fantástico.

Sí, y la idea de ser un herrador no está mal: aquel que permite que los animales se muevan. Sin el herrador,

los caballos no podrían haber llevado a nadie a ninguna parte. Pero nunca había pensado en que el origen fue tan marginal como el resto. El origen, de manera involuntaria; y luego cada vez más voluntariamente. Contar lo que muchas veces no se cuenta.

La realidad necesita herradores que la cuenten.

Sí. Pero los medios nos convencen de que nuestra realidad es lo que hacen ricos, famosos, poderosos, tetonas y futbolistas. Así se enseña en las escuelas de Periodismo. Pero si

noticia es eso –si eso es lo que vale la pena de ser mirado– ahí hay una idea del mundo: que todos los demás no valemos la pena de ser mirados, de ser contados. Y eso es muy fuerte como reproducción de una ideología.



Fotografía de Magdalena Siedlecki

¿Cuál era su mirada sobre el periodismo en esos años setenta?

Mi mirada previa era la de lector. Desde los siete u ocho años leía con fruición periódicos y revistas como *Primera plana*, que reescribía casi por entero Tomás Eloy Martínez. Ya en la redacción de *Noticias*, donde empecé sirviendo cafés y llevando cables de agencias, aquel ambiente me pareció muy canchero: gente que sabía todo lo que había que saber; que hacía todo lo que había que hacer. Yo tenía dieciséis años y ese mundo me tenía fascinado.

«Sal a buscar lo que nunca perdiste». Eso le aconsejó su padre. ¿Qué ha encontrado con esa disposición de la mirada y –sin ponernos estupendos– del alma?

Lo primero que encontré –también sin ponerme estupendo– fue una forma de buscar. Y una forma de aceptar que lo que importa es la búsqueda, no lo que encuentres. Lo que importa siguen siendo las dudas, no las certezas. Mi mayor ambición, como escritor, es producir más dudas. Que nadie se crea que encontró nada que no lo haga seguir buscando.

En el laboratorio fotográfico, su padre miraba los negativos revelarse en imágenes –o los convertía. En el laboratorio del mundo, usted mira la realidad revelarse en crónicas –o las convierte. ¿Cuál es la mirada del cazador?

La atención extrema para contar lo que te rodea. Esa actitud la tenía el cazador primitivo: sabía que si se distraía y no veía saltar la liebre, esa noche no comería. Ahora ya no miramos así. Hemos abandonado esa mirada. Ya todo está garantizado, bajo control. Por un lado es tranquilizador; por el otro, tedioso. Recuperar esa actitud de cazador –pensar que todo lo que se mueve a tu alrededor puede ser la liebre– nutre el relato. A mí eso me pone.

«Lo primero que encontré –también sin ponerme estupendo– fue una forma de buscar. Y una forma de aceptar que lo que importa es la búsqueda, no lo que encuentres. Lo que importa siguen siendo las dudas, no las certezas. Mi mayor ambición, como escritor, es producir más dudas»

¿Qué ven demasiado tantos cronistas? ¿Qué miran demasiado poco?

Quizá ven demasiado la violencia. Está ahí, pero no es todo lo que está ahí. En *Ñamérica* trato de revisar esa mirada sobre América Latina como región más violenta del mundo. Fíjate: durante el siglo XX, *Ñamérica* fue la región del planeta con menos muertos por violencia. En Europa hubo alrededor de 80 millones de víctimas de la violencia. En Asia, casi 100. En África, entre 15 y 20. Y en América Latina, menos de dos millones, que es muchísimo pero infinitamente menos que en cualquiera de las otras regiones. Esa es una violencia pública, una violencia política ejercida por los Estados, ya sea peleándose entre sí o reprimiendo a sus ciudadanos. Luego, en los años 80 y 90 aquella violencia pública se privatizó. Como tantas otras cosas públicas, la violencia fue privatizada. Y la empezó a ejercer un pequeño grupo de empresarios que quería extraer y exportar materia prima. Solo que, en su caso, la materia prima era coca transformada en cocaína y requería el uso de cierta violencia. Así armaron a gran cantidad de gente para defender su negocio. Y una vez preparados, les encargaron tareas paralelas; a ningún patrón le gusta

tener a sus empleados sin hacer nada. Ahí empezó todo: secuestros, extorsiones, asesinatos por encargo, protecciones. Eso generó una violencia muy fuerte en algunas zonas de la región: sobre todo en México, en el norte de Centroamérica, ahora en Venezuela, en Colombia cada vez menos. Pero el resto de los países de *Ñamérica* tiene tasas de homicidio muy semejantes a la media mundial. No son zonas particularmente violentas.

Sin embargo, el tópico se asentó.

Y muchos cronistas se conforman con ese lugar común; lo reproducen. Es más fácil, más directo, más dramático.

¿Y a qué mira demasiado poco la crónica?

A los más ricos. Aparecen muy poco en las crónicas latinoamericanas. Por dos razones. Primero, porque durante demasiado tiempo funcionó la idea de que la crónica era la voz de los sin voz; había que contar las historias de los más pobres. Después, porque los más ricos tienen muchas formas de impedir que se cuenten sus historias. Por ambas razones –que falta intención y que el objeto se protege bien– apenas se mira a los ricos.

La escucha

«Tres se acomodaron en la plataforma, sosteniendo a los muertos. Se quedaron un rato, respirando. Hacían bruto ruido: respirando. Ruido de un candelabro. De gas que creyera que nada de lo que hay vale su luz o hecho para iluminar sólo de a ratos, ruido de una máquina que falla todavía a propósito pero está por fallar sin voluntad, ruido que estuviera hecho de una parte de máquina y otra parte de hombre y mucha de silencio: falta poco. Quizá querían escucharse respirar todavía».

[La Historia, Anagrama, 1999]

Usted ha elegido escuchar las voces perdidas, las voces inaudibles. ¿Posicionamiento político? ¿Predisposición natural? ¿Atractivo narrativo?

Cuando empecé tenía claro que era una posición política. Es político cambiar el foco de la escucha y dejar de considerar noticia aquello que impone el canon. Pero, además, es porque soy curioso. A los otros ya los escuchaba por otras partes. Siempre quise aprovecharme de esta licencia de *voyeur* –o de *écouter*, si lo prefieres– que el periodismo provee. Yo soy absolutamente un *voyeur*. Y ejercer un trabajo que me legitima esa tendencia es una suerte extraordinaria. Tengo la posibilidad de acercarme a una cantidad de mundos vedados, por lo general, a los demás. Es impresionante cómo en un mundo tan supuestamente globalizado y abierto vivimos en sectores muy chiquititos, encerrados. Tenemos muy pocas opciones –y poca voluntad– de saber cómo viven los otros. Esa posibilidad de infiltrarme en mundos que no son el mío es lo que más agradezco al periodismo.

Ese extraño privilegio de escuchar las vidas de otros lo compartimos los periodistas con el confesor y el psicoanalista. ¿Siente a veces que esas vidas le puedan interesar, solamente, en cuanto personajes susceptibles de ser transformados en orfebrería periodística?

Supongo que todo está mezclado, que nada es puro. A veces me da culpa pensar: Qué historia espantosa, qué

bien va a quedar. Sucede. Sucede, y me da vergüenza que me suceda. Pero sería falaz pretender que no. De todas maneras, más allá de que me pase eso, tengo cierto grado de empatía, y la gente se da cuenta. Si no, no te siguen hablando. De todos modos, recusaría lo del confesor y el psicoanalista. Tanto uno como otro ofrecen la redención a cambio de tu historia. La conversación con un periodista es un acto mucho más puro de intercambio de palabras; si hay una ilusión de redención es muy lejana.

Pienso en la famosa frase de Janet Malcolm: «Todo periodista que no es demasiado tonto o no está demasiado pagado de sí mismo sabe que lo que hace es moralmente indefendible». ¿Qué opina?

Para empezar, cuando escucho la palabra «moral» saco mi revólver. ¿Quién define cuál es la moral? Llevamos dos mil años de pasarla para la mierda por gente que te dice qué es moral y qué no. Cuando alguien habla de moral, no sigo. Por opuesto simétrico pienso en aquella frase de Kapuscinski de que no se puede ser periodista sin ser buena persona. Me parece un disparate. Conozco muchos grandes periodistas que eran mala gente. Esas grandes categorías chorrean por todos lados.

¿Ser hijo de dos psicoanalistas le enseñó a escuchar?

Seguramente sí, pero no podría precisar cómo. Yo de chico quería ser

psicoanalista. Me parecía una profesión extraordinaria: te sentabas en un sillón, la gente hablaba y tú ganabas plata. En el periodismo cuesta más.

Usted diferencia entre narrar en primera persona y narrar sobre la primera persona. Siento que muchos cronistas se escuchan demasiado a sí mismos. ¿Lo comparte?

Algunos sí. Y se paran delante de los ojos de los demás. Yo siempre les digo: «Córrete, que quiero ver lo que pasa ahí detrás, no quiero seguir viéndote a ti» Eso es un fracaso de cualquier periodismo.

¿Es pervertir el uso legítimo del yo?

¿Legítimo? No sé si legítimo. Hay usos. Usos que sirven y usos que no sirven. A mí, un yo narrador me sirve porque rompe con esa idea –que fue decisiva en el periodismo durante mucho tiempo– de que no hay narrador. Que aquello que dice un periódico es un fiel reflejo de la realidad; algo imposible, pues cada espejo refleja de un modo distinto la realidad. Entonces, decir «yo» es decir: esta es mi mirada, esta es la forma en que yo pude ver estas cosas. Hay otras, pero yo, decentemente, muestro la mía. Para eso sirve el «yo». Y para ir hilando una narración de un modo más inteligente. Pero cuando el «yo» tapa la lente de quien desea mirar, no sirve. Derrota su propio propósito.

«Es político cambiar el foco y dejar de considerar noticia aquello que impone el canon»

El olfato

«Nuestras ciudades eliminaron los olores que debieron ser, durante siglos, suyos. Y ahora, en esta calle bengalí, cuando el olor a bosta se mezcla con el olor a cuerpo y el olor a meo y el olor a podredumbres varias y el olor a jabón de coco y el olor a quemado de leña de aceite de basura y el olor a incienso y el olor a especias y el olor a mierda, todos ellos parecen raros, desplazados».

[El hambre. Anagrama, 2015]

Dice que elegir un tema ya implica unas ideas, una posición.

Claro, porque cuando eliges qué vas a contar ya estás contando mucho sobre ti y tratando de que ese tema cuente algo sobre el mundo en general. En mi trabajo, eso tiene un momento claro: *El hambre*.

Hay generaciones de periodistas cuyo olfato periodístico les llevaba a soñar con destapar un Watergate. Usted soñaba más con retratar algo parecido a aquel día de trabajo de la limpiadora Mary Sánchez descrito por Truman Capote. Soñaba la minúscula.

Respeto mucho a los periodistas de investigación que destapan cosas. Pero, en general, me parece que darle sentido a lo ya conocido es mucho más interesante que destapar lo desconocido. Me pesa ese periodismo más centrado en contar que en entender. A mí me interesa poder relacionar ambas intenciones. No destacar lo oculto, sino mirar mejor lo que está a la vista y entenderlo. Estos libros desproporcionados buscan eso: comprender ciertos fenómenos.

En esos libros absolutos conviven el afán por ordenar y sistematizar el caos, como hizo en *El hambre*, y la tendencia a desmontar lo ya estructurado, como en *El interior* o en *Namérica*.

Sí, me interesa desarmar lugares comunes. Me molesta la pereza intelectual que consiste en repetirlos. Seguramente por orgullo. Como dices, quiero sistematizar ciertas cosas para sentir el destello de que entendí algo. Y al mismo tiempo, poder pensar que algo no era como decían. Es pura lujuria intelectual.

En *Sinfin* lo hizo otra vez: inventar un futuro. De ese libro me interesa la voluntad por imaginar un futuro en esta época sin futuros imaginables. Hoy no hay propuesta política alternativa al capitalismo. A ver si el vilipendiado Fukuyama tenía algo de razón.

No. Y alcanza con mirar a la Historia para ver que todas las culturas creyeron que eran la definitiva. La nuestra no es una excepción. Lo subrayamos últimamente: Hoy es mucho más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Es pura incapacidad intelectual en este momento. Y no es nada original.

¿En qué sentido?

Todas las sociedades tuvieron momentos en los que cristalizaba una idea de futuro que les espoleaba a buscarlo. Ocurrió en los siglos XVII y XVIII, cuando surgieron voces críticas contra los abusos de los reyes; voces que clamaban que todos los hombres eran iguales. Esas ideas tardaron doscientos años en adquirir una estructura capaz de ponerlas en práctica. Ahora estamos en uno de esos momentos. Buscamos esas formas que algún día cristalizarán y nos convencerán de que vale la pena trabajar para ponerlas en marcha. La última idea fue el socialismo, que se concretó muy mal. Pero creo que va a reencarnarse de otras maneras. Porque hace falta una idea fuerte de futuro. Esas ideas aparecen. Siempre sucedió. Y no hay razón para que vaya a ser distinto.

Le pido que defina, a modo de breve olisqueo, los siguientes conceptos que atraviesan su obra.

Historia.

La materia que nos compone sin darnos cuenta. Nuestras mentes están hechas de historia como nuestros cuerpos de agua. Y no sabemos ni lo uno ni lo

«Somos agua en un 70 % de nuestro cuerpo, y nos creemos sólidos. Del mismo modo, nos creemos puro presente, cuando no somos sino mucha historia»

otro. Somos agua en un 70 % de nuestro cuerpo, y nos creemos sólidos. Del mismo modo, nos creemos puro presente, cuando no somos sino mucha historia.

Poder.

Algo que debe de ser muy bonito, porque tanta gente hace tantos esfuerzos –de los cuales se avergonzarían si se dieran el lujo de pensarlo– para conseguirlo.

Patria.

Eso ya lo definió muy bien Samuel Johnson: el refugio de los canallas.

Identidad.

Algo decisivo que últimamente está decidiendo demasiado. Identidad es la forma con la que se manifiesta ahora el conservadurismo. A mí, como actitud vital, me interesa mucho menos de dónde venimos que a dónde vamos. Y, últimamente, se está pensando mucho sobre la identidad y mucho menos en qué queremos construir con nosotros.

Frontera.

La defensa de los canallas que inventaron las patrias.



Fotografía de Magdalena Siedlecki

El gusto

«El gusto también es un gesto social, un recurso aprendido».

[El interior. Malpaso, 2006]

Una de sus tantas definiciones de la crónica: mezcla de mirada y de escritura. Hablemos de la escritura. Del gusto por el estilo. ¿Se atreve a improvisar una definición del estilo martincaparrós?

Ha cambiado con el tiempo. Cuando releo algunos textos míos de hace treinta años me dan como ternura por aquel chico que quería mostrar todo lo que sabía y todo lo que podía. ¿Para qué tanta pirueta? Desde entonces fui escribiendo más austero.

¿Y ahora?

Ahora tengo una idea: cada palabra ha de ganarse su lugar sin ninguna duda. Las miro todas con desconfianza; las someto a examen. Por eso el mejor estilo es aquel en el que todo da la sensación de ser necesario. Como aquella *boutade* de Miguel Ángel: esculpir es sacarle al mármol todo lo que le sobra. Lo mismo con un texto: hay que quitarle todo lo que le sobra. Eso va complementado con un trabajo muy intenso sobre la música. Eso lo trabajo a fondo, y me asombra que sorprenda a amigos escritores cuando lo cuento.

Pues se nota mucho que tiene la musicalidad del verso incrustada en el

oído. Que incluso cuenta las sílabas para que la frase suene bien. Y diría que hasta lee en voz alta sus textos.

Los recito, sí, en voz alta o en la mente. Tantas veces he cambiado palabras porque tienen una sílaba de más o una de menos. Me sorprende que eso no sea más central en la escritura. Para mí lo es.

¿Piensa a veces que escribe demasiado como Martín Caparrós?

Todo el tiempo, sí. De hecho, de vez en cuando me someto a purgas en la mejor tradición estalinista. Llevo unos años queriendo usar menos los dos puntos, pero no me convence ningún sustituto. Los sigo manteniendo por vergüenza, porque se parecen demasiado a mí mismo. Ahora me he acordado de una escena.

¿Cuál?

Tenía diecinueve años y comía en una fonda gallega con mi padre. Le mostré un textito mío contra el caballo manso, siendo el caballo manso el endecasílabo. Prometí no escribir más en endecasílabo. Y mentí: seguí escribiendo en endecasílabos mucho tiempo. Pero ya entonces tuve la sensación de que un estilo propio está para romperlo todo lo posible.

«Si me dan espacio suficiente y no me rompen las bolas». Espacio e independencia. Parece su divisa.

Por esas dos cosas siempre me peleé. Y por esas dos cosas, y alguna más, me pasé mucho tiempo sin trabajar más de un año en el mismo lugar. Por la impaciencia y la intolerancia, que son mis dos «cualidades» principales.

Ambas parecen en peligro de extinción.

La transformación a lo digital cambió lo primero. Se acabó la vieja excusa del papel: que no cabía. Ahora se pone más en práctica el texto largo. Eso ya no va a ser un problema. Al menos, material.

¿Y las bolas? ¿La independencia?

Para que valga la pena, uno ha de poder hacer lo que cree que debe hacer. Para hacer un trabajo burocrático hay otros mucho mejor pagados y más cómodos que el periodismo. Si el periodismo se convierte en un trabajo burocrático en el que uno hace lo que le dicen que debe hacer, se está equivocando. Vete a un banco: ganas más plata, te dan más vinos a fin de año, tienes ventajas. Para que valga la pena ser periodista hay que pelear por esa independencia. Es lo que le da sentido.

«Para que valga la pena, uno ha de poder hacer lo que cree que debe hacer. Para hacer un trabajo burocrático hay otros mucho mejor pagados y más cómodos que el periodismo. Si el periodismo se convierte en un trabajo burocrático en el que uno hace lo que le dicen que debe hacer, se está equivocando»

«El error es creer que la masividad es la condición. No: lamentablemente, escribimos para pocos. Mala suerte. Es así»

¿Qué pensaría Rodolfo Walsh acerca de la prosa de aquel chico que con 16 años repartía cables en el diario *Noticias*?

Nunca me lo pregunté. Quiero creer que le gustaría. Porque Walsh era también un escritor complejo. En los textos por los que más se le conoce es más despojado. Pero también tiene cuentos de escritura compleja. Mira: me impresionaron unos papeles de Walsh aparecidos muchos años después de su muerte. Mostraba decepción consigo mismo por no haber escrito una novela. Él, que decía que la novela era un género burgués sobrepasado por la Historia, se fustigaba por no haber sido capaz de haber escrito una novela. Era un escritor bastante más complejo que lo que cierta reducción contemporánea ha hecho de él.

¿Qué piensa de Walsh?

Fue un escritor del carajo. He releído con miedo sus cuentos, también *Operación Masacre*. Y todo me volvió a gustar. Es una de las personas que más he lamentado que mataren los militares. Le quedaba mucho por escribir.

El principio es decisivo en sus crónicas, en sus libros. ¿Qué busca en un arranque? Porque intuyo que le obsesiona durante todo el proceso.

Me importan mucho los principios. Es el fragmento que será más leído y que definirá –desde un punto de vista tristemente publicitario– si ese texto se lee o no. Además, el principio define muchas cosas de un texto:

un tema, un tono, un clima. Hay que elegirlo con sumo cuidado. Y efectivamente: pienso mucho en cuál va a ser ese primer párrafo. Cuando se me ocurre uno me tranquilizo. Cuando se me ocurren dos o tres, me calmo más.

¿Qué arranques propios y ajenos recuerda con más fuerza?

Como arranques míos pienso en dos. Uno es de una crónica de hace treinta años escrita en Lima: «No es bueno estar tan convencido de que te van a matar antes de media hora». También me viene a la mente –y hace tiempo que no pasaba– el principio de mi primera novela. Decía así: «pero ya entraste, dudando, sabés que no deberías». Me estaba hablando a mí mismo en segunda persona. Eso era para mí entrar en la literatura.

¿Y un arranque ajeno?

Es raro, pero el primero que se me cruza es el *Facundo*, de Sarmiento: «¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!». Es un llamado tremebundo desde ultratumba.

A ver si reconoce este arranque: «No entiendo por qué no me dejan pasar la noche en la clínica con el nene, al fin y al cabo soy su madre y el doctor De Luisi nos recomendó personalmente al director».

(*Silencio largo*) La tengo, pero no. Qué es.

«La señorita Cora», de Cortázar.

¡Aaaaah, miiiraaa! Hace tanto que no lo leo. Buah, voy a leerla de nuevo.

En ese cuento descubrió, a los once años, que existía el estilo.

Era primero o segundo de bachiller, sí. Y allí vi que había algo que iba más allá de contar una historia. No ya solo un estilo, sino unas estructuras que opinaban sobre sí mismas. Fue una revelación: aquello era la literatura. La profesora se llamaba Adriana Canal Feijóo De Capurro Robles. Era un nombre ridículo. Nadie en Argentina tiene doble apellido. Y ella tenía dos veces doble apellido. ¡Un disparate!

Siéntese en el diván de su padre, porque le gustará saber que en ese relato, iniciático para usted, hay una palabra que se repite 104 veces.

¿Cuál?

«Decir».

¿Decir? ¡Ah, mira! (*risas*).

Y hay otra palabra que se repite 65 veces. Es «yo».

Uf (*risas*), ya.

Sería bonito imaginar que ahí está la simiente de su amor por el verbo decir y de su modo de usar el yo.

Ojalá. Y *se non è vero, è ben trovato*. Te lo agradezco. Voy a releer el cuento esta tarde, sin duda. Has conseguido que vuelva a Cortázar, algo que no hacía por el miedo a que no me guste después de haberme gustado mucho.

Le pido un par de frases sobre cada uno de estos nombres.

Gay Talese.

Lo he leído muy poco. Y las dos o tres veces que lo intenté, lo dejé.

Joseph Mitchell.

Hay algo ahí, otra cosa. Pero lo leí en castellano. Tengo pendiente volver a leerlo en inglés.

Jon Lee Anderson.

Es un amigo; nos peleamos de vez en cuando. Me parece serio y consecuente lo que hace. A veces le criticaría que se centra mucho en el poder.

Emmanuel Carrère.

No me gusta. Dos amigos escritores, que lo adoran, han intentado que me gustara. Pero no.

Leila Guerriero.

Le tengo un cariño de décadas. La conozco desde que tenía veinte años. Ha ido construyendo una personalidad y un estilo que la ponen donde ahora está.

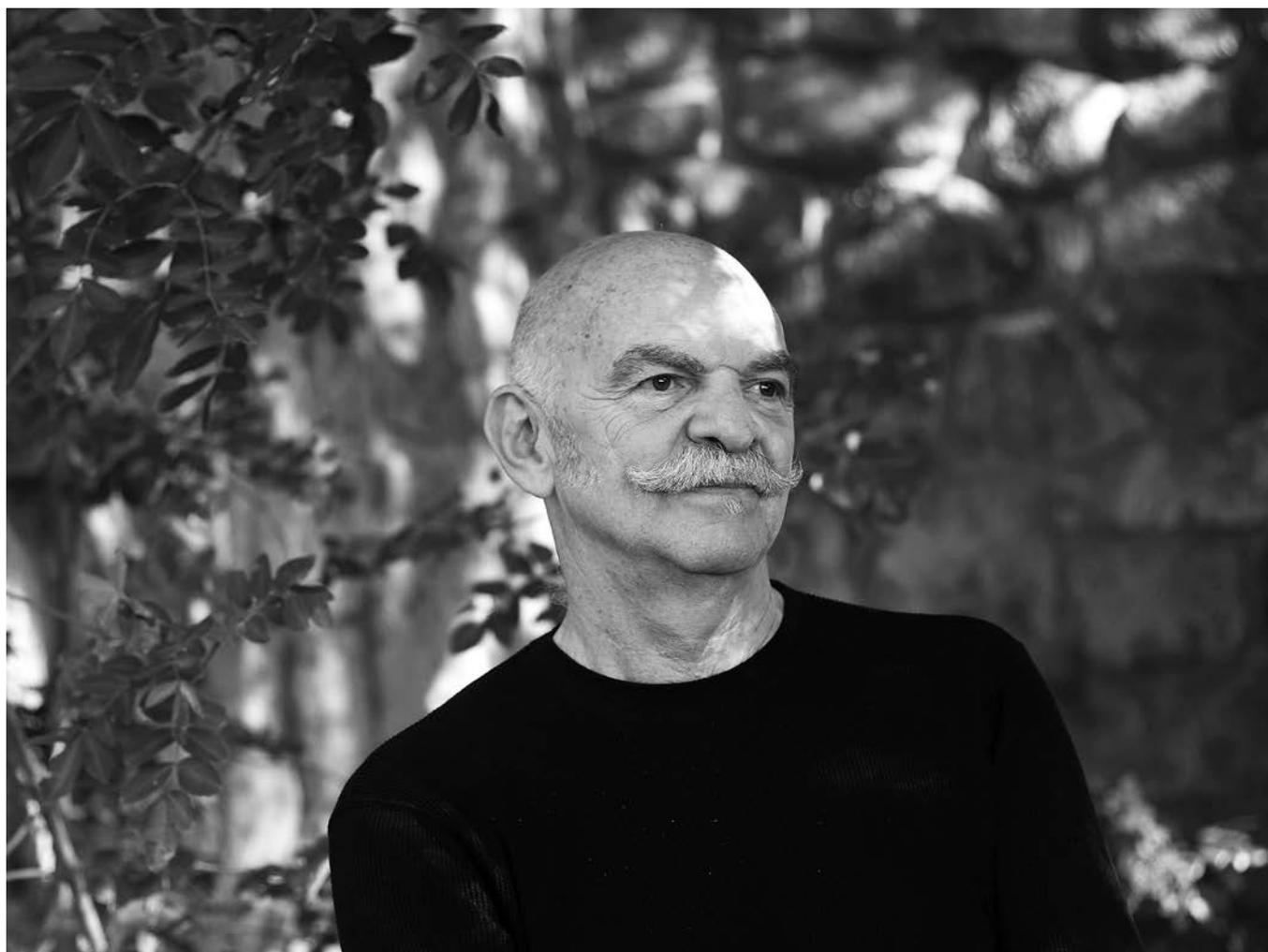
Svetlana Alexiévich.

La leí poco. En *Homo sovieticus* me pareció que ya había leído todo eso y mejor en *El imperio* de Kapuscinski. La idea de que la transcripción sea tan absolutamente el texto me parece bien, pero prefiero leer a escritores.

Como amante del fútbol, ¿me haría un once de buenos cronistas de todos los tiempos?

Uf, improvisemos. En el arco estaría Herodoto. En el centro de la defensa pondría a Julio César y a Ibn Battuta. Y en las puntas, a Bernal Díaz y a Fernández de Oviedo. En el medio –vamos a pensar un poco– de cinco pondría a

«El buen periodismo es literatura tanto como una mala novela no lo es. No hay diferencias»



Fotografía de Magdalena Siedlecki



Fotografía de Magdalena Siedlecki

Stendhal, y para que se entiendan en francés, pondríamos a Albert Londres y a José Martí, aunque no sé si le van a dar una pelota. Y en la delantera estamos jodidos, pero venga: vamos con Tomás Eloy Martínez, Rodolfo Walsh y John Hersey. Y en el banco ponemos a los vivos: Poniatowska, Leila, Juan Villoro, Joseph Zárate y Carlos Manuel Álvarez.

Le van a nombrar seleccionador del equipo Lacrónica.

¡No! Lo que pienso es que mucha gente me va a matar. Y quiero que conste que todo esto es un disparate. *(risas)*

Perfecto. Asumo toda responsabilidad.

Espera: Se nos olvidó Kapuscinski. ¿Lo ponemos donde Stendhal? No, estamos jodidos. ¿En el lugar de Hersey podría ser? Pero no. Estamos jodidos.

Si quiere lo ponemos de entrenador.

¿De entrenador? Madre mía. Bueno, era un polaco mentiroso. Venga, vale: de entrenador.

Le pido un breve comentario sobre cada uno de estas herramientas de su trabajo.

El adjetivo.

Como la cocaína: poco está muy bien; mucho te jode la vida.

El verbo.

Indispensable. Como el pie que el andinista perdió: sin verbo no vas a ninguna parte.

La coma.

Necesarias cuando son necesarias, sin exagerar. Algunos las usan como purpurina.

El punto y coma, tan poco usado.

Se usa poco, pero vale la pena. Establece una separación no radical entre dos frases; como la relación de los viejos matrimonios.

Los dos puntos.

Son una bendición y una carga. Me gustan: son como una puerta que se abre.

Los tres puntos: muerte súbita para usted.

Puaj...

Los guiones.

Otra cosa de la que quiero deshacerme. Son un modo de abarrocar un texto –una excusa para parecer que un texto no está abarrocado, cuando lo abarroca más.

¿Quiénes son los peores obstáculos de la crónica? ¿Los editores, los gerentes, el público, los cronistas vanidosos?

O todos los anteriores. Los más eficaces son esos editores que han inventado el lector-que-no-lee y creen que publican para esa gente. Y con más eficacia aún, esos lectores que no leen cosas que valen la pena. Pero el error es creer que la masividad es la condición. No: lamentablemente, escribimos para pocos. Mala suerte. Es así.

¿Cambiaría el enorme prestigio que tiene como cronista por uno igual de grande como novelista?

No sé cuánto prestigio tengo, pero yo me considero un escritor. Ni cronista ni novelista. A veces escribo ficción, otras veces no ficción. Y no creo que mis ficciones sean notoriamente peores que mis no ficciones. Por alguna razón, las no ficciones se han difundido mucho más.

No le preguntaré acerca de la diferencia entre periodismo y literatura. Ni siquiera qué herramientas de una le valen para el otro. ¿Le quito un peso?

No necesariamente, porque lo diré pese a que no me lo preguntes: el buen periodismo es literatura tanto como una mala novela no lo es. No hay diferencias.

El tacto

—¿Así que todavía no conocés a Yohan? Ah, pero es maravilloso. Maravilloso. Tal vez, si me da un ataque de bondad, mañana te lo paso, y vas a ver.

[«El sí de los niños». Clarín, 1997. Recogido en *Lacrónica*, Círculo de Tiza, 2015]

Aquellos pobres chicos de Sri Lanka, ¿qué simbolizan para usted?

El asco. Eso me sugieren: asco. El asco que me di a mí mismo al darme cuenta de que aquellos chicos a los que fotografíaba estaban posando desnudos y haciendo poses eróticas para mí. Al tiempo que sentía alivio por conseguir las fotos para el reportaje que estaba haciendo, sentí asco de mí mismo dentro de una situación de enorme asco. Aquel viaje podría no haberlo hecho por muchos motivos. No lo tenía previsto, dudé hasta el último momento, casi no entro en el avión porque no tenía visado y llevaba el pasaporte español muy vencido. De muchas maneras podría no haber ido a aquel lugar. Pero fui. Y esa historia continúa persiguiéndome desde hace veinticinco años.

¿Por qué?

Tuve la sensación de haber conocido unos límites de la bajeza que ni había imaginado. Sobre todo, en un momento: una señora me ofreció a su hijo para que yo le diera algo de dinero. Estaba por venir la Navidad, necesitaban plata y me ofrecía a su niño de ocho o nueve años para que yo me fuera con él. Es algo que yo no imaginaba que pudiera suceder. Que una madre me dijera: vete a follarte a mi hijo. Me sigue impresionando haber descubierto esa extensión de la bajeza. También me impresionó que un cura intentaba convencer a las familias de que no hicieran aquello con sus hijos con un argumento: que aquello era un mal negocio, porque sacaban plata tres o cuatro años, pero luego los chicos quedaban tan arruinados que se drogaban y acababan inútiles para trabajar. El cura había abandonado la postura moral —con perdón— y se aclamaba a la lógica económica. Eso me impresionó también.

El interior me parece un intento extraordinario por desbucolizar lo rural. De quitarle capas de folklore y tópicos a la cebolla de la realidad, siempre más compleja. ¿Qué le aportó ese libro?

Extendió mi campo de pertenencia. Quise entender cómo era todo aquel espacio al que yo teóricamente pertenecía pero que en la práctica nunca había integrado. También me dio el placer de estar solo y sin planes. En el coche, cada vez un poco más sucio y descuidado, por aquellas provincias argentinas. Ese libro me satisfizo: encontré formas de contar que antes no había encontrado. Viajé, descubrí y me bajé del caballo manso del estilo ya conocido. Encontré nuevos caballos. Y sigo escribiendo con algunas de las maneras que hallé en *El interior*.

El hambre es un intento por quitarle lágrima y miserabilidad a la miseria.

Es que cada vez me irrita más la posición de la víctima. De todo aquel que se conmisera de sí mismo. Que se siente tan lesionado por el mundo y con tanto derecho a quejarse que acaba en un llanto melancólico que no lleva a nada.

Mucha gente lo encuentra satisfactorio: «somos los que sabemos llorar con ellos». ¡Bah!

¿Eso es inmovilista?

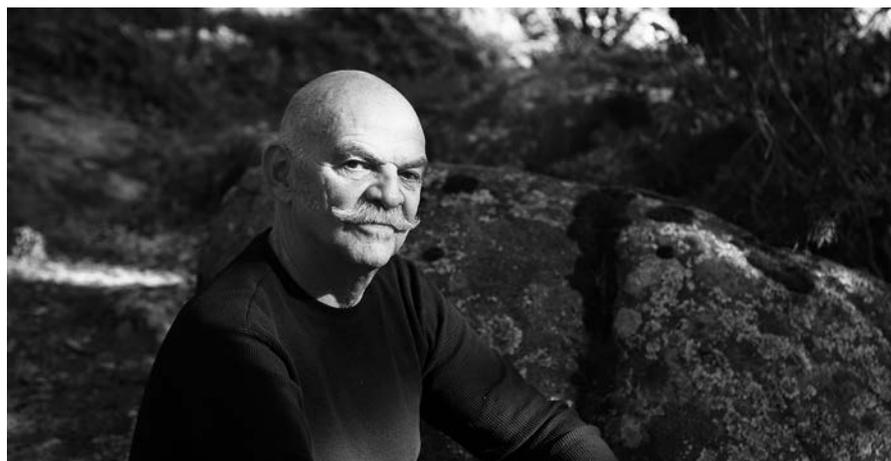
Sí, y autoindulgente.

Dice que la crónica será marginal o no será.

Siempre será marginal. Que te pongan una medallita no implica que deje de ser marginal. En todo caso es una medallita al buen marginal. Y no solo marginal en relación al lugar que ocupa o a los temas que trata. También a marginarse de sí misma: a buscar formas nuevas, a no conformarse, a no pensarse como método cristalizado.

«Si es por buscar, mejor que busques lo que nunca perdiste». ¿Qué no ha perdido y quiere buscar ahora?

El entusiasmo. Nunca lo he perdido, y me da un poco de miedo perderlo. Ya soy un señor mayor, debería quedarme aquí, sentadito, recordando tonterías sobre lo que hice. El entusiasmo. Me da miedo perderlo. Y espero seguir encontrándolo.



Fotografía de Magdalena Siedlecki





DOSIER

Diccionario de la crónica

Diccionario

por Paco Cerdà

La crónica imposible

por Agus Morales

Operación Masacre: el fusilado que vive, el muerto que habla

por Noemí Sabugal

El arte de la crónica según Hebe Uhart

por Mercedes Cebrián

DICCIONARIO DE LA CRÓNICA

por **Paco Cerdà**

Andar. Los cinco sentidos del periodista son estar, ver, oír, compartir y pensar. La frase de Kapuscinski suena rotunda y reverbera. Creo que esos cinco sentidos se condensan en una sola acción: andar. Andar. Cuanto más lento, mejor para la crónica. Andar como un «cansasuelos». Me gusta esa expresión de Ander Izagirre. La usó para definir un curioso viaje a pie: seis días caminando por los Apeninos en busca de una crónica salida de la nada. «Cansasuelos». Cansar los suelos de tanto pisarlos. Suelos de tierra, suelos de papel. Cansarlos, agotarlos. Es la primera obligación del cronista. La base de su juramento hipocrático.

Bohemios. Todo parece nuevo. Casi nada lo es. Cronistas bohemios es un libro necesario –escrito por el periodista, profesor e investigador Miguel Ángel del Arco-que ha hallado el eslabón perdido de la cadena. Esa que va del género omnímodo de la opinión hasta el esplendor actual del periodismo narrativo. El eslabón son aquellos pioneros de la crónica en España, de alrededor de 1900, que la Historia envolvió como el pescado en papel de periódico y que luego acabó echando al cubo del olvido. Alejandro Sawa, Luis Bonafoux, Joaquín Dicenta, Antonio Palomero, Pedro Barrantes. Eran la Gente Nueva. Nueva en enfoques, en arrojo, en estilo, en mirada social. Vivían de noche, dormían de día. Qué gozo releer, 118 años después, la serie de artículos sobre los mineros de Linares que firmó Joaquín Dicenta en *El liberal*. Subrayo una frase: Las bestias, hacinadas en el entrepuente de los barcos, tienen mejor acomodo y más holgura que los mineros en sus domicilios. Ayer, hoy. Cosas Viejas.

Contar. Dice –dice-Martín Caparrós: Nuestra herramienta central es la escritura. Un buen texto periodístico puede estar hecho de megagigas de conocimientos previos, horas y horas de búsquedas y charlas, descubrimientos increíbles, esperas infinitas, análisis sesudísimos, revelaciones súbitas, pero nada de eso sirve para nada si no está bien contado. Y dice bien. Si no hay historia, no hay crónica. Si no hay estilo, tampoco.

Distinguirse. La voz, el estilo, la paleta de temas. Distinguirse es obligatorio para el cronista. Evitar la caricatu-

ra, también. Las variaciones goldberg funcionan en música. También en pintura y escultura. En literatura empachan.

Editoriales. El hogar de la crónica ha ido mudando de dirección. Primero fueron los diarios. Luego, sus suplementos. A continuación, las revistas. Hoy son las editoriales. Los libros: esa es ahora la casa de la crónica en el ámbito hispanoamericano. Hay un boom de libros periodísticos. Muchas editoriales publican este género de moda y prestigio. Tiradas cortas, ventas exiguas; sobrerrepresentación mediática, admitámoslo. Recuerda un poco al boom del tulipán en el siglo XVII. La pasión europea por las flores –símbolo de ostentación y pujanza-derivó en los Países Bajos en una loca burbuja económica que centuplicó el valor de los tulipanes en solo cuatro años. Leo en internet que la locura fue tal que, en 1635, un bulbo de tulipán *Semper Augustus* llegó a canjearse por una lujosa mansión en el centro de Ámsterdam. El castillo de naipes se derrumbó. Fue la primera gran crisis financiera. La economía del país quebró.

Ficción. El pecado mortal.

Gabo. Su libro es inolvidable. *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre.* Gabo no estuvo ni vio, pero sí que oyó y compartió y pensó. Veinte sesiones de entrevista al naufrago Velasco –120 horas de escucha, de preguntas y repreguntas-fueron las necesarias para acabar descubriendo que no fue una tormenta la que derribó a los ocho marineros del Caldas y lo dejó a él, solo, diez días, en alta mar. Fueron unas cajas de contrabando y un golpe de viento lo que derribó la embarcación. Y ese ingrediente –un descubrimiento, un hallazgo, una noticia: la esencia misma del periodismo-es el ingrediente indispensable para una gran crónica. Siempre debería recordarse: la crónica no es literatura. Es literatura y algo más.

Historia. La tienes o no; no hay gama de grises en esta cuestión. Patricia Nieto la tuvo. En Puerto Berrío, un pue-

«Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova, Carmen Eva Nelken, Margarita Nelken, Carmen de Burgos, Josefina Carabias. Grandes firmas, grandes olvidadas de la crónica pionera»

blo al este de Medellín, sus habitantes adoptan los cadáveres sin nombre que bajan por el río y que Pacho el sepulturero acaba enterrando en el cementerio local. Los entierra en un nicho rotulado con las siglas NN. Son los *nomina nescio*: los sin nombre. Guerrilleros y víctimas sin nombre del conflicto colombiano. Los vivos de Puerto Berrío los adoptan, les ponen un nombre y su propio apellido, y los convierten en una deidad con poderes sobrenaturales para lo bueno y para lo malo. Para pedir suerte, para clamar venganza. Esta es la historia que la cronista colombiana relata en su libro *Los escogidos* (La Caja Books). Página 53: Los que yacen aquí se salvaron de deshacerse como panes serenados al agua. Detuvieron su marcha de cadáveres errantes cuando encallaron en las raíces de los árboles que se extienden hacia el lecho del río o quedaron atrapados como peces prehistóricos en las redes de un humilde chinchorro. Encontraron cama de cemento donde perder las últimas carnes y secar sus huesos hasta dejarlos como astas ocre. Y hallaron dolientes, uno para cada uno por lo menos. Gente que espera con ansias la llegada al puerto de un *ene ene* con quien perderse en un viaje de palabras hasta la infancia remota donde siguen vivos los grandes amores y las penas duelen todavía. Esto, así, escribe Patricia Nieto. Para qué teorizar sobre la crónica. Con este párrafo basta.

Influencias. La escuela del *New Yorker*. También la de *Rolling Stone*. Gay Talese, Hunter S. Thompson, Joan Didion, Tom Wolfe, Truman Capote, Gail Sheeby, A. J. Liebling, Norman Mailer. ¿Nuevo Periodismo? Los debates conceptuales pertenecen al ámbito académico. Que sigan ahí. Aquí lo único importante es leer *El secreto de Joe Gould*, o las impresionantes piezas recogidas en *La fabulosa taberna de McSorley*. El trabajo de Joseph Mitchell –padre nuestro que estás en los cielos– irradia lo mejor de la crónica como género periodístico y literario. Solo alguien extraordinario puede escribir algo así y luego pasarse 32 años –32– acudiendo cada día a su despacho en el *New Yorker* sin publicar ni un artículo más. Posdata: Tengo entre manos la biografía del mejor reportero, y el más misterioso, que ha tenido jamás la ciudad de Nueva York: *L'homme aux portraits: Une vie de Joseph Mitchell*. Altas expectativas.

Jefe. En un periódico, el enemigo de la crónica larga, cuidada, arriesgada. Eso es lo que da que pensar.

Kilómetros. Fueron 2.500 kilómetros de viaje invernal por la España más despoblada: una mancha geográfica con más de mil pueblos diminutos y casi deshabitados. En su interior solo viven siete habitantes por kilómetro cuadrado. No hay un lugar tan despoblado en toda Europa. Un mundo arrastrado al borde del abismo tras haber sido anegado por la inclemente lluvia amarilla que derraman el paso del tiempo y el abandono. Todo comenzó en Arroyo Cerezo, una aldea valenciana de diez habitantes y cuarenta y dos farolas led. Todo comenzó en las manos grandes, duras, encalladas y con anchas uñas de Josefina. En la choza sin agua corriente y con una bombilla opacada por el tiempo de Vicente. El resultado fue *Los últimos*. La lección: mira cerca de ti, mira con el alma.

Leila. Es su voz, pero no solo. Es su mirada, pero no solo. Su mayor proeza es despertar el interés –más: la necesidad de adentrarse– en la vida de un pianista desconocido o en los secretos de una competición de baile folklórico en el interior de Argentina. El pianista es Bruno Gelber. La danza, el Malambo. En algún sitio leí que Leila Guerriero cuenta la más difícil de las épicas: la épica del hombre común. Sus trabajos –orfebrería periodística– son la prueba de que no hay temas mayores ni temas menores. Hay crónicas mayores y crónicas menores. Elena Poniatowska, Alma Guillermoprieto, Leila Guerriero. Cronistas mayores.

Mujeres. Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova, Carmen Eva Nelken, Margarita Nelken, Carmen de Burgos, Josefina Carabias. Grandes firmas, grandes olvidadas de la crónica pionera. Subrayo un caso de periodismo infiltrado a lo Günter Wallraff ocho años antes de que naciera Günter Wallraff. En el invierno del 34, Magda Donato publicó en el diario *Ahora* una larga crónica de seis páginas desde el interior de los comedores sociales. Es un gran reportaje de miseria y clases de pobres. De solidaridades cruzadas. De resistencias morales. Escribe Magda Donato: Sin duda, uno de los más imperdonables estragos que realiza la miseria en el alma humana consiste en llevarla al hábito de la humilla-

«El tótem del periodismo español del siglo XX ha sido redescubierto. Como lo fue Camba. Como lo será –cuando alguna editorial potente lo traduzca al castellano y lo presente como merece–Vicent Andrés Estellés»

ción voluntaria. Aun sin interés inmediato, el que necesita tiende a descubrir y aun a acentuar su necesidad. Pero esto es solamente ante los extraños, es decir ante los que pudiéramos llamar «los otros»; y de este rebajamiento se desquita magníficamente con los «suyos», ante quienes recobra, teniendo incluso a la jactancia, toda su dignidad.

Nogales. El tótem del periodismo español del siglo XX ha sido redescubierto. Como lo fue Camba. Como lo será –cuando alguna editorial potente lo traduzca al castellano y lo presente como merece–Vicent Andrés Estellés: quizá el mejor cronista de la posguerra española en minúscula, solo que escribía en verso. Manuel Chaves Nogales fue una rareza de su tiempo. Escribía, no militaba. Reporteaba, no aleccionaba. Pateaba el terreno, con desapego a la mesa y el teclado. Desde hace un año, los anaqueles ofrecen sus obras completas: cinco volúmenes, 3.664 páginas, Libros del Asteroide. Una vez, Chaves se elevó hasta los cielos. El producto fue *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*. En Francia cosas parecidas hicieron Albert Londres o Antoine de Saint-Exupéry. Ellos, allí, son mitos del periodismo. En el prólogo a ese libro volador, escribe Chaves Nogales: No aspiro a que cuanto digo tenga autoridad de ninguna clase. Interpreto, según mi temperamento, el panorama espiritual de las tierras que he cruzado, montado en un avión, describo paisajes, reseño entrevistas y cuento anécdotas que es posible que tengan algún valor categórico, pero que desde luego yo no les doy. Admito la posibilidad de equivocarme. Mi técnica –la periodística– no es una técnica científica. Andar y contar es mi oficio. Amén.

Ñangotarse. En Centroamérica eso quieres decir humillarse, someterse. El camino contrario lo ha elegido un cronista fundamental de este tiempo en Centroamérica: el salvadoreño Óscar Martínez. Su libro *Los migrantes que no importan* es la cara más reconfortante de este oficio humanista obligado a trascender esteticismos. El camino contrario es conocido: modernismo, parnasianismo, decadentismo. Narcisismo onanista, periodismo aburguesado.

Origen. Buceemos en los orígenes. Por ejemplo, en un clásico. Roberto Arlt escribió *Aguafuertes porteñas* entre 1928 y 1933 en la prensa de Buenos Aires. ¿Literatura? ¿Periodismo? A él, tal vez, le asustaría saberse cronista. Arlt resumía en tres las condiciones para ser periodista. 1.ª condición: Ser un perfecto desvergonzado. 2.ª condición: Saber apenas leer y escribir. 3.ª condición: Una audacia a toda prueba y una incompetencia asombrosa. Eso –remachaba-le permite ocuparse de cualquier asunto, aunque no lo conozca ni por las tapas. Satisfechas estas condiciones, usted puede triunfar. Él lo hizo. Con audacia y cierta desvergüenza. Eso sí: sabía escribir.

Pla. Jon Lee Anderson es famoso por sus largos perfiles en el *New Yorker*. Aquí tuvimos a un retratista sublime: Josep Pla. El prosista catalán (compartimentar géneros en él es intento vano) trazó sesenta extensos perfiles de *homenots* de Catalunya. Prohombres del país. ¿Cómo escribir? Uno puede descubrirlo en los 47 volúmenes que compilan la obra completa de este grafómano. O bien atajar leyendo las casi 800 páginas de *El quadern gris*, su cima literaria. Si tiene mucha mucha prisa, bastaría con atender a su consejo más famoso. Este: «*La persiana és verda*». Sujeto, verbo y predicado. Así se escribe. Sencillez, claridad, observación perspicaz.

Quid. ¿Es literatura la crónica? Nadie que haya leído el *Homo Sovieticus* de Svetlana Alexiévich puede hacer esa pregunta. A otra cosa.

Revistas. *Gatopardo, El Malpensante, SoHo, Etiqueta Negra*. Algunos periodistas españoles obsesionados con el reportaje largo vivimos con envidia y admiración el esplendor de las revistas latinoamericanas que abrazaban la crónica. Que la cobijaban, que la veneraban. Le dieron aura. Entre sus editores y sus autores configuraron una *Champions* del reportero donde se medían las grandes firmas del oficio. Artículos de 20 páginas, de 30 páginas, de 40 páginas. Aquello forjó una escuela. No importaba de qué se escribía. Lo relevante era el cómo y desde dónde. Ese dinamismo en la creatividad reporteril –un laboratorio de creatividad periodística– consolidó el continente americano como vanguardia de la crónica. Ahí sigue. En España, larga vida a 5w. Puro lujo.

Sport. El deporte se ha llenado de grandes cronistas en los últimos tiempos. Cronistas de aliento corto, en las piezas diarias, y cronistas de larga distancia, en libros de no ficción. Destaco uno magistral. Carlos Arribas, que escribe en las páginas de *El País*, es el Homero del ciclismo. Con una mirada que aúna el periodismo y la poesía —¿qué otra cosa si no es la crónica desde sus orígenes?—, los textos de Arribas son como los ataques furibundos de Pantani o el elegante pedaleo de Anquetil: se reconocen pronto y de lejos y perduran en la memoria sin sucumbir al paso del tiempo. Un pulidor de la palabra, un esteta de la frase, un alquimista del párrafo. Tiene un libro salido de las entrañas infantiles: *Ocaña*.

Talleres. Cómo escribir una buena crónica. Han proliferados los talleres de periodismo narrativo para jóvenes reporteros. Nunca he asistido a ninguno. Tampoco es que tenga ningún prejuicio. Me asalta una duda: ¿Se educa la mirada? ¿Es eso posible?

Universidad. La lección que más recuerdo de los cinco años de carrera, viendo desfilar a profesores con más o menos entusiasmo, la dió, casi de pasada, un viejo zorro del oficio, José Manuel Gironés. Toda pieza periodística, incluida la crónica, debe desafiar a tres enemigos. Ya lo sé. No lo entiendo. No me interesa.

Venta. Apenas ninguna. Se escribe crónica para cronistas o aprendices de ello. ¿Por qué interesa tan poco al lector común, al comprador medio de literatura? Informarse cuesta: así tituló Ignacio Ramonet el primer editorial de *Le Monde Diplomatique*. Pues eso.

Walsh. A veces perdemos de vista lo esencial. El cronista argentino Rodolfo Walsh, que tantas plumas jóvenes entintó con su heroico ejemplo, tenía una frase-brújula. «El periodismo o es libre o es una farsa». Ese dogma le costó la vida.

X. Fue uno de los reportajes más estrambóticos que he firmado. Corto, de una página. Su título: *Matinal de martes en el último cine X de Valencia*. Dos luminosos informan de la cartelera de esta semana. Sala A: *Mis escenas favoritas* y *Vicios de la alta burguesía*. Sala B: *Perversión en el internado* y *Dana de Armond, la jefa*. Antes de atravesar las puertas de la primera sala —con tres hombres en las butacas, muy separados entre sí, y otro espectador, de pie, apoyado en la pared del fondo— los gritos y gemidos de los actores a un volumen inusual para el porno —impactante para un estómago casi en ayuno— avisan de que la película ya ha comenzado. En realidad, la auténtica película no ha hecho más que comenzar. Por situaciones así —tan extraordinarias— este oficio es incomparable.

Yo. Había miedo a la primera persona en la crónica. Vituperada, desterrada, prohibida. Vuelvo a Caparrós. Dice: La verdadera primera persona no es la posición del sujeto en la oración, es del sujeto frente al mundo.

Zetas. *La guerra de los zetas*. Este libro de no ficción es del reportero y cineasta Diego Enrique Osorno, un cronista de Monterrey. En algunos sitios, la buena crónica es demasiado exigente. Exige hablar con sicarios salvajes, con policías corruptos, con vendedores de armas; y también con familiares de desaparecidos, con periodistas comprometidos, con alcaldes amenazados. Ya no basta solo con cansar los suelos y escribir bien, bonito, diferente. Hablamos de jugarse la vida. De vivir para contarlo. Eso es la crónica.



LA CRÓNICA IMPOSIBLE

por **Agus Morales**

Los cronistas o periodistas o como se nos llame ahora somos cobardes y científicos: nos fijamos en una pequeña parcela de la realidad e intentamos contarla, abrumados y con miedo en el cuerpo, incapaces de imaginarnos cómo sería contarla todo —de un país, de una guerra, de una pandemia. Martín Caparrós (Buenos Aires, 1957) sí se lo imagina, y encima lo hace. Lo último en lo que se ha fijado —lo último que ha renombrado— es un continente entero: Namérica, o sea, Latinoamérica menos Brasil. Y lo que ha escrito, justo medio siglo después

de la publicación del celebrado *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano —nada en Caparrós es casual—, es un libro para aprender y desaprender un continente que no está acostumbrado a que piensen en él en serio.

Pequeñas historias. Darwin Urbina, muerto en la fallida revolución contra el orteguismo en Nicaragua. Una joven exguerrillera, Xiomara, enamorada del AK-47 que tuvo que entregar durante el proceso de desarme de las FARC. El viejo chamán que convierte su magia en un *show* para el viajero que remonta el río Paraguay. Amaranta, muxe de



Juchitán que tomó su nombre de la Amaranta Buendía de *Cien años de soledad*. Duki, cantante de trap que no vende trap. Evo Morales cuando no era Evo Morales pero ya hablaba como Evo Morales. El Chala, un chico que juega un partido de prueba para entrar en Boca Juniors y que mete un gol por la escuadra —al ángulo—, pero el entrenador no lo ve y se queda fuera. Un tal Juanvilloro, críptico apodo del escritor mexicano Juan Villoro, para que no nos demos cuenta. Danilo: le mataron a un hijo pero no quiere violencia y está en una escuela de boxeo para jóvenes en Caracas para que no haya violencia. Lily, una de las Four Wives, cuatro mujeres que se unieron para ofrecer turismo de calidad, *cool*, en La Habana. Y muchos ricos que prefieren no decir su nombre.

Grandes explicaciones. La incapacidad de imaginar un nuevo sistema, en Ñamérica y en el mundo: el aburrido triunfo de lo que Caparrós llama «la democracia encuestadora». La corrupción, el populismo y sus malentendidos. El repensamiento de un continente que se supuso rural y que hoy es «un entramado de ciudades». La violencia y su negación: Caparrós nos puede convencer, a la vez, de que

**«Es el comienzo
de una conversación
ya inevitable sobre
la unidad y divergencia
entre los países
ñamericanos, que se
aplazaba por pereza,
por instalarse en
los lugares comunes»**





Ñamérica es el continente más violento y más pacífico del mundo. La identidad de género. Los feminismos, sus triunfos, su fuerza. Los feminicidios en México. La droga y sus series. La lengua castellana, hecho cultural que sostiene el libro y cuyas palabras no siempre unívocas casi le cuestan a Caparrós un susto con un comandante de las FARC. El imperio maya, el imperio azteca, cómo se recuerdan ahora. El reconocimiento del dolor de los «pueblos originarios» y, a la vez, la crítica de ese concepto, que es «perfectamente conservador: otra tentativa de congelar la historia en un punto preciso y convertir ese momento en esencia, lo inmutable». El colonialismo español, sus genocidios y sus herencias. Economía, mucha economía. Pobreza, sus correcciones y su permanencia. México, El Alto, Bogotá, Caracas, La Habana, su Buenos Aires, Miami, Managua. El latido de un continente que siempre significó futuro y que ahora ya no sabe qué significar.

Pese a sus 688 páginas —otras veces Caparrós ha escrito más largo—, es un libro corto para cubrir todas esas pequeñas historias y grandes explicaciones. Y, sin embargo, al acabarlo da la sensación de que ha agotado todos esos temas, aunque sea mentira. En esta crónica caparrosiana está la crónica pura —un oxímoron, porque la crónica es mezcla de géneros—, el ensayo para llevar la contraria a todos —incluido a él mismo— y la poesía, que no son solo los versos que salpican el texto, sino el ritmo, el río de palabras, la puntería léxica. Es una crónica mestiza —como Ñamérica— puesta al servicio del periodismo: al servicio de que entendamos algo, o de que al menos nos lo preguntemos. En *El Hambre*, por invocar otro de sus libros fundamentales, ya intentó con el mismo método algo quizá más imposible: recorrer medio mundo para explicar los mecanismos que hacen que millones de personas no coman lo que necesitan.

Me asalta la tentación de decir que *Ñamérica* es el libro que mejor cuenta Ñamérica, que es la última palabra sobre un continente que necesitaba ser revisitado después de lo de Galeano, que es la crónica definitiva sobre América Latina. Todos esos clichés. Invitan a ello su monumentalidad, su arquitectura perfecta —pese a estar hecha de retales, de historias de aquí y allá, de ayer y de hoy— y su exhaustividad casi irritante sobre una región que, como todas, no se acaba nunca. Pero me parece que escribir esas cosas sería ir contra un libro que, en realidad, tiene un espíritu abridor, como diría él. Es el comienzo de una conversación ya inevitable sobre la unidad y divergencia entre los países ñamericanos, que se aplazaba por pereza, por instalarse en los lugares comunes. Quizá es lo mejor que se puede decir de un libro: que empiece algo. A mí me ha dejado conocimiento, dudas, algunas risas. Pero, sobre todo, me ha permitido pensar de otra manera sobre cosas de las que todo el mundo parece que habla: el narcotráfico —esto me

«Seguimos el ritmo de la prosa caparrosiana, que se pasea por tantas ciudades ñamericanas: vemos rostros, oímos ruidos, olemos mezclas y, de pronto, sin darnos cuenta, nos sumergimos en una reflexión honda sobre el capitalismo y sus eructos, la explosión demográfica y los éxodos urbanos, las ciudades descontroladas, la música y el dinero, la violencia y sus víctimas —otro de los conceptos sometidos a una revisión crítica»

lo esperaba más—, el reguetón —esto me lo esperaba menos— o las supuestas clases medias y las olvidadas clases trabajadoras, que quizá sean lo mismo.

Hay libros que cuentan la historia reciente de China o de África —algo, también, imposible— y que están cerrados en sí mismos. Sus conexiones con lo de fuera son solo las injerencias de una u otra potencia extranjera, las consecuencias de su pura situación geográfica, del hecho de estar en una parte del mundo. *Ñamérica* no. *Ñamérica* es un libro abierto al mundo. No necesita para ello trazar paralelismos entre, digamos, México y Bombay, aunque los haya y Octavio Paz los convirtiera en poemas cuando estuvo de embajador en la India en la década de 1960. Seguimos el ritmo de la prosa caparrosiana, que se pasea por tantas ciudades ñamericanas: vemos rostros, oímos ruidos, olemos mezclas y, de pronto, sin darnos cuenta, nos sumergimos en una reflexión honda sobre el capitalismo y sus eructos, la explosión demográfica y los éxodos urbanos, las ciudades descontroladas, la música y el dinero, la violencia y sus víctimas —otro de los conceptos sometidos a una revisión crítica. A Caparrós le importan tanto las formas de esos fenómenos como sus mecanismos. Por eso, pese a que no nos deje certidumbres, esta es una crónica total, absolutista, casi titánica, un poco tiránica. Imposible.

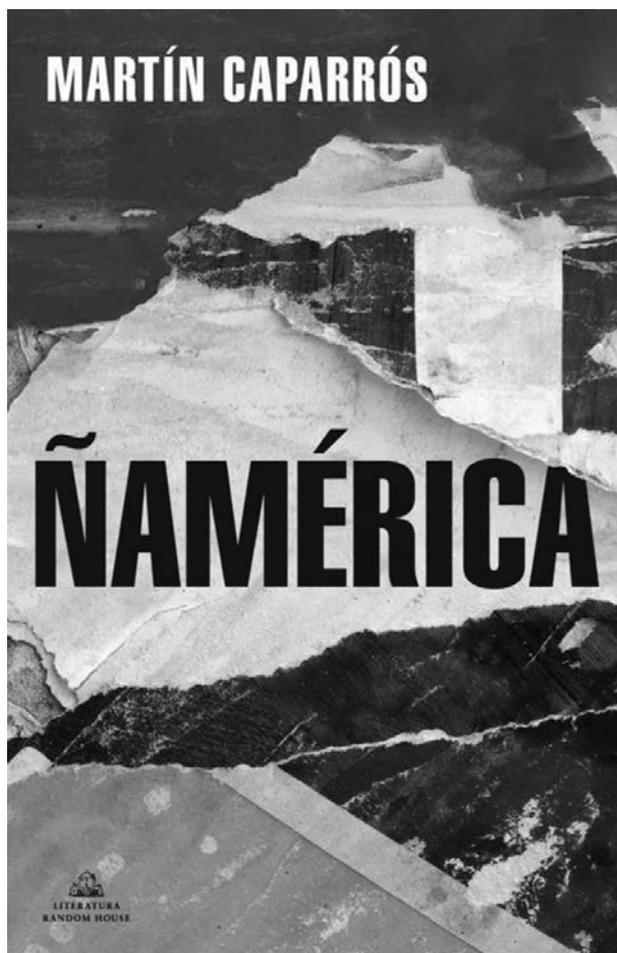
Una vez le pregunté a Caparrós si no le consumía saber todo lo que tenía por delante antes de escribir un libro como este. ¿No son proyectos muy ambiciosos? ¿Tiene sentido intentar escalar el Himalaya o, ya que ahora hablamos de *Ñamérica*, el Aconcagua?

—Esas son las que tiene gracia intentarlo. ¿A ti no te gusta?

Luego, cuando seguimos conversando, me contó lo que se dice a sí mismo de verdad cuando tiene que intentarlo:

—La concha de tu madre, para qué te metiste otra vez en este quilombo.

Para nuestro deleite.



OPERACIÓN MASACRE, DE RODOLFO WALSH. EL FUSILADO QUE VIVE, EL MUERTO QUE HABLA

por **Noemí Sabugal**

Es sabido que era una noche asfixiante de verano, que estaba frente a un vaso de cerveza, que había ido a aquel café de La Plata porque en él jugaba al ajedrez. Es sabida también esa frase, como un golpe en el corazón: «Hay un fusilado que vive». Son las palabras con las que podría haber empezado el libro. No importa que no sea así porque igualmente son las palabras con las que todo empieza. Cinco palabras como cinco disparos.

Los disparos reales habían sido los del fusilamiento clandestino de doce hombres en un vertedero de la localidad de José León Suárez, al norte del Gran Buenos Aires. Lo que le cuentan a Rodolfo Walsh en aquella noche calurosa es que uno de esos hombres está vivo. El hombre se llama Juan Carlos Livraga. Malfusilado, este hombre tiene un agujero en la mejilla y Walsh encuentra que en su boca quebrada y en sus ojos opacos se ha quedado flotando una sombra de muerte.

Esa sombra de muerte se alarga en *Operación Masacre*. Un libro-hito en el periodismo y en la literatura. Se cita como iniciador de lo que se dio en llamar *novela de no ficción* pero creo que esa etiqueta no le encaja. *Operación Masacre* es una crónica. Y eso es todo. Y eso es tanto.

Walsh se la jugó para escribir esta crónica. Dejará su trabajo, vivirá oculto en varias casas, conseguirá un revólver y una identidad falsa -Francisco Freyre-.

La historia de Livraga, esa historia increíble que Walsh cree en el acto, la escribe «en caliente y de un tirón», no vaya a ser que se le adelanten. Y piensa que los periódicos se van a pelear por una historia con un muerto que habla. No es así. En el prólogo de una de las muchas ediciones que después tendrá el libro, Walsh dice que la historia se le va arrugando día a día en el bolsillo mientras la pasea por todo Buenos Aires. Nadie la quiere publicar. Pero al

fin sale, sin firma, mal maquetada, con los títulos cambiados, en una «hojita gremial» que se hace en un sótano. Después, ya sí, en el semanario *Mayoría*, entre mayo y julio de 1957, se irá publicando la historia completa, con el nombre definitivo de *Operación Masacre*.

Es periodismo-acción, periodismo-denuncia de las mentiras y abusos de los que tienen el poder. Y además la historia de Juan Carlos Livraga ha crecido. Ya no es solo uno sino que son siete los hombres que sobrevivieron a aquel fusilamiento. Ocurrió en las tinieblas de



la represión de un levantamiento peronista contra la dictadura militar que se llamó a sí misma Revolución Libertadora, dirigida por el teniente general Pedro Eugenio Aramburu. La búsqueda de esos sobrevivientes y la recopilación de sus historias son el hilo argumental de *Operación Masacre*. Sus voces junto a otras. Las de las viudas y los niños huérfanos -dieciséis- de los cinco hombres muertos.

Walsh no está solo en la pelea. Cuando se habla de *Operación Masacre* a veces se olvida el nombre de Enriqueta Muñiz, aunque el libro esté dedicado a ella. Y ella, compañera de Walsh en la editorial Hachette, periodista, será fundamental en la investigación de aquello que ocurrió y que tantos -policías, militares, políticos, jueces- quieren que no se conozca. Walsh dice que es difícil hacerle justicia a Muñiz en unas pocas líneas. «Simplemente quiero decir que si en algún lugar de este libro escribo “hice”, “fui”, “descubrí”, debe entenderse “hicimos”, “fuimos”, “descubrimos”». Para la intrahistoria de la historia, hay fotos de ellos con algunos de los sobrevivientes y hasta dos billetes de tren -ida y vuelta, 2,90 pesos- a José León Suárez. Allí fueron a buscar el lugar en el que todo pasó, el vertedero que la muerte señaló en el mapa. Mar de latas y espejismos, dice Walsh.

Enriqueta Muñiz, española nacida en Madrid, había llegado a Argentina con dieciséis años. En dos cuadernos, Muñiz anota cuidadosamente los pasos que Walsh y ella dan para la elaboración de *Operación Masacre*. Esos cuadernos pasarán más de sesenta años sin abrirse hasta que, a finales de 2019, la editorial Planeta los publicó en Argentina con el título de *Historia de una investigación*. Enriqueta Muñiz había muerto seis años antes. A pesar de todo el torrente de escritura de su larga carrera periodística, nunca dio a conocer estos cuadernos.

Las anotaciones de Muñiz -letra limpiísima, las palabras justas- destacan su convencimiento del valor del libro y su admiración por el trabajo de Walsh. Asegura que es lo mejor que ha escrito hasta ahora, «desde el punto de vista técnico y literario». En su amenidad, dice, hay «una hondura impresionante». Ella es quien corrige cada página que escribe Walsh. Muñiz recoge también las dudas del escritor, que teme que su fama de novelista policial dificulte que el relato sea creído. Para eso está, anota, la parte documental. Aunque a veces los datos -expedientes, denuncias, informes policiales, declaraciones ante el juez- tienen un peso excesivo en *Operación Masacre*, se entiende por la necesidad de que quede demostrado aquello que se cuenta. Enriqueta Muñiz escribe: «Yo sé la verdad, la exactitud minuciosa que se esconde detrás de cada situación aparentemente novelesca. Yo sé lo que ha costado cada dato, cada información».

**«Cuando se habla de
Operación Masacre
a veces se olvida el
nombre de Enriqueta
Muñiz, aunque el libro
esté dedicado a ella.
Y ella, compañera de
Walsh en la editorial
Hachette, periodista,
será fundamental en
la investigación de
aquello que ocurrió y
que tantos -policías,
militares, políticos,
jueces- quieren que no
se conozca»**

En *Operación Masacre* hay tres puntos de anclaje que estructuran la historia: *Las personas*, *Los hechos* y *La evidencia*. En la parte final pesa la carga de las pruebas y hay párrafos que se vuelven de plomo. *Operación Masacre* fue un libro vivo y, durante años y en cada nueva edición, Walsh añadió y corrigió. El músculo literario es mayor en las dos primeras partes, y eso es lo que provoca que escarben tan hondo. El párrafo que inicia el libro, aunque no sea el célebre «Hay un fusilado que vive», tiene una fuerza que arrastra hacia el relato. Dice: «Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1959. Al amparo de las sombras acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. Muchos pensamientos duros el hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra».

La capacidad de evocación de la escritura de Walsh es enorme. Por eso logramos ver a los vivos e imaginar a los muertos. Los acompañamos en el vertedero la noche del fusilamiento, ese basural de José León Suárez, pestilen-



«En *Operación Masacre* hay tres puntos de anclaje que estructuran la historia:

Las personas,
Los hechos y
La evidencia»

te de moscas y bichos insepultos en verano, corroído de chatarra. Como ellos, somos empujados por los cañones de los máuseres, con la espalda alumbrada por los faros de la camioneta que nos ha traído hasta aquí. Estamos con ellos, con los infelices tiroteados, y por eso estamos por ellos, por la justicia que merecen.

Walsh usa todos los recursos a su alcance para que los ojos vayan arrancando las palabras que despellejan las capas de la historia. Los diálogos se recrean, no puede ser de otra manera, pero son tan vivos y terriblemente humanos que las voces permanecen. Así Carranza, de rodillas frente al pelotón, solloza: «Por mis hijos, por mis hi...», y oímos la crudeza de la orden del inspector mayor Rodolfo Rodríguez Moreno cuando los hombres empiezan a correr: «¡Tírenles!».

Rodolfo Walsh sabía la fuerza que tiene la verdad. Y que ésta se multiplica con la fuerza que tiene la literatu-

«La capacidad de evocación de la escritura de Walsh es enorme. Por eso logramos ver a los vivos e imaginar a los muertos»

ra. Walsh es un noray al que los cronistas de hoy siguen amarrando sus barcas. Martín Caparrós, que lo tuvo de jefe en el diario Noticias, cuando él solo era un chaval que llevaba cocacolas, dice que *Operación Masacre* es un clásico contemporáneo que enseña esto: cómo averiguar lo más oculto, cómo estructurar un relato y cómo escribirlo con eficacia extrema.

«*Operación Masacre* cambió mi vida», dijo Walsh, años después. Al escribir este libro sintió que se había comprometido con lo que ocurría en el «amenazante mundo exterior» y también confirmó que, de todos sus oficios terrestres, «el violento oficio de escritor era el que más me convenía».

Walsh era un hombre valiente. Y esto tiene valor literario. Sin arrojito, Walsh hubiera sido un escritor muy distinto. No hubiera escrito *Operación Masacre* ni mucho de lo que escribió después. Lo que es literatura y lo que no lo es, pero es escritura necesaria. Así su *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, contra el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Una carta en la que denunciaba los crímenes de la dictadura -entre ellos el asesinato de varios amigos y el suicidio de su hija Victoria, Vicki, durante el asedio de un operativo militar-, y que Walsh envió por correo a los periódicos el mismo día en que, disparado y desaparecido, se convirtió en otro muerto que habla. No ha dejado de hacerlo desde entonces.



EL ARTE DE LA CRÓNICA SEGÚN HEBE UHART

por Mercedes Cebrián

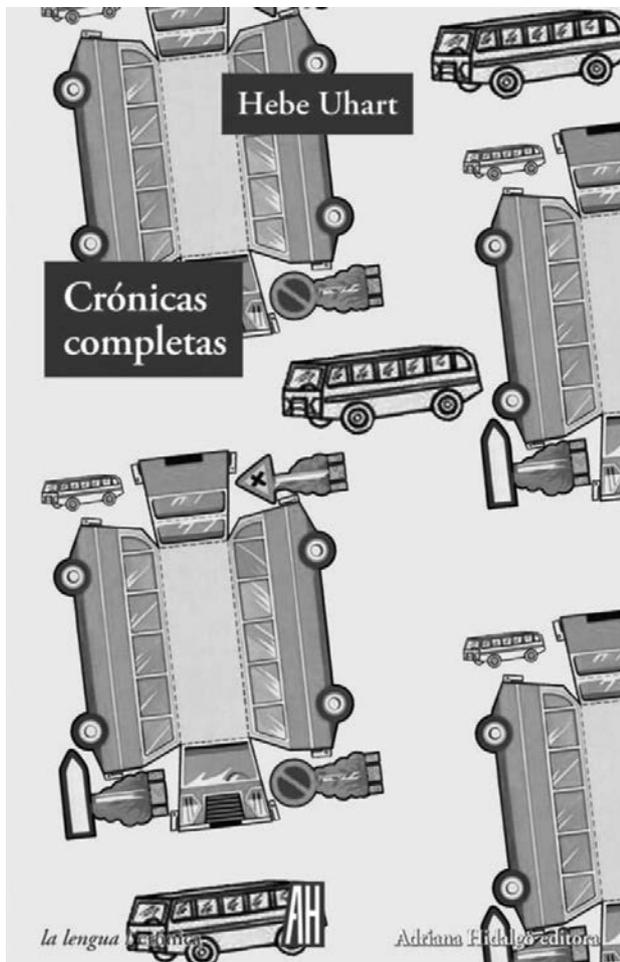
Casi novecientas páginas tiene el grueso volumen que recopila todas las crónicas de la escritora argentina Hebe Uhart (1936-2018), recién publicado en España y Argentina por la editorial Adriana Hidalgo. La misma editorial había reunido anteriormente sus cuentos completos y editado sus novelas en dos volúmenes, pero ninguno de esos otros libros es tan extenso como el de las crónicas, lo que da prueba de que Uhart era devota de este género híbrido en el que a menudo coquetea de modo natural con el relato de viajes y el ensayo.

Nacida en Moreno, un pueblo de la provincia de Buenos Aires, Hebe Uhart ya tenía mirada de cronista antes de la publicación en 2011 de *Viajera crónica* (Editorial Adriana Hidalgo), su primera recopilación de textos cronísticos. Un buen ejemplo se encuentra en el primer relato de su libro *Turistas* (2008) (incluido en sus *Cuentos completos*), donde narra las vicisitudes de un viaje a Nápoles con la misma curiosidad hacia personas, objetos, lugares y animales que detectamos en su obra cronística. «Yo viajo porque viajar me obliga a escribir», afirmó en una ocasión la autora, cuyas anécdotas vitales han sido en muchas ocasiones fuente de inspiración para su escritura.

Entonces, quizá lo adecuado sería considerar la obra de Uhart como un continuo cuyas atmósferas y tono experimentan leves variaciones. En cualquier caso, y aunque sea por respetar los géneros literarios y clasificar de algún modo su extensa obra, aquí nos centraremos en sus crónicas.

Acostumbrados a que en una crónica se relaten principalmente viajes y acontecimientos singulares, es una sorpresa para los lectores acercarse por primera vez a las que figuran en el libro *Animales* de Uhart, uno de los que integra el volumen de sus *Crónicas completas*. Sus protagonistas son principalmente aves de todo tipo, así como perros, primates y caballos. Encontramos también algún perfil de tintes periodísticos -por ejemplo, el de Miguel Santillán, un ornitólogo aficionado-, para enseguida darnos cuenta de que el tratamiento de los animales como personajes no difiere apenas del modo en que la escritora bonaerense se aproxima a los humanos, lo que resulta coherente con el comentario de la editora argentina Julia Saltzmann sobre Uhart, de quien destaca su «igualitarismo primordial». Una muestra pertinente aparece en este diálogo de la crónica *Mi historia con los animales*:

«Cuando yo tendría unos seis años [mi papá] me llevaba a caminar por los alrededores de Moreno, que a las ocho cuadras del centro ya era campo, y estaban las vacas lo más orondas paradas detrás de los alambrados. Me decía: -Saludá. Y yo decía: -Buen día, vaca. Si alguna mugía, él me decía: -¿Ves? Ahora saludá».



Tampoco faltan relatos de visitas a zoológicos de distintas ciudades, ni diálogos de la autora con textos escritos por naturalistas y biólogos como Konrad Lorenz, Alexander von Humboldt, Stephen Hart o Catherine Johnson, siempre en un tono distendido e incorporando a su propio discurso las citas de aquellos con naturalidad.

En muchas reseñas y escritos acerca de la obra de Hebe Uhart se ha destacado su fino oído para el habla local de cada región que visita. Referirse a sus peculiares y agudas maneras de mirar y escuchar lo que le rodea y a su total ausencia de solemnidad es casi un tópico, pero es cierto que es imposible no mencionarlas, pues caracterizan su inconfundible poética.

Más que juzgar el habla de los foráneos, la técnica de Hebe Uhart consiste en dejar que se expresen y en transcribir lo que escucha por las calles y lo que lee en los medios locales y carteles de las poblaciones a las que viaja. Lejos de desecharlos por ser una fuente de información de poco interés, todos estos detalles llaman su atención poderosamente. Esta manera de construir la narración se deja notar en crónicas como *A orillas del Paraná*, en la que relata su recorrido por localidades y paisajes argentinos situados junto al río homónimo. En algún momento, escuchamos a una lugareña que dice lo siguiente: «Limpio perfecto lo que veo desde la ventana de mi cocina, ¡lo demás, que me importa que anden los caballos por ahí! Yo no miro», y esa frase suya, más la breve descripción que hace Uhart de la señora («Dice ser nieta de alemanes, habla con fuerte acento alemán»), nos la dibuja con claridad en pocos trazos. Otra mujer, en la ciudad de Diamante se expresa así: «¡Se ve un lucerío! ¡Viera cómo andan loqueando las luces del lao de allá!», y este modo de destacar las peculiaridades del habla ajena, además de proporcionar el color local esperable en toda crónica de viajes, genera resultados literarios enormemente expresivos. Lo mismo ocurre cuando destaca frases de diarios locales como el que cae en sus manos cuando visita la ciudad argentina de Formosa, frente al río Paraguay: «Se anuncian los cumpleaños de los niños con leyendas tales como “Gracias, reinita, por haber nacido”. “Nuestra vida se inundó de sol cuando naciste”».

Uhart proporciona a los lectores la libertad de interpretar esas intervenciones, y es precisamente la ausencia de juicio o comentario por su parte lo que nos imanta a su modo de narrar. Además, la elección de las frases escuchadas o leídas que aparecerán en el texto no es arbitraria: este hábil manejo de la selección de materiales es uno de los pilares de su técnica literaria y convierte a Uhart en una maestra del montaje, como si se tratase de una Dziga Vértov de la literatura.

Los maestros y las escuelas también son un punto de referencia obligado en muchas de las crónicas viajeras



Fotografía de Luciana Carlopio

de Hebe Uhart, pues la relación con la infancia y la vida escolar es una de sus fuentes principales de inspiración temática. Liliana Villanueva, alumna de los talleres literarios de Hebe Uhart durante años -la escritora organizaba clases de escritura en el salón de su casa del barrio porteño de Almagro-comenta en su libro *Las clases de Hebe Uhart* (Blatt y Ríos, 2015) que una de las técnicas que la autora sugería a sus alumnos era que escribiesen acerca de su infancia. Villanueva transcribe así las palabras de Uhart al respecto: «La crónica de la infancia es un buen tema para el que empieza a escribir, porque el



primer personaje somos nosotros mismos. Somos nosotros mismos y somos otros, nos ubicamos en un tiempo y en una edad determinada, con el asombro de la infancia, donde todo se da por primera vez».

El humor sutil con retranca es otro de los atractivos de sus crónicas. Hebe parece hablarnos con una voz suave e inofensiva -escucharla en las entrevistas que circulan por internet es una delicia-, cuando en realidad lanza comentarios muy afilados como este, incluido en la crónica *La tierra Formosa*: «El espacio que tengo ante mi vista es tan amplio como el tiempo que tarda el mozo en traerme un café y como el viento norte que me vuela el diario lejísimos en medio segundo».

En ese mismo texto, Uhart detalla los procedimientos que emplea para descubrir la idiosincrasia de las poblaciones que visita:

«Trato de ver cómo son los formoseños a través de los murales y las esculturas. De entrada, me parecieron dignas de atención por su mezcla de religión, patria y naturaleza. En un mural del puerto que representa una procesión con la virgen en andas, esta tiene un halo que es como un cono invertido color marrón, muy contundente; sobre el halo, una cruz y, detrás de la procesión, una especie de negocio con un letrero: “Kiosco”. La virgen lleva como banda la bandera argentina».

Esta claridad en las explicaciones sobre su propia poética también estaba presente en sus clases de escritura. En ellas, Hebe Uhart dedicó bastantes sesiones a hablar de la crónica y su carpintería. Liliana Villanueva recoge varias intervenciones al respecto pronunciadas por la docente y escritora, cuya admiración por la obra cronística del peruano Julio Ramón Ribeyro y de los brasileños Clarice Lispector y Rubem Braga era patente: «Cuando Clarice Lispector, un tanto alarmada porque estaba usando mucho la primera persona, le preguntó a Rubem Braga si no estaría

abusando, él le contestó: “hija mía, la crónica es primera persona”».

En sus crónicas, a la escritora argentina no le preocupa que los sucesos que decide narrar resulten triviales a ojos de algunos lectores, y así lo expresa ante sus alumnos, tal como recoge Villanueva en su libro: «Los temas de la crónica pueden ser detalles, menudencias, mundos parciales, sucesos de un día cualquiera. Esto puede parecer banal, simple y cotidiano, pero la literatura no es lo general, como supone quien comienza a escribir. Yo soy más amante de las particularidades».

Otro elemento que muestra la libertad mental y literaria de Uhart es lo poco jerárquico de la organización de sus libros de crónicas. Para ella, un viaje a un lugar de gran interés

histórico-artístico como Italia no es más importante que una visita a un pequeño pueblo de la Pampa argentina. Su interés por la gente de campo y por los indígenas de su país también se hace patente en sus escritos: «Me gustan los pueblos chicos, de campo. La gente de campo tiene un saber que yo no tengo. Cada lugar configura un lenguaje y lo interesante es percibir en la lengua una forma de pensar. Uno aprende mucho hablando con la gente del lugar», declaró en una ocasión.

Pero no solo de otras personas y lugares se alimentan las crónicas de esta escritora única.

Ella misma protagoniza algunas. Entre ellas, una de las más emotivas y autobiográficas es la de los días que pasó en el hospital poco antes de morir. Titulada *Yendo de la cama a casa*, sirve como colofón del volumen de crónicas. Se publicó originalmente en el suplemento *Radar libros* del diario argentino *Página 12* el 21 de octubre de 2018, días después del fallecimiento de la autora. La crónica se cierra con su vuelta a casa tras ser dada de alta. Allí la esperan sus alumnos, muchos de ellos convertidos ya en amigos suyos, lo que sirve como metáfora para resumir lo que fue la vida de Hebe Uhart: una gran reunión de camaradas con los que compartió, a través de la literatura, sus vivencias y pensamientos.

«El humor sutil con retranca es otro de los atractivos de sus crónicas. Hebe parece hablarnos con una voz suave e inofensiva -escucharla en las entrevistas que circulan por internet es una delicia-, cuando en realidad lanza comentarios muy afilados»



Fotografía de Nina Subin

Valerie Miles

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



Fotografía de Gonzalo Donoso

Alejandra Costamagna

(Santiago, 1970) es periodista y doctora en Literatura. Ha publicado las novelas *En voz baja* (1996, Premio Juegos Literarios Gabriela Mistral), *Ciudadano en retiro* (1998), *Cansado ya del sol* (2002) y *Dile que no estoy* (2007); los libros de cuentos *Últimos fuegos* (2005), *Animales domésticos* (2011), *Había una vez un pájaro* (2013) e *Imposible salir de la Tierra* (2016), y el compilado de crónicas y ensayos *Cruce de peatones* (2012). En 2003 obtuvo la beca del International Writing Program de la Universidad de Iowa, Estados Unidos. En 2008 recibió en Alemania el premio Anna Seghers de Literatura. Su obra ha sido traducida al italiano, francés, inglés, turco y coreano. Su más reciente novela, *El sistema del tacto*, fue finalista del Premio Herralde 2018 y obtuvo los premios del Círculo de Críticos de Arte y Atenea.



Fotografía de Juan Renau

Camila Fabbri

Nació en Buenos Aires (Argentina). Es escritora, directora y actriz. Fue nominada al premio Cóndor de Plata como actriz revelación por la película *Dos disparos*, de Martín Rejtman. Escribió y dirigió las obras teatrales *Brick*, *Mi primer Hiroshima*, *Condición de buenos nadadores*, *En la alto para siempre* (con Eugenia Pérez Tomas) y *Recital olímpico* (con Eugenia Pérez Tomas). Ha escrito para *Inrockuptibles*, *La Agenda Buenos Aires*, *Vice* y *Culto*. *Los accidentes* (Emecé, 2017) fue su primer libro de cuentos, su segundo es la novela *El día que apagaron la luz* (Seix Barral, 2020). Algunos de sus textos han sido traducidos al inglés y al francés. Ha sido incluida en la selección de *Granta* de 2021 de los mejores narradores en español menores de 35 años.

Alejandra Costamagna y Camila Fabbri

LO ANÓMALO, LO TORCIDO, LO LEVEMENTE CHIFLADO

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Queridas Alejandra y Camila,

Os invito a sondear en esta correspondencia, entre otras cosas, el cruce entre la dramaturgia y la narrativa. Alejandra, has escrito crítica y obra teatral, y algunos de tus textos han sido adaptados. Y tu viaje, Camila, ha sido a la inversa: comenzaste tu trayectoria como actriz y directora de teatro. ¿Qué impresión te ha causado, Alejandra, ver tu obra traducida a la representación escénica, cobrando tres dimensiones? ¿Produce un extrañamiento cuando otras personas interpretan y median en lo que has escrito, y lo convierten así en una forma de arte colaborativo? Camila, has ido del arte escénico y la colaboración a una forma en solitario, como la narrativa. ¿También produce extrañamiento? Exploramos, salgamos a pasear por dos países en transformación, Argentina y Chile, a ver qué correspondencias nos salen al paso.

ALEJANDRA COSTAMAGNA

En esta primera exploración aparecen las palabras «comienzos», «extrañamiento», «viajes» o «colaboración», y no puedo domar del todo los pensamientos que brotan en mi cabeza con esos términos. Vengo llegando de mi primer viaje a Valparaíso desde 2019. Ayer, cuando vi el mar por primera vez, me pareció tan brillante, tan recién hecho. Los surcos de los cerros al fondo, la luz de la primavera colándose entre las nubes, los adoquines de un gris tormenta. *Arre, hermosa vida*, habría dicho Hebe Uhart. Se ha movido tanto el piso a este lado de la cordillera con la revuelta social primero, con la pandemia después y con el proceso constituyente ahora (produc-

to del estallido) que hay una sensación de extrañamiento constante. Y también de comienzo. Y de colaboración en ese proceso de escribir el libro que dictará nuevas formas de convivencia para todos. Estamos en un momento de redefiniciones; la forma de escribir, de leer, de hacer arte, de ser espectador o productor o curador han cambiado radicalmente. Disculpen que me vaya por las ramas, pero la escritura es eso también: desviarse, desbordarse, estar siempre un poquito en la frontera.

El cuento, la novela, la crónica o la crítica teatral son espacios distintos, pero en todos está presente el deseo de hablar en el volumen del día a día, con el ojo atento en el detalle y en la recolec-

ción de retazos o restos que escapan a la noción del conflicto central como eje. Al teatro lo visito con más distancia, lo que me da ciertas libertades de observadora no protagonista. Cuando he visto obras escritas por mí, o adaptaciones de mis cuentos, me sitúo del lado del espectador y no busco reconocirme ahí. En el teatro la palabra es un elemento más que se une al movimiento, al sonido, a la iluminación, a la gestualidad: a la puesta en escena completa. Tal como volver a ver el mar, recién hace unas pocas semanas volví a ver teatro en vivo. Y fue recordadora la experiencia de sentir otra vez esa espontaneidad de lo efímero. Fue como balbucear una lengua olvidada.

«Me gusta eso que decís al respecto de la puesta teatral o de la dramaturgia, ese *hablar en el volumen del día a día*. Es cierto que el teatro tiene ese aderezo: el sonido del presente. El trabajo de la dramaturgia parecería ser llegar a tal escucha diaria, a tal sensibilidad con el sonido que nos rodea, que podamos reproducirla en diálogos ficticios»

CAMILA FABBRI

Qué lindo conocerte así, en esta correspondencia que nos fue encomendada y que de repente empezamos a naturalizar como viejas conocidas que necesitan hablarse. ¡Bienvenida esta vecindad de la carta y del apellido italiano! Tantas frases cortas y punzantes habré disparado en cartas y correos, cosas que sabía, que ni siquiera sabía que sabía. Como los animales, que saben –es un hecho– pero no saben que saben tanto.

Me gusta eso que decís al respecto de la puesta teatral o de la dramaturgia, ese *hablar en el volumen del día a día*. Es cierto que el teatro tiene ese aderezo: el sonido del presente. El trabajo de la dramaturgia parecería ser llegar a tal escucha diaria, a tal sensibilidad con el sonido que nos rodea, que podamos reproducirla en diálogos ficticios. Fingir que nuestros personajes *hablan*. Fingir que hay motivos que los mueven. Hacer que el vocabulario más ordinario y vacío esté conteniendo un mundo. En la escritura teatral, sobre todas las escrituras tal vez, lo que prevalece

es el oído. La pesquisa está en lograr reproducir con total fidelidad la falla de lo coloquial, lo que está al margen. Construir ese diálogo diario tan ausente de pensamiento o arquitectura. En eso, que parecería un exceso de curiosidad o de espionaje callejero, a veces me encuentro yo. En los transportes públicos, en los locales de comidas, en las casas de amigos o familiares, el trabajo está en mantener el oído en lo alto. Eso que dicen todos esos extraños o extrañas que nos rodean, toda esa gente que pasa al lado nuestro y que no veremos nunca más, lanza frases al cosmos de maneras misteriosas. Esa forma que tienen de decir o de callar, con eso, creo yo, es que se escribe el teatro. De eso está hecha la dramaturgia. Eso que nombraste tan precisamente vos: el *volumen del día a día*, la captura del presente, *the day's catch*.

Qué lindo saber que volviste al mar y que el mar seguía ahí. Mi última playa fue el verano pasado. Hace años que no entro al mar, siempre está tan fría la costa argentina. Parecería decir: mirame y no me toques. Y yo le hago caso. Pero me siento en una reposera y

miro, miro mucho la frontera, como si esperara que de repente algo se irguiera ahí, un monstruo de tres cabezas, no sé, pero algo. Yo creo que ahí estamos escribiendo también. Cuando miramos fijo y simplemente dejamos que algo se desborde, como bien decías sobre la escritura, ese estar siempre un poquito en la frontera. También me fui por las ramas y creo que fui inconexa, ayer cumplí treinta y dos años y todavía no sé cómo se hace eso.

ALEJANDRA COSTAMAGNA

Feliz cumpleaños, querida Camila. Te digo «feliz cumpleaños» y «querida Camila» y es extraño porque a pesar de que nunca hemos hablado ni nos hemos visto ni hemos intercambiado correos, haberme sumergido en tus cuentos este fin de semana me hace experimentar una especie de familiaridad, algo que me acerca y me golpea y me atrapa y me envuelve en su vértigo y en su monstruosidad doméstica y en su sintaxis alterada y en sus palabras como cuchillitos filosos. Ese oído en alto del que hablas se respira todo el rato en lo que escribes. Tú dices que prevalece más en la dramaturgia, pero acá también está. Y aparece en convivencia con lo torcido, lo anómalo, lo levemente chiflado. Una nuca que es «pura tormenta eléctrica», la expresión de seriedad de alguien que es «como si le hubieran pisoteado la cara pero con cariño», la mujer que se vuelve espalda infinita.

Cuando venía de vuelta de Valparaíso pensaba que en cualquier momento se me atravesaría un engendro por la carretera y yo lo recogería y lo metería entre mis ropas y esperaría

hasta el fin de semana para ir donde mi madre y desparramarlo dentro de una fuente de comida. Mi madre, a la que nunca hice abuela, yo que nunca fui madre. Se me ocurre que algunos de tus personajes podrían ser parientes o amigos o habitar un mundo vecino al de los míos. Pienso justamente en la mujer que deposita a la criatura en el plato de tu «Carretera plena» y en la que se saca un hijo de la cabeza en mi «Cuadrar las cosas». O en el nieto que asiste a la agonía de su abuela en tu cuento «La mala muerte» y observa que ese cuerpo ya no es la abuela, «sino su cadáver o la forma que iría a ver dentro de un rato dentro de un mueble de madera», y la sobrina de mi cuento «Are you ready?», que asiste a la agonía del tío y observa que «de un minuto a otro dejan de ser personas y pasan a ser cuerpos». Imaginé que, en ese elenco, en el tuyo y en el mío, había gente que flotaba en la parte honda de una piscina, donde no hacía pie. Y pensé que para mí los personajes son pedacitos de personas a las que una estruja la pulpa y luego esculpe y amasa como si fuera arcilla. Los personajes son personas acrisoladas en la letra. Me gusta que coincidamos en la captura del presente y

en esa suerte de atención quirúrgica de lo escuchado y observado. Y en las fisuras de aquello.

Hay una pregunta que siempre aparece: ¿de dónde surgen las historias que escribimos? En mi caso suelen partir de una imagen. A veces esas imágenes vienen de una conversación interrumpida, de una escena vista en la calle, de una canción pegajosa, de un sueño que se desdibuja, de un recuerdo antiguo o de una lectura que ha quedado haciendo eco en alguna parte. Al sacarle las capas a esa imagen va apareciendo un mundo posible, que es y no es el original. Y lo que viene entonces es un péndulo entre ese impulso primario y la imaginación. Y lo que viene es la detención en la minucia, en la basurita, en lo que se sale de foco. Y lo que viene es la huida de esa especie de servidumbre de lo completo, de lo lineal y cerradito, de la flecha que parte acá y termina allá.

Escribir cartas es habitar un tiempo paralelo. Es como cumplir años y descumplirlos caprichosamente. Bienvenida a los treinta-y-dos, querida Camila, aunque todavía no sepas cómo se hace eso. Abrazo transcordillerano.

«Hay una pregunta que siempre aparece: ¿de dónde surgen las historias que escribimos? En mi caso suelen partir de una imagen. A veces esas imágenes vienen de una conversación interrumpida, de una escena vista en la calle, de una canción pegajosa, de un sueño que se desdibuja, de un recuerdo antiguo o de una lectura que ha quedado haciendo eco en alguna parte»

«El problema es cuando no puedo escribir. La escritura es, también, la falta de escritura. Cuando puedo hacerlo estoy batallando contra todo ese tiempo que en realidad no pude. Por eso existe ese grado infinito de placer»

CAMILA FABBRI

Alejandra, tu carta me dio muchas ganas de escribir (te). Me quedé perpleja por la velocidad con la que leíste mis cuentos, por todo lo que pudiste pensar en relación y por todos esos puntos en común que fuiste encontrando con tu escritura. Quisiera armar una bitácora sobre esas líneas que vas trazando, como si fuera un Google Maps de la verdadera importancia. *Lo anómalo, lo levemente torcido, lo chiflado*, esos adjetivos que hablan de la obra, pero también hablan de unx, ¿no tenés a veces ese temor? ¿De que todo eso que escribimos salga de la entraña más profunda y entonces así seamos también con algunas cosas? Yo intuyo algo de esto, por eso hago esfuerzos desmedidos por ser normal, tan normal, lo más normal que se pueda, pero me doy cuenta de que mis intentos son fallidos.

Ayer tuve mi primera clase de canto. Es algo que pensé sería mi secreto, que no se lo contaría a nadie. Sobre todo, por el pudor que me da, por la timidez que me da haberme dado ese gusto. El profesor empezó a tocar escalas en el piano para probar hasta dónde llegaba mi voz. Y yo activé el oído, porque se canta con eso, así como se escribe, y se sorprendió de la amplitud que podía manejar. Me dio alegría eso. Después cantamos dos canciones, una de Charly García y otra de Gianluca Grignani, la famosa: *Hay una cosa que yo no te he dicho aún, que mis problemas sabes que se llaman tú...* Y en ese momento pasó

algo muy anómalo, levemente torcido, algo chiflado, porque me di cuenta de que mientras cantaba también estaba gritando muchas cosas, por ejemplo, ese mantra que repite tu Victoria Melis en «La epidemia de Traiguén»: me has sacado, me has saqueado. Eso me hubiera gustado gritar también. Ese decir sin decir, ese hacer ruido para desocupar. Pero en cambio canté.

Las historias que escribimos, como decís, surgen de una imagen. El asunto es que le agregamos a esa imagen, todo eso que traemos dentro, ese ruido raro, lindo, pero raro, pero también lindo. Es imposible no tener de dónde sacar imágenes para escribir. La pregunta correcta sería: ¿de dónde sacás la falta que te prohíba hacerlo? Los estímulos son permanentes. Una llamada que llega, una llamada que no, aquel chico que tomó un avión y desapareció en las nubes, toda esa gente que cruza la avenida al unísono, las chicas y los chicos que manejan sus bicis con toda esa liviandad, la mujer de pelo raro que entró en la heladería y se pidió un cuarto de helado. La anécdota es, en todo caso, qué cosas te pasan cuando no estás pudiendo escribir, porque escribir es el estado natural. Armar el Frankenstein en escala de menor a mayor de todas las cosas que pueden pasar en un solo día. Ahí ya hay un cuento. El problema es cuando no puedo escribir. La escritura es, también, la falta de escritura. Cuando puedo hacerlo estoy batallando contra todo ese tiempo que en realidad no pude. Por eso existe ese

grado infinito de placer.

En unas horas me toca salir al centro. Hace casi un año que no voy hasta ahí. Cerca de Casa Rosada, ahí donde está empezando a arder todo otra vez. Acá en Argentina, cuando termina la primavera, la agenda política también se pone anómala, torcida, levemente chiflada. Ojalá estemos bien.

ALEJANDRA COSTAMAGNA

Leí anoche tu última carta con el entusiasmo de una cita amorosa. Me quedé pegada con la canción de Gianluca Grignani. Y aunque no dijiste cuál era la de Charly, mi cabeza eligió una. «Nace una flor, todos los días sale el sol», dijo mi cabeza. Y yo seguí: «de vez en cuando escuchas aquella voz». Y encendí mi radio mental y aparecieron otros coros, otros sonidos. Los arrullos de las palomas que insisten en hacer un nido en mi techo, aunque el año pasado vivimos, ellas y yo, una experiencia fea cuando murieron los dos pichones que daban sus primeros saltitos. Apareció el sonido de una tina que se llena de noche, los televisores de los vecinos, el niño que se ríe a carcajadas y cada tarde canta el cumpleaños feliz a quién sabe quién: a su gato, a su peluche, a sí mismo en una existencia imaginaria en la que todos los días se cumplen años. Apareció también el rayado que vi ayer en mi

caminata por la ciudad: «hasta morder tu corazón», decía. Es un verso de una canción de Los Prisioneros que me hizo pensar en el título del último libro de María Negroni: *El corazón del daño*. Y en lo subrayado que lo tengo. Abrí una página cualquiera y mira: «Los libros son la música de un saber que se ignora». Me pregunté si tú también subrayarías los libros compulsivamente.

Y me acordé de Lucrecia Martel y su trabajo con el sonido y su idea acerca de que no tenemos párpados para los oídos. Todo este preámbulo para darte las gracias por compartir el secreto sobre las clases de canto. Y decirte lo lindo que me parece aprender cosas, más allá de su utilidad. A mí, por ejemplo, me encantaría aprender a nadar. Sé flotar, sé dar brazadas de perro y pataditas locas, pero eso no es nadar. «Eso de estar dentro del agua y mirar el cielo es como perderse», dice el narrador de tu cuento «Superficie celeste». Tecleo tus palabras y recuerdo lo que me dijo un amigo acerca de mi cuento «Imposible salir de la Tierra», donde hay un sueño acuático que marca el final de la protagonista. Esa imagen, dijo, le había hecho pensar que somos como la superficie de la Tierra, que nuestros cuerpos tienen más de la mitad de agua en su interior y que acaso sería más acertado decir que al morir no seremos tierra, sino agua, vapor, nieve y hielo. Y después de un silencio dijo que era fantástico saber que alguna vez él mismo llovería o nevaría. Ahora que hemos hablado de lo anómalo, lo torcido, lo levemente chiflado (sí, comparto el temor de que esos adjetivos hablen también de mí), pienso que si en este minuto tuviera que escribir un cuento no dudaría en contar la historia de una mujer que un día se convierte en vapor, en agua, en hielo, y que cae sobre la tierra con su liviandad nevada. Afuera hay un sol radiante y adentro de mí la prematura felicidad de habernos conocido aún sin conocernos.

CAMILA FABBRI

Leí y releí tu última carta con ganas de transformarla en pequeñas citas. Eso que tan bien hacés vos, de traer a colación pequeños fragmentos. Lucrecia Martel, de esa canción de Los Prisioneros o del amigo que te regaló esa imagen tan hermosa de la conversión en nieve. Quisiera decir: a mí, una vez Alejandra Costamagna, a quien aún no conozco en persona, pero conocí en parrafitos de Gmail con mis treinta y dos años recién cumplidos, una vez me dijo: sobre esa prematura felicidad de habernos conocido aún sin conocernos.

Las cartas hacen ese movimiento tan extraño, estás tan lejos y a la vez tan cerca que asusta, es como darse vuelta y que alguien te diga: buh! en la cara. Qué curioso que traigas a colación el último libro de María Negroni porque justamente me lo compré el día de mi cumpleaños, fue el regalo que elegí hacerme a mí misma. Salí de un consultorio médico y entré a una librería en la avenida y elegí ese mismo libro. Lo tengo en la mesa del living, ahí me está esperando para cuando tenga las agallas. Hago como vos. Subrayo a tontas y a locas.

Quisiera decirte que fue una experiencia tridimensional escribirte estas líneas a la vez que leí tus cuentos, tan recónditos y preciosos, repletos de líneas que fui subrayando hasta trazar un mapa que quizás llega a Santiago de Chile. Sigo pensando en esa imagen que trajiste acá, ahí donde decías que nuestros personajes flotan en la parte honda de una pileta sin hacer pie. Yo concuerdo con vos. Están todos ahí y no quieren salir, algo de esa condición les viene bien. Y me parece una gran idea empezar clases de natación, justamente para que sean solo los

personajes los que se queden ahí agitando los brazos y nosotras, que escribimos, solamente avancemos hacia adelante, hacia los andariveles o las orillas.

Aquí afuera es de noche y suena la radio de algún vecino o vecina. Apenas distingo lo que dice. Menos mal. Gracias por este cruce que atesoro.

Sobre por qué *estuve* obsesionada con el papel higiénico



Me pregunto si se ve muy extraño que me quede aquí mirando. De pie frente a la góndola del papel higiénico. Mi carrito vacío y el celular en el bolsillo. Tal vez por eso se ha acercado una sola persona. El pasillo es bastante estrecho. Hay demasiada luz. Luz de supermercado. Canciones de supermercado. Yo ya sabía del Mercadona por temas de Bad Gyal y Pimp Flaco. Trap. Barcelona.

La persona que se acercó era un hombre de unos sesenta. De su ropa me quedó un tono azul. Así de rápida fue su exploración por el lugar. Tomó el paquete con destreza y siguió su camino casi sin detenerse. El color de la cinta distintiva también era azul: papel higiénico «doble rollo». Es el subtipo que más espacio ocupa en la góndola. Le sigue el rosa para «Suave». Verde agua para lo que imagino es «corriente». Y gris para «acolchado». Casi sin diferencias en el valor: son todos igual de baratos.

No puedo entenderlo: Ni marca, ni logos o colores característicos, identitarios.

En el supermercado más pequeño de Santiago Centro, donde antes vivía, tenía como mínimo 5 marcas, bien singularizadas y bastante más caras. Yo me pasaba ahí de dos a tres minutos: examinaba las ofertas, comparaba precio por metro/calidad, y a veces hasta tenía un pequeño debate moral interno: ¿cuánto me traicionaría a mi misma al elegir una de las marcas que se había coludido hace unos años si el precio, esta semana, resultaba increíblemente tentador?

Otra persona se acerca: señora con un particular carrito de tela que más parece un cochecito de bebe. Aunque se nota que viene por los rollos, pasa de largo. Quizá es cierto que estoy incomodando. Tengo que buscar un método mejor.

Pruebo en tres nuevos supermercados, nuevos para mí: *Dia*, *Lidl* y *Carrefour Express*. Los datos recolectados no resultan muy distintos. Tampoco hay símbolos, es decir, solo está el papel higiénico de marca propia del supermercado, pero sin nombre representativo. Si los envases no ocuparan naturalmente tanto espacio, la góndola en ambos sería definitivamente menos importante que la de los chocolates. No lo entiendo. En el *Dia* la gente se inclina por los rollos suaves. Pero por lo poco que tardan en escoger, tampoco da para conclusiones. ¿Una persona que elige un papel higiénico rosa tendrá también un temperamento tranquilo? ¿o funciona como con el amor y nos atraen los polos opuestos, aquello que nos hace falta?

Tengo un vino en la mano, esa fue mi excusa para seguir con la investigación (bueno, esa es la excusa siempre). Me acerco a un hombre de la tercera edad (en mi experiencia resulta más fácil hablar con ellos porque tienen disposición y tiempo).

Hola, disculpe, ¿le puedo hacer una pregunta? ¿Cómo elige el papel higiénico? ¿Qué?

Es que llegué a vivir aquí hace un mes, y estoy confundida, ¿usted cómo lo hace?

No lo hago.

¿Se lleva el más económico?

No sé, el de siempre.

¿Cuál es el de siempre?

¿Estás confundida con el papel higiénico?

El diálogo parece un tanto seco, pero la verdad es que el hombre fue muy simpático: me dijo que había estado en Chile una vez, en el 83. Yo saqué un paquete de los que él había escogido, «los de siempre», y fuimos juntos hasta la caja. Ahora tengo 23 rollos de papel en mi departamento. Supongo que la primera hipótesis ha sido comprobada: aquí no les importa mucho con qué limpiar las nalgas.

Que no se me malinterprete; no creo que sea algo negativo —no necesariamente—, o no cuando tienes Balenciaga, más de quince variedades de queso y productos veganos a la vuelta de la esquina. Recuerdo las palabras de Demna Gvasalia, actual director de la casa de moda: «Personalmente creo que hay que ser práctico para ser honesto».

En el *Carrefour* me deslumbra una anciana que se acerca: lleva pañales para adultos y el pelo impecablemente teñido de rubio. «¡Eso mierda!», me imagino diciéndole a mi mejor amigo Diego por WhatsApp: «Tercera edad, voy por ti. Literalmente: antes muerta que sencilla».

Tras los saludos protocolares (me da la impresión de que aquí, en el barrio de la Sagrada Familia, es muy fácil conversar con las personas; es como si se reprimieran mucho para no saludarse en la calle. O tal vez sea porque hay bastantes jubilados —o soy yo, y mis horarios de jubilada—), le hago la pregunta.

Tampoco entiende mis dudas, así que profundizamos en otros temas: me cuenta de su abuelo, que cosechaba tabaco en no sé dónde, y de su hija abogada.

Pero yo quiero hablar de papel higiénico. De «Confort», porque así lo llamamos en mi país, tal como la marca más icónica: Confort. Porque allá el papel no es algo de higiene, ¿sabe?. Allá es un privilegio. Algo de «Elite» (que es precisamente el nombre de la segunda marca más importante). En el comercial de los noventas, que de chica veía unas 10 veces por día, hacían rodar un rollo enorme de un extremo a otro. Porque esa es la forma que tiene Chile: largo y flaco, y el papel higiénico realmente podría haber cubierto de norte a sur. Bien al sur, donde las papeleras y sus monocultivos están deforestando miles de hectáreas naturales y quitándole la tierra a los mapuche. «Allá la zona está militarizada. Está muriendo gente por papel», me gustaría explicarle.

¿Por qué estás tan obsesionada con el papel higiénico?, me pregunta ella, ya en la calle.

Es que no me gusta la Coca-Cola.

Un atisbo de miedo, pero ríe.

Ya sabe, Coca-Cola... la definición por antonomasia de lo que significa ser una marca, ya no de una bebida, sino de un país: Estados Unidos, y por consecuencia de un sistema: el neoliberal. Esto tampoco se lo digo. Lo pienso de camino a casa, varios días después.

«Es cierto, me dice Carolina Brown», una compañera del máster por el que estoy en Barcelona. «En Chile somos tan arribistas que hasta pa limpiarnos la raja lo hacemos en francés».

«A mí siempre me ha dado risa Scott», me comenta Bruno. «¿Cuál es la idea? ¿Que pensemos que vamos a pasarnos un cachorro Golden Retriever?»

¿Por qué estoy tan obsesionada con el papel higiénico?, ya acostada en la cama.

«Cómo estás miamor», me pregunta mi mejor amigo Diego por un DM de instagram, «¿duermes bien?».

A veces me cuesta dormir.

Y me despierto a mitad de la noche.

Y me quedo mirando y pensando. Y no sé dónde estoy.

La calidad es excelente sí, me refiero al papel higiénico. Eso, por descontado.



Paulina Flores

Santiago de Chile, 1988

Paulina Flores nació en Santiago de Chile en 1988. Es licenciada en Literatura Hispánica. Su libro de cuentos *Qué vergüenza* (Seix Barral, 2016) obtuvo el Premio del Círculo de Críticos, el Municipal de Literatura y fue traducido al chino, turco, inglés, italiano, japonés e indonesio. *Isla decepción*, acaba de ser publicada en el otoño del 2021. Actualmente vive y trabaja en Barcelona.

Fotografía de Rocío Aguirre

Marta



Fotografía de Noelia Olbés

Barrio

Marta Barrio García-Agulló (New Haven, 1986) es una editora madrileña. Licenciada en Filología Hispánica y en Estudios de Asia Oriental por la Universidad Autónoma de Madrid, cursó un Máster en Edición en la Universidad de Salamanca-Santillana en 2010, y desde entonces trabaja en Alianza Editorial como editora y responsable de redes sociales. Actualmente está al frente de la colección Alianza Literaturas. *Los gatos salvajes de Kerguelen*, su debut, fue finalista del Premio Memorial Silverio Cañada en la Semana Negra de Gijón a la mejor primera novela en género negro publicada en castellano en 2020 y será traducida al italiano. Con *Leña menuda* (2021), su segunda novela, se ha convertido en la ganadora más joven de la historia del Premio Tusquets, uno de los galardones de mayor prestigio de las letras hispanas. Según el fallo del jurado del Premio Tusquets, presidido por Almudena Grandes, se trata de una «nueva voz con todo un futuro por delante».

«Fue al ver que empezaban a publicar libros escritoras de mi edad cuando comencé a sentirme autorizada para intentarlo a mi vez»

¿Cuándo y por qué empezaste a escribir?

Cuando era niña, me encantaban los cuentos. Tanto, que cuando me portaba mal me castigaban sin leer. Mis padres unas Navidades me regalaron un programa informático de escritura creativa con el que empecé a escribir mis primeros cuentos, eran cosas de osos que cantaban y les tiraban tomates pero no pasaba nada porque se los comían y estaban riquísimos. En la adolescencia, participé en un par de concursos de poesía en el colegio, siendo premiada en ambas ocasiones, y luego vino un larguísimo periodo de tiempo sin acercarme a la escritura, porque descubrí el canon, y eso me paralizó. Temí que lo escrito no estuviera nunca a la altura de lo leído, no poder llegar al nivel de los grandes autores a los que se veneraba, ser mediocre, en suma. Me dediqué al estudio de la literatura, y más tarde a la edición, y eso me alejó todavía más del deseo de escribir, hasta que de un día para otro eso cambió. Quizás, pensándolo a posteriori, fuese al ver que empezaban a publicar libros escritoras de mi edad cuando comencé a sentirme autorizada para intentarlo a mi vez.

¿Cuáles son tus preocupaciones temáticas?

Creo en la literatura como acción de cambio, y me preocupan la ecología y el feminismo. Me aterroriza la amenaza creciente del cambio climático, como un crimen perfecto que se perpetra sin que nadie pueda impedirlo y que nos acabará alcanzando por mucho que los políticos se empeñen en mirar hacia otro lado y no darle la prioridad necesaria

ria en sus agendas. También me inquieta el retroceso de mentalidades que se está dando en la cuestión de los derechos de la mujer, y en el aborto en particular, pienso en la nueva legislación al respecto de Texas y me entran escalofríos. Hemos vuelto a los tiempos de la delación, de los vecinos inquisidores que se pueden lucrar con el dolor ajeno.

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

Soy una lectora muy ecléctica, pero Patricia Highsmith y Marguerite Duras (de quien tuve la inmensa suerte de editar *El dolor* con traducción de la inigualable Clara Janés) son mis autoras de cabecera sin duda alguna. También me influenciaron mucho *Estupor y temblores* de Amélie Nothomb, *Las primas* de Aurora Venturini, *El gran cuaderno* de Agota Kristof, *El cielo de Lima*, de Juan Gómez Bárcena, *El gourmet* de Lu Wenfu, *Alexis o el tiro de gracia* de Marguerite Yourcenar, *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata, *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité, *El peso falso*, de Joseph Roth, *La cámara sangrienta* de Angela Carter, los *Relatos* de Bernhard y *Nada* de Carmen Laforet.

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

Me interesa mucho la cultura material, esa indagación en la memoria de un país y de una sociedad a partir de lo cotidiano. Siempre hay tejidos en mis libros secretos familiares y anécdotas cercanas.

Trabajo mucho lo fragmentario, también por una imposición estructural, digamos, al escribir robándole horas al sueño mientras mi hija duerme por las noches, y tener que concebir la escritura necesariamente como una labor de ratitos sueltos. La intertextualidad y los juegos con la escritura encontrada de los poemas de Mary Ruefle también me parecen una fuente prodigiosa de inspiración.

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

Soy francófila y francófona, y creo que de ese lado de los Pirineos es más factible vivir de la literatura de una forma menos precaria. Me hubiese gustado coincidir un poco al menos con Marguerite Duras, y poder dialogar con una mente como la suya, pero sin tener que vivir la guerra mundial, eso sí.

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

Estoy escribiendo sobre una niña que reconstruye la historia de su familia a partir de unas cartas de amor fechadas entre 1949 y 1955, y decide hacerlo de manera retrospectiva, partiendo del final para llegar a la génesis, al encuentro inicial que lo cambiaría todo, al tiempo que su abuela, que tiene Alzheimer, va olvidando esos mismos recuerdos que ella desentierra en las cartas. Es el verano del fin de la infancia, en que la niña deja de serlo al conocer por primera vez la enfermedad y la muerte, y el significado de la nostalgia.

SEGUNDA VUELTA

Otoño en Madrid hacia 1950, de Juan Benet

LA CLARIDAD Y LA PENUMBRA

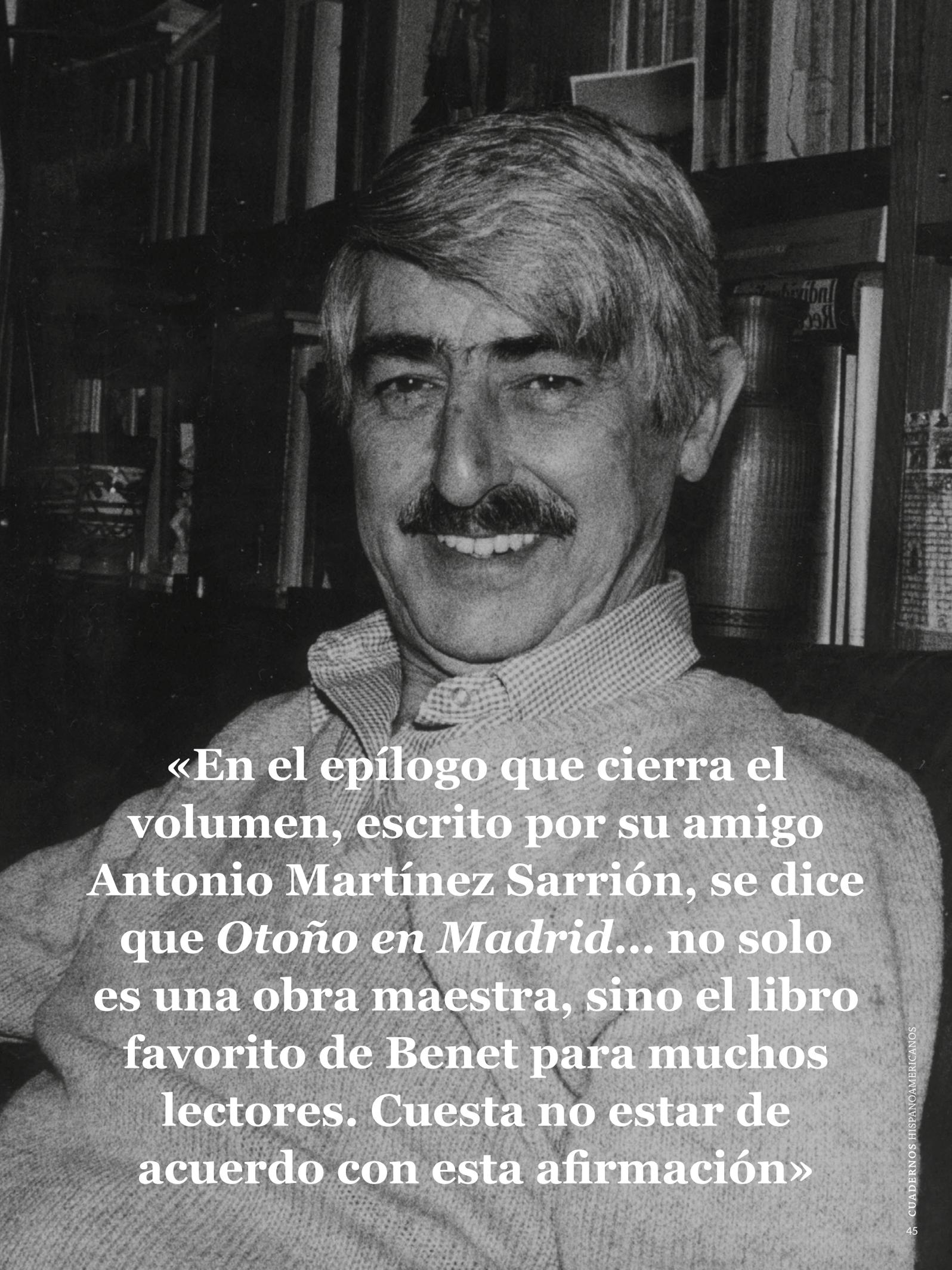
por **Alberto de la Rocha**

Al sur de la sierra de la Matanza, excavados en la roca caliza y basáltica por la implacable parsimonia del tiempo geológico, discurren los profundos valles del río Lerna y el río Torce. En los terrenos menos inclementes de su curso, como un sedimento de la alegría y la desesperación humanas, se asientan respectivamente las localidades de Macerta y Región. El detallado mapa de esta zona (a escala 1/150.000, con sus curvas de nivel, sus vértices geodésicos y las cotas de su tortuoso relieve) fue levantado por el escritor e ingeniero Juan Benet (Madrid, 1927-1993). Bautizó esa geografía imaginaria con el nombre de Región, y en ella situó la mayor parte de su obra novelística, como hiciera William Faulkner con su condado mítico de Yoknapatawpha.

Las páginas de *Otoño en Madrid hacia 1950*, sin embargo, responden a unas coordenadas geográficas reales y forman parte de su escasa producción autobiográfica. Pero, poco partidario del género, Benet se reservó en ellas un papel secundario. Ya en el prólogo avisa de que son «los sincopados frag-

mentos de unas memorias que (...) nunca he sentido la necesidad de escribir». Las cuatro piezas que conforman el volumen fueron el resultado de sendos encargos (se publicaron por separado entre 1972 y 1986) y constituyen el mejor documento para quien quiera conocer algo de la vida personal de Benet, quizá junto con la correspondencia que mantuvo con Martín Gaité o el atípico libro de memorias que le dedicó Eduardo Chamorro, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*.

Frente a la Región rabiosamente ficcional y escapista, representada por ese plano que él mismo levantó y que se incluía en la edición de *Herrumbrosas lanzas*, en *Otoño en Madrid...* está retratada con absoluta maestría la realidad de la que Benet quería huir y que en sus novelas concienzudamente omitió (él tal vez habría escrito «obliteró»): aquella España franquista, lúgubre y desesperanzada, una región asfixiante para quienes tenían aspiraciones democráticas o simplemente anhelaban ciertas cotas elementales de progreso y libertad.



«En el epílogo que cierra el volumen, escrito por su amigo Antonio Martínez Sarrión, se dice que *Otoño en Madrid...* no solo es una obra maestra, sino el libro favorito de Benet para muchos lectores. Cuesta no estar de acuerdo con esta afirmación»



«Luis Martín-Santos, un memento cierra este volumen y es sin duda la pieza más íntima y emocionante, en la que Benet se aleja del humor y la ironía para contar con una sobria tristeza su amistad con el escritor Luis Martín-Santos, que comenzó en el otoño de 1948, cuando ambos tenían poco más de veinte años, y que acabaría abruptamente en 1964 por la trágica muerte de Martín-Santos en accidente de tráfico»

Sin embargo, mientras la lectura de sus novelas supone un exigente, a menudo endiablado reto para el lector (no son pocos los que han naufragado entre la prosa difícil y amazotada de *Una meditación* o *Saúl ante Samuel*, por poner solo dos ejemplos), en los cuatro textos de este libro, quizá porque tres de ellos fueron concebidos para su publicación en prensa, Benet fue benevolente con el lector y desarrolló un estilo mucho más accesible, sin perder en ese proceso desmultiplicador su singular potencia expresiva ni su finura en el retrato de personajes. En el epílogo que cierra el volumen, escrito por su amigo Antonio Martínez Sarrión, se dice que *Otoño en Madrid...* no solo es una obra maestra, sino el «libro favorito de Benet para muchos lectores». Cuesta no estar de acuerdo con esta afirmación.

La primera de las piezas se titula *Barojiana* y en ella se rememoran las visitas que durante algo más de un lustro hizo Benet al piso que Pío Baroja tenía en la calle Alarcón. Allí, alrededor del novelista vasco, septuagenario y definitivamente desencantado, tenía lugar una tertulia que quedaría muy desdibujada, o incluso traicionada en su esencia, si la calificáramos solo de literaria. Con Baroja cumpliendo una función más de pretexto o catalizador que de verdadero centro («le gustaba más escuchar que hablar»), se reunían una serie de pintorescos personajes que buscaban suspender durante varias horas una realidad

cotidiana en la que apenas había estímulos: la prolongada posguerra y la inmóvil, interminable dictadura. Un joven Benet, que vivía muy cerca del piso de Baroja y estaba preparando su ingreso en la escuela de ingenieros, entró en contacto con la tertulia a través de su hermano y a partir de entonces acudió con frecuencia a aquel salón donde el maestro escuchaba a sus visitantes sentado en un «hundido y mullido y casi sacramental butacón, siempre con el molde de su cuerpo y la manta a sus pies».

Barojiana contiene valiosísimas descripciones como esta del emblemático butacón de don Pío, en las que un maduro Benet, en pleno dominio de sus facultades, aplica su minucioso y perspicaz talento sobre las observaciones que hizo de primera mano el Benet estudiante. Ante los ojos del lector van pasando los retratos de los asiduos de la tertulia, por supuesto su sobrino Julio Caro, pero también un traficante de fieras africanas y hasta un obispo (desopilante la anécdota del obispo y el higo). Y destacan en especial las vivísimas estampas de Baroja, quien trabajaba en su mesa hasta la llegada del primer visitante, momento en el que soltaba la pluma («yo creo que dejaba el párrafo a la mitad»), se levantaba de la mesa y se sentaba en su butacón dispuesto a escuchar. Estas páginas sirven además para recrear el clima moral de una época. Aquella tertulia podría tomarse como una miniatura de

«Y es que, casi treinta años después de su muerte, muchos lectores han demostrado su predilección por esa otra vertiente más accesible, menos dificultosa, representada fundamentalmente por este libro, aunque ocupe un espacio tan escueto dentro de su producción»

cierta parte de la sociedad española, sumida en un profundo desencanto por la desesperante inmovilidad y las nulas perspectivas de cambio.

Es complicado encontrar dos escritores españoles más dispares que Benet y Baroja, tanto en sus respectivas actitudes frente al lector como en el estilo y los temas tratados, y por ello puede resultar sorprendente la valoración que el primero hace aquí de la obra del segundo. La lectura de *Barojiana* proporciona también, y acaso sea para algunos su contenido más valioso, este lúcido y ajustado análisis.

Caneja, Juan Manuel es la segunda de las piezas, la más breve, y ya desde su título se plantea como una semblanza del pintor cubista Juan Manuel Díaz-Caneja. Dentro del Madrid que se reconstruye en este libro como una especie de diorama de la memoria, a la vez histórico y sentimental, estas páginas se ubican en el barrio de Chamberí, en un ático de la calle Manuel Cortina, donde el artista palentino tenía su estudio. Sin embargo, Benet apenas alude a sus obras o su trayectoria (define los paisajes de sus cuadros como «campos góticos», maravilloso hallazgo) y centra más la atención en su actividad política, que en la España de aquel periodo conllevaba necesariamente la clandestinidad y, con frecuencia, la cárcel. En *Caneja, Juan Manuel*, Benet amplía su retrato a un grupo de militantes de la causa republicana cercanos a Caneja, que habían pasado la guerra en Madrid y por tanto vivían esos años posteriores como derrotados, muchos de ellos represaliados. A ese grupo se incorporó, sin haber cumplido aún los veinte años, el futuro autor de *Volverás a Región*. Con una ironía a ratos amarga («Ah, no había cosa más deliciosa que el odio al Régimen»), Benet ho-

menajea aquí a toda esa generación de «rojos» que pasaron en Madrid su largo exilio interior.

El Eloy al que hace referencia el título de la tercera parte, *El Madrid de Eloy*, fue un compañero de Juan Benet de su época de estudiante en la Escuela de Caminos. Sin embargo, de él se proporcionan unos datos muy vagos y hasta confusos (desapareció un día pero «no murió, eso es lo terrible») y enseguida el lector comprende que se trata más bien de una excusa para hablar del Madrid de Benet (este quizá debería haber sido el título). Está dividido en ocho capítulos de contenido heterogéneo, ocho fragmentos livianamente conectados, en los que aparece un Madrid de poco más de medio millón de habitantes en el que solo había una docena de semáforos en el centro y por donde aún cruzaban rebaños de ovejas siguiendo el recorrido de la cañada real. Entramos en bares cargados de humo, en las tertulias de los cafés (con una parada especial en el Cock, donde asoma el gesto severo de Luis Martín-Santos como adelanto de la siguiente pieza), y terminamos con una inesperada escapada fuera de ese Madrid y de España: el viaje que Benet hizo a Finlandia en el verano de 1953. Los episodios que quedan muy superficialmente esbozados de aquel viaje nos hacen lamentar que Benet no hubiera roto su palabra dedicando un libro entero de memorias a contar sus disparatadas andanzas por tierras laponas.

Luis Martín-Santos, un memento cierra este volumen y es sin duda la pieza más íntima y emocionante, en la que Benet se aleja del humor y la ironía para contar con una sobria tristeza su amistad con el escritor Luis Martín-Santos, que comenzó en el otoño

de 1948, cuando ambos tenían poco más de veinte años, y que acabaría abruptamente en 1964 por la trágica muerte de Martín-Santos en accidente de tráfico. En el plano de Madrid, este texto marca una cruz en el número 22 de la calle Barquillo, donde estaba la pensión en la que Martín-Santos vivió durante los seis o siete años que pasó en la capital haciendo el doctorado y practicando la cirugía. De padre y hermano médicos, el autor de *Tiempo de silencio* (1962) llegó a la capital para seguir con la tradición familiar, pero, en palabras de Benet, allí su vida «descarriló»: pasó de ser «un estudiante católico modelo a ser un médico librepensador».

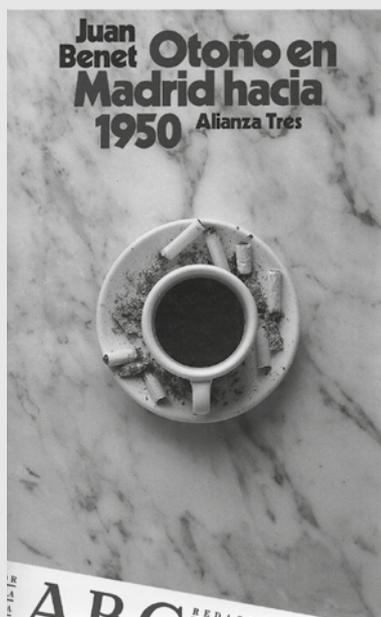
El culpable de este feliz descarrilamiento sería, en buena medida, el propio Juan Benet, quien ejerció un gran ascendiente sobre Martín-Santos, dándole a conocer a los grandes autores del siglo XX (Faulkner, Joyce, Kafka, Proust...), que el joven médico ignoraba completamente, pero también introduciéndolo en otros ámbitos de la ciudad: las librerías, las tertulias, las salas de baile, los burdeles... Es aquí donde el testimonio parcial de estas páginas quizá adolece de cierto tono digamos sinuoso, enrevesadamente magnánimo, y nos despierta la curiosidad sobre la versión que de esos mismos hechos habría podido dar su protagonista.

Se leen con particular emoción los párrafos dedicados a los últimos días de Martín-Santos, sobre los que gravita la sombra de fatalidad que, retrospectivamente, arroja el conocimiento de una desgracia sobre los actos y decisiones que fueron libres, casuales, ajenos a cualquier torcimiento de la predestinación. *Luis Martín-Santos, un memento* constituye un texto esencial para todo el que quiera saber cómo era aquel joven médico y asistir a su metamorfosis en novelista y librepensador.

Tras la lectura de este extraordinario libro que es *Otoño en Madrid hacia 1950*,

produce una agria frustración, una rabia melancólica y vana, fantasear con la posibilidad de que Juan Benet hubiera incumplido con mayor asiduidad su desdeñoso dictamen sobre el género de las memorias y hubiera dado a la imprenta más testimonios sobre su fascinante vida de escritor-ingeniero. El hecho de que este volumen sea uno de los más apreciados de su extensa obra, el más perdurable tal vez, nos proporciona una esclarecedora perspectiva sobre su apuesta por una literatura exigente y sin concesiones de ningún tipo hacia el lector, la que llevó a cabo en sus novelas. Y es que, casi treinta años después de su muerte, muchos lectores han demostrado su predilección por esa otra vertiente más accesible, menos dificultosa, representada fundamentalmente por este libro, aunque ocupe un espacio tan escueto dentro de su producción.

Quizá tendríamos que regresar al prólogo de Benet, sincero y a la vez pudoroso, para hallar una posible explicación a su radical apuesta literaria. Allí proclama su predilección por «las sombras», «una penumbra con frecuencia más confortable y sugerente que la claridad». Según este planteamiento, *Otoño en Madrid hacia 1950* se mueve en una zona de claroscuros, no tan confortable para Benet (de ahí proviene acaso su excepcional valor), y registra diferentes intensidades dentro de una sutil escala de luz.



CRÓNICA

Unos segundos en París

por **Eduardo Halfon**

«Pero estaba convencido, sin duda románticamente, debido a todos los cuentos y novelas que había leído, que cualquiera que anhelaba ser un escritor tenía que viajar a París»

Yo tenía veintiocho años y estaba trabajando como ingeniero en Guatemala y sabía —tanto impulsiva como absurdamente, de la misma manera que un actor de Shakespeare sabe cómo salir del escenario perseguido por un oso— que si yo quería ser un escritor tenía que viajar a París.

Solo tres años antes había caído en la literatura, por accidente. Empezar a escribir fue la consecuencia de haber leído demasiados libros, de haberme llenado de demasiados libros. Fue el derrame. Yo nunca había escrito nada literario. Apenas podía redactar una oración en español, mucho menos un cuento completo (es escritor, decía Roland Barthes, aquel para quien el lenguaje es un problema). Pero estaba convencido, sin duda románticamente, debido a todos los cuentos y novelas que había leído, que cualquiera que anhelaba ser un escritor tenía que viajar a París. Y entonces renuncié a mi trabajo como ingeniero, junté unos pocos ahorros, compré un boleto de ida, y volé a París en pleno invierno del 99 para convertirme en escritor. Pero pocos días después de haber llegado a un sórdido hotel cerca de la iglesia Saint-Lambert de Vaugirard, caí enfermo.

Pasé las semanas siguientes caminando por París como en una nube. Me despertaba en las mañanas con dolores de cuerpo y una fiebre que solo iba aumentando, pero igual me obligaba a mí mismo a salir al frío y sentarme en cafés a tomar expresos mientras me sentía fatal y garabateaba mis primeros y muy mediocres conatos de cuentos (tú querías

escribir un cuento antes de saber escribir una línea, me diría luego un amigo filósofo), y leía las novelas largas de Hugo, de Flaubert, de Zola, de Balzac. También descubrí y leí las novelas cortas de Perec y Duras. Leí a Bolaño, cuando Bolaño aún no era Bolaño. Leí todos los libros que pude encontrar de Cormac McCarthy y de Thomas Pynchon y del más reciente premio Nobel, Günter Grass. Mi ideología era esta: no había suficientes horas en el día para leer todos los libros que necesitaba leer, y no había suficientes libros en el mundo.

En aquel tiempo, en París, yo estaba en mi primera fase de lector. Es decir, la fase de alguien que, cualquiera que sea su edad, acaba de descubrir la magia de los libros y siente la necesidad de leerlos todos. La lectura, entonces, como acto personal de anarquía o como inmólación literaria (dependiendo si uno está más próximo a Emma Bovary o a don Quijote). Leer como si la literatura fuese una droga. El lector junkie.

Unos años después —es decir, después de París—, cuando ya estaba aprendiendo y afinando la artesanía de la escritura, aquella manera embriagadora de leer dio paso a una segunda fase: el lector artesano. Hoy todavía puedo ver la evidencia de esa forma de leer cuando hojeo mi viejo y gastado ejemplar de *Los cuentos completos* de Hemingway, o *Un buen hombre es difícil de encontrar* de O'Connor, o *Ficciones* de Borges, o *Dublineses* de Joyce. Los comentarios que anoté en los márgenes de los libros que leí en aquel tiempo no son los comentarios de un lector buscando pasajes hermosos o significados profundos, sino los de un lector que quiere descifrar la artesanía de la escritura. ¿Cómo hace Cheever para lograr una frase tan vigorosa? ¿Qué hace Kafka para que un cuento sea desasosegante? ¿Por qué es tan efectivo el tono de Woolf? Un escritor aspirante aprendiendo a tocar su instrumento —el lenguaje— de la misma manera en que un guitarrista aspirante busca su camino hacia el estilo y la técnica de Clapton o Hendrix.

Unos años después, cuando ya había escrito y publicado un puñado de libros —o sea, dejado atrás el tocar solo canciones de otros—, ingresé en una tercera fase: el lector hijo de puta. Ya no me sentía obligado a leer más de unas cuantas páginas si sentía que las palabras no estaban bien pulidas («No pretendo soportar nada que pueda abandonar», escribió Edgar Allan Poe en una carta al periodista John Beauchamp Jones). Ya no toleraba frases flojas, ni cacofonías indeseadas, ni lugares comunes, ni palabras que yacían medio muertas en la página. Con el tiempo llegué a comprender que este examen petulante de la prosa de los demás era una consecuencia natural del meticuloso y exigente examen de la mía. Comprendí, o más bien racionalicé, que tenía ahora muy poco tiempo para la lectura, y que necesitaba aprovechar ese tiempo. Pero también comprendí que me había convertido en un lector impaciente e intolerante.

Sigo en esa tercera fase, sigo siendo un lector hijo de puta, pero uno que desea o implora que algún día le llegue una cuarta fase.



Fotografía de Marlon Meza

«Unos años después, cuando ya había escrito y publicado un puñado de libros —o sea, dejado atrás el tocar solo canciones de otros—, ingresé en una tercera fase: el lector hijo de puta»



Y pues ahí estaba, en París a los veintiocho años, leyendo libros como una especie de adicto mientras me iba enfermado cada vez más. Tenía un constante y misterioso sabor a yodo en la boca. Había perdido tanto peso que los pantalones y las camisas que había traído en la maleta me colgaban del cuerpo como ropa mojada en un tendedero. Solo me sentía mejor cuando me perdía durante horas en un libro. Pero, irónicamente, ese mismo apetito insaciable de ficción quizás me estaba enfermado aún más, o al menos me estaba poniendo un poco maniaco. Un virus, me dijo un doctor francés, entregándome un frasco lleno de pequeñas cápsulas blancas de belladona. Complicaciones de una gripe, me dijo otro mientras encendía un Gauloise sin filtro en su clínica (aún eran los años noventa) y me daba una receta para antibióticos. Nada ayudó.

Y una noche casi me desmayo en el metro.

No había estado durmiendo ni comiendo bien. Y adentro del tren, de pie, una mano aferrada al poste de metal, de pronto empecé a temblar. Todo se volvió brumoso. Mis piernas se entumecieron y caí al suelo. Estaba empapado en sudor, sentado entre tantas piernas de tantos parisinos. Pero nadie a mi alrededor parecía enterado o aun preocupado. No recuerdo cuánto tiempo estuve ahí en el suelo, a punto de perder el conocimiento. Un par de estaciones, tal vez más. Poco a poco empecé a sentir mis piernas de nuevo, y esperé a que el tren se detuviera. No sé cómo finalmente logré ponerme de pie y salir del vagón y empezar a caminar a través de la concurrida estación de Cluny La Sorbonne. Y mientras subía las gradas hacia el ya oscuro



y lluvioso Boulevard Saint-Germain, de repente alcé la mirada y me sentí cautivado por el brillo de una pantorrilla medio desnuda de la chica que iba subiendo delante de mí.

Poco después de esa noche compré un boleto de regreso a Guatemala y me marché de París con una sensación de fracaso. Me tomó algún tiempo recuperar la salud, y aún más tiempo aprender a escribir. Los años han erosionado muchos de los detalles de aquellas semanas de fiebre en París. He olvidado casi todas las novelas que leí y, por suerte, todos los cuentos que intenté escribir. Pero nunca he olvidado la pálida y firme pantorrilla de aquella chica mientras subía las gradas delante de mí. Recuerdo el ángulo de su curvatura, el tono exacto de blanco, una peca solitaria en la parte superior. Recuerdo su pantorrilla con tanta claridad que hasta podría dibujarla, si yo supiese dibujar.

Aún no comprendo por qué una imagen tan pasajera terminó fijándose en mi memoria. Ni tampoco comprendo por qué sigo escribiendo sobre ella décadas después. Quizás sea porque un escritor en París nunca escribe sobre París, sino sobre las migas de magdalena mojada en un té de flor de tilo. O quizás sea porque aquella noche helada en París, saliendo de la estación de metro como si estuviese emergiendo de las entrañas mismas de la ciudad, resultó ser una de mis noches más oscuras. Yo sabía que toda mi vida hasta ese momento había sido vivida por alguien que ya no existía, o por alguien que ya no quería existir. Estaba solo y enfermo y abandonado y completamente perdido y de pronto algo en la blancura de una pantorrilla en plena noche de invierno hizo que me sintiera vivo de nuevo, aunque solo haya sido por unos segundos. Pero, a veces, unos segundos nos bastan.

CRÓNICA

Crónica de una crónica que empieza por el final

por **Noemí Sabugal**

«El año 2018 marcaba el final de esta historia y el comienzo de otra todavía por escribir. Sabía, sabíamos, que las minas iban a cerrar porque se acababan las subvenciones europeas para la producción de carbón»

Todas las historias tienen un principio pero la que iba a escribir tenía un final.

Esta historia estaba ahí desde siempre, aunque entonces no lo sabía. Había algunos indicios: los pulmones fatigados de silicosis de mi abuelo José, las cicatrices azules bajo la piel de las manos de mi abuelo Santos. Y el recuerdo, muy lejano, de haber visto a mi padre salir del turno, en una noche apenas ahuyentada por luces artificiales. Bajo ellas, mi padre o alguien parecido a mi padre, con la cara negra, el casco blanco y el mono azul, aunque esto último me lo imagino, porque era imposible ver ese azul.

El carbón. Ésta era la historia.

Es la historia. Las de las cuencas mineras como en la que nací, en el pueblo de Santa Lucía, la santa que lleva en una bandeja sus ojos arrancados, en el valle de Gordón, en la montaña central de León, en el noroeste de España. Las últimas estadísticas dicen que en Santa Lucía de Gordón hay 387 vecinos. Cuando era niña, este número se multiplicaba por cuatro. Un pueblo colmado, bullicioso. Bares con la máquina de café siempre caliente, tiendas, una buena biblioteca pública. Y un griterío de niños subiendo y bajando de los dos colegios -ahora cerrados- que había en uno de los extremos del pueblo, al final de una cuesta larguísima que se helaba en invierno. En esa cuesta, sobre esas placas de hielo, nos caíamos y sangrábamos por la nariz. En el colegio nos ponían un poco de agua oxigenada con un algodón y nos enviaban enseguida a clase.

Es un territorio duro. De luz cruda. Pueblos entre nieves y crestas calizas, bosques de robles y ríos profundizando los valles. Y bajo los pies, una tierra agujereada, recorrida día y noche por topos humanos que conocían los sonidos de los intestinos de la tierra, que a veces los devoraba. Hombres-topo, mineros, que eran nuestros abuelos, que eran nuestros padres, que después seríamos algunos de nosotros, los hijos del carbón.

El año 2018 marcaba el final de esta historia y el comienzo de otra todavía por escribir. Sabía, sabíamos, que las minas iban a cerrar porque se acababan las subvenciones europeas para la producción de carbón. Dos años antes, la gran empresa minera en la que habían trabajado mi bisabuelo, mis abuelos y mi padre, la Hullera Vasco Leonesa, había entrado en liquidación. Se malvendía lo que quedaba. Casi pueblos enteros creados por la empresa, como Ciñera de Gordón, en el que se ponían a la venta un centenar de casas de mineros, el economato, las piscinas, el cine, el campo de fútbol. Hace pocas semanas estuve allí. El campo de fútbol ya es solo campo y entre los resquicios de las gradas han crecido espinos que engordan sus escaramujos en otoño.

-Voy a contar la historia de las cuencas mineras -le dije a mi padre.

-En menudo lío te has metido -contestó.

Así empezó *Hijos del carbón*, este libro-viaje, la crónica de un fin.

Novalis escribió que todo recuerdo es el presente. Tenía muchos recuerdos en la caja de la infancia y por ellos empecé, porque esta historia que comienza por el final también necesitaba un inicio. Por mis abuelos empecé, por el abuelo José y por el abuelo Santos. José había entrado en la mina con catorce años. Santos había tenido un accidente y había estado a punto de morir. Después de eso, dejó la mina y él y mi abuela Teresa vivieron de vender la leche de sus vacas a una fábrica de quesos.

El camino salía de la puerta de mi casa, pero me proponía desbrozar otros senderos. No iba a escribir desde el sofá familiar sino a superar el recibidor de mi historia y a cruzar la puerta hasta llegar al resto de las cuencas mineras y a las historias de otras familias. Iría de lo personal a lo colectivo. Mi voz estaba ahí pero, como con la sal, abusar de ella haría el plato intragable.

Para entender esta historia había que explicar muchas cosas. La primera: la mano helada de la muerte sobre los pueblos mineros. Miles de muertos por grisú, el gas asesino de las minas de carbón, o por derrabes o por caídas de costeros. Los muertos del carbón, sus nombres grabados en las placas de mármol y de granito de los memoriales, desde las cuencas carboníferas del norte de España hasta las del sur. Un escalofrío compartido: la sirena de la mina que suena a deshora, que no anuncia que uno de los turnos de trabajo se termina, sino que ha ocurrido un accidente. Compartido también el miedo de la espera de las familias junto a la bocamina. Padres,



«Novalis escribió
que todo recuerdo
es el presente. Tenía
muchos recuerdos en
la caja de la infancia
y por ellos empecé,
porque esta historia
que comienza por
el final también
necesitaba un inicio»

madres e hijos que confían en ver a los suyos, asustados pero vivos, saliendo de la jaula, el ascensor que sube desde el estómago de la tierra.

No siempre ocurre así. A veces la mano de la muerte se lleva a alguien en el puño. En mi valle se contaron las últimas muertes de mineros del carbón en España. Sus nombres: Manuel Moure, Juan Carlos Pérez, José Antonio Blanco, Orlando González, José Luis Arias, Roberto Álvarez. Fue el 28 de octubre de 2013. Desde entonces -ocho dolorosos años- las familias esperan a que se celebre el juicio que determinará cómo se produjo el accidente, el porqué de esa tromba de grisú que se llevó en un soplo el oxígeno de sus pulmones.

Era algo sobre lo que tenía que escribir. Algo sabido pero que conviene recordar: en la mayoría de las familias mineras hay un muerto o un accidentado. Sus fotografías duelen en el aparador del salón. Esa mano helada sobre la nuca.

El padre de Tamara Espeso, Luis Antonio Espeso Mencía, *Zape*, murió -en las cuencas *se dice se mató*- junto a otros trece mineros en el pozo Nicolasa, en Asturias, en 1995. Tamara tenía quince años ese verano, marcas de sol por el bikini, un novio, un nuevo curso a punto de empezar. Cuatro años después, contra la voluntad de su madre, Tamara se hizo minera. Y le tocó trabajar en el mismo pozo en el que había muerto su padre.

Tamara es una de las voces que, en el libro, mejor cuenta la relación con la muerte en las cuencas mineras, esa aterradora cotidianeidad. Metida en su mono azul con bandas reflectantes en las perneras, a la entrada del pozo Nicolasa, me dijo: llevo la misma vida que llevaba mi padre. Tras ella giraban las poleas del castillete del pozo. Un movimiento circular, repetido, el de esas poleas. Igual que era circular, repetida, la vida de Tamara, la de su padre, y la de los territorios del carbón, con una generación tras otra, abuelos, padres e hijos, entrando por el mismo agujero sin luz.

Este libro ha sido una carrera contra el tiempo, eso también. Había voces a punto de desaparecer. La última ha sido la de Máximo Álvarez, *Maxi el Grillo*. Murió tres meses después de que se publicara. Me dio tiempo a llevarle un ejemplar a su casa en el pueblo de Casetas, en Sabero, León. Máximo estaba en un sillón, tapado con una manta, flaquísimo y amargado después de un mes en el hospital. Se había sentido muy solo, apenas había podido tener visitas debido a la pandemia del coronavirus. Me dijo: me hubiera tirado por la ventana. Ochenta y siete años y nunca había estado ingresado. Isabel, su mujer, nos hizo uno de sus cafés, tan buenos -lo muele a mano-, y todavía tuvo ánimos Máximo para hacer alguna broma que nos recordara su carácter burlón y cantarín, que por eso lo del grillo. Máximo se había librado -de casualidad, como ocurren las cosas importantes en la vida- del accidente más grave de la minería en León, el de Casetas, ocurrido el 10 de junio de 1954. Catorce muertos. Máximo estaba a punto de entrar en la mina después de ir a domar a un buey. Vio cómo la explosión salía de la galería y cómo desbarataba una línea de vagones

y dejaba debajo de algunos, vivo, al hombre que los conducía, y cómo el fuego quemaba un bosque entero de robles. Máximo se salvó entonces de esa mano helada que lo ha alcanzado sesenta y seis años después.

Las voces de Tamara y de Máximo y todas las demás voces se oyen directamente en el libro. Quería que los ojos escucharan sin intermediarios. Así lo hice: hay un guion y después la voz. Aunque yo escriba las palabras, éstas salen separadas de mí, igual que fueron dichas. Al leerlas me parece que estoy con esas personas allí donde me contaron sus historias, en cocinas de azulejos amarillentos, junto a pozos mineros, en salones con mantelitos de ganchillo, en una calle cualquiera de un pueblo minero de Asturias o de Teruel. Son voces que treparon a los cordales fríos de las montañas palentinas, voces que quedaron enganchadas en la horca de piedra del monte Pedraforca, en la comarca barcelonesa del Berguedà. Voces de mineros, de mineras, de carboneras, de trabajadores de centrales térmicas, de historiadores. Voces que perseguí mientras navegaban por el Ebro, entre Mequinzenza y Fayón, por donde antes pasaban barcas carboníferas, los *llaüts*, arrastradas después río arriba, con cuerdas, por hombres que recorrían los *caminos de sirga*. Voces que busqué en la devastación oscura del Cerco Minerometalúrgico de Peñarroya, en Córdoba, y que bebí mezcladas con el agua agria de la fuente de Puertollano. Voces que se escabullían a veces o bien que aparecían de pronto, como la de Beatriz Melcón, en Espina de Tremor, hija de uno de los presos-mineros del franquismo, esposa de picador, hermana de un hermano muerto en la mina.

Una historia llevada por voces.

Una historia que arraigaba en los lugares de los que venían esas voces y recorría con el dedo un mapa de castilletes mordidos por el óxido, de cristales rotos en vestuarios mineros abandonados, de carteles de SE VENDE en casas vacías. Una desolación que debía mantener a raya durante la escritura para que el texto no se desbordara en lamentos, para que las letras mantuviesen su fijeza en la página y no acabaran, derramadas y temblorosas, en las manos de los que las leyeran. Pero una desolación que había que mirar y que contar. Porque ésa es, como dice Leila Guerriero, la única decisión que importa: qué mirar.

Conocer esos lugares requería unas botas resistentes y algo de dinero para los hostales más baratos que pudiera encontrar en los tres años y medio que iba a durar este libro-viaje en busca de los hijos del carbón. Contar el trabajo del trabajo es una coquetería de los escritores y de los periodistas, pero como este texto es la crónica de una crónica puedo echar un vistazo a la trastienda. Alumbrar muy rápido, solo por un momento, aquello que no tiene focos: el cuentakilómetros del coche, los papeles arrugados, los libros apilados en el suelo, la taza de té sobre la mesa, con su círculo líquido iluminado por la luz del flexo. No hay nada extraordinario ahí: muchas horas de lecturas, otro montón de horas de escritura y de dudas. Ningún misterio. Así van saliendo las palabras, se van completando las páginas y, al fin, el libro. Y, sin embargo, una cierta magia. Siempre.

«Porque ésa es, como dice Leila Guerriero, la única decisión que importa: qué mirar»





BIBLIOTECA





Traducir un amor

Sara Mesa
Un amor

Anagrama, Barcelona, 2020
185 páginas

En contraste con su anterior producción, esta novela (la séptima de la autora) tiene un sesgo más realista que imprime, quizás, un cambio en su escritura; esta se adelgaza hacia lo esencial, ganando terreno lo poético y lo teatral. Aparecen en ella temas recurrentes en su obra: la precariedad, la dualidad fuerte/débil, individuo/grupo, las relaciones que se establecen en comunidades cerradas, un ambiente opresivo. En este contexto se desarrolla la historia de Nat, una mujer joven que llega a una pedanía, alquila una casa, adopta un perro y trata de traducir un libro. Con esta premisa (la introducción de un elemento nuevo en un conjunto uniforme) el equilibrio se rompe. Surgen las preguntas. Si lo que está buscando es tranquilidad en su huida, enseguida tiene que enfrentarse con un casero que entra en su casa sin pedir permiso (esa y otras violencias), vérselas con un perro que no es como esperaba o establecer vínculos, en mayor o menor medida, con los habitantes de La Escapa.

El hecho de empezar de cero en un lugar implica haber tomado antes esa

decisión. A pesar de su aparente falta de voluntad, Nat cuestiona y valora, casi de un modo obsesivo, las posibilidades con las que cuenta. Es una persona que busca (¿viene de ahí la palabra *buscona*?). Por su profesión de traductora, Nat se abisma en los significados de las palabras. ¿Qué le puede pasar a una mujer sola? ¿Que se le acerque un hombre?

En *Un amor*, tanto la escenografía como la psicología de los personajes son una abstracción (la novela ha sido comparada con la película *Dogville*). El perro de Nat, al que nombra Sieso por su carácter huraño, esquivo e indomable, funciona de la misma manera. De nuevo toda expectativa cae cuando la protagonista se encuentra con un amor barato que no tiene que alimentar (porque él solo se busca la comida) ni cuidar (Sieso rehúye todo contacto). Es, pues, un amor engañoso, falso, frente a la idea de este animal como símbolo del amor sin reservas. Las relaciones, del tipo que sean, que aparecen en los libros de Sara Mesa son a menudo así: precarias, ínfimas. En este caso, el vínculo que establece Nat con

el alemán recuerda por momentos al que mantiene con Sieso, el perro. Y, en menor medida, también con el casero y con Píter, el único amigo que hace allí, y con el resto de lugareños. El funcionamiento de las cosas se rige según la lógica de unas normas que ella desconoce, pero si ha llegado a La Escapa buscando o esperando algo, ahora no puede decir que no lo quiere. *Fue ella la que pidió un perro*, le espeta el casero. Sin embargo, Píter le ofrece otro, *si quiere*; uno mejor que Sieso. Uno hay que querer.

Lo que no se dice también está en juego. La mayoría de las veces es así como funciona, con silencios, subtexto, frases entredichas, pensamientos no hilados. Pero, ¿qué ocurre cuando alguien muestra abiertamente sus intenciones y una lo acepta? Nat comprende enseguida que su presencia en ese lugar implica cosas, decisiones, riesgos. La pertenencia al grupo, como le dice Píter, le hace ver cuáles son sus opciones. ¿Entonces hay engaño posible? El alemán va de frente mientras Píter lo hace dando rodeos. Tampoco está de más recordar lo obvio; que casi

nunca se elige en libertad porque la libertad total no existe.

Un amor fue considerado el mejor libro de 2020 según destacados medios. A más de un año de su publicación me interesa ahondar en él a riesgo de develar algunos detalles que no merman, en mi opinión, una experiencia lectora vívida más allá de la trama.

La escritura de una obsesión, la de Nat por el alemán, es arriesgada por lo que pueda tener de incomprensible o inadmisibles para algunos lectores; por las circunstancias que provocan los hechos en esta historia, porque tal vez solo quien lo ha sentido así conoce el amor (el deseo, el dolor) de la manera en que lo plantea el libro. ¿Qué es el amor? ¿Qué palabras lo definen, cuáles lo abarcan? Tal vez esa capacidad del alemán (hombre de campo, rudo, pobre infeliz) de nombrarlo de un modo directo, parco y brusco (despojado de *palabrería* como la propia escritura de la autora), pero al mismo tiempo franco e incluso amable es lo que seduce a Nat, para la que las palabras son el modo de ganarse la vida y que, sin embargo, no logra dar con aquellas que necesita.

Al mismo tiempo, la necesidad de aceptación, de encajar en la norma hace que quede atrapada en una relación (un entorno, unas amistades) que probablemente no quiera. Todos sabemos que ceder no es desear. Andreas, el alemán, le propone un trueque. ¿Cuánto hay de necesidad y cuánto de deseo? ¿Qué es aquello que matiza un amor? ¿Se puede dar, proponer, pedir como quien pide permiso para entrar en una casa ajena? Sin duda, podemos pedirlo, pero en ese territorio desconocido de los límites de cada cual en el que Sara Mesa se desenvuelve casi nunca ocurre lo esperado.

En esta historia se produce una seducción muy particular, puesto que el alemán no es un hombre que se maneje bien en esos términos, digamos, intelectuales, de la lengua y, sin embargo, ocurre. Como lectores puede

sorprendernos, pero si nos detenemos a mirarlo de cerca, con lupa (como le gusta decir a su autora), la realidad no se deforma, solo se amplía para alcanzar a ver los detalles y admitir que, tal vez, en alguna ocasión, también a nosotros nos haya pasado algo parecido, esa extraña seducción (también de las palabras) que no sabemos a qué responde, de dónde viene, que es impulsiva y alejada de todo lo que creíamos nuestro gusto. Tal vez reconozcamos algo ahí que no queríamos mirar, pero que existe, de una naturaleza tan salvaje que es capaz de echarlo todo abajo y hacernos perder pie, como le sucede a la protagonista del libro.

La amenaza de un casero que irrumpa en la intimidad de Nat sin ser llamado, razón de las pesadillas que sufre, la amabilidad y favores que exigen sometimiento (y dan miedo), la hostilidad, casi cinematográfica, del terreno (la presencia constante de un monte vigilante y pesado, los prejuicios sociales...), la comunicación que se establece desde el primer encuentro con el alemán, hacia qué lado oscila el poder.

¿Qué implica acostarse con alguien, tener una relación, practicar sexo, entrar *ahí* aunque sea un rato? Más allá del logro formal que consigue la autora en esta novela (probablemente la mejor de cuantas ha escrito), deduzco que la fascinación que ha supuesto se debe a que faltan todavía muchos relatos en los que las mujeres sean sujetos de deseo. De cómo viven en sus carnes eso que llamamos amor. Algo que Sara Mesa plantea también de un modo crítico. El poder femenino que se nos otorga a las mujeres cuando somos jóvenes, que hemos aprendido y utilizamos con alegría, más aún sobre los hombres mayores (el alemán tiene doce años más que ella), al mismo tiempo nos oprime.

El libro reivindica el deseo femenino desde el lugar (otorgado, hostil) en el que se encuentra esta mujer joven. Frente a todos los caseros, guardianes, amigos bienintencionados, impo-

siciones sociales y morales, asumiendo todas las violencias que supone un intercambio como este, los matices expuestos, las condiciones dadas, la obsesión y el sufrimiento consecuentes, Nat acepta que ese sea el viaje, interior e íntimo, a emprender, uno que pasa por conquistar el placer. Por perseguir, sin descanso, las palabras con que entenderlo.

por **María Cabrera**



Un padre, un secreto, un río

Pedro Mairal
Salvatierra

Libros del Asteroide
176 páginas

En estos días en que lo autobiográfico, en sus más variadas facetas, copa las mesas de novedades, resulta tonificante reencontrarse con una auténtica, robusta y magníficamente construida novela de ficción. Y, sin embargo, esta ficción plantea ciertas cuestiones que no pueden estar más próximas de algunos libros de memoria personal: ¿quiénes fueron nuestros padres?, ¿qué sabemos de ellos, de sus vidas, de sus identidades?, ¿qué lugar ocupamos nosotros cuando ellos desaparecen?

En 1998 Pedro Mairal (Buenos Aires, 1970) pasó de ser un anónimo aspirante a escritor, con un puñado de cuentos inéditos en su haber, a ganar el premio Clarín de novela con *Una noche con Sabrina Love*, editada en España por Anagrama. Mientras que en Hispanoamérica su fama de escritor talentoso iba en aumento con los años, en España la recepción de su obra tuvo escasa repercusión: su segunda novela, *El año del desierto* (2005), y la tercera, *Salvatierra* (2008), aparecieron ambas en 2010,

de la mano de Salto de Página y El Aleph respectivamente, y dejaron a su paso un casi imperceptible —aunque elogioso— rastro. El gran éxito argentino de *La uruguaya* (2016) despertó el interés de Libros del Asteroide, que tuvo el buen ojo de apostar por esa historia inolvidable en la que un escritor lleno de dudas, casado y con un hijo, viaja a Uruguay para cobrar un dinero con la esperanza de pasar el día en compañía de una joven atractiva y perturbadora. A partir de la popularidad de esta novela, que ya va por su undécima edición, Libros del Asteroide decidió recuperar *Una noche con Sabrina Love* (2018), *Maniobras de evasión* (2019) y ahora también este *Salvatierra* (2021) que aquí reseñamos. Y la reedición de *El año del desierto* está prevista para 2023, una buena noticia.

A la muerte de Juan Salvatierra, pintor mudo de vida introspectiva y talento secreto, sus hijos Luis y Miguel deciden revisar su legado. Así, penetran en el almacén abandonado que su padre utilizaba a modo de es-

tudio en la localidad de Barrancales. Pero Salvatierra, un creador atípico, indiferente a la recepción de su obra, que ha pintado durante toda su vida por puro placer, sin codiciar jamás la repercusión pública, no utilizó lienzos al uso: ha producido un cuadro inmenso, casi cuatro kilómetros de tela en más de sesenta rollos, uno por año, a lo largo de sesenta años de vida. Este cuadro descomunal, este cuadro-río, es, en palabras de su hijo menor, Miguel, narrador de la historia: «algo demasiado personal, como un diario íntimo, como una autobiografía ilustrada», «la vida entera de un hombre».

No obstante, los problemas no tardarán en presentarse: el objetivo de sacar a la luz la obra de Salvatierra chocará con la burocracia argentina y el almacén donde se guarda la obra del pintor resultará enseguida vulnerable, y su emplazamiento, codiciado peligrosamente por el dueño de un supermercado colindante. Además, en el momento en que una fundación holandesa se interesa por

las pinturas de Salvatierra, uno de los rollos —el correspondiente al año 1961— no aparece por ningún lado. Es entonces cuando Miguel saldrá en pos del rollo faltante. Ese viaje, esa búsqueda hacia el objeto de deseo — principal motor narrativo del libro— se convertirá en una obsesión y en la promesa del desvelamiento de un secreto.

Desde la primera página, la historia avanza rápida, natural y al mismo tiempo caudalosa, mientras Mairal, con mano izquierda, sin hacer ruido, va dejando caer detalles, brochazos de personajes secundarios que serán más tarde esenciales, trazos de una atmósfera nunca inocente. El plano temporal de la búsqueda del rollo perdido se alternará con el de la reconstrucción de la vida de Salvatierra a partir de lo representado en las telas; al contemplarlas, Miguel afirmará «la pintura me hacía recordar momentos de nuestras vidas», incluso instantes que creía olvidados. Con esos afluentes la narración va creciendo capítulo a capítulo. Los fragmentos, algunos muy breves, siempre terminan en alto, en un punto álgido que hace imposible detener la lectura, bajar el libro.

Pero esta historia, en apariencia un *thriller* artístico abocado a la resolución de un misterio —hallar la pieza del puzle que no aparece—, es mucho más que eso. Es también una aventura íntima, una *quête* interior. El continente (el rollo pictórico) se transforma en una búsqueda del contenido (lo que ocurrió en 1961, cuando Miguel tenía diez años). O, dicho de otro modo, la búsqueda del objeto (el lienzo ausente) acaba convirtiéndose en una búsqueda del sujeto (la vida secreta del padre). Mairal retrata de forma soberbia la mirada que el hijo proyecta sobre el misterio de su padre («A veces sentía que estaba conociendo a mi padre por primera vez») y la imposibilidad de rellenar

ese espacio en blanco, de dar una respuesta unívoca al interrogante de quiénes fueron nuestros padres.

No es baladí que los conceptos de pintura, escritura y vida fluyan en paralelo en esta novela: conforme los rollos pictóricos se despliegan a los ojos del hijo de Salvatierra, las páginas del libro se escribirán, el lector progresará en su lectura. La creación, tanto a través de la pintura como de la escritura, será una forma de ordenar la vida, de aprehenderla. De ahí las reflexiones en torno al arte que salpican la narración: la presencia del artista en su arte [«La ausencia del autor mejora la obra (...). El hecho de que el autor no esté presente, incomodando entre el espectador y la obra, hace que el espectador pueda disfrutarla con mayor libertad»]; la recepción, la crítica, la apropiación y la interpretación (¿Cómo sería el arte de no existir la crítica, de estar atado, condicionado, por lo que otros van a opinar de la obra de uno?). En este sentido, el hijo de Salvatierra sostendrá: «La obra de Salvatierra no es más nuestra, (...) ahora otros la ven, otros la miran, la interpretan, la malinterpretan, la critican y de algún modo se la apropian. Así debe ser».

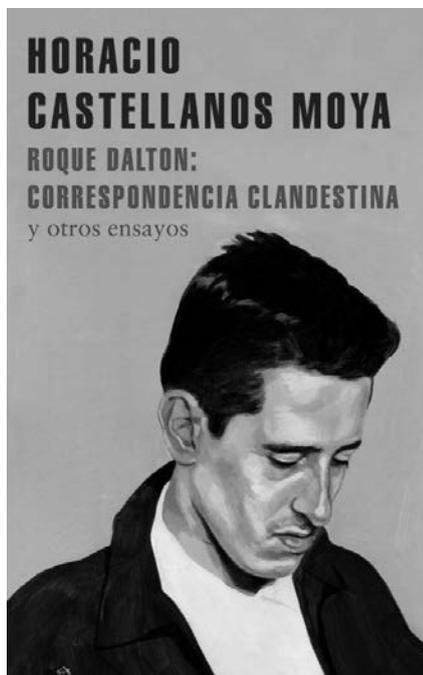
Uno de los aspectos más logrados del libro es la ambientación. Miguel es un porteño que regresa a las tierras de su infancia, a esa localidad de Barrancales en la provincia de Entre Ríos. Un lugar fronterizo, donde rige un orden distinto. Hombres hoscos y taciturnos a caballo —de día pescadores de agua salobre, de noche contrabandistas que «cruzan cosas» de una orilla a otra del Río de la Plata—. Llanuras, tierras inestables, inundables. Un caudal opaco, turbulento, plagado de mosquitos y peces enormes de aspecto fiero. La orilla que se ve al otro lado quizá no sea en realidad la orilla, sino un cordón arenoso. Un paisaje inquietante («el

río tenía pozos y remansos traicioneros») donde buscar, como aguja en el pajar de la memoria, el año perdido de Salvatierra.

En *Salvatierra*, a imagen de las aguas turbias del río, nada es lo que parece. Bajo una escritura límpida, nada es claro. Algunas subtramas, con acierto, no se cierran, no se resuelven del todo, si no es en la interpretación del lector. Los personajes se construyen sobre claroscuros, en ocasiones apenas perfilados, pero lo suficiente para que brille en ellos el enorme poder evocador de la sugerencia. Todo el libro está sustentado sobre la metáfora del agua: el río, el cuadro-río, la vida-río. La sala del museo holandés donde se encuentra la reproducción de la obra de Salvatierra se califica de «acuario» y allí, ante los visitantes, «el cuadro va pasando como un río».

Como si discurriese por un lecho fluvial, Mairal ha construido una narración perfectamente hilvanada, sin cabos sueltos, en la que todos los engranajes funcionan y cada detalle posee un cometido preciso. Hasta desembocar en un final espléndido, exento de efusividades, coherente. Esto también sucedía en sus otras novelas, por supuesto, pero este es un libro distinto, escrito con una pluma más sosegada, más honda, más introspectiva y misteriosa, más atemporal. Una novela llamada a perdurar.

por **Margarita Leoz**



Tema del traidor y del héroe

Horacio Castellanos Moya
Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos

Literatura Random House, Barcelona, 2021
 224 páginas

Más conocido como narrador, el salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) es asimismo poeta y profesor de escritura creativa en la Universidad de Iowa. Algo de todo eso hay en este libro variado y no por ello menos coherente, más un poso del periodismo que también ejerció el autor, con páginas cercanas a la crónica o el reportaje. La parte fundamental del volumen, poco más de un tercio de sus páginas, pone a disposición de los lectores una punta de cartas cruzadas entre Roque Dalton y su exesposa, más los comentarios de Castellanos Moya, quien reconstruye los años que condujeron a la muerte de su compatriota, poeta, novelista y revolucionario que, como un espía de la Guerra Fría pero no en el ambiente gélido de la RDA sino el más bien pegajoso del trópico fue, como tantos que llevaron una vida clandestina, víctima del doble juego, y pelele de los planes y caprichos de otros, sujeto a celos, vigilancias, secuestro y asesinato. A Dalton lo mataron los suyos, acusado de ser agente de la CIA. Viene a las mientes, al repasar su historia, el cuento de Borges «Tema del traidor y

del héroe» que, ambientado en Irlanda, cuenta una historia universal, sí, de la infamia, que podría haber acaecido en cualquier sitio, como apuntó el propio Borges. No obstante, en su desenvolvimiento irlandés recuerda a su vez a aquello que dijo alguien que también se entregó a la lucha revolucionaria y con más aplicación que Dalton al alcohol: Brendan Behan. Behan afirmó que el primer deber de cualquier organización revolucionaria irlandesa era producir una escisión. De esos enredos, traiciones, ejecuciones sumarísimas, es el mimbres del que está hecho, por ejemplo, la novela *El delator* de Liam O'Flaherty y su conversión en película: la genial homónima de John Ford y 1935, precisamente el año en que naciera Dalton (hijo de un estadounidense de origen irlandés, por cierto).

Si toda novela de espionaje tiende a cierto grado de confusión propiciado por la ocultación, los disfraces, los nombres en clave, en este relato epistolar de no ficción también a veces hay cierta neblina. No es de extrañar: los protagonistas operan bajo nombres falsos, se expresan con todo tipo

de vaguedades para no dar pistas a quienes, entrometidos, quizá lean la correspondencia, y se refieren a los otros como «los compañeros» o «la familia». No es baladí el uso de esta última palabra, que asemeja a los que la emplean a miembros de la organización secreta y sangrienta por antonomasia, la mafia; pero también tiene concomitancias con el sustantivo colectivo que muchas sectas predicán de sí mismas. Mucho de secta y mafia hubo en los ambientes por los que se movió Dalton, del que en esta reseña no cabe ocuparse como merece en su papel de escritor sino solo como personaje, un poco a lo criatura de Unamuno, Pirandello, Flann O'Brien, pero sin ningún dejo de humorismo o ironía, sino vestido de tragedia.

Las cartas han tenido siempre una capacidad de inmediatez que potencia cualquier narración. Hay historias que están basadas en ellas, y en quien las lee puede ejercer la misma fascinación, al abrir el sobre o las páginas del libro que las contiene, que el agujero de las cerraduras antiguas o una mirilla encastrada en sentido inverso

que no sirva para otear el exterior sino para fisgar dentro de una casa, una estancia. Lo que aquí se ve es una sucesión de viajes, de amoríos, de intentos por ver publicada una obra literaria; también, la ayuda incondicional de la que fue mujer de Dalton, y la frivolidad de algunas jóvenes revolucionarias (una pareja, del jefe de la organización guerrillera ERP) que puede haber propiciado el final terrible: el escritor fue secuestrado por sus correligionarios el 13 de abril de 1975 y asesinado (ejecutado para quien quiera eufemismos) el 10 de mayo. El relato de los hechos apoyado en las cartas se interrumpe bruscamente en la página 83 con dos palabras que sustituyen al THE END de otras narraciones. Aquí lo que llamamos es: «¿Qué pasó?»

Los ensayos que vienen a continuación hasta completar el libro tienen distintos orígenes (conferencias, artículos, etc.) y tocan temas relacionados en mayor o menor medida con el desarrollado en el epistolario de Dalton. Porque no fue este un caso aislado en El Salvador, Centroamérica o Iberoamérica en su conjunto (también Brasil sufrió lo suyo). A la injusticia, las intervenciones militares estadounidenses, la corrupción de las clases dirigentes, la flagrante desigualdad (que no ha hecho sino ir a más, como bien señala Castellanos Moya) respondieron movimientos guerrilleros y revolucionarios que fueron alentados y dirigidos desde Cuba. La única excepción al comunismo extendido fue el idiosincrático sandinismo (Horacio Moya se refiere a los diferentes países de la zona pero no nombra o pasa de puntillas sobre Nicaragua). La reacción a la revolución, no menos violenta esta cuando pudo, fue el jarabe de balas de los paramilitares, los escuadrones de la muerte, los obedientes a Washington y a ese anciano que se va a morir sin ser juzgado por sus crímenes contra la Humanidad y atiende al alias de Henry Kissinger (su nombre real acaso sea *Son-of-a-Bitch*).

Castellanos Moya cuenta sus propias vicisitudes, la de su familia acomodada y conservadora en San Salvador y la hondureña Tegucigalpa, la de sus primeros pinitos en la escritura, la de las amenazas de muerte por la novela *El asco*, irreverente con su país. Su padre se tuvo que refugiar en México (lugar de acogida para tantos, como su Horacio, cuando también ese país era distinto). Un tío suyo fue dirigente comunista exiliado en La Habana, y se suicidó (Dalton se alojó en su casa la primera vez que estuvo en la isla). Un sobrino suyo y la pareja de este fueron asesinados por su actividad también política. La historia de El Salvador es muy sangrienta y, como aquí se lee, pegada a un infausto destino que le sorbe la sangre. Ahora que hay democracia la violencia no ha cesado, rehén el día a día, más allá de lo que cuatro años digan las urnas, del crimen organizado y las maras. La emigración ilegal y desesperada a Estados Unidos es corolario de todo ello.

Del ambiente absolutamente irrespirable de décadas anteriores, la de los ochenta y los noventa, da idea lo que le dijo el escritor Carlos Castro al autor del libro una vez que este visitó San Salvador. Es algo que no guarda mucha disimilitud con lo que le sucedió a Dalton: «¿Qué haces aquí? Te puede matar el ejército y echarle la culpa a la guerrilla o al revés».

De todos modos, este no es un libro sobre política sino acerca de la relación de la literatura con un entorno espacial y temporal concreto. Hay, pues, capítulos sobre «Orfandad y herencia literarias», el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y sobre una novela muy poco leída de Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, en lo que tiene de testimonio novelado de una pasión y un desencanto vuelto beligerancia adversa, y también de inquisición sobre el arte de la ficción y la cocina, el taller, que hay detrás de la obra del peruano. Sobre su propia creación también se detiene Castellanos Moya, en alguna ocasión

contrarrestando el peso grave de lo trágico con el recuerdo de que una vez que fue invitado a escribir una novela vitriólica como *El asco* sobre cada país y él respondió que «yo ya había hecho mi labor y mencioné, sin perder la seriedad, que algunos países necesitarían demasiadas páginas para tener su 'asco' y yo era un escritor de novelas cortas». Sobre estas hay también un capítulo que interesará a quienes quieran conocer mejor las reglas del género, ese terreno fronterizo entre la novela y el cuento. No teoriza, y es de agradecer esto, sino que comparte su experiencia como lector y como autor, no en vano la mitad aproximadamente de sus novelas podrían encuadrarse en esa tierra de nadie.

por **Antonio Rivero Taravillo**



Diminutas briznas de oro

Margarita Leoz
Flores fuera de estación

Seix Barral (España), 2019
221 páginas

Al final de la novela *El Gatopardo* hay un pasaje en el que el príncipe de Salina, ya anciano y moribundo, hace balance de su vida y rememora los momentos en los que fue feliz. Lampedusa describe los recuerdos de plenitud de su protagonista como «diminutas briznas de oro». Las vivencias en las que se refugia el príncipe mientras espera a la muerte incluyen: las semanas anteriores y posteriores a su boda, el nacimiento de su primer hijo, algunas conversaciones en las que sintió conexión espiritual con su interlocutor y muchas horas contemplando las estrellas. En mitad de una existencia que considera en su mayoría gris, algunos recuerdos brillan y le reconfortan. He tenido muy presente este fragmento de *El Gatopardo* al leer los cinco excelentes relatos de *Flores fuera de estación* de la autora navarra Margarita Leoz (Pamplona, 1980) en los que a menudo surge la pregunta de cuáles son los recuerdos, las personas y los espacios en los que nos refugiamos para sobrevivir.

Margarita Leoz es autora del poemario *El telar de Penélope* (Calambur,

2008) y del libro de relatos *Segunda residencia* (Tropo Editores, 2011). Han pasado ocho años desde su última publicación, un periodo relativamente largo para el mundo de productividad acelerada en el que vivimos. Escribir buena literatura a menudo requiere tiempo, pero en este caso, la escritura pausada también encaja con el espíritu del libro: todos los protagonistas de los relatos se rebelan en algún momento contra la velocidad y contra la vida práctica. Las historias de Leoz recuerdan en extensión (cada una tiene entre cuarenta y cincuenta páginas), ritmo y profundidad psicológica a las de Alice Munro y Marcos Giralt Torrente. El estilo está trabajado, pero nunca pierde la naturalidad. La autora consigue meternos con maestría en la cotidianidad de sus personajes, y nos emociona, porque es fácil identificarse con sus conflictos: problemas familiares, rupturas amorosas, maternidad, espacios perdidos.

En *Flores fuera de estación* el presente es el lugar sobre el que los

personajes proyectan su pasado. A veces parece que los protagonistas de las historias viven en el tiempo detenido de los fantasmas. «El pasado no es solo una memoria inmaterial, una proyección mental intangible; el pasado es denso, respira, se mueve hacia nosotros», dice Miguel Ángel Hernández en la cita que abre el libro. En los relatos que vienen a continuación, los ecos de otras épocas llegan con distancia y tristeza, como la voz de Sarah, que parece que habla desde «detrás de las paredes de un acuario», cuando le anuncia a la protagonista de *Bulbos* que su exnovio ha muerto.

En *Bulbos*, el primer relato del libro, la protagonista viaja con su novio a la ciudad europea en la que se ha suicidado un antiguo amante. Allí ella reconoce los espacios, pero todo lo demás ha cambiado porque una parte de quiénes somos y de las ciudades que habitamos desaparecen con las personas que vamos perdiendo a lo largo de nuestra vida. «Durante unos minutos no pienso en nada, ni en el porqué de ese viaje ni en Edgar,

a quien no sé con seguridad si quise, cuya muerte no sé si en realidad lamento o solo me recuerda a mí en otra época, otra yo que ha llegado a término, que ha desaparecido».

En *Diez salones, catorce dormitorios*, un hombre incapaz de trabajar y de comprometerse con su novia se refugia en la antigua tienda de muebles de sus padres. En los tiempos de IKEA, las habitaciones modulares del almacén resultan ridículas. «Aquel lugar estaba envuelto en un vaho antiguo, pasado de moda, propio de las dependencias de un teatro que representase funciones ambientadas en exclusiva en los setenta y ochenta». Al protagonista le gusta vivir allí, en un lugar fuera del tiempo, en donde casi todo lo que le rodea es inútil, y es posible vivir sin responsabilidades. El pasado casi siempre está presente en la memoria de los protagonistas, pero cuando éste se materializa en un objeto, está fuera de lugar: ya sea el caso de la tienda de muebles o de una antigua corbata burdeos.

Piedras al mar es quizás el relato que más me ha emocionado de todos, aunque no hay altibajos en este conjunto de historias. Una mujer va con su hija a visitar a su padre con alzhéimer a una residencia de ancianos. El hombre tiene un único recuerdo: Antonia. «Antonia era el nombre de mi madre. Era el único nombre que aún le habitaba». Es descorazonador pensar que ni siquiera nuestros recuerdos son para siempre. Pero es también en esta volatilidad y provisionalidad en donde los personajes a veces consiguen ser felices. Después de abandonar el geriátrico, madre e hija visitan la casa de un exnovio de la madre y el chalet en el que ella vivió de niña. A pesar de lo diferente de los pasajes, la autora consigue que no nos perdamos en la historia: los recuerdos se hilan a través de los espacios. La construcción de las atmósferas es fabulosa, sobre todo en

la casa del exnovio donde los muertos parecen convivir con los vivos.

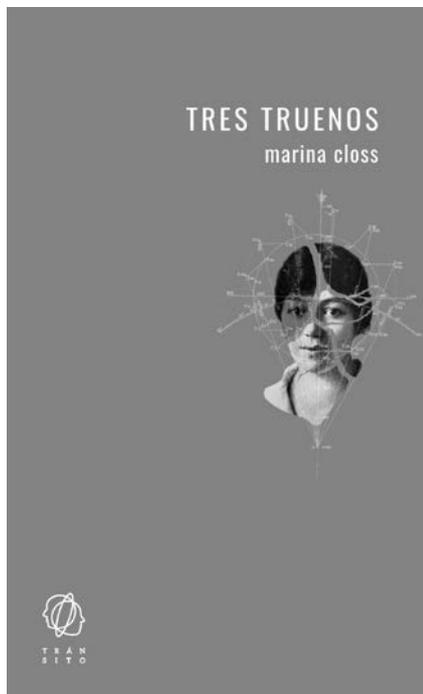
La maternidad es un tema que está presente en varias de las historias del libro. Hay mujeres que ven el embarazo como el final de su vida: «Cuando tengas hijos, considérate muerta», dice uno de los personajes de *Bulbos*. «La inminente maternidad se aprestaba a cubrir con una alfombra enmohecida su futuro», dice la autora al hablar sobre una de las dos mujeres embarazadas que aparecen en *Una nueva luz*. En contraposición a quienes ven cómo su vida se acaba al ser madre, hay otras mujeres que parecen dejarse atrapar por el misterio de engendrar y ver crecer a un niño. En *Una nueva luz* vemos que adaptarse al tiempo de la crianza supone también romper con las convenciones sociales.

En *Flores fuera de estación*, el último relato del libro, un hombre que acaba de divorciarse visita a sus padres en el hotel de costa en el que viven durante el invierno. El hombre mira con admiración, nostalgia y cierta envidia la relación que sus padres han construido a lo largo de los años. «Quiero a mis padres, pero a menudo percibo una división invisible entre nosotros; me hacen sentir que pertenezco a un planeta distinto, a una raza ajena, la de los que no conocen el amor. Y a eso se resume todo». Sin embargo, en este cuento encontramos lugar para la esperanza. Al final de la historia, «en un día apacible, caluroso, estival, como una flor caprichosa brotando fuera de estación», existe la posibilidad de que el protagonista atrape una de esas diminutas briznas de oro en las que refugiarse en el futuro.

No exagero si digo que *Flores fuera de estación* es uno de los mejores libros de relatos publicado en nuestro país en los últimos años. La prosa es elegante, las reflexiones profundas, el estilo impecable. Se lee de un tirón, pero deja poso. Hay desosiego,

pero también humor. Es un libro emocionante, porque es imposible leerlo sin hacer un balance personal de recuerdos.

por **Gabriela Ybarra**



Tres truenos, de Marina Closs

Marina Closs
Tres truenos

Editorial Tránsito, 2021
150 páginas

Marina Closs (1990, Misiones, Argentina) ha publicado cuatro libros entre los cuales se cuenta *Tres truenos* —hasta el momento el único editado en España— con el que la autora acaba de incorporarse al catálogo de la editorial Tránsito. En este sello, por lo demás muy recomendable, Marina Closs se suma a otras escritoras también imprescindibles como Fernanda Trías (*La azotea*) o Margarita García Robayo (*Primera persona*).

Tres truenos es una novela que se conforma, a su vez, de tres novelas cortas, autoconclusivas pero complementarias: las tres se instalan en una misma narrativa, la de la violencia que el mundo (un mundo eminentemente patriarcal y abusivo) impone a las protagonistas.

La primera de las tres novelas se titula *Cuñataí o de la virginidad*. «Tengo el nombre Vera Pepa y nací mirando el monte», así comienza el relato de una mujer mbyá, del pueblo guaraní, que vive con su cuñada bajo el estigma de haberse quedado embarazada

de gemelos. En retrospectiva y en primera persona, por medio de una interlocutora que no aparece, Vera Pepa (o Gran Monte, o Cuñataí) nos da cuenta de su breve infancia —a la que ella vuelve con nostalgia— interrumpida por un matrimonio forzado; de su posterior viudez (el marido muerto a manos de un grupo de hombres), y luego de la violación por parte de uno de esos hombres que la embaraza y sin saberlo la proscribire: según la tradición, tener dos hijos a la vez es considerado una señal de adulterio. En la voz de Vera Pepa existe una furia inmóvil, contenida, en la que por encima de todo se impone el deseo de haberse mantenido siempre virgen: «Vera Pepa, la flaca, no se casó con nadie. Vivió en otra pureza, no la tocó ningún ser. Se salió de las manos de todos los hombres».

La segunda novela breve es *Demut o de la paciencia*. «Hola, yo me siento y le hablo. Hola, me siento y le hablo. Yo me llamo Demut. No

soy de acá, yo nací en otro país. Llegué de otro lugar y ahora me siento y le hablo. Le digo: quédese aquí y escúcheme». En esta segunda parte, dos hermanos se ven obligados a emigrar de Alemania a Argentina, donde intentarán encontrar algo que hacer para ganarse la vida; después de un viaje en barco y de atravesar la selva brasileña, se comprarán un terreno en una colonia argentina para intentar sobrevivir con lo que siembran. Esto lo sabemos por boca de Demut, la hermana, por quien también conoceremos la relación incestuosa entre ambos y su futura separación. Él se queda en la casa y ella se va, primero a hacer de voluntaria en una iglesia del Ejército de Salvación, y después a la casa de un hombre y sus cuatro hijos abandonados por la madre. En ella esperará a que la propongan matrimonio, su único anhelo, mezclando los días en una especie de enajenamiento o una manera de ver el mundo que no acaba de ajustarse a la realidad. En la voz de Demut el pensamiento se vuel-

ve testimonio, pero nunca denuncia, y el logro de la autora es justo ese: escribir sobre lo que no se cuenta, no por medio de la demostración sino desde la intimidad.

El tercer texto, *Adriana o el amor verdadero*, también se trata de un monólogo de su protagonista. «Cuando se abre el telón, yo casi me arañó los ojos y escupo. Espero un segundo, para ver qué estoy haciendo. Nada. Veo que se abre el telón. Veo que se abre el telón y hay una cabaña y de la cabaña sale una bailarina. Me toco con la uña la mejilla y me rasco los ojos. No me estoy hiriendo. Cuando la bailarina danza, parece que la música la dejara triste y débil». En la última de las tres historias sabemos de Adriana también por lo que ella nos cuenta: estudia en la facultad, trabaja bordando para un teatro, se acuesta con un hombre, al que desprecia, y después se acuesta con otro hombre, del que se enamora. El primero quiere seguir estando con ella y el otro no. Adriana pasará los días intentando que el otro la quiera y que el primero no le resulte tan desagradable, todo mientras lleva un diario literario sobre las funciones de ballet que ve en el teatro; todo mientras recibe, ocasionalmente, visitas de su madre a la que pregunta por el amor, con escaso éxito. En esta búsqueda la protagonista espera y se desespera, mediante el relato fragmentado y dialógico, en un intento por entender las relaciones románticas y el sexo, por entenderse a sí misma en relación con los hombres.

En las historias de Marina Closs existe una conciencia del mundo poética y violenta, extraña y distante. A través de la voz de las protagonistas, la escritora logra una singularidad maravillosa, en un trío de voces que en el fondo es una misma: por una parte, la de una mujer que busca desesperadamente algo (la vuelta a la virginidad, la ternura, la maternidad, el amor) y, por

otra, la de la mujer violentada por un mundo a veces incomprensible, cruel, que no llega a poder articularse del todo a través del lenguaje.

Tres truenos tiene, en su primera parte, muchos paralelismos con la corriente literaria indigenista; se emparenta (o yo la emparento) con novelas como *Balún-Canán*, de Rosario Castellanos o con las novelas *Eisejuaz* y *Enero*, de la también argentina Sara Gallardo y publicadas en España por la destacable editorial Malas Tierras. En la segunda y tercera parte me aventuro a sugerir ciertas reminiscencias con obras como *En tierras bajas*, de Herta Müller, *Las retrasadas*, de Jeanne Benameur y *Las primas*, de Aurora Venturini. Si saco a la luz estas vinculaciones es porque he visto en todas ellas, y en la novela de Marina Closs, una manera muy lúcida e inteligente de generar un lenguaje de la distancia, de establecer en la palabra el principio de la mirada.

Cuando Clarice Lispector dice que «la palabra tiene el dominio del mundo» es justo lo que ocurre con las tres protagonistas de *Tres truenos*: ellas piensan, ellas palabran, ellas formulan la experiencia; a través de esa palabra se describen en su propio universo, y es más: consiguen desplazarnos a nosotros mismos, lectores, para ocupar un lugar nuevo, un espacio desafiante. «Yo de chica parecía que me desarmaba como un puñado de agua», dice Cuñataí al hablar de su complexión física. «El agua no es una madre: alrededor del cuello, es una soga», dice Demut tras ver a un niño ahogado. «El verdadero amor no es una persona, sino un gesto en el cuerpo», escribe Adriana en su diario.

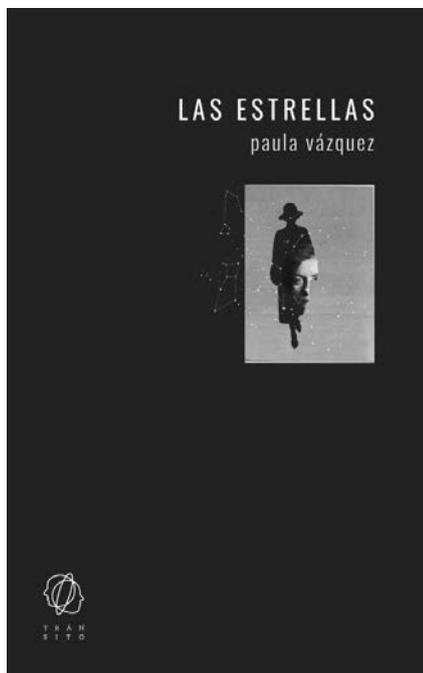
La manera en la que estas tres mujeres nombran los acontecimientos las hace tener cierta facultad sobre ellos. No control sobre el mundo pero sí sobre lo que ellas perciben del mundo. El desafío no está en los actos sino en la expresión, en el pensamiento.

De esta manera existe, a través del lenguaje, un arma (pero también un vehículo) contra/hacia la fascinación, un gesto que es lo mismo reconocimiento que hallazgo, que se consolida en una voz nueva que es también todas las demás voces.

Con esta novela, Marina Closs replantea la experimentación de lo lingüístico en la narrativa, se inventa su propio lenguaje para conferir a las protagonistas de una mentalidad propia, de una mirada original y genuina, de una conciencia única que nos interpela y nos transforma.

«Escribir es defender la soledad en que se está», dice María Zambrano, y en *Tres truenos* esta frase cobra un sentido pleno, absoluto y honesto. Cuñataí, Demut y Adriana: tres nombres como tres truenos invocándose en medio de la noche.

por **Alejandro Morellón**



Madre y veneno

Paula Vázquez
Las estrellas

Editorial Tránsito
160 páginas

Cuando un libro es como un rayo a toda potencia, no queda otra posibilidad que empezar una crítica con alguna de sus frases demoledoras: «Yo no estoy hecha para mirar hacia otro lado», afirma Paula Vázquez (Pilar, Argentina) en las primeras páginas de *Las Estrellas* (Tránsito, 2019); un libro vital, aunque lleno de desolación. Esa reflexión recuerda a la que escribió Thomas Bernhard con desasosiego y rebeldía al mismo tiempo: «yo quería ir en la dirección opuesta». Dos —casi— sentencias que a mi modo de ver, constituyen —juntas y por separado— una forma artística de entender el mundo.

Con esa actitud se construye literatura y también se encienden fuegos.

Lo que se vislumbra en *Las estrellas* es un temor constante y una lucha por abatir, quizá, al mayor binomio enemigo en este mundo: la enfermedad y la muerte. Porque es así; el paso del tiempo nos va enseñando que no hay otro ejército más malvado que el de la muerte, que nos arrastrará a todos por igual. No hay piedad con ella, ni diálogo. El resto

de inconvenientes que nos ocurren (malentendidos, decepciones, engaños, envidias, desamores...) durante el transcurso del vivir, se pueden solventar.

La muerte es la otra cara de la moneda. Vivimos y seguimos por ahí, aunque alrededor se mueran amigos y familiares.

Vázquez nos cuenta cómo fue la muerte lenta, a ratos agónica, de su madre y en especial se centra en una cuestión: cómo se sobrevive siendo hija ante la noticia de que tu madre, la que te dio vida, seguramente fallezca atravesada por un tumor cancerígeno en el pecho. Y de cómo la muerte de la madre acaba siendo la muerte de la hija: «Hablo de la muerte propia pero, también y sobre todo, de que se nos muera la madre. Porque la madre siempre se nos muere, es una muerte que se inscribe en la propia existencia a la vez que pone fin a la vida de esa mujer que es más allá de su rol materno».

Del papel de la madre como impulsora de la hija, de esa unión quebrada y total, que conforman una ma-

dre e hija, se compone *Las estrellas*. Hasta dónde puedes llegar para que no se muera tu madre. Vázquez nos habla de estrategias, de búsquedas exhaustivas para encontrar un remedio y de lo difícil que es aceptar ese acontecimiento: «Mi naturaleza me lleva a buscar motivos, respuestas, a golpear y golpear sobre un mismo tema, hacer girar el objeto, darle la vuelta, para ver si soy capaz de hacer aparecer alguna clase de verdad. Necesitaba una explicación que pudiera dar cuenta de la enfermedad de mi mamá (..)» y gracias (o por desgracia, más bien) a esa horrible situación, emprende viajes, lo que convierte a la novela en una especie de *road movie* con el duelo a cuestas, con un amor que se va fraguando al mismo ritmo que ocurre la tragedia («¿Es posible contar una historia de amor mientras se escribe la vida, la enfermedad y la muerte de la madre?») y con preguntas que la narradora lanza al aire acerca del cuerpo femenino, de la vida en la cocina de las mujeres, sin dejar de espesar ese alboroto, la textura de

sus páginas, con la condensación de la ansiedad y el sufrimiento. Así las cosas, viajamos a La Habana, donde la narradora pone toda su esperanza en un potingue recomendado, una posible curación para su madre, aunque extravagante, que solo se puede encontrar en esos lares: veneno de escorpión azul. Y viaja con él y trata de mantenerlo a la temperatura correcta. Viajar con un veneno extraño, hablar sola («escribir ya no alcanza», «como si para pensar en ese momento — la muerte de la madre— resultara necesario inaugurar un género nuevo: una suerte de oralidad solitaria») o hacerse, de pronto, completamente religiosa, son varios de los impulsos que inundan al personaje en mitad de esa marabunta de salidas, llegadas, aviones, coches, trenes y camas diferentes en las que duerme la protagonista durante el proceso degenerativo de su madre.

En concreto, hay una frase entre párrafos y párrafos sobre el misterio del cáncer, la pérdida y la ambigüedad hacia esa enfermedad mortal, que resume el estado de desorientación de la protagonista: «Lo importante es que necesito amor y estoy sola». Amor de madre, de ese que solo hay uno y una sola vez en la vida, porque otro tipo de amores le van llegando, pero no es el mismo amor.

Nunca será el mismo. No se repetirá más.

En cuanto al lenguaje y al estilo, la novela de Vázquez se desliza entre dos cauces: lo lírico y lo simbólico. Hay un momento en *Las estrellas* el que se habla de una ciudad derruida por un terremoto y de su posible reconstrucción y todo ello nos remite al cuerpo de la madre. A la extirpación, las cicatrices, los trozos de cuerpo enfermos y nos da una pista de que no todo va a salir bien: la ciudad es bella, con sus grietas y su aspecto decadente, con lo cual, o seguirá siendo ese tipo de ciudad dañada o no podrá volver a su estado

inicial. Pues así es el desastre, queda como una marca de nacimiento o tatuaje. A los humanos nos pasa como a las ciudades: llevamos la ruina y los graffitis pegados a la piel.

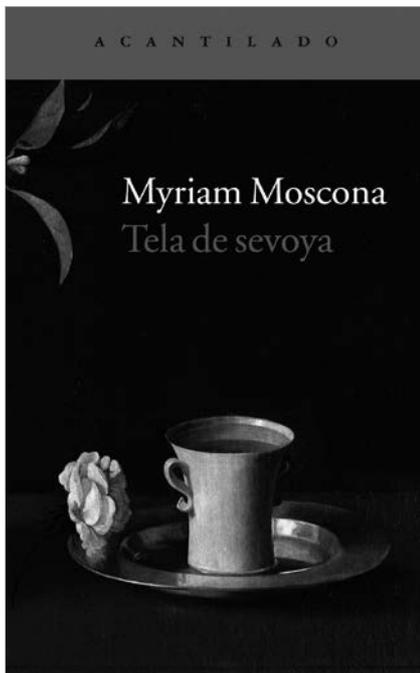
Dentro de la novela hay poemas y hasta un cuento integrado, que no desestructuran la historia en absoluto, casi diría que la elevan y le dan ese carácter fragmentario que necesita un duelo con tanto extrañamiento y magnitud.

En *Las estrellas* también hay nostalgia. Hay recuerdos desperdigados de la protagonista junto a su madre, momentos y situaciones, que le hacen preguntarse si realmente la conocía bien del todo y apunta unos datos maravillosos que recuerdan, bastante, a la estructura de dos libros sensacionales y únicos: *Me acuerdo*, de Joe Brainard y *Autorretrato*, de Edouard Levé. Una muestra de lo que queda en su memoria acerca de su madre, es lo siguiente: «Cuando mamá iba al mar, nunca se metía en el mar» / «Cuando se casó, mamá dejó de tocar la guitarra» / «Mamá iba a la escuela primaria en balsa. Cuando no habían hecho la tarea, sus compañeros decían que el cuaderno se les había caído al río» / «Mamá tenía la boca para adentro» / «Mamá me dijo me muero».

Estos destellos fugaces, oníricos y algo narcolépticos, lo que remiten es a un ejercicio de filosofía de la memoria, que me atrevo a destacar como uno de los hallazgos más solventes de *Las estrellas*: la apertura a la pregunta y ese elogio al no saber y el ímpetu necesario, a pesar del cansancio y las secuelas de la tristeza, de la protagonista que se atreve a recorrer lugares, cuerpos, habitaciones, penumbras hasta conseguir que le asalten pequeñas bombillas en la cabeza («la luz empuja las cosas») sobre su madre y su relación con ella. Una heroína al estilo Indiana Jones, pero con mucho más peso y sentimiento.

Leer *Las estrellas* es una experiencia que supera al testimonio. Un libro salpicado de brujería, entre constelaciones, paraísos perdidos y veneno exótico.

por **Almudena Sánchez**



El sonido es la única linterna

Myriam Moscona
Tela de sevoya

Acantilado
280 páginas

Me sucede con los estudios literarios que cada vez sostengo cualquier tesis con menor convencimiento, en ocasiones, incluso con cuestiones a las que he dedicado horas de lectura durante varios años. Al contrario, cuanto más me dedico a un ámbito, suelo tener menos certezas. O, para ser preciso, debería decir que las dudas crecen a velocidad mucho mayor de a la que yo soy capaz de despejar mis incógnitas. Por ejemplo, no sé si me parece más afortunado el modo de abordar los textos de Hans-Georg Gadamer o de Jean Bollack, al que preferí en el periodo de mi descubrimiento de Paul Celan. De un tiempo a esta parte, suele parecerme más enriquecedor poner en diálogo los modelos en disputa, intentar leer de distintas formas a la vez, y ver qué experiencia de lectura se deriva, qué conocimiento, se desprende de ello (me pregunto, de hecho, si no se trata entonces de que he renunciado a armar conocimiento sobre la literatura para privilegiar la experiencia del texto, que me obstino en preservar mi condición de lector después de haberla

arriesgado con dos intentos de tesis doctoral. Debe de tratarse, en realidad, de la tensión entre ambas voluntades: ¿por qué escribo una reseña, si lo que quiero es ser lector?).

Me sucede también con la cuestión de la *Weltliteratur*. No sé decidir si existe tal cosa como una literatura universal, como tampoco si la lengua, el territorio y la historia son suficientes para establecer el cercado de una literatura nacional. Para aderezar mi confusión, me veo constantemente empleando el sintagma «literatura judía». En alguna ocasión, me han descrito como un «autor judío» o como un «especialista en literatura judía», sin que mi interlocutor ni yo mismo nos sintiésemos incómodos con un operador que, después de todo, puede ser problemático. Autores como Jonathan Freedman (*Klezmer America*, 2008) y Benjamin Schreier (*The Impossible Jew*, 2015) han repensado el concepto desde una óptica postmoderna, que no da por válida la condición nacional del autor –y la de judío es, también, una condición nacional– o la lengua para afirmar la

nacionalidad judía de una obra. Cuántas veces Cynthia Ozick ha rechazado la etiqueta de «*American Jewish writer*», a pesar de que es factualmente innegable que nació en Nueva York, escribe libros y asiste a los servicios de la sinagoga Anshe Sholom, en New Rochelle.

Y, con todo, parece existir una inagotable relación de obras que gravitan en torno a una experiencia judía del ser. Una literatura ¿nacional? que no se erige sobre los cimientos habituales de una lengua común o un territorio compartido, en la que además han emergido géneros con características, hasta cierto punto, específicas. Quizá el más propio de principios del siglo XXI sea el de esa narrativa en torno a la reconstrucción de las raíces familiares truncadas por el antisemitismo. *L'héritage de tante Carlotta* (1990) de Paula Jacques, *Out of Egypt* (1995) de André Aciman, *A chave de casa* (2007) de Tatiana Salem Levy o la reciente *Canción* (2020) de Eduardo Halfon se emparentan a partir de la experiencia cruel del deslavazamiento familiar provocado por el nazismo, los pogro-

mos en Rusia o el conflicto en Oriente Medio, de la interrupción del relato del apellido que completa el nombre y el esparcimiento del significado de sus sílabas aquí y allá, y que convierte en motor literario la necesidad de sus protagonistas –otro rasgo: a menudo, indistinguibles de sus autores– de emprender la reconstrucción de ese pasado quebrado para intentar comprender, no tanto reparar, las grietas en el propio rostro.

En esta tradición se enmarca *Tela de sevoya*, texto agradablemente inasible por el que Myriam Moscona recibió en 2012 el Premio Xavier Villaurrutia. El libro toma como pretexto el viaje que la narradora realiza a Bulgaria para tratar de componer un retrato algo más preciso de su pasado familiar –viaje que su autora realizó en 2006 en el marco de una beca Guggenheim. Caminamos sobre los pasos de la voz de Moscona por la calle Ekzarh Yosif de Sofía, nos asomamos a una de las sinagogas que sobrevivió a la guerra, a la casa de un viejo rabino, a la catedral de Aleksandr Nevski, cubrimos la distancia hasta llegar a Plovdiv... Pero en seguida la crónica de viaje comienza a resquebrajarse en recuerdos de infancia novelados, pasajes oníricos en los que el simbolismo reta la capacidad de comprensión del lector, *kantikas* en djudezmo y lecciones sobre esta rama sefardí del español casi extinta, para mostrarnos, a través de estas grietas, las vetas de significado que discurren bajo el asfalto autoficcional.

Más allá de la belleza del lenguaje, de la sensibilidad de la mirada de la autora o de la ambición formal de la obra, la manera en que Moscona convierte el ladino en materia literaria es uno de los aspectos en que *Tela de sevoya* se singulariza. Ese español de que los sefardíes expulsados de la península en 1492 desarrollaron absorbiendo voces del griego en Salónica, del italiano en Venecia o Roma, del árabe en Alejandría, Damasco, El

Cairo o Tánger, y del hebreo, claro, emerge en la novela como lengua de la memoria familiar para desanudar-se también como centro de gravedad de una historia del pueblo judío y de Europa.

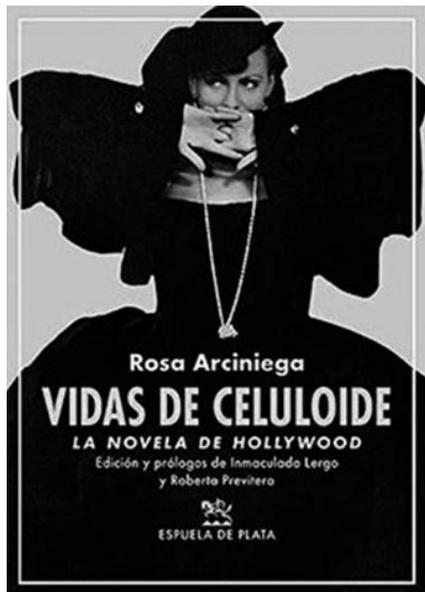
En riesgo de extinción desde que la mayoría de sus hablantes fueron asesinados en los campos de exterminio, la viveza que la autora mexicana comunica a partir del retrato del habla oral de su abuela contrasta con el tono melancólico que impera en la poética del ladino y que es al que el lector suele tener acostumbrado el oído. Más allá de la herida que le infligió el nazismo, ya en el siglo XV sus bardos componían desde la añoranza por la tierra de origen, anhelando el regreso con la patria transmutada en amada distante. En los recitales de poesía o música sefardí, se suelen repetir esos cantos de añoranza y despecho, quizá de luto por el destino de esa habla, en prejuicio de *kantikas* de celebración, de cotidianidad, del sentarse a la mesa, que remiten a una lengua viva, altamente expresiva, y que *Tela de sevoya* también contribuye a preservar.

La autora mexicana, además, entrelaza con el retrato de la oralidad del ladino de su abuela y sus *kantikas*, la discusión académica en torno al idioma. Con herramientas de novela, *Tela de sevoya* informa sobre las posturas y querellas sobre la forma más apropiada de referirse al idioma (ladino, djudezmo, judeoespañol, espanyoliko...), por ejemplo, y levanta una pequeña crónica tanto del habla de los sefardíes como de su estudio.

«Entre lo estático y lo móvil, entre lo que ha permanecido y lo que se ha transformado, puedo seguir la huella de una lengua llena de ecos que me lleva a una zona del oído, a un lugar primitivo donde se dice que el tiempo puede escucharse. Es la misma sensación del espeleólogo que ha perdido a sus compañeros en la oscuridad. ¿Qué hace sino gritar sus nombres?

Sabe que el sonido es la única linterna para iluminar su desamparo», escribe Moscona en un párrafo cuyo sentido ilumina el libro por completo. Así, también se emparenta con la literatura de la experiencia del ser judío que es propia de quienes no vivieron la Shoá, pero que son descendientes de sus supervivientes y de sus asesinados: el compromiso con la memoria. En palabras de la autora norteamericana Nicole Krauss, escribir como quien prende un *yahrzeit*. Solo que en *Tela de sevoya*, además de la voluntad de fijar el recuerdo, se aprecia la obstinación de Myriam Moscona, compartida con editoras como Pilar Romeu o investigadoras como Paloma Elbaz, de no permitir que el djudezmo se convierta únicamente en algo que recordar.

por **David Aliaga**



Luces y sombras de Hollywood

Rosa Arciniega
Vidas de celuloide.
La novela de Hollywood

Editorial Espuela de Plata (Grupo Renacimiento)
 454 páginas

Espléndida escritora que en los años treinta del pasado siglo, nada más debutar, se convirtió en una auténtica estrella de enorme protagonismo a los dos lados del Atlántico, la peruana Rosa Arciniega, nacida en la ciudad de Cabana en 1903 y fallecida en Buenos Aires en 1999, ha sido felizmente recuperada en estos últimos años gracias a la incalculable labor que viene haciendo desde hace tiempo la Editorial Espuela de Plata. Una labor no solo de recuperación sino también de canonización, de reasentamiento de grandes nombres de autoras, en muchos casos olvidadas. Un valioso trabajo que en el caso de la obra de Arciniega ha llevado a cabo, como editora, crítica e investigadora, Inmaculada Lergo, prologuista de las tres novelas hasta ahora publicadas de esta gran autora peruana: *Engranajes* (1931), *Mosko-Strom* (1933) y la última y fascinante ahora aparecida *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, de 1934.

Rosa Arciniega llegó a España desde Perú a finales de los años veinte. Tras pasar por Barcelona, vivió en Madrid

durante unos años trepidantes, los años treinta, de gran agitación, culturalmente hablando, hasta su marcha, que coincidió con el inicio de la Guerra Civil. Incorporada muy pronto a aquel ambiente cultural de enorme efervescencia, Arciniega, novelista, cuentista y prolífica articulista en las más importantes revistas y cabeceras del momento, imparte al mismo tiempo conferencias en el Lyceum Club Femenino y en el Ateneo y forma parte de la mítica tertulia que Ortega y Gasset mantiene en torno a *Revista de Occidente*. Por otro lado, no deja de recibir premios y reconocimientos, situándose, a pesar de su juventud (cuando publica su primera novela, *Engranajes*, tiene 28 años) entre los más grandes del momento. Para hacerse a una idea, cuando publica su clamoroso debut literario, inmediatamente es elegido «mejor libro del mes» por un jurado compuesto, entre otros, por Azorín, Pérez de Ayala y Ricardo Baeza.

Ya fuera de España, y tras publicar durante su estancia en España las novelas citadas, y una más, *Jaque-Ma-*

te (panorama del siglo XX) de 1931, donde alertaba «contra la subida de los totalitarismos, especialmente del fascismo», como precisará Inmaculada Lergo, Arciniega publicó la colección de cuentos *Playa de vidas*, en 1940, además de diversas biografías dedicadas a Pizarro, Don Pedro de Valdivia o Lope de Aguirre, entre otros. Al mismo tiempo, su labor periodística jamás se interrumpe en las diversas ciudades americanas donde residió desde su marcha: Lima, Santiago de Chile y Buenos Aires, aunque también aparecerían publicaciones suyas en Texas o California.

Joven moderna y vanguardista comprometida con los problemas de su tiempo, pionera luchadora por los derechos de la mujer y afiliada al Partido Socialista Obrero Español a su llegada a España, en todas las obras de Arciniega, sin llegar a tener un obsesivo ni dominante carácter político, planearía sin cesar una potente crítica y denuncia social. Una crítica dirigida hacia el materialismo exacerbado, la explotación de trabajadores y mujeres y,

sobre todo, los atroces desequilibrios sociales de la época, presentes entonces en cualquier país y continente.

Y si en la fantástica distopía Mosko-Strom, de 1933, donde una sociedad angustiosamente alienada vive en la vorágine deshumanizada de una ficticia ciudad llamada Cosmópolis, Arciniega se acercaría a obras como *Un mundo feliz* de Huxley, aparecida el año anterior, o a la del soviético Zamiatin, *Nosotros*, de 1924, anticipando todos ellos grandes hitos que marcarían la segunda mitad del siglo XX como 1984 de Orwell, o incluso distopías, en este caso conservadoras, como *La rebelión de Atlas* de la filósofa rusa-americana Ayn Rand, no es de extrañar que una creadora sensible a los grandes temas y crisis de su tiempo como Arciniega no dejara de pasar por su incisiva e implacable lente analítica la nueva y global avidez, la nueva Quimera del Oro y de la Gloria, instalada en aquel momento en el corazón de la Meca del Cine, Hollywood. Una insaciable máquina devoradora y trituradora que vivía, moría y renacía a diario, de forma despiadada, en los estudios de rodaje, en ultramodernos salones y en fastuosas fiestas babilónicas celebradas por la noche en las lujosas villas de Beverly Hills.

El Hollywood de los años 20 y 30, junto a sus más oscuros secretos, no dejó de fascinar a los escritores de la época. «La magia del país de las hadas» como lo llamaría con amargura Scott Fitzgerald, uno de aquellos genios de lujo engullidos por tan lucrativa maquinaria, que retrataría aquel mundo para muchos impenetrable en su última obra, publicada póstumamente, *El último magnate*. Pero no solo serían los escritores y guionistas. Jóvenes de cualquier lugar del planeta se verían rápidamente deslumbrados por la irradiación de aquel nuevo planeta subyugante que encarnaba la modernidad. Solo hay que recordar el entusiasmo de Alberti en su declaración de principios de *Carta abierta*, de

su obra *Cal y Canto*: «Yo nací-¡respetadme!- con el cine».

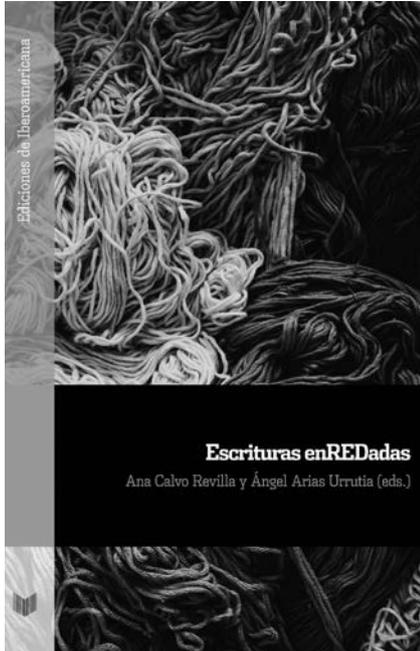
En ese mismo contexto, en una época en que el cine mudo no hacía mucho había dado paso a las películas sonoras (un momento revolucionario que sería retratado de forma inolvidable en nuestros días por Paul Auster en *El libro de las ilusiones*) es en el que Rosa Arciniega ambienta su excelente y apasionante novela *Vidas de celuloide*. Es un momento en el que la atracción de los míticos estudios de California, a lo largo y ancho de todo el planeta, entre jóvenes artistas e intérpretes deseosos de triunfar, da forma a los sueños de todos ellos. Ahí llegará Eric Freyer, un joven artista alemán del *music hall* que ha sobrevivido, como ha podido, junto a su joven compañera, la bailarina Henriette, superando mil penalidades. Un amor puro y desinteresado que no tardará en encontrar su turbio y tentador contrapunto, nada más llegar al «nuevo mundo», en una diva calculadora y fría, Olga D'anti, imagen por excelencia de lo que en aquellos días eran las endiosadas *femmes fatales* y vampiresas de la pantalla.

Aprovechando una oferta recibida, un día Eric decide «dar el salto» y se dirige a hacer una prueba en los estudios de Hollywood. Escogiendo como héroe y símbolo de otros muchos a este joven talento proveniente del Berlín frenético de los cafés-teatro, en los años previos a la guerra mundial, Arciniega demuestra que es una maestra consumada al mostrar contrastes y choques frontales continuos y vertiginosos. Nada más llegar a la estación, Freyer se tropieza con un ídolo de masas de aquellos días, el francés Adolphe Méjou, y queda impresionado por el poder de seducción que su sola presencia impone entre masas enloquecidas. No sabe aún que nada más rodar su primera película, *Risas de Music Hall*, él también se verá arrastrado por un súbito y adictivo torbellino que lo catapulta a la fama y que personifica esa «aura irrepeti-

ble» de la que hablaba Walter Benjamin: *tournées* por ciudades en las que es recibido por miles de seguidores enardecidos, reporteros y periódicos que se lo rifan, autógrafos y cartas recibidas, codeándose a cada paso con las grandes estrellas de la pantalla de esos días, hasta hace poco inalcanzables, desde Pola Negri, Greta Garbo, Joan Crawford y Douglas Fairbanks hasta el mismísimo Charlot o su compatriota Marlene Dietrich.

El ritmo que Arciniega aplica a su vibrante relato es el que requiere un telón de fondo frenético que como una Divina Comedia de la modernidad, se desplaza en apenas un abrir y cerrar de ojos desde cielos y purgatorios cegadores hasta el más estrepitoso descenso a infiernos fulminantes, siempre inesperados. Un guía de ese mundo indescifrable para los recién llegados será el *manager* Maurice Roger, que acompañará a Freyer en su viaje y que luchará por abrirle los ojos y advertirle de los desengaños. Un viaje por una feria de vanidades, de suspicacias, de celos y tiránicas sumisiones, en la que nada es lo que parece. Roger será su introductor en este paraíso rutilante a dos pasos en cada ocasión de la pesadilla. Una Atenas de esos días, como le dirá a su «pupilo»: «La misma Atenas, patria excelsa de artistas, quedaría hoy maravillada (...) ¡El fósforo cerebral que se consume aquí! ¡La cantidad de imaginaciones en continua pesadilla existentes en Hollywood para llenar cada día!». Una patria de la fantasía en la que todo es posible pero una sola cosa está prohibida: el fracaso.

por Mercedes Monmany



Esquirlas sobre el microcuento

Ana Calvo Revilla y Ángel Arias Urrutia (eds.)
Escrituras enREDadas

Iberoamericana Editorial Vervuert
245 páginas

La profesora Ana Calvo Revilla, una de las máximas autoridades en el estudio del microcuento literario, y Ángel Arias reúnen en este sugerente volumen a un variado grupo de investigadores, cuyas contribuciones ayudan a entender el auge del microrrelato en general y su estrecha relación con las tecnologías digitales y la imagen en particular.

El volumen lo abre Ana Calvo, que continúa su investigación sobre el microcuento contemporáneo con un fructífero resultado, tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo. A su juicio, la hibridación, la repetición, la serie, la transgresión y la integración semiótica componen una «poética de la brevedad» (p. 21) característica de parte de la literatura del presente. Calvo se centra en el corpus de los conjuntos textovisuales que mueven a numerosos escritores actuales a escribir textos literarios acompañados de imágenes, formando una unidad compleja e inseparable desde el punto de vista estético. Y se centra en tres expresiones concretas: las microficciones ilustradas del mexicano Mauricio Montiel Figueras

—un autor con larga tradición en el enriquecimiento de la narración mediante tecnologías digitales—, las cuidadas estampas del ilustrador zaragozano Albert Soloviev en Instagram, y los microcuentos que la aragonesa Patricia Esteban Erlés publica con cierta habitualidad en Facebook. El análisis de las piezas es acertado y se contextualiza teóricamente con soltura, concluyendo Calvo Revilla que estas muestras de microtextualidad hipermedial «de gran densidad semiótica [...] se convierten en instrumentos privilegiados de indagación en el enigma de la condición humana» (p. 41). Una línea similar sigue María Rosa Navarro Romero en su contribución, titulada «Una imagen, dos mil historias. Reto creativo del microrrelato hipermedial», donde a partir de la visión retórica de Tomás Albaladejo establece una lectura de la conjunción entre microcuento y fotografía, a partir del taller abierto que el escritor Juan Jacinto Muñoz Rengel imparte a través de su cuenta de Twitter, gracias a la cual «la pantalla se convierte en esa cocina literaria [...] en la que se crean sinergias, afinidades y colaboraciones».

En un sentido similar, Ángel Arias Urrutia y Miguel Ángel de Santiago examinan el papel de la fotografía en el microrrelato mexicano, con notable aparato crítico, ofreciendo los reveladores datos de un estudio que demostraba lo que algunos investigadores veníamos apuntando desde años atrás, y es que las formas literarias breves se llevan bien con internet: «de entre los 202 escritores registrados [...] un 78% participaban en redes sociales, con cuentas en Twitter, Facebook e Instagram, y que el 42% de ellos se había adentrado en la elaboración de una bitácora personal» (p. 98). Esto indica que el microrrelato es un género tendente a la rápida difusión, y que esta circulación se cifra en la pieza individual y exenta, más que en el libro agrupado o recopilatorio. Los autores comentan algunos casos de certámenes que animan a escribir microcuentos a partir de una imagen (vgr., el convocado durante catorce años por Alberto Chimal), que incide en la creación de «verdaderas comunidades de lectores y creadores». Otro ejemplo de comunidad creativa dedicada a ligar

de forma creativa imagen y literatura es el concurso de microcuento texto-visual que examina Rachel Bullough, repasando la trayectoria de la revista *FlashBack Fiction*.

Por su parte, Belén Mateos Blanco y Eva Álvarez Ramos examinan el «ecosistema microficcional infantil», analizando sus distintos tipos y funciones. Un acercamiento que no deja de ser otra evidencia más de la pujanza de la LIJ (término con el que los expertos aglutinan literatura infantil y juvenil), uno de los pocos géneros libres de los embates de las sucesivas crisis económicas y firme en el interés de sus lectores. Las dos autoras hacen un recorrido por el cada vez más nutrido repertorio de textos y antologías de minificción infantil (varias de ellas, por cierto, organizadas en torno al tiempo previsto de lectura de los textos, véase p. 54), un creciente corpus que brinda oportunidades a los padres para elegir cuentos que, no solo por su brevedad, sino también por su sofisticación narrativa, pueden resultar atractivos para los niños.

El blog de Antonio Muñoz Molina, *Visto y no visto*, es sometido a examen retórico por David Amezcua Gómez, explorando la relación entre las entradas de la bitácora escritas en 2010 y un libro posterior del jiennense, *Un andar solitario entre la gente* (2018), caracterizado por su tejido reticular. Manuel Alberca, gran tratadista de la autobiografía literaria en sus diversas formas, apuntó que el estatuto del dietario es más público que el privado del diario íntimo, y para Amezcua esta escritura pública es característica del blog de Muñoz Molina y su novelización. Parece claro que el entorno tecnológico (como también muestra el texto de Daniel Escandell incluido en este volumen, del que ahora daremos noticia) genera una interferencia en el modo en que surge la escritura dietarística de Muñoz Molina. Como apuntaba el escritor argentino Damián Tabarovsky años atrás, «no se puede pensar la literatura fuera del sistema de referencias a los que se en-

frenta: el relato del noticiero, el bricolaje informativo, Internet, la fragmentación del blog, el mensaje de texto. Son todas formas de la narración instaladas en un después de las grandes narraciones, en la post-narración». De hecho, Amezcua apunta (págs. 155-156) que la interacción de Muñoz Molina con los lectores de su blog incide directamente en su escritura, al comentar sus opiniones y responder a sus preguntas, incorporando el pensamiento ajeno al hilo narrativo. La posterior conversión en novela, según Amezcua, es indiciaria de los distintos tipos de planteamiento, «de un fructífero entrelazamiento entre los relatos del hilo de los días propios de las escrituras del yo y las invenciones de la ficción» (p. 163).

Daniel Escandell, como es natural en un notable estudioso del hecho tecnológico-literario como él, estudia una de las formas narrativas en la red social Twitter: el microgénero negro, que analiza desde la dualidad terminológica —muy presente en la teoría literaria de los últimos años— entre fragmento y fractal, conceptos con elementos en común. La recursividad, elemento propio del fractal, caracteriza el cuento-hilo de Twitter que Escandell desmenuza y abre la puerta a varias consideraciones de interés, como la de que «las formas del misterio tienen un lugar destacado en las comunidades en línea [...] quizá por la predisposición del público a ser crédulo o, si no es así, a establecer un pacto ficcional con estos relatos» (p. 170). Es decir, la posverdad reinante en las redes parece jugar a favor de la ficción, lo que es malo para la información cívica, pero feliz para la germinación de literatura.

Carmen Morán Rodríguez, una de las mayores especialistas en Rosa Chacel y narrativa castellana, muestra su versatilidad asomándose al género popular de los *creepypastas*, término dado al fenómeno de redifusión generalizada, anónima y apropiacionista de relatos de terror por la red. Como en el caso antes citado de la narrativa

de misterio, también estas historias muestran, a juicio de Morán, «la conmovedora actualidad del debate entre historias falsas e historias verdaderas», y su seminal mistificación «continúa manteniendo su total vigencia allí donde mayor vitalidad popular tiene la narración de historias» (p. 191), activando el motor social de narraciones a la intemperie, escritas extramuros del amparo de la institución literaria.

Emiliano Blasco Doñamayo ahonda en las «historias» de la red social Instagram como fórmula narrativa, desde un enfoque más comunicativo que retórico. Centrada en la conocida como Generación Z (nacidos entre 1995 y 2012), su propuesta no tiene como núcleo la narración literaria de formato breve, sino el relato del yo que estos jóvenes usuarios emiten o irradian en Instagram, analizado con una amplia panoplia estadística.

La aportación más técnica corre a cargo de Mariano Fernández-López, que lleva a cabo una pormenorizada explicación del concepto de Web Semántica —muy complejo para intentar siquiera resumirlo aquí—, y realiza pesquisas sobre los posibles esquemas del grafo de reconocimiento del microrrelato hipermedia en español, que pueden ser de utilidad en el marco de las Humanidades Digitales, un campo de investigación en auge.

En la mayoría de los capítulos, por tanto, se lleva a cabo una reconstrucción de la importancia de los textos fragmentarios y, sobre todo, de la microficción, donde se incide en referentes teóricos como Lagmanovich, Zavala, Irene Andrés-Suárez, Koch, Eva Álvarez Ramos, Albaladejo o la propia Ana Calvo. El rigor teórico y el interés en la evolución de las formas literarias breves hace que nos encontremos ante una novedad bibliográfica que constituye una referencia en las materias abordadas.

por **Vicente Luis Mora**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Don / Doña _____

Con residencia en _____

Ciudad _____

CP _____

País _____

DNI/Pasaporte _____

Email _____

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

ESPAÑA

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

EUROPA

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

RESTO DEL MUNDO

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5 €

