

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:

José Abad, Marcelo Abramo, Nina Abuissa, Ana Aliana, Claudia Apablaza, EDR archives, Miguel Arnas Coronado, Ana Calvo Revilla, Felipe Cambon Pereña, Jesús Cano Reyes, Bel Carrasco, Irene Chikiar Bauer, Gaspar Correa, Stephen Crawcour, Ángel Crespo, Esther Cross, Albert Ferrer Flamarich, Moisés Galindo, Alberto García-Teresa, Luis Magrinyà, Enzo Maqueira, Ignacio Marinas, Fina Mas Marco, Juan Antonio Millón, Iris Montero Muñoz, Bárbara Muñumer, Eva M.ª Navarro Navalón, Hugo Passarello, Pedro Peinado Galisteo, Juan Peregrina Martín, Jorge Pinedo, Erasmo Rejón, María Elvira Roca Barea, José de María Romero Barea, Aitor Romero Ortega, Carlos Ruiz, Nuria Sanz Ruano, Eduardo Suárez Fernández-Miranda, Raquel Traverso Rodríguez, Alfonso Valencia Rementería, Luisa Valenzuela, Ángeles Vázquez Estrada, Ximena Venturini, Isabel Wagemann

FOTOGRAFÍA DE PORTADA Y DOSSIER:

Luisa Valenzuela en Buenos Aires (foto cedida por la autora ©)

EDITOR: Miguel Riera

DIRECTORES: Fernando Clemot, Álex Chico, Ginés S. Cutillas y Jordi Gol

JEFE DE REDACCIÓN: Jordi Gol

DISEÑO: Xavier Balaguer

MAQUETACIÓN Y CUBIERTA: Jordi Gol

CORRECCIÓN: Cinta Moreso

WEB Y REDES SOCIALES: Eva Díaz Riobello

ISSN: 0211-3325 **DL:** B 38779 /1980

EDITA: Ediciones de Intervención Cultural S. L.

C/Juan de la Cierva, 6.

08339 - Vilassar de Dalt (BCN)

937 550 832

www.revistaquimera.com

redacciondequimera@gmail.com

publicidad@revistaquimera.com

pedidos@edic.es

IMPRIME: Gráficas Gómez Boj

Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de este número, sea por medios mecánicos, químicos, fotomecánicos o electrónicos, sin la autorización del editor. Quimera no retribuye las colaboraciones. Los colaboradores aceptan que sus aportaciones aparezcan tanto en soporte impreso como en digital. La redacción no devuelve los originales no solicitados ni mantiene correspondencia sobre los mismos. La revista no comparte necesariamente las opiniones firmadas por sus colaboradores.

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

475-476

QUIMERA. REVISTA DE LITERATURA – julio-agosto 2023

Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) es una de las voces más destacadas del *Boom* hispanoamericano. Narradora y ensayista, consiguió un éxito precoz con una literatura feminista (antes del feminismo) llena de humor e ironía. Su obra ha sido galardonada con prestigiosos premios como el Machado de Assis, el Carlos Fuentes o el Gran Premio de Honor de la SADE. En *Quimera* hemos querido rendir homenaje a esta magnífica escritora con un dossier —coordinado por Ximena Venturini y realizado por especialistas en la obra de la autora argentina— que nos acerca su figura desde distintos aspectos y perspectivas.

JORDI GOL - JEFE DE REDACCIÓN Y CODIRECTOR DE QUIMERA

El salón de los espejos

Entrevista a Ángel Crespo – 4

Entrevista a Luis Magrinyà – 9

Entrevista a Claudia Apablaza – 14

Entrevista a María Elvira Roca Barea – 17

El cielo raso

ESPECIAL: LUISA VALENZUELA

Ximena Venturini.

Luisa Valenzuela: la «bruja del post boom» – 21

Esther Cross. La felicidad de la escritora – 22

Jorge Pinedo. Tragedia humana y fiesta de la vida (que no es lo mismo pero resulta equivalente) – 24

Nina Abuissa. Los tiempos detenidos:

las travesías autoficcionales de Luisa Valenzuela – 26

Enzo Maqueira. Luisa Valenzuela: un viaje alucinante – 30

Irene Chikiar Bauer.

Luisa Valenzuela, con la vivacidad de siempre – 33

Ana Calvo Revilla. Escritura de la brevedad de

Luisa Valenzuela: máscara del cuerpo y recuperación de la memoria – 36

Jesús Cano Reyes. La mujer que empuña el arma – 40

Luisa Valenzuela.

Diálogo con mi personaje estrella – 42

La vida breve

Juan Peregrina Martín.

El papá y la mamá de Marcos (y viceversa) – 48

Los pescadores de perlas

Microrrelatos inéditos de: Ana Aliana, Raquel Traverso

Rodríguez, Iris Montero Muñoz, Alfonso Valencia

Rementería, Nuria Sanz Ruano, Ángeles Vázquez Estrada,

Bárbara Muñumer, Stephen Crawcour, Fina Mas Marco,

Pedro Peinado Galisteo y Eva M.ª Navarro Navalón – 57

El castillo de Barba Azul

Poemas inéditos de Juan Ramón Santos – 68

Einstein on the Beach

José de María Romero Barea.

Marcel Proust: tentativas de auto-modelaje – 70

Moisés Galindo. El polaco de J. M. Coetzee:

una historia de acordes y desacordes – 74

Ignacio Marinas. Sobre la cultura en el antropoceno – 78

El holandés errante

Álex Chico. La vida en el aire (Tercer descenso) – 85

El ambigú

Juan Peregrina Martín:

La casa de mi padre, de Pablo Acosta – 88

Felipe Cambon Pereña:

Las arañas se encienden en los hoteles, de I. J. Hernández – 89

José Abad:

El pasajero / Stella Maris, de Cormac McCarthy – 90

Miguel Arnas Coronado:

El jardinero de Chahar-Bagh, de Mario Satz – 91

Albert Ferrer Flamarich:

Apollo et Hyacinthus *de Mozart. De la forma a l'expressió*, de Pere-Albert Balcells – 92

Erasmo Rejón:

Caminantes, de Edgardo Scott – 93

Aitor Romero Ortega:

Casa de nadie, de Laureano Debat – 94

Alberto García-Teresa:

Químicamente puro, de Andrés García Cerdán – 95

José de María Romero Barea:

Libro del frío, de Antonio Gamoneda – 96

Recomendaciones



Entrevista a Ángel Crespo

(Fragmento recuperado)

Texto: JUAN ANTONIO MILLÓN

Fotografías: cedidas por el entrevistador ©

Fue en abril del año 1988 cuando tuvo lugar mi cita con Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate en su piso de Barcelona. Ellos, recién llegados a la ciudad, recién instalados definitivamente en España; en ese momento con la casa patas arriba, haciendo unas reformas que le costaron un pequeño accidente a Ángel.

Me recibió con el brazo —creo que el derecho— en cabestrillo y con algo de fiebre, según me comentó en la entrega de la corrección de la entrevista, meses después. Fue prácticamente una jornada completa la que pasé con ellos, comimos juntos en un restaurante cercano a su casa y apuramos la tarde al completo, solo detenidos por la emisión de un capítulo de la famosa serie AD Anno Domini, que ellos —y yo también— seguían, guiados por la curiosidad y, por qué no decirlo, con algo de delectación también, aunque Ángel no escatimó ciertas objeciones y consideraciones críticas. No fue, de todas formas, mala serie aquella que recogía los primeros pasos del cristianismo, con un excelente guion de Anthony Burgess.

La entrevista iba destinada al segundo número de una revista universitaria, Glosa, que habíamos fundado en la Facultad de Filología unos alumnos de Hispánicas y Románicas. Los vaivenes de la política presupuestaria, entre otras razones, malograron el proyecto y la entrevista, junto con todo el número, se quedó en el aire.

Tiempo después volví a intentar publicarla, esta vez en la revista de creación que editábamos en Sagunto, Abalorio, pero debido a un enojoso y azaroso traslado, como casi todos, se perdieron las diecinueve primeras holandesas de la entrevista y tampoco entonces vio luz pública.

Pensé que, incluso a pesar de esa tristísima falta, valía la pena dar a conocer lo que de ella restaba, que, aunque mutilada en su primer párrafo, nos ofrece otros realmente interesantes, donde se repasan los temas de Pessoa, Dante, el Duque de Rivas, el multilingüismo o la traducción.

Junto a la transcripción de las holandesas mecanografiadas, ofrezco también dos fotografías que me envió Crespo junto a la corrección de la entrevista, y que, si no voy errando, se hicieron una en su piso de Barcelona y la otra —en la que aparece un paisaje de fondo— en Calaceite.

Sirva esta recuperación de reencuentro con ese creador genial que fue Ángel Crespo.



[...] firma Search, pero ninguna Pessoa, y para que haya heterónimo tiene que haber también ortónimo. Luego, cuando ya no busca (*to search* es el verbo) y escribe en inglés sus conocidos poemas publicados en vida del autor y *The Mad Fiddler*, los firma ortónimamente, porque cree haber encontrado, haberse encontrado.

Luego, están las máscaras. Efectivamente, la principal es Soares. Es semejante a las máscaras de Yeats, cuya obra conocía muy bien, a las de Rilke y a las de otros muchos escritores. Incluso hay un dato interesantísimo sobre el que doy pistas en *La vida plural*: que a partir de los años en que el *Livro do Desassossego* empieza a crecer como un diario íntimo, casi secreto, y deja de ser una serie de prosas decadentistas, Álvaro de Campos y Pessoa empiezan a aproximarse mucho, tanto que a veces es difícil separar al ortónimo del heterónimo. Precisamente entonces es cuando dice Pessoa muy irónicamente que la prosa de Soares se parece demasiado —no recuerdo si demasiado o mucho— a la de Campos. Nos está dando así una pista.

La máscara es una autoidealización, ya en sentido meyorativo, ya en sentido peyorativo, pero que, literariamente, sigue siendo el mismo escritor. No cabe duda de que pseudonimia, heteronimia y «mascaronimia» son tres fenómenos que se distinguen y diferencian bien.

Últimamente has leído una comunicación en Cuenca en la que hablas de una relación entre el mesianismo sebastianista de Pessoa y el de Asia Central. ¿Puedes explicarnos un poco esta hipótesis tuya?

He escrito, en este sentido, un trabajo corto, que ha aparecido en francés en la revista parisina *Europe*, y lo que he leído en Cuenca ha sido una ampliación de este

trabajo. Digo en él que no creo, como se ha dicho —fundándose en que Pessoa declara que entre sus antepasados hubo judíos— que su mesianismo se parezca al judaico y que se parece mucho más a algunos mesianismos centroasiáticos, por ejemplo, al del héroe tibetano Gésar de Ling y al de Tamerlán. El judío espera a un personaje que aparecerá por primera vez en la historia y será un vencedor. Los mencionados mesianismos centroasiáticos esperan a un vencedor que volverá a vencer. Pessoa espera a un vencido, don Sebastián, que vencerá en el futuro, pero, en todo caso a alguien que vuelve, que ya ha sido. Gésar, como don Sebastián, establece la identidad de su pueblo frente a un pueblo muy emparentado con el suyo, frente al pueblo chino; como don Sebastián frente al español, lo que no obsta para que sus mesianismos se universalicen en el pensamiento de sus creyentes.

El reino de Ling está en las fronteras del Tibet con China, de manera que se trata de un héroe fronterizo. Este héroe muere voluntaria, pero no violentamente, en una especie de eutanasia mística; su alma sale de su cuerpo voluntariamente junto con las de algunos de sus compañeros, entre los que se cuenta su mujer. Gésar ha sido un gran conquistador y volverá para conquistar el mundo. Su poema, expurgado de muchas interpolaciones, ha sido publicado en inglés por Alexandra David Neel. Además de hablar de Gésar (¿César, Kaiser, por influencia occidental?), habla muy eruditamente de la tradición actual de su leyenda y de cómo los tibetanos de todas las clases sociales le esperan para que devuelva la grandeza a su país. Tal vez le esperen hoy como amigo del Dalai Lama y enemigo del Panchen Lama, al que creen vendido a los chinos.

El otro mesianismo al que me refiero es el de Timur o Tamerlán, un personaje brutal y muy distinto

de Gézar. Es otro de los vencedores que se espera que vuelvan, aunque a éste parecen esperarle sólo para que siga destruyendo. Vemos, pues, que hay tres clases de mesianismos: el del vencedor que va a volver, el del vencido que volverá para ser vencedor (lo que viene a ser lo mismo) y el del mesías irreplicable al que todavía esperan los judíos.

El estudio que he hecho es una comparación entre estos tipos de mesianismo, y lo centro en el sebastianismo, no pensando en que haya una influencia directa del mesianismo asiático en Pessoa, sino tratando de afinar un poco la situación del sebastianismo mediante un método puramente comparativo.

En ti ha habido siempre un interés por las literaturas románicas, hasta el punto de haber hecho una antología de poesía retorrromana. ¿Desde cuándo tu interés y dedicación?

No sólo por ellas, sino también por otras, un interés, eso sí, centrado principalmente en la poesía. Leo desde hace muchos años poesía inglesa en su idioma original, así como otras de lengua germánica, y leo constantemente traducciones de poesía oriental (china, japonesa, hindú, tibetana, árabe, persa... del Antiguo Oriente Medio...) Y, por supuesto, poesía latina, una de mis primeras lecturas, y traducciones de poesía griega clásica. También me intereso mucho por las tradiciones sapienciales y filosóficas de todas estas lenguas, siempre mirando a la poesía, hacia la poesía. No quiero ser un mísero especialista, aunque mi especialidad, si es que tengo alguna, sea la románica.

Lo que me preguntas es un tanto difícil de decir, de precisar. Desde siempre, desde que empecé a preocuparme por la literatura, tuve una tendencia a lo que luego he sido, que es profesor de literatura comparada, y me interesaron mucho las literaturas románicas, seguramente porque las consideraba un complemento de la castellana, que difícilmente se explica sin ellas. También ha influido, creo yo, la proximidad geográfica, pues las dos primeras literaturas de las que tomé conocimiento fueron la francesa y la portuguesa, y en segui-

da la gallega y la catalana. Luego, y antes que otras, vino la brasileña, puesto que es natural que, lo mismo que a un lector de español le interesa lo hispanoamericano, o como quieran llamarle, un lector de portugués se interese por lo brasileño.



¿Cuál es tu opinión sobre la situación de bilingüismo que se está produciendo en diversas zonas de España, y en cuanto a la preeminencia de una lengua común?

Estoy de acuerdo con cuanto contribuya a desarrollar la gran riqueza lingüística de España. Creo que los españoles debemos acostumbrarnos a vivir culturalmente en esas zonas a que te refieres admitiendo, como los italianos, la existencia de una koiné y de una lengua natural. Las dificultades nacen muchas veces no sólo por cuestiones históricas, sino también por cuestiones de terminología, pero yo creo que las nuestras están casi enteramente vencidas, las dificultades digo.

Yo creo que es preciso que haya lenguas generales, pero al lado de las naturales, de las de cada territorio, que son una de las razones de ser de las gentes que lo habitan. Además, como cada lengua pide un tratamiento literario diferente, son una fuente de riqueza

intelectual. A mí me parece una bendición que en España haya muchas lenguas diferentes, si bien casi todas emparentadas entre sí, y me lo parece porque, de esta manera y gracias a ellas, podemos realizar enfoques distintos y complementarios de nuestra realidad e incluso de la realidad mundial. Hay quien dice que lo universal es llegar a una sola lengua universal. Pero no, eso no sería universal, sino tristemente simplificador y uniformador. ¿Cómo renunciar a las características de la poesía china, basadas en la libertad sintáctica del chino que permite una identificación del poeta y de sus lectores con la realidad de manera más directa y menos discursiva que la propia de las lenguas occidentales? Lo verdaderamente universal sería el don de lenguas, que todos pudiésemos hablar todas las lenguas del mundo y, puesto que los individuos no podemos llegar a esto, me parece una maravilla que sí pueda hacerlo la humanidad. Pretender crear una cultura universal mediante la reducción me parece una monstruosidad. Hay que crear una cultura universal mediante la adición, no mediante la resta.

Un poeta neolatino sobre el que has escrito ensayos y artículos y al que has dedicado una traducción al castellano de su magna obra, la *Commedia*, es Dante. ¿Podrías comentarme algo sobre Dante, por ejemplo, su profetismo?

Dante tenía la idea de que el libro que estaba escribiendo era profético. Pero vamos a tener en cuenta una cosa. Profecía no significa sólo hablar en nombre de Dios para predecir el porvenir. El profeta es, en realidad, un hombre que se siente con autoridad moral suficiente para hablar en nombre de Dios, eso es un profeta. Profetizar es decir la palabra exacta —desde el punto de vista religioso, desde el punto de vista moral—, es sentirse con suficiente magisterio. De manera que en este sentido Dante se sentía profeta. Se llamaba a sí mismo «scriba Dei», se comparaba con David, le daba mucha importancia a un poeta aparentemente menor, como Nathan, y tiene un pasaje en el que dice que, en la *Commedia*, es decir, en su trabajo, han pues-

to la mano el cielo (Dios) y la tierra (él mismo). Hay más, en su *Epístola XIII*, que durante algún tiempo se creyó apócrifa, pero que hoy sabemos que es auténtica, le dice a Cangrande della Scala que hay que leer la *Commedia* como la Biblia (y pone como ejemplo de esa lectura un salmo de David), por los cuatro sentidos: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico. Ahora bien, según este último sentido sólo se leían los libros de la Biblia. Los poemas profanos sí se podían leer por los otros tres, pero no según el anagógico, y ello aunque tratasen de temas religiosos. Todo esto es prueba de que Dante se sentía profeta, humildemente profeta, como los de la Biblia.

¿Cuál crees que es el pecado de Ulises, según Dante?

Se ha discutido mucho cuál es el pecado de Ulises. Tal vez sea, se ha dicho, según Dante, el querer llevar el conocimiento humano más lejos de los límites permitidos por Dios. En la *Commedia*, la figura de Ulises es un tanto prometeica cuando dice a sus marineros que el hombre ha venido al mundo para adquirir ciencia (también les dice que para adquirir virtud) y no creo que Dante pensase de otra manera. Lo que sucede es que Ulises desobedece la prohibición de ir más allá de las columnas de Hércules y ello le pierde. Ahora bien, yo veo las cosas desde otro punto de vista: lo que pierde a Ulises, lo que le hace naufragar, es la estructura misma de la *Commedia*, así, como suena. Si Ulises no hubiera naufragado, habría llegado a la montaña del Purgatorio. Pero a ella, primero, sólo pueden llegar los cristianos, segundo, sólo pueden llegar en una barca conducida por un ángel, es decir, por un medio sobrenatural. Si Ulises, pagano y hombre, hubiese llegado a ella, habría sido absurdo desde el punto de vista de la estructura de la *Commedia*. Me dirás que no había necesidad de ese episodio, de que lo escribiese Dante. Claro es que no la había, pero a mí me parece genial que Dante tratase, tal vez, de prestar similitud geográfica a la existencia del Purgatorio mediante este episodio. Dante dice varias veces al lector que, aunque le cueste, debe creer

algunas de sus noticias sobre el Otro Mundo —que está en este, aunque nos sea inalcanzable—; ahora, en el caso de Ulises, «demuestra» indiciariamente, y con qué indicio, la verdad de su relato en cuanto a la situación del Purgatorio en la tierra. Entonces, si no es éste su pecado, el de Ulises, ¿cuál es? Yo creo que está claro. Ulises se encuentra en una bolsa del círculo octavo del Infierno porque su mayor pecado es el de haber sido un mal consejero, en la bolsa octava, creo recordar. Dante dice que Diomedes y Ulises lloran en el Infierno debido a la muerte de Aquiles y a la destrucción de Troya mediante el engaño del caballo. Si queremos sutilizar, podemos decir que Dante cree que el fin no justifica los medios, que se debe vencer sin engaño y que Ulises aconsejó mal a Aquiles, tras un engaño célebre, que fuese a Troya y aconsejó mal a los aqueos al invitarles a servirse del engaño equino. En fin, hablar de Dante lleva siempre muy lejos, y podemos dejarlo por hoy.

¿De dónde procede tu interés por el Duque de Rivas, poeta al que has dedicado un par de libros y otros trabajos?

Es que me parece que es una figura que, como otras del siglo XIX, ha sido y continúa siendo minusvalorada. No era un genio, pero sí un gran poeta romántico, y creo que hay que empezar por él para familiarizarse con nuestro romanticismo, tan poco familiar para la mayor parte de los lectores españoles. Como es un poeta clave del romanticismo español, tan mal interpretado por la pedantería de nuestro siglo —aunque haya encomiables excepciones— le he estudiado, entre otras cosas, para tratar de verter luz sobre su obra y evitar así muchos equívocos. También me interesa como figura política representativa de la evolución del progresismo hacia el liberalismo y de la regresión provocada en muchos de sus mantenedores por la revolución del 48. Aunque se haya dicho muy a la ligera que Rivas no tenía categoría política, me parece claro que sí la tuvo,

y precisamente porque no era un político al uso. Pero esto sería muy largo, mucho, de explicar ahora.

La traducción plantea siempre una serie de interrogantes sobre la validez o el grado de fidelidad o el sentido de esa misma operación. ¿Qué es para ti la traducción?

El intento de incorporar a la literatura de una lengua lo escrito originalmente en otra, y no sólo el intento de que se entienda una obra escrita en una lengua desconocida para el lector. Creo que las traducciones literarias, poéticas —pues a las otras las considero versiones meramente denotativas, fenómenos de comunicación no literaria, aunque importantísimos en su terreno—, creo, decía, que las traducciones poéticas forman parte de la obra poética de su autor, del autor de la traducción. Así se entendía, por ejemplo, respecto a *Farsalia* de Jaúregui o respecto a las traducciones de Omar Khayyan realizadas por Macpherson, independientemente del acierto o desacierto de sus autores. Creo que fue Novalis quien lo expresó muy bien cuando dijo que, así como el amor o el paisaje inspiran a un autor, una obra ajena puede inspirar a otro, inspirarle, claro, a reproducirla lo más fielmente en su lengua. En realidad, la traducción es un género literario independiente cuya problemática no es posible, como sabes, exponer, ni siquiera en sus líneas fundamentales, en una conversación que, como ésta, ya se está haciendo larga. Yo he escrito bastante sobre la traducción y he dirigido un seminario sobre ella en la Universidad Central de Barcelona. Ahora preparo un libro sobre el asunto. No un tratado, sino una explicación para la «inmensa minoría», pero intentando ser riguroso desde el punto de vista científico, o como queramos llamarle.

Sobre la importancia de la traducción te diré que, sin ella, si no existiese ni hubiese existido, la literatura sería algo enteramente diferente de lo que es o ha sido en todos los tiempos y en todos los lugares. En fin...

Entrevista a Luis Magrinyà

Texto: EDUARDO SUÁREZ FERNÁNDEZ-MIRANDA

Fotografía: Cedita por el entrevistado ©



Luis Magrinyà (Palma de Mallorca, 1960) es escritor, traductor, lexicógrafo y editor. Reside en Madrid desde 1982. Cursó estudios de filosofía, letras y fotografía. Ha publicado los libros de cuentos Los aéreos (1993) y Belinda y el monstruo (1995); y las novelas Los dos Luises (Premio Herralde de novela, 2000), Intrusos y huéspedes (2005) y Habitación doble (Premio Otras Voces, 2011).

«Lo más importante es que el editor piensa constantemente y creativamente su editorial. Piensa por otros. Con fuerza innovadora, siempre está preparado para lo nuevo, mientras cultiva fielmente lo antiguo.» ¿Se identifica con estas palabras de Siegfried Unseld?

Hay que recordar que yo nunca he sido el director de una editorial sino tan solo un director de colecciones, la mayoría de ellas de clásicos universales. En esta parcela parecería un poco extraño decir que siempre estoy «preparado para lo nuevo», pero, si lo pensamos, no es tan extraño. Por un lado, siempre he creído que los clásicos, al menos desde el siglo XVIII, que son los que publicamos en Alba, no dejan de ser nuestros contemporáneos. Por otro, los clásicos se releen continuamente desde nuevos puntos de vista y hasta se puede decir que están sujetos a modas. Las aportaciones de la crítica feminista, por ejemplo, no solo han propiciado el rescate de autoras olvidadas (llevo también una colección de novelas *vintage*, Rara Avis, mayoritariamente compuesta por ellas) sino la reinterpretación de ciertos autores: Dickens, Wilkie Collins o Turguénev, con sus héroes muy alejados del prototipo de hombre de acción, permiten hoy lecturas muy actuales desde ese ángulo.

Lleva muchos años al frente de Alba Clásica. ¿Cómo surgió esa colección?

Pues surgió como creo que deberían surgir todas: de una necesidad de lector. En 1995, cuando apareció Alba Clásica, echaba en falta como lector una colección de clásicos universales que en ese momento no estaban traducidos, o eran inencontrables, o se encontraban solo en colecciones de orientación universitaria. La idea era, con nuevas y buenas traducciones —incluso algunas antiguas muy revisadas— y un diseño atractivo, llegar a las mesas de novedades de las librerías, presentar los clásicos como si hubieran sido escritos hoy, o al menos en condiciones de compartir espacio con lo que se escribe hoy. Afortunadamente, vimos que esa necesidad de lector era compartida. La distribución, las librerías, la prensa y el público respondieron inmediatamente muy bien. Ahora, con tantas editoriales dedicadas al «rescate», parece increíble, pero de *Mansfield Park* de Jane Austen, el primer número de Alba Clásica, no había por entonces ninguna otra edición. Ni de Jane Austen en general.

Henry James es uno de los autores preferidos de Alba. ¿Qué ofrece el autor de *Los embajadores* al lector actual?

¿Maestría? Lo digo bastante en serio: para el público más interesado en las formas literarias, es uno de esos autores que enseña lo que es escribir, y de hecho a escribir si se tiene esa aspiración. No es el único, claro: la mayoría de los clásicos cumplen esa función. Por otro lado, en sus tramas hay melodrama —depu- radísimo, pero melodrama—, incertidumbre, pasión, conflictos de dinero y de clase social... cosas siempre vigentes. Y tampoco es reductible, de ninguna manera, a patrones de género superados. Las heroínas de Henry James son poderosísimas.

La mayoría de los libros de Alba Clásica son traducciones. ¿Cómo se prepara la programación de la colección, teniendo en cuenta el tiempo que puede tardar en traducirse un libro?

Con mucha paciencia y toda la previsión posible de los contratiempos que sin duda se producirán. Intentamos siempre trabajar con plazos grandes desde el momento en que se encarga la traducción hasta la fecha de la salida del libro, y tener alguna traducción en reserva por si falla otra, aunque eso no es siempre posible. ¡A veces literalmente hay que correr! O aplazar la publicación aunque no se tenga nada con que sustituirla. Sin embargo, en general, el manejo de plazos funciona, aunque estos sean muy largos. Joaquín Fernández-Valdés pidió cuatro años para traducir *Guerra y paz*, pero cumplió.

Usted mismo ha sido traductor de Henry James. Recuerdo ahora el volumen *La tercera persona y otros relatos fantásticos*, en la editorial Rialp. ¿Qué puede contarnos de su experiencia como traductor de James?

Hace mucho tiempo de eso. Esta pequeña antología salió en 1993. Y la verdad es que no recuerdo grandes dificultades. Seguro que hay alguna pifia, pero como James es un autor que me gusta mucho lo traduje con gusto y creo que le cogí el tranquillo.

Otra de las autoras fundamentales en la editorial es Jane Austen. Han publicado todas

sus novelas, además de *Las cartas de Chawton*, y los *Recuerdos de Jane Austen*, de James Edward Austen-Leigh, su sobrino. ¿Queda algo sobre la autora británica que tenga interés en publicar?

Realmente, y desgraciadamente, no. Hemos publicado todas sus novelas, la mayoría de sus escritos de juventud y hasta la inacabada *Sanditon*. El grueso de su correspondencia la ha publicado otra editorial; las *Cartas de Chawton* que publicamos nosotros son más que nada un libro bonito, ilustrado, de regalo para fans.

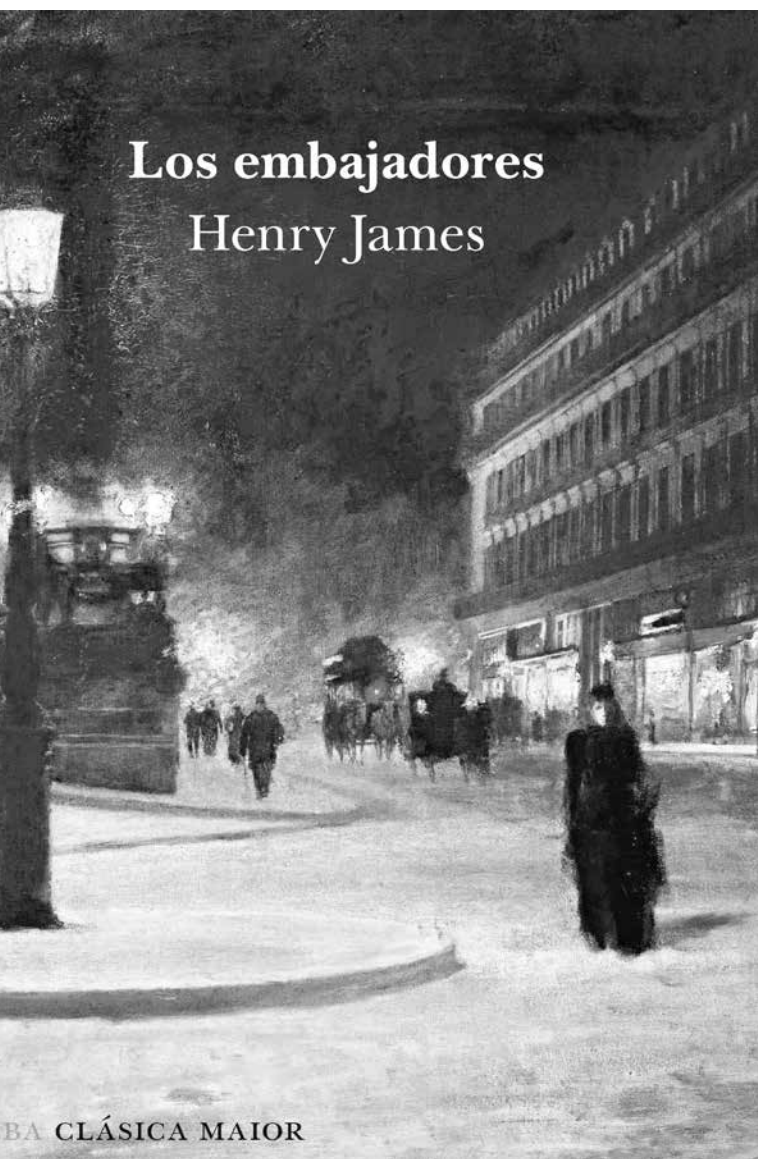
En Alba Clásica conviven traducciones consideradas ya clásicas, como la que hizo Carmen Martín Gaité de *Cumbres borrascosas*, junto con otras nuevas, como la premiada traducción

de *Guerra y Paz*, de Joaquín Fernández-Valdés. ¿Qué criterio utiliza a la hora de elegir traductor para un autor clásico?

La traducción de *Cumbres* se había publicado antes en otra editorial y nosotros la recomparamos; la que le encargamos directamente fue la de *Jane Eyre*. ¡Me tuve que acostumbrar a que me llamara los domingos a las diez de la noche para comentar cosas de la traducción! Pero la experiencia fue estupenda y muy fácil de llevar; además, destacó los aspectos coloquiales del lenguaje de la novela de una forma que funcionaba muy bien. La elección de quién va a traducir un clásico a estas alturas ya no resulta muy difícil porque con el tiempo se ha ido formando un pequeño equipo en el que confiamos tanto como ellos confían en nosotros: Maite Gallego y Amaya García para los textos franceses; Fernando Otero y Joaquín Fernández-Valdés para los rusos; Isabel Hernández para los alemanes; Catalina Martínez Muñoz, Miguel Temprano García, Marta Salís, Concha Cardenoso, etc., para los ingleses y estadounidenses... Hay también razones de afinidad y temperamento para elegir para determinado texto a un traductor o a otro.

Editar a escritores clásicos tiene ciertas ventajas económicas. Sin embargo, el riesgo está en que coincidan dos editoriales en un mismo autor o, incluso, en una misma obra. ¿Cómo se gestiona este tema?

Lo de las ventajas económicas lo dirá porque en general son textos de libre dominio por los que no hay que pagar derechos de autor. Ciertamente es un alivio, pero la inversión que exigen proyectos faraónicos como *David Copperfield*, *La feria de las vanidades*, *Los hermanos Karamázov*, Dostoyevski en general, *Anna Karénina*, *Guerra y paz* y recientemente Proust, por nombrar solo algunos, es enorme: no publicamos clásicos porque salgan baratos. Y luego está el caso de las extensas antologías temáticas de Clásica Maior, que prepara Marta Salís (*Cuentos de Navidad*, *Relatos del mar*, *Cuentos de música y músicos*, etc.) y que es por cierto uno de mis géneros favoritos: ahí se incluyen bastantes textos aún con derechos, y le puedo asegurar que no son nada baratos. No se puede imaginar lo que piden a veces los herederos y los agentes por un cuento de cinco páginas. Algún crítico ha señalado con retintín que nuestras antologías salen a cuenta porque no hay que pagar por la mayoría



de los textos; pero la cantidad invertida en aquellos por los que sí hay que pagar a veces supera ampliamente el presupuesto de una novela actual con derechos. Dicho esto, las antologías están en una colección de clásicos, así que no es de extrañar que estén compuestas mayoritariamente por eso, por clásicos.

Respecto al peligro de la competencia, a estas alturas no tememos demasiado. Afortunadamente, los clásicos de Alba están bien asentados y buena parte del público prefiere nuestras ediciones. De hecho, mucha gente nos escribe repetidamente para que saquemos nosotros novelas que están disponibles en otras editoriales. Y a veces lo hacemos.

La editorial Alba dispone de la colección Alba Minus. ¿Qué títulos se publican aquí, y por qué motivos?

Alba Minus es la consecuencia lógica de un catálogo extenso. Aunque tenga un formato de rústica, lleve solapas y no reduzcamos el cuerpo de letra, es nuestra colección de bolsillo. Ahí podemos ofrecer títulos de Alba Clásica y de Alba Clásica Maior a un precio más asequible y desde luego el público lo agradece, aunque siempre hay quien reclama que, al reeditar, lo sigamos haciendo en la edición de tapa dura. De hecho, siempre tenemos dudas, cuando hay que reeditar un clásico, de si hacerlo en la colección original o pasarlo a Minus. A veces hasta decidimos que convivan ambas ediciones, porque hay un público para cada una de ellas.

Alba Clásica es una colección que, dentro de la editorial, lleva años consolidada. Goza de gran prestigio en su labor de recuperar a autores clásicos. ¿Cuáles han sido los motivos, desde su punto de vista, para su éxito?

Un poco lo que decía antes al hablar de cómo surgió la idea. Alba Clásica, Maior y la mayor parte de Minus, así como Rara Avis (que yo considero también una colección de clásicos, solo que del siglo XX y fuera del canon) funcionan porque hay un público que quiere colecciones así y que, con el tiempo, ha posibilitado que se creara nuestra «marca». Hemos sacado los clásicos de las vitrinas del museo y los hemos puesto a convivir con las novedades. También hay que decir que lo hemos hecho con sensatez, creo. Es decir, no hemos bajado del siglo XVIII, nos hemos mantenido casi siempre dentro de la tradición occidental (lo que es una espinita para mí, pero es que no conozco de verdad las otras tradicio-

nes), hemos seguido la obra de los autores que tienen mejor recepción (aunque aquí te llevas sorpresas, porque hay autores, como Goncharov o en cierta medida Melville, que triunfan con un libro pero no con otros) y no nos hemos puesto a publicar, yo qué sé, poetas menores alemanes o suecos del XIX.

Decía Roberto Calasso que «una cultura literaria se reconoce también por el aspecto de sus libros». Las portadas de los libros de las colecciones Alba Clásica o Alba Minus suelen reproducir obras de arte. ¿Cómo se elaboran estas portadas? ¿Las elige usted?

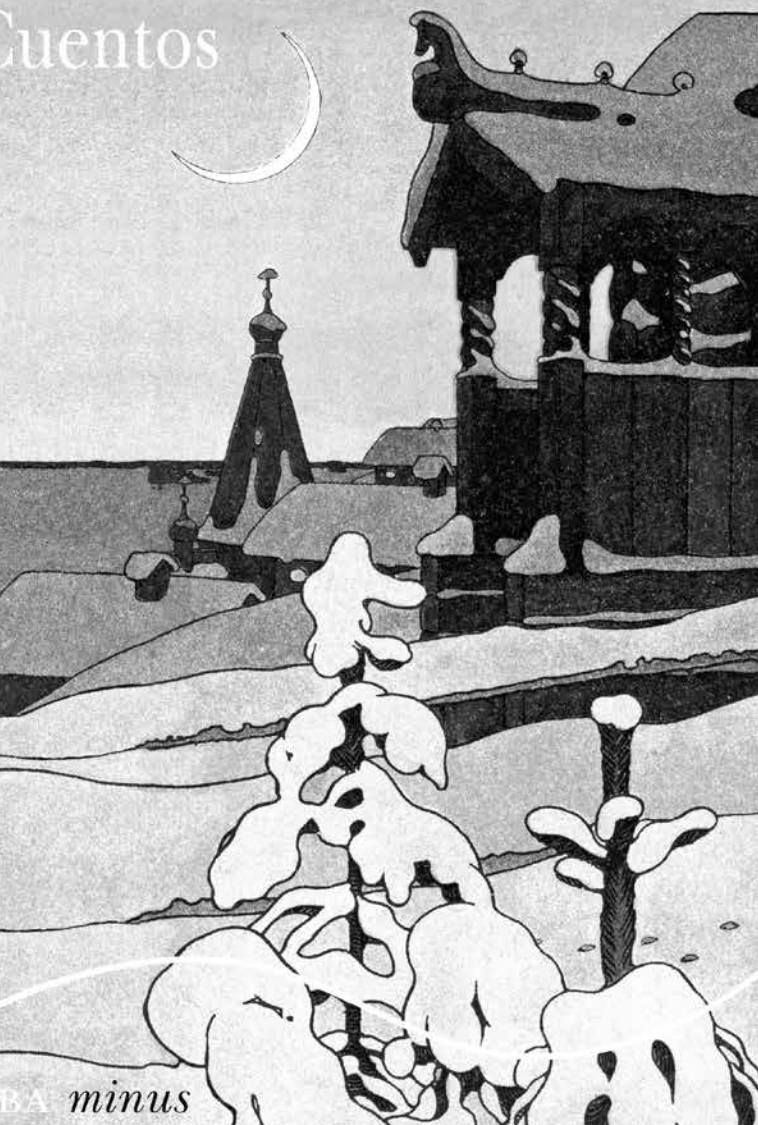
Las cubiertas son todas obra del talento de nuestro diseñador gráfico, Pepe Moll. Yo estoy muy en contacto con él, hablamos de las novelas, buscamos claves y pistas, y sobre estas ideas él busca y propone. Vamos alternando entre lo historicista y lo simbólico, pero nos gusta más lo simbólico, o un detalle importante —o no tanto— de la trama. Creo que mi cubierta favorita sigue siendo el cocodrilo de *David Copperfield*, porque es un símbolo del estilo narrativo de la novela: el protagonista lee al principio con su madre un libro de grabados de cocodrilos y en las últimas páginas es él quien se lo lee a sus hijos. Dickens era un maestro en abrir multitud de tramas y cerrarlas todas. ¡Así que hasta cierra lo de los cocodrilos!

Como escritor, en el año 2000 ganó el XVIII Premio Herralde de Novela con su obra *Los dos Luises*. Antes había publicado dos libros de relatos, *Los aéreos* y *Belinda y el monstruo*. En 2017 se editaron de nuevo, en un solo volumen, *Intrusos y huéspedes & Habitación doble*. ¿Tiene pensado continuar su labor como narrador?

Nunca he sido un escritor compulsivo, pero se ve que cada día lo soy menos [ríe]. Tengo algo empezado desde hace mucho, suspendido desde hace mucho también, y quiero pensar que algún día lo reemprenderé y lo terminaré.

Recientemente, la editorial Debate ha vuelto a publicar *Estilo rico*. *Estilo pobre*, una especie de manual para «expresarse mejor y escribir mejor». ¿Qué puede contarnos de este libro?

Pues también surge de mi experiencia como lector y, bueno, naturalmente de editor. A lo largo de tantos



años en el oficio y leyendo extraprofesionalmente he ido detectando la voluntad —yo diría que universal en el mundo alfabetizado— de escribir bien. Todo el mundo quiere escribir bien, desde quien cuelga un aviso en una comunidad de vecinos hasta quien aspira a la gran literatura. La conciencia de dirigirse a un público crea una necesidad de formalidad, desde las variantes más administrativas hasta las más creativas. Esto, que en realidad es una buena noticia, se rige sin embargo muchas veces por consignas tácitas o inconscientes, en todo caso no meditadas ni cuestionadas, de lo que es escribir bien que pueden acabar resultando ampulosas, grotescas, cursis o directamente ridículas. Hasta el estilo formulario, plano, repleto de tópicos de expresión, lo que yo llamo «estilo pobre», aspira a ser de algún modo «estilo rico». El libro expone con humor y muchos ejemplos esta ambición de prestigio que asalta no solo el léxico sino hasta las preposiciones, e intenta tranquilizar a quien lo lea indicándole que un lenguaje neutro,

controlado y sin pretensiones no es, como se cree tan a menudo, un lenguaje vulgar y «poco fino».

Volviendo a Calasso, en su obra *Cien cartas a un desconocido* recordaba que «para el editor [la solapa] ofrece con frecuencia la única ocasión de señalar explícitamente los motivos que lo han impulsado a escoger un libro determinado. Para el lector, es un texto que se lee con sospecha, temiendo ser víctima de una seducción fraudulenta». ¿Se ocupa usted de redactar las solapas de la colección que dirige? ¿Es difícil encontrar las palabras adecuadas para un texto tan breve?

¡Ah, las contras, las solapas! ¡Son una pesadilla! Sí, las escribo yo. Mi intención siempre es que quien tenga el libro en sus manos en la librería note que la contra la ha escrito alguien que se ha leído el libro. Aparte de los obligados adjetivos laudatorios, creo que la mejor promoción es contar hasta cierto punto de qué va la novela y procurar que el lector pueda relacionarla con el tipo de literatura que le gusta, o no. No creo en la «seducción fraudulenta»: además canta mucho, el público se da cuenta. A veces te lees contras de distintos libros que parecen todas del mismo: «trepidante», «imprescindible», «emocionante», «engancha desde la primera página». Pero a veces ser —digamos— delicado es difícilísimo: ¿qué vas a decir de *En busca del tiempo perdido* que no sean topicazos? ¿Qué cuando una novela es realmente «trepidante»? Pues acabo de escribir la contra de *La herencia de los Ferramonti* y en la última línea he puesto que es una novela «de la cual puede decirse, sin temor al tópico porque aquí es verdad, que tiene un ritmo trepidante». Vaya remedio [ríe].

Para finalizar, ¿puede avanzarnos algo sobre las próximas publicaciones de Alba Clásica? O si no, díganos qué autores le gustaría tener en su colección.

En otoño sacaremos en Maior el segundo volumen del Proust, con *Por donde los Guermantes*, y en Clásica un nuevo Turguénev, *Aguas primaverales*. Además —permítame que los considere clásicos— unos cuentos inéditos de juventud de Tennessee Williams y otra novela de Daphne du Maurier en Rara Avis. ¿Autores que todavía no tenemos y nos gustaría tener? Hay algunos proyectos en este sentido, casi todos ellos faraónicos, así que poco a poco...

Entrevista a Claudia Apablaza

Texto: FERNANDO CLEMOT

Fotografías: Isabel Wagemann©

Cuando hablamos de Claudia Apablaza (Chile, 1978) lo hacemos de una de las voces más originales y con mayor calidad de la literatura hispanoamericana afincada en España. Conocimos a Claudia en su primera estadía en España, en este caso en Barcelona, y ya nos sorprendió con dos volúmenes que exploraban los límites de la narrativa y también las nuevas formas expresivas como fueron Diario de las especies (Barataria, 2010) o EME (Cuarto Propio, 2011). De vuelta a España, en Madrid esta vez, ha aumentado su trayectoria con estupendos volúmenes como Goø y el amor (Arte y literatura, 2013) o Diario de quedar embarazada (Ediciones B, 2017). Historia de mi lengua (Comisura, 2023) es su vuelta a la narrativa más arriesgada, extrema, y sobre este volumen (ilustrado por Xoana Elías) queríamos conversar con ella.

¿Qué es *Historia de mi lengua*? ¿Cómo surgió este proyecto?

Historia de mi lengua es un texto que narra, por un lado, las obsesiones que he tenido con mi lengua en cuanto órgano físico a propósito de un tratamiento dental que sigo hace un par de años y, por otro, las obsesiones con la forma de hablar y comunicarme, a propósito de haber regresado a vivir a España el año 2022 y volver a darme cuenta de que hay un lenguaje que puja por colonizar nuestra forma de hablar, escribir, pensar y expresarnos, una supuesta forma «correcta» de decir las cosas.

¿Por qué la lengua?

Podría haber sido otra parte del cuerpo. A veces pienso que podrían haber sido los ojos y tal vez habría realizado un texto similar en relación con la estructura, pero habría estado hablando de otra cosa, no necesariamente de expresar, sino del ejercicio anterior, que es el ver, mirar, ese ejercicio antes de la palabra. Entonces tal vez habría quedado un libro completamente distinto, segu-

ro que más racional en cuanto que me habría puesto a buscar teorías filosóficas relacionadas al ojo y eso que precede a la palabra. Igualmente, esta respuesta me está sonando a esa ficción que supongo muchas tenemos de «resumen de todos los libros que no escribí».

Creo que elegí la lengua por las circunstancias que mencioné recién, el tratamiento dental que llevo hace unos años, cómo mi lengua vive ese tratamiento, el dolor, los alambres que rozan y sacan sangre, la dificultad para comer y hablar, lo que además está cruzado por este nuevo viaje a España, que ha vuelto a poner en tensión mi habla como chilena, latinoamericana, frente al español de España.

Historia de mi lengua también parece la historia de un tiempo, entre 2021 y 2022. ¿Qué partes de lo cotidiano seleccionabas para el libro?

Sí, también es un libro acerca del cotidiano. Están ahí las caminatas con mi hija, las conversaciones con ella, con amigas y amigos, con mi pareja, con mis padres, el retratar el momento en que comemos o la forma de las lenguas al besar. En realidad, fui seleccionando aquellos momentos en que la lengua está implicada tanto como órgano físico como en su función simbólica. Todo lo que sucedió durante tres semanas de escritura, pensando que en tres semanas también puede que todo se condense. Luego vino el pulir cada fragmento, agregar un par más que siguieron apareciendo en esas caminatas... Hasta que todo eso se agotó y la escritura también y por tanto pude culminar el libro.

El libro está ilustrado por collages de Xoana Elías. ¿Hubo algún trabajo conjunto con ella? ¿Cómo funcionó esta parte del trabajo? También encontramos diferentes formatos de letra...

La decisión de los collages de la ilustradora Xoana Elías fue de la editorial y el trabajo lo llevaron directamente las editoras con la ilustradora. Me sorprendió



gratamente ver cada una de las ilustraciones, me parece que tienen cierto humor que el libro también tiene, hay una cierta oscuridad en ellas. Es una lectura de un texto dentro del mismo texto. Estoy muy agradecida por el trabajo que hizo Xoana. En cuanto a los formatos de las letras, también fue una decisión editorial; la edición chilena, de Ediciones Overol, es distinta y también me gusta mucho su sobriedad. En ese sentido, la edición también es eso, la interpretación de un texto de forma visual, una particularidad en el momento de materializarlo en un libro. Entonces, ambas ediciones son muy distintas en términos visuales. Por otro lado, ediciones Comisura se caracteriza por ser una editorial que juega visualmente con los textos: todos sus libros llevan, en el interior, ilustraciones o fotografías, y también fue el caso de mi libro.

En el libro hay algunas cargas de profundidad contra el sector editorial, o contra algunos editores, como en la página 12 en que un editor te comenta que «sólo creas artefactos, experimentos, balbucesos. Que debes leer más a los rusos, norteamericanos, franceses y no tantos latinoamericanos extraños».

Esos fragmentos que escribí acerca de los editores y editoras con las que he publicado es más bien un intento de mostrar cómo el oficio de la edición es también un ejercicio en que nuestra lengua cede o se resiste, entra en tensión, cómo se enfrentan dos miradas frente a un texto y en qué converge aquello. Es eso más que una carga en contra de los editores. También soy editora, entonces ese ejercicio de ceder y resistir frente a la escritura, y con un otro, me parece hermoso, sublime.

También aparece como fondo en el libro la vida de escritores latinoamericanos en Madrid o Barcelona. ¿Crees que hay algo que defina a un grupo de escritores, aparentemente heterogéneo?

En principio hay algo común, y es que somos latinoamericanos y latinoamericanas en un contexto europeo y eso es complejo, abre una fisura. Estamos marcados por esa grieta que evidentemente significa muchas cosas en términos políticos, culturales, sociales, raciales y económicos. Ahora bien, lo importante es cómo se dialoga con esa fisura, cómo se la aborda o más bien, y para ser más específica, cómo se nos permite dialogar con esa fisura, entendiendo que no todo tiene que ver

con el deseo personal sino también con el contexto y con una historia que nos trasciende. Ahí aparecen los distintos tipos de escritores y escritoras latinoamericanas en Europa, en este caso en España. Hay algunos que, por momentos, se pliegan a ciertos modelos para ser parte, para no ser segregados, y aprenden estrategias de inmersión en esta cultura, de sobrevivencia inmediata. Hay un tema económico no menor ahí. Otros, como forma de protección y autocuidado (porque son expulsados de ese sistema), se mantienen al margen. Esto se entiende perfecto frente al choque cultural y al racismo que se vive acá. Otros buscan generar resistencia desde dentro del mismo sistema, se buscan un lugar acá y desde él evidencian ese malestar; otros son muy críticos y generan resistencia solo desde una periferia o desde los márgenes; otros dicen que nada de esto importa y que lo único que importa es escribir y la literatura, y así podríamos hacer muchas tipologías de escritores latinoamericanos en España, pero además y evidentemente nada se agota en esas tipologías rígidas.

¿Qué hay en *Historia de mi lengua* de otras experiencias como *Diario de quedar embarazada* o *Diario de las especies*?

Tienen mucho que ver. A los tres libros los cruza el tema del desarraigo, el habla, la escritura y la pregunta por nuestra lengua. *Diario de las especies* lo escribí cuando llegué a vivir a Barcelona el año 2006. Se trata de cómo la protagonista olvida el registro de la escritura a partir de un viaje, cómo debe ir reencontrando un registro. Narra la historia de una mujer que está intentando recordar cómo escribir, cómo hacer ficción en un lugar tan lejano y tan distinto a su cultura, de qué temas hay que hablar, cómo manifestarse, cómo se escribe y qué es realmente una novela. Una mujer a quien le choca el concepto europeo de novela, esos textos lineales de trescientas páginas. Entonces, emprende un viaje por bibliotecas y una furia de lecturas que la llevan a encontrar una voz y un registro personal, en tanto en su memoria aloja las lecturas de latinoamericanos mayormente.

Por otro lado, *Diario de quedar embarazada* es el diario de una mujer que quiere quedar embarazada y que ha perdido el habla en una residencia en Italia. Todos los residentes hablan en inglés o en italiano. Son todos europeos o norteamericanos, entonces ella coge una enfermedad de garganta y lengua y deja de hablar. El sexo es una de las únicas formas que encuentra para comunicarse.

Entrevista a María Elvira Roca Barea

Texto: BEL CARRASCO

Fotografías: Carlos Ruiz ©

María Elvira Roca Barea irrumpió impetuosamente en la palestra con su ensayo Imperiofobia y leyenda negra (Siruela, 2016), un gran éxito de ventas que abrió un encendido debate sobre las glorias y miserias del Imperio español. Un éxito que repitió tres años después con Fracasología: España y sus élites (Espasa). Roca Barea salta ahora a la ficción sin abandonar su zona de confort, el pasado. En Las brujas y el inquisidor (Espasa), premio Primavera de Novela 2023, viaja a principios del siglo XVII para recrear el caso de Zugarramurdi en torno a la figura del inquisidor Alonso de Salazar y Frías, que puso orden en la histeria colectiva.

¿Te has pasado a la ficción para eludir las polémicas que provocaron tus anteriores libros o para echar más leña al fuego?

Nunca he buscado polémicas. Las buscan otros, ellos sabrán sus motivos. Se puede discrepar por supuesto de cualquier punto de vista, con razones y argumentos. Pero no es esto lo que ha habido sino insultos, difamaciones y calumnias.

¿Cómo has gestionado las críticas negativas y descalificaciones que recibiste?

De la única manera posible si uno tiene algo de decencia: no metiéndome en ese barrizal. Para ello hay que estar dispuesto a recurrir a las mismas armas, al insulto, al ataque personal, y no estoy dispuesta a actuar de esa manera.

¿Por qué elegiste el tema de la brujería?

A mí me interesó el caso de Zugarramurdi por los libros de Caro Baroja. Por Zugarramurdi conocí a don Alonso de Salazar y él me pareció más fascinante que todo lo demás. No solo a mí. Todos los que han estudiado a don Alonso han sentido gran admiración por su persona. Henry Lea, Salomón Reinach, Gustav Henningsen...

También te has documentado sobre la corte parisina de principios del siglo XVII. ¿Todos los nobles recibían en la cama a sus invitados como la marquesa de Rambouillet?

No todos, pero sí fue una moda cortesana que duró mucho tiempo. Era una costumbre muy chocante para los extranjeros que iban a París.

Te echarán en cara que tu principal protagonista, el inquisidor, sea Alonso de Salazar y Frías, hombre comedido e ilustrado. ¿Intentas limpiar la imagen de la Inquisición a través de su figura?

Esto ya lo hicieron otros. Dos tomos estupendos, *El abogado de las brujas* y *The Salazar Documents*, le dedicó Gustav Henningsen, que todavía vive en Dinamarca, aunque está ya muy mayor. No estoy descubriendo nada nuevo.

¿No es algo tendencioso que el inquisidor francés, protagonista de una segunda trama, Pierre de Lancre, sea todo lo contrario a Salazar y Frías, un fanático sanguinario al que se le atribuyen ochenta ejecutados? ¿Acaso la Inquisición española no fue tan represora como las otras europeas?

Pierre de Lacre no es un inquisidor, es un juez civil. Creo que eso queda bastante claro en la novela. Su obra *Tableau de l'Inconstance* está disponible, digitalizada, en Gallica, el motor de búsqueda de la Biblioteca Nacional de Francia. Se puede consultar. Lo que se le atribuye son fragmentos suyos que yo he traducido. Y lo mismo puedo decirle a usted de los otros autores franceses. La Inquisición española es un mito sanguinario cuyas raíces se pueden averiguar y describir. En el siglo XVIII, Schiller, con el *Don Carlos*, fija el arquetipo del malvado inquisidor, sanguinario y fanático. De ahí pasa a la

literatura europea y te lo encuentras por doquier: Dostoyevski, Verdi, Umberto Eco... Don Alonso no responde a ese arquetipo y por lo tanto no puede existir. La literatura se comió la realidad. Pero *aquí* hay demasiada afición a las polémicas agresivas e inútiles. También hay periodistas que las alientan.

¿Cómo compusiste a la estrafalaria y astuta Madame d'Hauterive?

Una parte grande de la documentación sobre Zugarramurdi se quemó. Hay cosas que sabemos que el obispo Venegas o don Alonso o el inquisidor general don Bernardo de Sandoval sabían, como por ejemplo la conexión francesa, pero no sabemos cómo llegaron a saber esas cosas. Era por lo tanto necesario incorporar otros personajes para aportar esa información. Madame d'Hauterive nace de esa necesidad y desde luego de mi empeño en que el personaje femenino no fuese un florero o una excusa para una escena erótica tipo *El nombre de la rosa*. De ninguna manera estaba dispuesta a ceder a ese tópico. Ella es más inteligente que todos los demás y hay un momento en que toda la acción depende de ella. Y desde luego el documento que aporta es histórico.

Tu historia sugiere que el brote de Zugarramurdi fue inducido por el rey Enrique IV por intereses políticos sobre Navarra. ¿Cómo explicarías la proliferación de episodios similares en toda Europa? ¿Se trató de una guerra entre los rescoldos del paganismo y el dogmatismo de la Iglesia, entre el pensamiento mágico y el científico, entre la incipiente medicina ortodoxa y los sanadores de la vieja escuela?

Verá usted, yo me limito a colocar todas o casi todas las piezas principales del puzle para que el lector tenga en su haber conocimiento suficiente para decidir qué es lo que realmente ocurrió en Zugarramurdi. Eso exige un lector inteligente y con capacidad para participar en la narración, hacerse su propia composición de lugar y tomar decisiones. Pero me hace usted varias preguntas en una sola y no se pueden responder brevemente. Esa guerra entre los rescoldos del paganismo y el dogmatismo de la Iglesia no puede explicar que la caza de brujas sea un fenómeno ocurrido en la Edad Moderna, porque también había Iglesia en el siglo X o XII y no hubo caza de brujos. Ni explica tampoco la gran caza de brujas en territorio protestante. En cuanto a los curanderos de la

vieja escuela, me temo que hay un gran romanticismo sobre eso. Basta con leer los testimonios de María de Zozaya o Graciana de Barrenechea y de otros: dicen que matan niños, que devoran cadáveres... Nadie los obliga a declarar esas cosas. Lo que hace don Alonso es no creérselas porque se las cuenten dos, tres o cuatro testigos. Busca comprobar los hechos de manera empírica.

Zugarramurdi ha pasado a la historia como el episodio brujeril más potente de España y, sin embargo, solo seis personas fueron quemadas en la hoguera (más otros cinco en efígie).

El texto de Pierre de Lancre, que fue un *best seller*, lo hizo famoso en Europa. Se tradujo del francés a otras lenguas y tuvo muchas ediciones. Lancre no cuenta su propia historia como juez cazador de brujas en el Labort, solo un poco y no lo más sangriento, pero sí cuenta el Auto de Fe de Logroño.

La puesta en escena de los aquelarres —vuelos, cambios de tamaño, rebaños de sapos pastoreados por niños, entre otros elementos surreales— solo se explica por el consumo de sustancias alucinógenas. Al fin y al cabo, ¿no eran «raves» paganas en las que Lucifer sustituía a los antiguos dioses, una provocación del pueblo harto de represión sobre todo sexual?

Pues me temo que no, era ignorancia y superstición. Henningsen lo llama la «epidemia onírica», un mundo asombroso de relatos encadenados, sumados a malas relaciones vecinales, fantasía, etcétera. Una ensaladilla explosiva de histeria colectiva en la que asombran la sangre fría y la humanidad de Alonso de Salazar.

Brujos y brujas han existido siempre. ¿Por qué se convirtieron en un problema de orden público durante los dos siglos que duró su caza?

Por una acumulación de circunstancias que alimentó la creencia en la brujería hasta el extremo del fanatismo. A ese mantillo universal de superstición se añadieron en décadas sucesivas la llegada desde Constantinopla de los textos herméticos que Marsilio Ficino tradujo a finales del siglo XV, y que fascinaron a todo el humanismo por el ocultismo, la nigromancia, la numerología... A eso hay que añadir las guerras de religión que asolaron el continente. Está ya muy investigado que la caza de brujas fue más larga y más dura allí donde las guerras de religión fueron más largas y más duras. La cues-



tión no es si el territorio era católico o protestante, sino la virulencia del conflicto. Por eso la persecución fue muy seria en la Francia católica o en el territorio del Sacro Imperio. Fíjese que la mayor parte de los casos en España están en el norte, cerca de la frontera francesa. Son contagios. En España la caza de brujas tuvo poca importancia porque aquí no hubo guerras de religión. Lo mismo pasó en Italia. Casi todos los casos están en la zona norte, cerca de Francia o Alemania. A todo esto hay que sumar la intervención de varios genios de la pintura como Brueghel, Baldung o Dureró. Sus grabados sobre brujas salieron por cientos de las imprentas y crearon las imágenes sobre la brujería que usted y yo tenemos en la cabeza. Podríamos decir que Halloween se diseña en este tiempo. Todo eso alimentó una hoguera que tardó mucho en extinguirse.

En algunos pasajes el exceso de datos entorpece el ritmo de la acción. ¿Es algo inevitable debido a tu pasado como investigadora?

Pues justamente es lo contrario de lo que me dice todo el mundo. Siento que haya tenido que leerse un libro de acción torpe. No debió hacerlo. No todos los libros están hechos para todos los lectores. Usted hubiera disfrutado más con un estilo a lo Wicca-Halloween.

Ahora que ya tienes experiencia en ambos géneros, ficción y ensayo, ¿cuál te parece más satisfactorio? ¿Y el más trabajoso?

Pues depende del momento y del asunto. Cada género tiene su dificultad y no creo que haya una fórmula que lo resuelva fácilmente.

¿Por qué la historia se suele explicar en términos de buenos y malos, de éxitos y fracasos?

Porque tenemos una tendencia invencible a establecer juicios morales sobre todo lo que nos rodea, a condenar a los que son distintos de nosotros y salvar a los que son como nosotros. En resumen: a simplificar de una manera alarmante.

¿Existen todavía intelectuales en este país?

Sí, claro. Pero hay un ruido ambiente muy fuerte, bronco y falto de educación, que dificulta enormemente expresarse en términos sensatos. Solo llama la atención el chillerío.

¿Por qué España está condenada a ser territorio de banderizos?

Creo que en Francia van por la quinta república, señal de que han derribado varios regímenes en no demasiado tiempo. No lo hicieron repartiendo flores. En todos los países hay problemas internos. Hay que salir un poquito de la autarquía para mirar el mundo que nos rodea. De lo contrario hay el peligro de creerse excepcional por hacer lo que todo el mundo hace. Es un problema muy español, muy celtíbero y muy cateto.



2000 cc. bien puestos.

CE

El chico

re

Luisa Valenzuela: la «bruja del post *boom*»

Por XIMENA VENTURINI

A propósito de la entrega del doctorado *honoris causa* en la Universidad Nacional de General San Martín en 2017, el escritor Cristian Alarcón tituló su *laudatio* refiriéndose a Luisa Valenzuela como «la bruja del post *boom*». La escritora, que comenzó a escribir con solo veintiún años y que vivió entre ciudades como París, Barcelona, México y Nueva York, se codeó con los escritores del famoso *boom* latinoamericano. Mujer brillante, inusualmente valiente en un mundo de hombres, Valenzuela se abrió camino en el periodismo y la literatura con talento y valentía. Hija de una madre escritora, amiga de Jorge Luis Borges, a quien recuerda escribir desde la cama, desde chica fue una lectora voraz que descubrió tempranamente el misterio de las palabras. Nacida en la Buenos Aires de entreguerras, su curiosidad la llevó a comenzar escribiendo en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, bajo la férrea pluma de Ambrosio Vecino. Ya desde París, comenzó la escritura de su primera novela, *Hay que sonreír*. Dueña de una pluma deslumbrante, posee, en palabras de la crítica literaria española Francisca Noguero, «encanto». Desde esa primera novela, Valenzuela ha sido traducida a más de diecisiete lenguas y publicado más de treinta títulos, donde ha abordado los distintos géneros como las novelas, los cuentos, los microrrelatos y el ensayo.

Además de periodista y escritora, fue una gran profesora. Vivió una década en Nueva York dictando clases de escritura y literatura en las Universidades de Nueva York y Columbia. Ya unos años antes había ganado una Fulbright para el prestigioso International

Writing Program de la Universidad de Iowa. La situación política de los años setenta en Argentina influyó en este nuevo regreso a Estados Unidos. De estos años ha dejado su libro de cuentos *Aquí pasan cosas raras* y su novela *Como en la guerra*; publicados en tiempos convulsos, son otra muestra de su valentía y compromiso con la literatura. Pero añorando su país, se instaló nuevamente en su ciudad natal.

En este dossier monográfico nos proponemos reparar y volver a pensar su extensísima obra, desde distintos ángulos y puntos de vista. Variadas son las miradas transatlánticas de Enzo Maqueira (Argentina), Irene Chikiar Bauer (Argentina), Jorge Pinedo (Argentina), que se suman al análisis de Ana Calvo Revilla (España) y Jesús Cano Reyes (España), junto con la aportación de Nina Abuissa (Estados Unidos).

Luisa Valenzuela es, sin duda, una de las escritoras argentinas contemporáneas más importantes. Ha recibido premios y reconocimientos en todo el mundo, como el Doctorado *Honoris Causa* de la Universidad de Knox (Illinois), la Medalla Machado de Assis de la Academia Brasileña de Letras y la beca Guggenheim, el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, el Premio León de Greiff, el Premio Carlos Fuentes, entre otros. Como la definió Alarcón, de entre todas aquellas voces del *boom* había una repleta de humor e ironía, y femenina. Una escritora argentina mujer que hizo literatura feminista antes del feminismo, quien ya consagrada habló de las brujas y de sus bocas como el hueco más amenazador capaz de subvertir discursos misóginos. Esa voz y una literatura imposible de encasillar son sin duda el mejor legado que nos deja Valenzuela.

La felicidad de la escritora

Por ESTHER CROSS

El lector es importante en el mercado de los libros, pero la felicidad de la escritora también.

Luisa Valenzuela, *Susan Sontag, La amante de los amantes*, 1992

Empecé a leerla en los años noventa, tentada por los títulos de algunos de sus libros, que sonaban como telegramas de una mente liberadora. No sé cuál leí primero, pero me acuerdo bien del día en que un amigo los nombró con los ojos chispeantes en medio de una conversación: *Realidad nacional desde la cama*, *Novela negra con argentinos*. En esas formulaciones había una jugada maestra. Después de afirmar «esta es una historia sobre la realidad nacional» o «esta es una novela negra», la escritora hacía una salvedad (y ustedes ven de qué especie). Por un lado, presentaba una circunstancia compartida por muchos y un género literario con sus convenciones aceptadas desde hacía tiempo. Acto seguido, comenzaban las aventuras. Bastaba esa manera de plantear las cosas para que cualquier certeza sobre la realidad nacional y la novela negra empezaran a vacilar. ¿Cómo podía resistirme? No hizo falta que me dijeran nada más. Salí a buscar las dos novelas enseguida y las leí sin aliento, deslumbrada. En esos años, mientras la mayoría de los escritores se debatían entre la solemnidad o el escapismo (como si fueran incompatibles), ella entraba en las cuestiones más oscuras y espinosas con el recurso del humor. Podía escribir sobre la dictadura sin quedar atrapada, alterando las formas. Su lenguaje era culto y tenía calle, afinado como estaba con miles de lecturas y las voces sueltas que escuchaba en los bares de Buenos Aires cuando apretaban los tiempos violentos. La imaginaba en su escritorio como en una central de genialidades literarias, traduciendo al lenguaje de la ficción los argumentos servidos por la realidad. A la llamada «alta literatura», que nos tenía un poco cansados a todos, le daba un giro incluyente, lleno de gracia y de nivel. La convertía en amplia literatura o en literatura ampliada, en todos los sentidos.

Yo estaba acostumbrada a ese humor un poco distante de la ironía, ese que tienden a cultivar los escritores en su mayor parte y que deja al lector lleno de admiración, aunque bastante solo del otro lado de la página. Pero el enfoque de Luisa era más arriesgado, insolente, rebelde y cercano. Su manera de adentrarse en materia y profundidad por medio del absurdo se convirtió en un pasaje de ida. Ella, que sabía que «el miedo es un latir constante debajo de la sonrisa», como dijo alguna vez, hacía *gags* con las palabras. A las formas establecidas las estiraba al límite. Tenía una gran sagacidad para descubrir la paradoja en las situaciones más dramáticas y cruciales —que era una manera de desarmarlas, con todo lo que eso implica—. Señalaba lo extrañas que son las cosas que estamos acostumbrados a escuchar y decir. Su sentido del humor funcionaba como un estimulante, diría que un método de percepción, una manera de permanecer despabilada y atenta.

Había algo más, que nunca termino de agradecerle, ahora no solo como lectora. En ese tiempo se hablaba de escribir con un tono sacrificado, que resultaba intimidante para quienes empezaban a publicar. Para dar una idea, había un libro muy reverenciado que se llamaba *Entre la letra y la sangre*. No es que no hubiera humor, lo había, sobre todo en las escritoras. Pero se lo relegaba, como a ellas, seguramente porque planteaba, también como ellas, un extraño desafío. En ese clima acartonado, el sentido del humor de Luisa se imponía como el antídoto más eficaz contra la afectación. Su propio vínculo con la literatura ha sido siempre el de una «irrespetuosa reverencia» —las dos palabras subrayadas con la misma intensidad, ninguna con más peso que la otra—. Yo ya sabía que para escribir hay que tener un cuarto propio. Con ella aprendí que también hay que arriesgarse frente a la tradición heredada, sin timidez, confiando en la propia voz. «La escritura se nutre con avidez del descaro», dijo en alguna ocasión. «No hay patrones o moldes si se quiere escribir de verdad.» Para mí entrar en contacto con ella fue una suerte y una revelación.



Valenzuela con su hija Anna Lisa (Francia). Fotografía cedida por Luisa Valenzuela ©.

Unos años después, aparecieron los *Cuadernos de Nueva York*, esa serie de apuntes donde la ciudad y las ocupaciones literarias —que habrían sido los dos temas esperables para los diarios de una escritora— brillaban por su ausencia. El efecto era impactante, como si con esa simple sustracción Luisa pusiera de manifiesto que a una escritora solo se le permitía tocar algunos temas y en ciertos planos determinados. Esta vez el riesgo que asumía no llegaba, únicamente, desde el lado del humor. Su talento para poner bajo la lupa los modos de expresarse y para descubrir la picaresca de todas las situaciones ya estaba garantizado. Los cuadernos tenían algo más: eran un *striptease* escrito. Registraban «los movimientos del cuore y el cuerpo», los vaivenes de sus relaciones afectivas y eróticas, con franqueza y sin sentimentalismos. Sensuales, exentos de retoques o de cualquier truco para «salir bien», eran además la búsqueda de una manera nueva de hablar de sexo desde cero, sin la terminología machista que hasta entonces parecía la única disponible, porque nadie la había cuestionado. Como si fuera poco, en el prólogo ofrecía una respuesta luminosa, abierta pero tangencial, típica de ella, a la pregunta que hoy se plantean quienes acaban de descubrir la pólvora de la escritura autobiográfica. Definía los cuadernos ni más ni menos que como «tiros compuestos de palabras», el lado invisible de una vida dedicada a la escritura, «textos personales no pensados para el ojo de alguien» pero ofrecidos de todas maneras en estado de secreto, escritos en asociación libre con la vida, casi para «poner fuera de sí aquello que podría perturbar el fluir de la escritura».

Creo que cuando Ángela Pradelli y yo le pedimos que escribiera una nueva versión del episodio de Sodoma y Gomorra del Antiguo Testamento para una Biblia interpretada por autores argentinos que teníamos entre manos, estábamos pensando en todo esto con un prejuicio fascinado. Anticipábamos un cuento erótico —muy erótico, de hecho—, sagaz y picante, «a lo Valenzuela». Pero como no podía ser de otra manera, nos quedamos cortas. De más está decir que el resultado superó todas las expectativas. Convertida en estatua de sal, la mujer de Job, habitante de Gomorra, esa ciudad donde las mujeres sabían divertirse, se disuelve en el mundo y lo penetra (no encuentro otra palabra), metiéndose a través de los poros invisibles y minúsculos de la realidad. Su disolución se convierte en estrategia. En las gotas de los ríos y el mar, las lágrimas y la transpiración, en la sangre de los cuerpos, esa mujer que se ha animado a mirar hacia atrás y echar un vistazo aunque se lo hayan prohibido, ha encontrado una manera sorprendente de burlar el poder y convertir el castigo en un arma para infiltrarse, y se ha liberado. Su imaginación pudo vencer la furia de Dios. No solo la ha vencido: puede contarla. Y ahora ella misma está en todas partes, como una verdadera omnipresencia.

En su libro de entrevistas, Luisa dice: «Si la realidad no tuviera una sorpresa reservada a la vuelta de cada esquina, ni valdría la pena ser periodista». En esa expresión, la veo con toda nitidez. Abierta, ampliando horizontes con su deseo de mirar, sumándole la sorpresa de su literatura a la realidad. También me refería a eso cuando dije que entrar en contacto con ella fue una revelación. En vivo, es la persona menos solemne que conozco. Hablar con ella es como entrar en contacto directo con la literatura, y vive igual que escribe. Resumo todo lo que puedo decir al respecto con el recuerdo de esa vez, en la Biblioteca Nacional, en el acto de cierre de unas jornadas en homenaje a su obra, cuando llegó al auditorio con una valija, cargada de libros. Y al verla así, lo menos que una podía hacer era darle la razón por entrar en la gran biblioteca como en casa, y también darle las gracias.

Tragedia humana y fiesta de la vida (que no es lo mismo pero resulta equivalente)

Por JORGE PINEDO

En la noche del 18 de enero de 2015 fue hallado el cuerpo sin vida de Natalio Alberto Nisman, emblemático fiscal de la nación Argentina, bloqueando el ingreso al baño de su piso en el elegante barrio de Puerto Madero. A su vera yacía una pistola calibre 22. El piso estaba cerrado por dentro. Cundieron las más descabelladas fantasías en favor del asesinato a manos del Gobierno. Todo destinado a sepultar la verdad, logrando torcer así el destino del país.

Luisa Valenzuela resuelve el misterio con lo más próximo a la realidad: la ficción. *Fiscal muere*, la novela, promueve un recorrido a partir del menos común de los sentidos, de la mano del entrañable excomisario Masachesi. A la tragedia humana impuesta por los cánones del género policial contraponen la fiesta de la vida, sin importar la edad.

Crimen, investigador, pistas falsas, sospechosos, expectativa y misterio, revelación final suelen ser los ingredientes por los que se reconoce al género policial. Nunca necesariamente los únicos. Tampoco la aparición de tales características implica el forzoso encasillamiento en esa especificidad. En estos tiempos explosivos de las clasificaciones banales parece preferible remitirse a las tramas, el estilo y la trayectoria autoral.

Género vendedor hoy por hoy, el policial se nutre de sangre, violencia, muerte, horror y demás varianzas del morbo sociocultural. Devenir solazado mediante dosis positivistas de raciocinio y una pugna final en el combate mítico entre héroe y demonio, previo a la escena triunfal de reconocimiento.

Tiene que estar pésimamente relatado para que el modelo falle. Como sea, toda trama flaquea en lo que carece: la fiesta de la vida. Aspecto que va de lo cotidiano a lo sublime y, sin urgencias de optimismo, suele acompañar en distinta medida toda existencia cuando

las condiciones de presión, temperatura y justicia social lo permiten.

Es lo que sucede con *Fiscal muere*, la más flamante novela de la infalible Luisa Valenzuela que desde el vamos, en el título mismo, revela que por allí serpentea el asunto de aquel famoso fiscal suicidado sobre el cual persiste la porfía del asesinato. Insistencia dedicada a espesar las brumas sobre el luctuoso óbito, y su cristalina articulación con una perversa operación política, se desliza con sutileza entre las puntadas finas de la trama. Hay un comisario, excomisario, jubilado a la fuerza al sugerir una solución al caso, raudamente desechada por contradecir la clausura ideológica que se procuraba (y se sigue procurando) implantar. Hay más delitos resueltos: un médico trucho que vacuna en la plaza por unas pelotas instala actuales tiempos pandémicos y geografía porteña; aquí y ahora, ayer nomás. Un golpe de timón enfila hacia otra situación, pretérita: los colores y un óleo que jamás seca desechan a un pintor hiperrealista asesinando en blanco y negro a una chavala tres décadas atrás. La sumatoria arroja la deducción en cuanto procedimiento, donde la prosa de la autora materializa esa metodología como modo de vida del veterano detective. Conectores sagaces entre los hechos, de una a otra escena emerge lo que sucede dentro de las tripas y las neuronas de los personajes. La fría lógica se tiñe de vida, palpita, se regocija con aquellas interioridades que hielan los pies, arden dentro de la cabeza y viceversa.

Alternancia del juego literario entre Eros y Tánatos, donde la puntada subjetiva se ensancha hasta anudar otra trama paralela en creciente preponderancia: «La pregunta de si lo suyo en materia investigativa post retiro de la fuerza era vocación o karma flotaba aún en los quemadores traseros de su mente». Oportunidad para que aparezca la cotidianidad del excomisario (así, todojunto) Masachesi en un vuelco que lo arroja hacia la ciudad bonaerense de Azul bajo el pretexto de visitar unas obras monumentales de los años treinta. De paso —y ante todo— tirarse un lance y visitar a la noviecita

de la infancia allí instalada. Con lo que la historia renueva su rumbo, esta vez intercalando las prácticas del encuentro con las tribulaciones de los protagonistas. Uno de los ejes que sostienen el renovado vínculo es, precisamente, la literatura, «esa materia escurridiza». Para la dama azuleña, «la literatura de verdad» consiste en «asir el significado que late entre las palabras y asoma apenas sus narices para escabullirse casi de inmediato y reflotar en otro punto». Aspecto con el que el expolicía se identifica «porque esa de alguna manera era también la labor de un buen comisario». Punto de encuentro entre ambos protagonistas; también para y con el lector.

Precavida de la saturación propia de las líneas rectas, Valenzuela ahonda con su singular acrobacia los caminos laterales, evita los atajos que llevan a la obviedad y sostiene el ritmo de un relato limpio de baches, trampas y confusiones. Con amable soltura, se atreve a reproducir el borrador de una novela escrita por la novia de infancia. Texto sorprendente donde lo experimental se impone por sobre lo primitivo, en la peculiaridad de carecer de argumento prefijado dentro de un plan de obra. En una sinuosa frontera entre la realidad y la ficción surge una fonda de pueblo algo metafísica, poblada de personajes sin embargo bien definidos. Una barman transexual, un cocinero curioso, parroquianos apenas bocetados que hacen escala hacia un hotel de citas. Por otro lado, la psicóloga Mondrián se centra en su intuición afectiva, al punto de olvidarse nombre y genealogía del paciente entre una sesión y la siguiente. Con escasas aunque precisas pinceladas, los actores secundarios quedan circunscriptos en historias personales, lenguajes y actitudes respectivos. Sin superponerse, resultan un catálogo de tragedia y parranda, al unísono o de uno en fondo, en estado puro o combinado.

La coincidencia del espíritu de pesquisa del excomisario y la búsqueda literaria de la dama operan como plataforma de relanzamiento de la historia que se yergue más que en las certezas, en las vacilaciones:

«Recuerdo en cierta instancia decirme por las noches Maravilla, cómo fluye la cosa, y a la mañana siguiente al releerme querer cortarme las venas. Mejor cortar lo escrito, retomararlo desde otro lado, volver a repetir la dudosa hazaña hasta lograr por fin cortar por lo sano y de esas como trescientas páginas de oprobio rescatar unas treinta en acotada versión polifónica». Más que fórmula plausible para cualquier escritura, acaso ocasional para la propia autora, el largo acontecimiento del escritor sigue siendo temblar, leer, tachar, volver a escribir, temblar.

Clivaje, hallazgo, encuentro, la historia se desencadena hasta revelar el misterio sugerido en el título, *Fiscal muere*. Como la tragedia suele tener el decoro de evitar alojarse en todas partes, habilita el resquicio donde se cuelga, no exclusivamente en forma carnal, la instancia erótica. Pero esa vez, sí: en una confesión íntima, de esas que solo guardan a la almohada por testigo, el veterano policía revela sus contundentes argumentos: «El la besó para sellar el pacto. Y para demorar el desenlace. Quizá temía que una vez completada su exposición se cerrara el caso, es decir culminara el encuentro, y todo volviera a la monótona existencia del piso alto en una casa que había sido suya de manera integral. Hoy su verdadera casa era otra, para nada asimilable a una casa física. Lo que él ahora pretendía defender era más bien una morada».

Tras haber echado por tierra las hipótesis de asesinato, y en especial la lisérgica reconstrucción a cargo de Gendarmería, Masachesi despliega una explicación plausible, distante de todas las hipótesis circulantes, en una operación de suma y resta, al fin y al cabo infinitamente menos descabellada que las redundantes dentro de la opinología mediática. Novela que desde la estructura policiaca arremete sobre la literatura, renueva la vida bullente, acecha con la premisa de que nunca es tarde, privilegia sensaciones a la par de la inteligencia, presenta una Luisa Valenzuela en pleno ejercicio de un virtuosismo en la escritura, sin ánimo de detenerse.

Los tiempos detenidos: las travesías autoficcionales de Luisa Valenzuela

Por NINA ABUISSA

Los numerosos lectores de español, inglés, francés, alemán y muchas otras lenguas en las que les habían llegado las historias rebeldes y reveladoras de Luisa Valenzuela nunca dudaron de que la escritora argentina estaba en la vanguardia literaria y que era una fuerza —armada de palabras— que iba delante del *establishment* literario. Muy recientemente, en 2019, esto se confirmó con el premio Carlos Fuentes, que por primera vez fue otorgado a una mujer. Pero nadie podía imaginar que la iconoclasta escritora también iba a adelantarse a la humanidad cuando se enfrentó al virus H1N1 una década antes de que la mayoría de la sociedad empezara a vislumbrar y adoptar las nuevas subjetividades y configuraciones de lo que llegó a denominarse la pandemia. En 2010 Valenzuela vivió lo que ella ha llamado una pandemia personal: pasó meses recuperándose de una meningitis que la tuvo al borde de la muerte. Su última obra, *Los tiempos detenidos* (2022), relata su experiencia en cuanto a lo que percibe como dos tiempos detenidos: la primera parte del libro narra cómo en 2010, después de un viaje con su nieto por el Oriente, se enfermó de lo que luego supo que era H1N1; la segunda parte se ocupa de otro momento, no menos tanático, de la pandemia causada por el coronavirus SARS-CoV-2. Y mientras que la primera experiencia le desveló una mirada poética antes no conocida, la segunda la hundió al humor patafísico como antídoto al caos global evidenciado en millones de muertos, economías paradas, sistemas de salud ineficaces, aislamiento y distanciamiento social. Tal constelación de incertidumbre lleva a la escritora a reflexionar sobre la destrucción del medioambiente, la perversidad del capitalismo, la biopolítica y la humanidad de la humanidad.

Los tiempos detenidos es parte de la colección Ficciones reales dirigida por Cristian Alarcón, quien resalta su concepción periodística escrita desde la literatura.

En este sentido se podría ubicar dentro de la narrativa autoficcional. Sin embargo, la escritura de Valenzuela nunca pudo restringirse nítidamente a las categorías literarias: *Realidad nacional desde la cama* (1990) es un drama en forma de una novela; *Cambio de armas* (1982), una colección de cuentos que también puede leerse como una novela, dado que la protagonista en todos los relatos es una mujer enfrentada con el poder patriarcal, y *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York* (2002) es una protoautoficción, ya que recopila los apuntes usados para la escritura de los textos en *Cambio de armas* y las crónicas del tiempo. Su última obra, subtitulada *Encierros y escritura*, sigue vacilando en cuanto a la designación literaria, ya que consta de una serie de cuentos de índole absurdista y reflexiones tanto literarias como filosóficas sobre nuestro tiempo, dándonos no solo la oportunidad de huir del encierro sino también mostrando cómo luego volver a él y contemplarlo desde las afueras de la clásica evasión literaria y el interior de una meditación personal. Los libros de Valenzuela son híbridos, huidizos, y este, a pesar de ser sobre los tiempos detenidos, no es una excepción.

Las fascinantes anécdotas íntimas —asociadas con la primera detención, causada por la meningitis, y con la segunda, determinada por el confinamiento por el coronavirus—, narradas, en palabras de la autora, «fuera y dentro de sí misma», están repletas de un humor típicamente valenzuelano que abre espacios lúdicos para analizar, escudriñar y cuestionar el lenguaje. Se pregunta, por ejemplo, cómo será el plural de virus: ¿*viruses* o *virii*? Termina diciendo que, aunque prefiriera *viruses*, optará por decir *virus* para que la palabra se adecúe a la naturaleza invisible de la cosa en sí. Aun al despertarse y encontrarse en una habitación blanca cubierta de tubos, alternando entre coma, conciencia y semicoma, no le falta un toque de humor negro al bromear que hiberna como un cibernético. En uno de los «Cuentos de la Resiliencia» de *Los tiempos detenidos*,

«Elvira contra ElVirus», vemos otro ejemplo de ficción que resulta de las indagaciones lingüístico-humorísticas; una tal Elvira, sintiendo que su nombre se ha vuelto estigmatizado, emprende un plan para convocar un ejército de Elviras para acabar con el SARS-CoV-2.

«Lenguaje es un virus», propuso el poeta estadounidense William Burroughs sugiriendo que ambos se reproducen fácilmente y necesitan encontrar un huésped para contagiar. La situación de Valenzuela, tal como la reconstruye en el primer tiempo detenido, es idéntica: sumergida al coma, peregrina buscando las vías alternativas a las ocupadas por el virus de la meningitis. En esta situación ontológico-retórica necesita recuperar el lenguaje del cuerpo y los caminos de su producción. Y como el lenguaje es portador de la subjetividad y asimismo de la imaginación, Valenzuela indaga por el laberinto viral para determinar si ella es la autora del lenguaje o si el lenguaje la hace a ella la que es.

La situación —contaminada y desmemoriada— requiere la recuperación de la lengua para reconocer al usurpador oportunista y recuperar el cuerpo. La ficción de Valenzuela, su escritura viral, es autorreferencial, autoficcional. Pero aquí, como es de esperar para una escritora en la vanguardia literaria, el concepto de la autoficción difiere de lo que la denominación ha llegado a significar en las primeras décadas del siglo XXI.

Con el advenimiento de nuevas tecnologías como la inteligencia artificial y las redes sociales, tan enfocadas en el yo, tampoco falta quien pregunte si el llamado *boom* de la autoficción sea un indicio del declive de la literatura y la capacidad humana de fabricar ficciones o crear. ¿Toda literatura se convertirá en una iniciativa narcisista en el futuro? ¿Los lectores leerán solo para buscar su propia imagen reflejada en el texto, como si fueran todos los libros de autoayuda? ¿Es posible narrar o, como presagió Walter Benjamin después de haber vivido los horrores de la primera guerra mundial, estare-

mos en realidad perdiendo la capacidad de contar? *Los tiempos detenidos* responde a estas preguntas y muestra que, a pesar de vivir en una época de pérdida en la fe y en la razón (la llamada posverdad), es posible lograr una evasión de la realidad desagradable y reflexionar sobre ella de manera sagaz y altruista. En este sentido, *Los tiempos detenidos* puede ser también leído como un manual de sobrevivencia, si no el poder de la imaginación. En él, Valenzuela emprende una búsqueda del yo, de su lexicón interior, de lo que ha perdido a causa del virus de la meningitis: la ficción. La imaginación es reveladora de la realidad. La originalidad de esta autoficción de Luisa Valenzuela es que, a diferencia de los numerosos libros autoficcionales publicados en las últimas décadas, la escritora misma *literalmente* emprende una recuperación de las palabras, la búsqueda de la ficción perdida por un virus que la hundió en «casi dos meses de desmemoria y desamparo». ¡Y lo hace probablemente canturreando las sabias letras de Laurie Anderson —«Language is a virus»—, quien también se inspiró en la idea de Burroughs!

A la manera huidobriana, *Los tiempos detenidos* gira alrededor de la noción de que la realidad se crea a través del lenguaje. En los acertamientos poéticos de la primera parte del libro hasta declara que la palabra es para ella esqueleto y músculo. Sin la escritura, declara la autora, su identidad desaparece. La travesía de Luisa Valenzuela (además de ser el título de su novela publicada en 2001 por la editorial Norma), consta en alcanzar lo ficticio porque la verdadera realidad reside en lo ficticio. La dedicatoria, aunque producto de una leve confusión de la imprenta, menciona a Mirtha Amores, la neuróloga argentina, jefa de la sección Neurofisiología en Hospital J. A. Fernández, que parece no satisfacerse con las verdades descubiertas por la neurología, también es autora de dos novelas.

La imaginación es lo que le constituye la subjetividad al ser humano. Y por eso, la imaginación es subversiva.

A lo largo de los capítulos de *Los tiempos detenidos*, resurge como el intertexto *El mañana*, la novela que había salido de imprenta justo cuando la autora comenzaba su viaje al Este, donde contraería meningitis. Durante la vuelta a Buenos Aires estuvo casi inconsciente y, cuando finalmente se recuperó, no podía soportar ver el libro, que ahora tenía una calidad premonitória, ya que su trama revolvía alrededor del encierro de un grupo de mujeres que, a pesar de poder escribir, están condenadas a tener todos sus escritos destruidos por sus captores en este arresto domiciliario. La novela parece preguntar: ¿qué arma secreta estará en la escritura de mujeres para que tenga que ser meticulosamente borrada? Diez años después, tras el coma y la recuperación de la palabra, la escritora publicó los fragmentos que resultaron imprescindibles y que no encontraron su sitio en el original de la novela sobre las mujeres condenadas a constantes borraduras. El manual titulado *Carta de navegación para El Mañana* salió publicado por Interzona dos años antes de *Los tiempos detenidos*, pero su etiología está narrada en el.

En el primer capítulo de su libro *Pandemia*, el filósofo esloveno Slavoj Žižek apunta hacia la naturaleza igualitaria del virus invocando muy acertadamente la imagen del barco (¿será el mismo en el que estaban secuestradas las escritoras de *El Mañana*?) en el que estaba clausurada la humanidad. El mundo se paralizó al final del 2019 y el tiempo, al detenerse, también cambió de calidad. En *Los tiempos detenidos*, Valenzuela relata como en ambas variantes de coronavirus que vivió, la autora se vio obligada a enclaustrarse y rendirse a permanecer en casa. En la primera clausura se trataba de una indagación interior, una búsqueda por la morada que era su propio cuerpo. La segunda detención tenía que ver con el barco en el que estaba toda la humanidad. De la pérdida de esta posibilidad de una evasión física y el enfrentamiento con uno de los conflictos humanitarios más graves de nuestro tiempo, del encierro pandémico, nace la escritura de la segunda parte de *Los tiempos detenidos*.

Valenzuela emprende una serie de viajes novelescos y filosóficos que hacen cuenta de los problemas relacionados con lo que ella denomina poética y acertadamente el tiempo gomoso y elástico. Pero este nuevo tiempo parece reemplazar el otro tiempo, ese que era oro y que todavía representa el *ethos* capitalista si se ve a través de la imagen mercantilista de invertir el tiempo para conse-

guir dinero y luego gastarlo, promulgando así un círculo vicioso en el que el placer ya no juega ningún papel.

Valenzuela propone otro uso del tiempo que, perdida la capacidad de escaparse físicamente de la pandemia, resulta ser la ficción literaria. Vuelve a la evasión de la literatura como remedio al enclaustramiento insoportable, salpicando *Los tiempos detenidos* con nueve cuentos que ella muy apropiadamente denomina «Cuentos de Resiliencia», dando cuenta de la necesidad de agarrarse a la ficción en estos tiempos de realidad abrumadora. A diferencia de la escritura autocomplaciente criticada por el escritor argentino César Aira un par de años antes de la pandemia en su ensayo *Evasión*, protagonizada por novelistas que carecen de acontecimientos vitales que merezcan ser narrados, Valenzuela hace resucitar la escritura de evasión. *Los tiempos detenidos* oscila entre la ficción y la no ficción, saltando de cuentos muchas veces absurdos a notas sobre nuestra realidad apocalíptica, un movimiento continuo que va transformándose en el motor central del libro, el mecanismo de puro escape literario que se repite hasta su final. El lector de *Los tiempos detenidos* la acompaña en una aventura en que el escape se hace necesario para no ceder a las consecuencias catastróficas de la soledad y de la enfermedad. En contraste con los escritores que Aira asocia con la mala literatura —dado que, sin una razón para evadirse, están condenados a trabajar sin la dimensión espacial de la literatura, en el tiempo—, Valenzuela se hunde al tiempo parado, transitándolo por vía del espacio de la ficción junto con los viajes que han marcado su vida y una dura crítica al capitalismo y su tiempo dorado.

Los tiempos detenidos da cuenta de los conflictos más asombrosos para la humanidad, desde la desenfundada destrucción del medioambiente hasta las luchas por los derechos civiles de los negros e indígenas. Valenzuela, la que durante el primer tiempo detenido venció al virus de la meningitis y recuperó el poder de su palabra, dibuja para su lector la naturaleza ubicua del poder, alegando que el fascismo de la ultraderecha que parece ganar tracción actualmente es un fantasma que ha estado siempre presente y es responsable tanto por la represión de las mujeres como de los colonizados, los presos políticos y la naturaleza. La autora insiste en la necesidad de cambiar el lenguaje (¿venciendo el virus capitalista esta vez?) para poder pensar desde una óptica que reivindique a las víctimas del progreso bár-



Luisa Valenzuela. Fotografía: Gaspar Correa ©

baro. Consecuentemente, para la autora, los términos más comunes para describir el saqueo de los pueblos originarios, tales como *descubrimiento* y *conquista*, son equívocos y deben ser revisados. En vez de presentarlos como monumentos, la vida y los diarios de Colón, por ejemplo, deben considerarse la destrucción de estos. Según Valenzuela, Colón debe ser reconocido como el «padre del etnocidio» y un «navegante tráfuga». En este punto, cabe agregar que el históricamente venerado maestro de vela hasta se negó a reconocer en su lecho de muerte que hubiera llegado a otro continente. Dentro de su mentalidad medieval, solo tenía sentido que hubiera estado en el Este.

En la segunda parte de *Los tiempos detenidos*, se destaca un llamado político. Valenzuela usa un lenguaje neutral en cuanto al género, además de reprender el neoliberalismo de los expresidentes fascistas Mauricio Macri, Jair Bolsonaro y Donald Trump. Abordando también el tema de la posverdad, o sea, la proliferación de la desinformación en nuestra edad junto con los hechos alternativos, la autora bromea sobre los terraplanistas y hasta intenta adoptar su lógica equivocada para entender mejor este pensamiento puramente anticientífico.

Las reflexiones de *Los tiempos detenidos* hacen claro que el verdadero opresor de nuestros tiempos es la sociedad capitalista que fomenta el consumismo y la destrucción del medioambiente, pero va enmascarada de progreso. Como el *Angelus Novus* de Paul Klee famosamente invocado por Walter Benjamin, el progreso no es una utopía, sino una tempestad que va dejando atrás las ruinas de la sociedad. Valenzuela expone el lado bárbaro de la llamada civilización, lamentando la creciente desigualdad socioeconómica, la violencia de los Estados policiales actuales que habitamos y el racismo sistemático, que se han vuelto aún más visibles con la pandemia.

Si la tecnología nos ha llevado a ver la vida como una película, *Los tiempos detenidos* nos revela dos fotografías virulentas: en la primera, bastante vacía y blanca, se vislumbran, recuperan y reclaman las constelaciones de las palabras que designan el yo narrativo, y en la segunda, ya en pleno color, se visualiza un montaje ficcional en el que el lector/espectador reconocerá su propia cara con el chicle medio masticado que le hará detenerse un momento para pensar en el valor del tiempo y la imaginación.

Luisa Valenzuela: un viaje alucinante

Por ENZO MAQUEIRA

Un viaje de ida hacia la escritora de los mil viajes. Es corto, apenas a unos barrios de distancia del mío. Pero cruzar Buenos Aires desde su casi centro geográfico hasta el coqueto Belgrano supone atravesar el barrio chino y entrar en un sueño de calles que huelen a frituras de Shanghái, o descubrir el flamante pasaje Echeverría y sus locales de comida al paso, con ese aire berlinés de grafitis y borracheras. Después, los caserones, las hojas amarillentas de los árboles de un otoño en el hemisferio sur, la calma chicha de un sábado a la tarde. La casa de Luisa Valenzuela. Vengo a visitarla. La excusa es que preparo un texto sobre *Los tiempos detenidos*, su libro más reciente. Un testimonio sobre el encierro y la literatura, sobre una meningitis que casi la mata en 2010 y la pandemia que casi nos mata diez años más tarde. Vengo para compartir un rato con ella antes de que parta una vez más, esta vez a Liubliana, en Eslovenia, y después a Trieste, Milano, Belgrado... Conferencias, presentaciones, premios por recibir. A sus ochenta y cuatro años, es la literatura la que le saca cada boleto hacia lo desconocido. «Así el viaje sale más barato y no me siento tan pecaminosa», dice, después de abrirme la puerta y mostrarme las paredes de una casa que podría ser un museo, colmadas de máscaras multicolores, con cuernos, con bocas abiertas, cada una de ellas como una porción de esos mundos que Luisa exploró hasta el asombro.

Quizás porque su madre lo era, ella no quería ser escritora. Imaginaba un futuro cercano a la matemática o la ciencia. Sin embargo, «Petitina», como la llamaban todos, se inventaba sus propias aventuras vagando por aquel Belgrano de la primera mitad del siglo XX. Buscaba tesoros, revelaba misterios, se imaginaba protagonista de una vuelta al día en ochenta mundos. Su primer viaje, «mi primer vida externa», dirá mientras comemos empanadas sentados en un sillón largo y confortable, fue por salud: al año y medio de vida, cuando la familia se trasladó a Punta del Este porque Petitina

necesitaba curarse con el aire de mar por una otitis que la dejaría sorda de un oído. Recogía caracoles y se los llevaba a su mamá a la cama. Vivían en un hotel con una puerta vaivén. Luisa entraba al comedor y pedía: «Quiero bichos», y se llenaba la boca de mejillones. Entonces era imposible que lo supiera, pero el mismo mar donde crecían esas delicias era la alfombra mágica que la llevaría a tantos asombros nuevos.

Dos marinos

Si la enfermedad la condujo hacia su primer destino, en *Los tiempos detenidos* se conjugan la imposibilidad de salir por causa de la pandemia con la experiencia espeluznante de acercarse demasiado al final. Esta vez el viaje no es en barco, ni avión, ni camello del desierto. Su boleto de ida es un diagnóstico de meningitis. En una cama de hospital, ajena a lo que acontecía en ese alrededor que la cautivó siempre, Luisa Valenzuela se enfrenta a una cortina. Era la entrada a una oscuridad absoluta, de «una negrura que no te podés imaginar». Pero esa cortina fue la que la decidió a luchar por el regreso. Se acordó de todo lo que tenía que hacer y decidió la vuelta. «Ahora no me acuerdo qué era lo que tenía que hacer —dice mientras mastica, risueña, y su loro Koko pide a los gritos su tajada del banquete—, pero fue lo que me salvó».

¿Habrán sido los viajes pendientes los que le sacaron el boleto de regreso a la vida? «Así, en el lento viaje de retorno, lentísimo, cierto día me devolvieron a mi casa y yo era un nabo olvidado en el fondo de la heladera, inconsistente [...] Despertar cada mañana con la sensación de otro vacío por delante. La desesperación de no poder siquiera fijar la vista, el esfuerzo para leer algún microrrelato, un cuento de Chamico. Y nada más, nada [...] Mientras tanto, peor que la vejez: la total ausencia de entusiasmo», escribe en el libro, y cuenta que aterrija en el mundo de los mortales sin habla, sin escritura y sin deseo. Pero ella sabe, cómo no saberlo, que el camino se hace al andar. Y también que cuando finalmente logre volver, deberá contarlo.



Luisa Valenzuela. Fotografía: Hugo Passarello ©

Y yo quiero que me cuente. El libro me fascinó, igual que su mirada chispeante, su voz apasionada, sus ideas brillantes y divertidas. Sus recuerdos de los pequeños grandes viajes en el gran viaje de su vida. Que su primer amor era rubio, de ojos celestes, culto y hermoso. Que era marino mercante. Que ella tenía veinte años. Estaban recién casados, pero él no podía llevarla en su barco porque se trataba de un buque de carga. Entonces Petitina lo siguió en un barco de pasajeros, en segunda clase, un camarote compartido con más mujeres. En esas semanas sobre el Atlántico se hizo amiga de un grupo de jóvenes. El barco ofrecía excursiones en cada puerto, pero ellos paseaban por su cuenta. Así llegaron al Instituto Antiofídico de Butantán, en una escala en Brasil. ¡A jugar con las serpientes, Luisa! Mientras los demás salían corriendo. «¡Tuve que volver sola al barco!», todavía se ríe, sesenta y tantos años después.

Por entonces ya había firmado algunas notas periodísticas en la revista juvenil *Quince abril*. Pronto sería corresponsal para el diario *El Mundo*, el mismo donde había brillado Roberto Arlt. Faltaba poco para publicar su primer cuento en la revista *Ficción*. Eso también era un viaje. Hasta que ¡por fin!: Europa, el reencuentro con el marino, la vida de casada en un pueblo de Normandía. En ese lugar nació su hija, después se mu-

daron a París. Conoce la bohemia, escribe su primera novela. El azar la lleva hasta un teatro y un asiento justo detrás de un señor muy alto que elaboraba reflexiones sesudas con un acento argentino y una *erre* a lo francés. Enseguida se dio cuenta de que era Cortázar. Con el tiempo se hicieron amigos. Julio decía que la patafísica los había unido, aunque Luisa descubrió la patafísica después. Pero la vida en París era dura; la guerra con Argelia exaltaba los nacionalismos y, quizás por su fisonomía, quizás por un gentilicio similar, a Luisa la confundían con argelina.

Aunque su marido era un hombre fiel, tenía problemas para aceptar los deseos de un espíritu libre como el de su esposa. Petitina no había nacido para el matrimonio, mucho menos para un marido que no era capaz de escucharla. «Había nacido para divertirme... ¡qué sé yo!». Con el tiempo apareció otro marino mercante, también francés y de ojos azules. Aunque solo se parecían en estas tres características. Con él no quiso casarse, pero podía acompañarlo a bordo. Llevaban los mejores alcoholes de la tierra. Comían arenque y platos franceses. Se divertía, aunque todos se burlaban de ella porque se mareaba. Ese capitán también era un gran lector, tocaba la guitarra clásica, le traía libros de Francia... En el barco, Luisa leyó a Jacques Prevert, a Malraux, a Mallarmé. Conoció de Normandía a la Provença; también Belgrado, Budapest y Praga, ciudades sometidas al yugo de la Unión Soviética. Ese capitán sí la escuchaba. Además se divertía con su mujer aventurera. Sin embargo, el matrimonio que nunca fue terminó por no ser del todo, y así los viajes se transformaron en un camino que descubriría sola.

El tiempo recobrado

Los tiempos detenidos se divide en dos cuadernos: uno, gris («Travesías») y otro, rojo («Luisa»). En el cuaderno gris relata el camino desde la meningitis hacia la cortina negra de la muerte. En el cuaderno rojo reflexiona sobre la pandemia («Todos los virus son una forma de lenguaje»),

el mundo en pausa y sus *covidiotas* («¿Cómo hacen para dar la vuelta al mundo, me pregunté, si la tierra es un gran plato?»). Luisa escribe que el entusiasmo es uno de los motores de la vida y de la literatura. También explica: «quiero saber», porque cuando estaba convaleciente no podía hacerlo. «De eso se trata estar en vida: de saber. Más allá de habilidad o talento, se requiere de entusiasmo». El libro es además un viaje hacia el entusiasmo recobrado, porque si no: ¿a quién se le ocurriría escribir sobre un tiempo inmóvil? ¿Y sobre dos? La pandemia colectiva y la enfermedad personal. Un paréntesis de diez años de distancia entre las tragedias. ¿Cómo hacerlo sin una inyección de entusiasmo asombroso, de paciencia proustiana? Luisa se obliga a recuperar la escritura como si se tratara de los deberes de la escuela. A medida que recupera la escritura, se aleja de la cortina negra. La escritura es su antídoto contra la muerte. También un pasaporte. Después de la separación, de la mano del periodismo. Pronto, yendo detrás de sus libros viajeros. «Me encantaba —me encanta— viajar sola. Fui a lugares rarísimos. Ahora me da un poco de miedo por mi edad». En el pasado —y en la memoria— queda aquella semana santa con los indios yaqui en México, sus máscaras de payasos sagrados, su oficio de tinieblas, los cascabeles de capullos de mariposas, las luces que se van apagando, el aullido de los yaqui. No los podés fotografiar ni te podés acercar a las máscaras. Ellos vienen y te joden, pero vos tenés que mantener distancia», cuenta maravillada. Ya no quedan empanadas en la canasta y la botella de vino promedia su último cuarto. Suelta más recuerdos: los carnavales de Cerdeña y su «fuerza telúrica infernal», con esos hombres enmascarados, tapados con unas pellizas, pieles, cencerros con los que despiertan a la tierra; los Esteros del Iberá, ese mundo doble que se refleja en el agua negra, palmeras, jardines, «estás parado y una isla pasa flotando». «¿Y España?», preguntó. «Un viaje a Barcelona, a conocer el arte románico. Y un año nuevo en Granada, que había que cuidar la energía y estaba todo apagado; con un grupo de amigos nos fuimos al Sacromonte y terminamos bailando en ronda sobre una fuente.»

Los tiempos detenidos es un libro acerca de los viajes que no pudieron ser, pero también sobre el lentísimo recobrar del movimiento. «¡¡¡Oh, sorpresa!!! Acabo de oír pasar un avión. Escuchar, como dicen ahora ignorando el verbo oír. Escuché, entonces, como si hubiese estado atenta a ese improbable sonido, antes tan habi-

tual [...]. Oí el paso de un avión por primera vez en meses y no vino a mi mente la nostalgia de los viajes que me perdí por culpa del Covid: Japón, Corea, México... los pasajes esperan a que vuelvan los tiempos del traslado. Y el tiempo ya no vuela, repta a paso de tortuga y para colmo mis dos tortugas han desaparecido de la vista: están hibernando. Yo no hiberno, escribo, que es otra forma del ir gastando en una pasividad productiva las energías acumuladas».

Y en este tiempo pospandemia, hay esperanzas de recobrar lo perdido. «Acampé de muy grande, con más de sesenta años, en el desierto del Sahara. Fui con un amigo banquero suizo. Yo decía que iba a escribir un libro: *Viajes con mi banquero suizo*. Con él dormí cinco noches bajo las estrellas. Atravesábamos el desierto libio: por momentos blanco, por momentos negro. Cada día era distinto. Dormíamos con unas frazadas pesadas que, enroscadas, se convertían en almohadones. Comíamos cous cous. En otro viaje nos fuimos a Mali a caminar por el desierto. Teníamos que hacer treinta kilómetros por día, pero no lo lográbamos. Dormíamos en los techos de las chozas. Había caminos por arriba, así que la gente pasaba por encima de uno. Era gente divina. Dormíamos con una alfombra de yute y una colchoneta. Bordeamos un farallón y llegamos a un festival de máscaras». Y ahí está, otra vez, esa fascinación por las máscaras. No se acuerda cuál fue la primera, pero sí por qué: la máscara vino de la fascinación por el mundo, por lo distinto. La máscara como revelación. ¿Y la literatura, Luisa? «Un acercamiento a la comprensión de algo. No entiendo el mundo sin escribirlo. De eso me di cuenta cuando salí de la meningitis. Es mi manera de poner orden, de ver las cosas; si no, no me doy cuenta de nada».

En el futuro, los viajes pendientes: Vancouver, la costa de Canadá. También el Festival del Fallo de acero en Japón, donde dice que sirven sushi de fallo. «La escritura es un viaje», reflexionamos juntos. Los libros viajan con ella. Ella viaja por los libros. La pandemia fue un viaje para todos nosotros. También un tiempo detenido. Esa contradicción —o ese misterio— es la que desentraña en *Los tiempos detenidos*. Me quedo pensando en eso cuando nos levantamos del sillón, dejamos las máscaras atrás, me abre la puerta que me devuelve a los árboles de Belgrano. El viaje alucinante a Luisa Valenzuela termina para mí. El suyo acaba de empezar, una vez más, hasta que sea el tiempo de sentarse a escribir para contarle todo.

Luisa Valenzuela, con la vivacidad de siempre

Por IRENE CHIKIAR BAUER

Luisa Valenzuela conmueve y remueve. No es su estilo el de las aguas tranquilas, sino el de los remolinos que arrasan. Tal vez nadie lo dijo mejor que el escritor argentino Juan Filloy cuando al principio de su carrera literaria le escribió: «Por favor no toque su estilo. Es de una acuidad excepcional. Semejante a una pelota nueva de goma, pica, salta, rebota con tanta vivacidad que da gusto verlo actuar en los temas más diversos». Lo milagroso es que así ha sido por más de cincuenta años, dado que el de Luisa Valenzuela es un estilo vigoroso, vivaz como ella misma, siempre dispuesta a la curiosidad y al asombro. Siempre al tanto de lo que pasa en su país y en este mundo cada vez más en peligro, en esta época de crisis climática y ambiental, de la que el género humano es responsable y culpable. No desentenderse de lo que pasa, no refugiarse en torres de cristal ni en palabras vacías: ese parece ser uno de los motores de su obra literaria, que, si en algo se regodea, es en la búsqueda de «peligrosas palabras» con las que «escribir de verdad» y en «confrontar con los abismos» que se abren a cada paso, en la realidad o en la imaginación.

En 2017, cuando se cumplían cincuenta años de la edición de su primera novela, junto con Esther Cross y Gwendolyn Díaz ideamos unas Jornadas en homenaje de Luisa Valenzuela que llevaron por título «El vértigo de la escritura». Fueron muchos los artistas y escritores que se sumaron a lo que se convirtió en una celebración en la que lo académico convivió con lo creativo, imbricándose en una red exquisita en la que con toda libertad se trató su obra y personalidad. Eduardo Gotthelf propuso un «Yendo de tapas con Luisa Valenzuela» en el que recorrió muchos de sus títulos e hizo guiños a la vida personal o imaginaria de la homenajeada, al decir, por ejemplo: «En cuanto a sus amores, ha tenido una historia color de rosa con un suizo, y también una *No-*

vela negra con argentinos». Autora reconocida pero no sacralizada, que se deja recrear aceptando con entusiasmo las propuestas de otros escritores, Luisa permitió que realizáramos una actividad en la que un grupo de escritores tomaban extractos de sus obras y las intervenían a su gusto, completando, cortando, recreando, sumando palabras propias a las suyas. Se ha dicho que Luisa Valenzuela escribe con el cuerpo y ella misma advirtió que las escritoras del tercer milenio «estamos por fin diciendo nuestras oscuras verdades para develar aquello que permanecía oculto a la sombra del logos masculino». Al permitir aquella sección del homenaje que se llamó «Luisa Valenzuela intervenida», siempre curiosa y divertida, nuestra escritora dejó que los demás jugaran con sus palabras.

Cuando le pregunté a Luisa cómo se sostiene el oficio literario por décadas, y la publicación de más de treinta libros, respondió: «Creo que el oficio [...] la sostiene a una, se te impone como una necesidad para derivar algún mínimo de sentido de la realidad, confusa por cierto». También contó que su primera novela, *Hay que sonreír*, la escribió en París, cuando su hija tenía pocos meses, porque «extrañaba mucho Buenos Aires». Finalmente, sin ningún deseo de emular el conocido tango de aquel que se queda «anclado en París», no sin antes viajar de lo lindo, es decir mucho, Luisa regresó y se instaló en Buenos Aires. Por esas cosas del destino que podría habernos hecho parientes, ahora vivimos cerca una de la otra, somos vecinas. La veo recorrer el barrio con la atención despierta que la acompaña desde niña, cuando escapando de la vigilancia hogareña recorría los tejados, se conectaba con su deseo de explorar, de alejarse de lo conocido. Con la misma valentía con la que saltaba de techo en techo, Luisa Valenzuela se deja llevar por «el fluir de las palabras, por el accionar de los personajes que van apareciendo y actuando». Pero también tiene la capacidad de ver en las noticias

periodísticas el terreno fértil para construir ficciones, inventar historias, recrear situaciones.

Su oficio de periodista parece ser la consecuencia lógica de una mente creativa que bucea a la caza de tesoros. Pero Luisa no solo encuentra porque busca, también encuentra sin buscar, por el solo hecho de atender al inconsciente y seguir la ruta luminosa u oscura del deseo. Eso le ha permitido ser dueña de una voz propia, personalísima, que no se privó de ventilar temas que la literatura argentina no trataba en profundidad. Como sucedió en su libro *Hay que sonreír*, uno de los primeros en poner en evidencia la violencia de género. O en sus célebres *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*, que deberían reeditarse por dar cuenta de un erotismo que «revela un despecho por el miedo a contarlo todo». Valentía, desparpajo, humor, aventura, feminismo, ímpetu por expresarlo todo. Como escritora, Luisa asume que «siempre hay tentaciones y siempre hay efectos de vértigo. También juegan las ganas de sentirse un poco iconoclasta, irreverente, a pesar de que ya ha habido tanta iconoclastia e irreverencia que lo nuestro corre el riesgo de parecer pálido» (pág. 17). Aun así, supo anticipar que «a caballo del siglo XXI» cabía «esperar que se dé el cambio, la apertura. En múltiples direcciones». Somos testigos de que eso ha sucedido, de que viene sucediendo en esta segunda década del siglo en el que, definitivamente, por las plumas de escritoras como Valenzuela, «podemos celebrar el encuentro tan largamente postergado de la mujer con su propio lenguaje» Un lenguaje que, le pese a quien le pese, no se traduce en una literatura «femenina», categoría con la que se quiso definir a una literatura menor, o débil, sino una voz desde la que aflora «un decir diferente», en el que «el lenguaje se erotiza, se carga con las hormonas del emisor (¡la emisora!), nos traiciona, se sacraliza, revienta». Y lo hace como si fuera una jugosa granada cuya explosión salpica, impregna, da color, porque «hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho»¹.

1. Luisa Valenzuela. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001. Pág. 23.

La fascinación de Luisa Valenzuela por las máscaras es misteriosa, aunque ella haya sido requerida una y otra vez para explicarla; aunque haya exhibido su colección de máscaras en diferentes oportunidades y en sitios de prestigio, como el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. Las máscaras tienen su propio lenguaje; el lenguaje ha sido por siglos enmascarado. Como escritora, Luisa Valenzuela lo ha denunciado una y otra vez: «La mujer, cuyo mandato fue ser bella y callar, va perdiendo su máscara y ya no le importa la belleza, le importa decir lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del padre, y siembra algo peor que el desconcierto: siembra la duda»². Entonces, parece invitarnos nuestra escritora a sacarnos la máscara de la falsa belleza, la belleza impuesta y hegemónica, y a lucir las máscaras talladas aquí y allá por artesanos del mundo, por personas que conectan con sus ancestros, con sus mitos, con sus tradiciones. Con una belleza terrible, no edulcorada, ni prescrita por el sistema capitalista de sujeción de los cuerpos de las mujeres, en el que también son captados todos los sujetos, convertidos, no puede ser de otra manera en este sistema, en mercancía.

Por todo esto, no extraña que Luisa Valenzuela diga que «la tarea de escribir es desgarradora y dichosa al mismo tiempo»: «es un dejarse llevar por la creación a todo galope pero con la rienda corta, evitando desbocarse, y es al mismo tiempo un minucioso enfrentamiento con algo tan manoseado y vilipendiado y gastado y sorprendente como puede ser el lenguaje»³.

Un lenguaje resiliente que acepta y goza las torciones que Luisa Valenzuela le imprime para dar cuenta de las más variadas temáticas: diarios íntimos, viajes, humor, erotismo, abuso y poder son algunos de sus objetivos. Luisa pone el ojo, examina, apunta y dispara con palabras. Le interesa indagar en personalidades de la política, imaginarlas en situaciones más o menos verosímiles, como hizo con Juan Domingo Perón en *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón*, o con el siniestro López Rega en *Cola de lagartija*. Y, reciente-

2. *Íbid.* Pág. 29.

3. *Íbid.* Pág. 31.



Luisa Valenzuela. Fotografía: Gaspar Correa ©

mente, en su novela *Fiscal muere*. En una entrevista que le hice en el Museo MALBA, en ocasión de las Jornadas Luisa Valenzuela «El vértigo de la escritura», y que fue publicada en un volumen que lleva ese nombre⁴, me dijo: «El poder es algo que me resulta un enigma digno de indagar [...] esa ambición desmedida por un poder omnímodo que vemos en muchos personajes reales más bien nefastos es algo que me fascina por incomprensible. El querer dominarlo todo. El buscar convertirse en dios...» (pág. 32). Un Dios al que ella desacraliza. Cuando le pregunté si se consideraba una persona valiente, me respondió: «Espero que sí. Creo

4. *El vértigo de la escritura*. *Jornadas Luisa Valenzuela*, Buenos Aires, 2017.

que soy una persona valiente. Y valiente caradura, por meterme justamente allí donde nadie me llama» (pág. 33). Ese entrometerse sin ser esperada adquiere en ocasiones atisbos anticipatorios, como sucedió en su libro *Cambio de armas*, que escribió en 1977 y fue publicado en 1979, y que trata sobre la dictadura militar argentina. Un libro en el que sintió que exageraba, pero los juicios realizados durante el Gobierno democrático de Raúl Alfonsín revelaron que no era tan así.

Cuando creyó que ya no escribiría más novelas, según sus propias palabras, Luisa Valenzuela se dedicó a «todo lo demás: cuentos, ensayos eclécticos, microficciones, lo que fuese» (pág. 83). Pero ciertas historias se le impusieron, la tentaron, y ella, émula de Oscar Wilde, puede resistir cualquier cosa menos la tentación. Ergo, regresó a la novela. Tentación y deseo son una dupla que «la puede» (en Argentina decimos que algo «nos puede» como sinónimo de «nos seduce»), y Luisa cede, se deja llevar, o toma las riendas, divertida, como jugando, aunque también, como se dijo antes, pueda sufrir el vértigo de la escritura. Para ella, «escribir no es exorcismo o catársis, es más bien una confrontación con los abismos»⁵. Y: «Toda buena escritura circula en pos del deseo. No escribimos sólo para contar una historia, sino para alcanzar algo que está más allá de lo que puede ser dicho. Y el deseo es algo que siempre está más allá, y se escapa, y nos obliga a llegar lejos persiguiéndolo».

Como lectores deseamos que siga sucediendo, que el deseo siempre llame, que Luisa responda y, aunque sepa de memoria que se trata de una persecución de lo imposible, siga prosperando, como intrépida aventurera, en el arte de ir más allá de lo que puede ser dicho. Para ser la escritora que es, la que escribe, el *El gato eficaz*: «Yo soy tan distinta cambiando a cada paso y teniendo que cargar con un único nombre como si mi cuerpo y mi cara y toda mi persona no sufriera constantes mutaciones. Estoy en todas partes de mí misma y me transformo».

5. Luisa Valenzuela. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001. Pág. 57

Escritura de la brevedad de Luisa Valenzuela: máscara del cuerpo y recuperación de la memoria

Por ANA CALVO REVILLA

Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) se ha adentrado por los ricos cauces de la literatura mediante el cultivo de numerosos géneros literarios: ensayo, escritura autobiográfica, novela, cuentos y microrrelatos. El amor por el diálogo, las letras y la conversación define sus años de formación. En el hogar familiar de Belgrano, que frecuentaron, entre otros escritores, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Bioy Casares o Nalé Roxlo, en su Bloomsbury porteño —como ella lo denomina—, adquirió la formación cultural y literaria y se aficionó por el cosmopolitismo que le llevó a viajar, como periodista y cronista de *La Nación* y como conferenciante, por América Latina, París, México y Barcelona.

Pronto se despierta en ella la vocación por la literatura. Ya en sus primeros textos, bajo la seducción del «caracol del lenguaje» —de que habla Alfonso Reyes—, se revelan su cosmovisión del mundo y la estrecha imbricación entre la literatura y la vida. Vida y escritura han ido de la mano en esta escritora trashumante de la palabra, como le gusta designarse. Es la suya una escritura ética, que mana del compromiso político, especialmente a partir del Proceso de Reorganización Nacional, que comenzó con la toma del poder por parte de las fuerzas armadas y con la entrada de la junta militar de Jorge Rafael Videla el 24 de marzo de 1976, cuando se instauran en el país el miedo y el silencio, y la violencia y las represiones sangrientas, que provocan la reclusión y la huida de los intelectuales.

Un año antes, en 1975, tras algunos periplos por el extranjero (París, Bolivia, Perú, Brasil), Luisa Valenzuela escribió los treinta cuentos y minicuentos que componen el volumen *Aquí pasan cosas raras*, que se publicó junto al subtítulo «El primer libro sobre la época de López Rega» (alias *El Brujo*); en este sentido se pronuncia en la entrevista de F. Burgos y M. J. Fenwick en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*:

Pensé que la única manera de poder integrarme a esta realidad, de poder tener un espacio en ella, de poder captarla y leerla, era escribiéndola. Entonces en una especie de desafío aposté con mi hija a que iba a escribir un libro de cuentos en un mes. Treinta cuentos, por día, era septiembre, recuerdo. Tenía la sensación de que no podía perder el tiempo, de que no podía ser simple espectadora de ese Buenos Aires transformado en pesadilla de violencia (2001: 216-217).

Los treinta textos, gestados a partir de las conversaciones oídas a medias en un ambiente de violencia subterránea, reproducen el clima de terror que se generó tras la creación de la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A, cuando las detenciones arbitrarias, las torturas policiales, las violaciones de los derechos a la libertad de expresión y de prensa o los genocidios comenzaron a ser una práctica asidua.

Comenzó entonces a cultivar las formas breves, que le permitían narrar la ruptura social, la tensión política y el miedo que se respiraba en las calles y en los cafés de Buenos Aires, según ella misma cuenta:

Al escribir en público estaba consciente de poner el cuerpo en juego, sentía que mi cuerpo estaba involucrado directamente en la escritura y sabía lo que eso me podía acarrear. Descubrí así lo que podríamos llamar la escritura política, en el sentido más profundo. Es un intento de desatar hasta el más imperceptible, el más diminuto de los nudos con los cuales se estaba tejiendo a nuestro alrededor una red de dominación. (*Peligrosas palabras: reflexiones de una escritora*, 2001: 130)

A través de la palabra escrita, Luisa Valenzuela se compromete con la realidad, aunque en ocasiones cede la palabra a otras voces discursivas para hacerse eco de la memoria colectiva o para escapar de la censura; y toma conciencia de la corporalidad de la letra impresa, que se convierte en un vívido reflejo de la monstruosidad política que se vivía en el país. Los acontecimientos la interpelan y apelan éticamente y, para aproximarse a la verdad de lo acaecido, se distancia de los discursos oficiales y cuenta la expropiación de los cuerpos ajenos; consciente de la dificultad de apresar la realidad, recurre a imágenes fugaces y centra su mirada en objetos, a través de los cuales perviven las ideas, como se aprecia en el microrrelato «Los mejor calzados» (*Aquí pasan cosas raras*):

Los mejor calzados

Invasión de mendigos pero queda un consuelo: a ninguno le faltan zapatos, zapatos sobran. Eso sí, en ciertas oportunidades hay que quitárselo a alguna

pierna descuartizada que se encuentra entre los matorrales y sólo sirve para calzar a un rengu. Pero esto no ocurre a menudo, en general se encuentra el cadáver completito con los dos zapatos intactos. En cambio las ropas sí están inutilizadas. Suelen presentar orificios de bala y manchas de sangre, o han sido desgarradas a latigazos, o la picana eléctrica les ha dejado unas quemaduras muy feas y difíciles de ocultar. Por eso no contamos con la ropa, pero los zapatos vienen chiche. Y en general se trata de buenos zapatos que han sufrido poco uso porque a sus propietarios no se les deja llegar demasiado lejos en la vida. Apenas asoman la cabeza, apenas piensan (y el pensar no deteriora los zapatos) ya está todo cantado y les basta con dar unos pocos pasos para que ellos les tronchen la carrera.

Es decir que zapatos encontramos, y como no siempre son del número que se necesita, hemos instalado en un baldío del Bajo un puestito de canje. Cobramos muy contados pesos por el servicio: a un mendigo no se le puede pedir mucho pero sí que contribuya a pagar la yerba mate y algún bizcochito de grasa. Sólo ganamos dinero de verdad cuando por fin se logra alguna venta. A veces los familiares de los muertos, enterados vaya uno a saber cómo de nuestra existencia, se llegan hasta nosotros para rogarnos que les vendamos los zapatos del finado si es que los tenemos. Los zapatos son lo único que pueden enterrar; los pobres, porque claro, jamás les permitirán llevarse el cuerpo. Es realmente lamentable que un buen par de zapatos salga de circulación, pero de algo tenemos que vivir también nosotros y además no podemos ne-

garnos a una obra de bien. El nuestro es un verdadero apostolado y así lo entiende la policía que nunca nos molesta mientras merodeamos por baldíos, zanjones, descampados, bosquecitos y demás rincones donde se puede ocultar algún cadáver. Bien sabe la policía que es gracias a nosotros que esta ciudad puede jactarse de ser la de los mendigos mejores calzados del mundo. (1975:19)

El zapato se convierte en un «fósil documental», a través del cual, como afirma Francisca Noguerol en «Narradores traperos: docuficción, escombros y memoria» (2022), la voz narradora denuncia las vejaciones, el maltrato y los genocidios perpetrados a las minorías lejanas al poder. Zapatos y ropas, convertidos en desechos, revelan la dimensión monstruosa del poder político y evidencian el espanto que brota de todo comportamiento inhumano. La monstruosidad en sus diversas formas (la mendicidad, la mutilación de órganos corporales o el abandono de los cuerpos de los muertos) invade el espacio público. Zapatos y objetos se convierten en *escombros*, que representan lo problemático y real que deja toda *ruina*, según expone Agustín Fernández Mallo en *Teoría general de la basura* (2008); son los restos de la ruina de la dictadura argentina, de la «máquina exterminadora» que quiso producir la nada, como sostiene Emilia Perassi en «Testimonio y genealogía: Marta Dillon, Julián López, Sebastián Hacher y Mariana Corral»: «Restos-ropa, restos-huesos, restos-carta. Restos-foto, restos-cinta bebé, restos-dibujitos, restos-chupete» (2018). La producción literaria de Luisa Valenzuela se transforma así en la representación artística-ficcional del exterminio. Mientras comprende las transformaciones que experimenta el país con la aplicación de nuevos instrumentos de dominio y con la implementación de unas formas de vida que conducen hasta el genocidio, la violencia se filtra por los poros de su piel y se vuelca en su escritura; esta es, como confiesa en una entrevista de Rosa Beltrán, la esperanza del escritor, pues así «creemos que estamos haciendo algo útil, que nos estamos defendiendo de la violencia al reconocerla, porque lo peor que se puede hacer ante una situación de violencia y represión es negarla».

Al mismo tiempo, tras el aprendizaje de las primeras lecciones sobre la necesidad de no tomar al pie de la

letra las palabras, detecta las dobleces del lenguaje, lee entre líneas y toma conciencia de que la escritura no es solo «una forma de liberar energía psíquica», sino también un cauce privilegiado para adentrarse en la realidad y la manera más directa de acercarse «al misterio y al posible desciframiento de la lengua», según recoge en *Escritura y secreto* (FCE, 2002: 88-89).

Tras el choque brutal con la violencia, con el control social y con la política cultural que impone el Gobierno de Videla, en 1979 decide abandonar el país y se marcha a Nueva York durante diez años, no sin antes proceder a la recopilación de una parte de biblioteca para extraer su obra inconclusa. Es entonces, al revisar sus anotaciones y cuadernos de ideas, cuando toma conciencia de «que muchos de los apuntes para un futuro texto largo eran en sí ya un texto mínimo, coherente» (*Escritura y secreto*, 108) y cuando descubre la existencia de unos «brevísimos textos, como sombras de algo que nunca sería, como reflejos que insinuaban historias más allá de sus escasas palabras» (*El chiste de Dios*, 2017: 9), y que, posteriormente, incorpora al libro de minificciones *Libro que no muere* (UNAM, 1980), «hecho de retazos, de pequeñas piezas mínimas encontradas en los sempiternos cuadernos que habría que dejar atrás porque había un exilio que nunca quise considerar como tal sino como una expatriación por cuenta de los militares imperantes» (*Peligrosas palabras*, 183).

Todas las experiencias derivadas del proceso de violencia política dejan una huella imperceptible en el alma y afloran con el paso del tiempo en obras como *Cambio de Armas* (1982) y *Simetrías* (1993), donde vuelca una escritura subversiva y provocadora, a través de la cual cuestiona las instituciones del Estado, ilegítima el discurso canónico oficial, muestra las formas de opresión y condena la violación de los derechos humanos.

Como se aprecia en las numerosas antologías publicadas —*Brevs: microrrelatos completos hasta hoy* (2004), *Tres por cinco* (2008), *Generosos inconvenientes* (2008), *Juego de villanos* (2008), *ABC de las microfábulas* (2009), *Zoorpresas zoológicas* (2013), *Zoorpresas y demás microfábulas* (2013) y *El chiste de Dios y otros cuentos* (2017)—, mediante el recurso a la alegoría y el despliegue de un grotesco hiperrealismo y de un humor negro, corrosivo y transgresor, Luisa Valenzuela rompe moldes, trans-



Luisa Valenzuela. Fotografía cedida por la autora ©

grede los cánones narrativos, incorpora la máscara para develar la realidad con mirada inquisidora y denuncia la pérdida de las libertades y la imposición de la desmemoria; aborda así, según se percibe en «Política», lo irrepresentable que únicamente se muestra mediante la paradoja, las elipsis y los vacíos que están necesitados de lectores hábiles y competentes:

Política

Una pareja baja del tren en Retiro. Tienen las manos ocupadas: de la izquierda de él y de la derecha de ella cuelgan sendos bolsos. La izquierda de ella y la derecha de él están enlazadas. Miran a su alrededor y no entienden. Las manos enlazadas se desenlazan, él se enjuga el sudor de la frente, ella se arregla la blusa. Vuelven a tomarse de la mano y caminan varios me-

tros hasta la calle. Recién llegados del interior. Traen la información. Nadie ha ido a recibirlos. Se pierden en la ciudad, desaparecen para siempre y nunca más serán identificables a partir del momento en que se soltaron las manos, poco después de la llegada a Retiro. Las manos no se vuelven a juntar en la ciudad —o muy esporádicamente— y la información se diluye en los gases de escape y queda flotando por ahí con la esperanza de que alguien, algún día, sepa descifrar el código (*Fuego de villanos*, 2008: 32).

La represión política y la reflexión sobre el lenguaje, el cuerpo y las relaciones de poder vertebran las tramas de las miniaturas narrativas que arrojan luz sobre los enigmas de la realidad y sobre la expropiación de la vida que engendra el régimen dictatorial.

La mujer que empuña el arma

Por JESÚS CANO REYES

Un reconocimiento tardío, como el de tantas otras escritoras, es el que ha padecido Luisa Valenzuela, a pesar de que sus seis décadas de escritura y más de una treintena de libros publicados hasta la fecha la convierten hoy en una voz ineludible de la narrativa latinoamericana. Coetánea de Mario Vargas Llosa, Valenzuela comenzó a publicar en los gloriosos años sesenta (si *La ciudad y los perros* salió a la venta en 1963, la primera novela de Valenzuela, *Hay que sonreír*, es de 1966), pero no participó de la fiesta del *boom* de la misma manera que los hombres. Julio Cortázar y Carlos Fuentes reconocieron su indiscutible talento y la nombraron (si bien con cierto paternalismo marca de la época) su sucesora: Cortázar escribió que «los libros de Luisa Valenzuela son nuestro presente pero contienen también mucho de nuestro futuro; hay verdadero sol, verdadero amor, verdadera libertad en cada una de sus páginas», pero Carlos Fuentes tampoco le anduvo a la zaga: «Luisa Valenzuela es la heredera de la ficción latinoamericana. Luce una corona opulenta y barroca pero tiene los pies descalzos». Sin embargo, y aunque es un hecho que la literatura de Valenzuela lo tuvo más difícil que la de ellos para encontrar lectores, lo cierto es que estos, en un número creciente, han encontrado en su obra motivos para el deleite y motivos para el estremecimiento (que en cierto sentido, como vamos a ver, tienden a confundirse).

Sus posicionamientos a contracorriente de las modas literarias explican una obra que ha sobrevivido al paso del tiempo mejor que muchas otras. La predilección por el cuento —lo que no impide que Valenzuela haya escrito una decena de novelas, algunas de ellas muy importantes en su trayectoria, como *Cola de lagartija* (1983) o *Novela negra con argentinos* (1990)— es una apuesta arriesgada, incluso en una tradición como

la latinoamericana, con mayor respeto hacia el género breve que otras como la española, sin ir más lejos. Tal y como ella misma ha confesado, se hizo escritora gracias a «la felicidad de haber logrado el milagro llamado cuento: un universo íntegro, completo en unas pocas páginas [...]. Creo que el cuento es la gloria de la prosa, su posibilidad de expresar la perfección». Un buen ejemplo serían los relatos de «Cuentos de Hades», que conforman una sección independiente del libro *Simetrías* (1993) y que reescriben de un modo lúcido y afilado la tradición folklórica de los cuentos de hadas con el fin de mostrar el infierno patriarcal y sexista en el que viven las mujeres en *Caperucita Roja*, *Blancanieves*, *La bella durmiente* y otros cuentos no tan maravillosos. Las mujeres de Valenzuela se rebelan contra la docilidad y la sumisión, contra la flagrante injusticia del orden final impuesto en sus *happy endings*.

En el conjunto de sus libros de cuentos, uno de los más relevantes es sin duda *Cambio de armas*, escrito durante la dictadura militar argentina, que naturalmente lo prohibió, y tuvo que ser publicado en Estados Unidos en 1982. Las cinco narraciones que lo componen están protagonizadas por personajes femeninos, que de una manera u otra se enfrentan a la represión política, por lo que se cruzan dos aspectos nucleares en la obra de Valenzuela: el enfoque de género y la reflexión sobre el poder. «Cambio de armas», el cuento que da título al libro, comienza *in medias res* con la focalización en Laura, una mujer que vive prisionera y con la conciencia nebulosa en una habitación desnuda de recuerdos (como su misma memoria), adonde la visitan la mujer del servicio, llamada Martina, y un hombre sin nombre que la trata con violencia. La narración se compone de dieciséis fragmentos en los que progresivamente se va despejando la bruma y desvelando la historia, de modo que forma y fondo se acompañan y el lector va comprendiendo

el entorno y las relaciones que rodean a Laura a la par que ella misma: el hombre es un militar y Laura es una de las opositoras al régimen torturada, drogada, violada y convertida en amante cautiva de su enemigo (y Valenzuela inaugura así una constelación de textos que abordan el tema dentro de la literatura argentina, como la novela de Liliana Heker *El fin de la historia* [1996] o el relato de María Teresa Andruetto «Los rastros de lo que era» [2002], que explica la pulsión ingobernable de una mujer exiliada en Francia que regresa a Argentina para reencontrarse con su torturador).

En las primeras páginas, Laura solicita a Martina que le traigan una planta a fin de aplacar una nostalgia indefinida. A regañadientes, el señor accede a su petición y se la hace llegar por medio de la empleada: de la planta crece una solitaria flor amarilla que no tarda en languidecer. El correlato con la propia Laura resulta evidente y su descripción constituye un símbolo de triste belleza: «La planta parecía artificial pero estaba viva y crecía y la flor iba muriéndose y eso también era la vida, sobre todo eso, la vida: una agonía desde el principio con algo de esplendor y bastante tristeza». A partir de ahí, Laura, que parece artificial pero se atreve a sentirse viva, atisba a comprender algo fundamental y se pone en marcha su despertar.

Las escenas que describen las relaciones sexuales entre Laura y el hombre alcanzan el clímax literario del cuento y ponen sobre la mesa una cuestión central de la obra de Valenzuela: el cuerpo y el deseo de la mujer. Mientras que el hombre trata de imponerse sobre Laura y ejercer una relación de dominio y sometimiento, obligándola mediante órdenes cortantes e insultos a que observe a través de los espejos lo que él hace sobre el cuerpo de ella, Laura se apropia de su mandato violento y lo subvierte reconociéndose a sí misma a través del placer. Cuando en el momento del

orgasmo él le exige que delate a quienes la enviaron («Abrí los ojos, cantá, decime quién te manda, quién dio la orden»), mezclándose lo íntimo con lo político, ella grita en lo más profundo de su ser una negativa que permanece en su interior pero de tal intensidad «que parece hacer estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque él no lo perciba». No ha habido comunicación real entre los dos, el hombre no ha comprendido nada de lo ocurrido dentro de Laura, pero ha sucedido una transformación y en adelante será inevitable el empoderamiento de la mujer.

Un cambio político obliga al hombre a huir y a confesarle a Laura el verdadero origen de su relación —pero no para redimirse él sino para herirla a ella, en una postrera y cruel manifestación de su poder—; le tiende también su revólver. Cuando él le da la espalda para abandonarla, ella levanta el revólver y apunta. Ahí termina el cuento, en el instante previo a la resolución, invitando quizás al lector a gatillar el arma para hacer justicia o a sopesar junto con Laura los motivos para perdonarlo o condenarlo. Se ha producido el cambio de armas al que apuntaba el título, pues el falo del hombre ha sido finalmente reemplazado por el arma de fuego que sostiene la mujer.

Cabría, sin embargo, interpretar el cuento en otro sentido más allá de lo textual. La mujer que empuña el arma es el personaje de Laura pero es también en clave política la propia Luisa Valenzuela en representación de todas las mujeres, y muy específicamente en clave literaria en nombre de las escritoras que desafían con su literatura indómita el *statu quo* del patriarcado. No es el tiempo de obedecer los finales falsamente felices —o felices solo para algunos— de los cuentos, sino de reescribirlos desde el principio modificando los roles y cambiando el lugar de las palabras.

Diálogo con mi personaje estrella

Por LUISA VALENZUELA

¿Cómo convocar a Masachesi, Santiago Alberto? Masachesi, como buen fruto de la imaginación, cruza el umbral de mi conciencia cuando quiere, aparece sin que lo llame. Me tira pistas. El excomisario muy *sui generis*, apasionado por el arte y con vocación detectivesca, que nació en un cuento derivado de un microrrelato y acabó regalándome una novela...

La exacta mañana del 12 de Junio 2021, Masachesi personaje me dictó su conjetura asaz verosímil sobre la falsamente controversial muerte, ocurrida en enero 2015, del fiscal que por años había estado investigando (sin llegar a conclusión alguna) la voladura por manos terroristas de la central judía AMIA. Respondiendo, se supo después, a la tramoya fraguada por los servicios secretos que hasta ese momento lo habían financiado para que llevara las aguas de su investigación a las costas que les eran útiles. Sólo que útil el fiscal dejó de serles cuando quiso cortarse por su cuenta y adelantar la aún incompleta denuncia contra la entonces presidenta de la Argentina, en cuyo caso se imponía sacarlo del camino. Entendí todo, esboqué la trama, les escribí a mis amistades cercanas que me sentía Macedonio Fernández por haber escrito una novela antes del almuerzo y haber resuelto el caso Nisman.

Fiscal muere, acabó titulándose la novela que me llevó varios meses de investigación y escritura.

Aquí se cerraría un círculo si no fuese porque el tema de la muerte del fiscal sigue intoxicando nuestra sociedad y porque, por mi parte, una gran pregunta persiste y reclama mayor análisis: ¿dónde nacen las historias, de dónde surgió este personaje imaginario tan tenaz?

Sólo logro cada tanto ponerme a charlar con él. Mentalmente, claro está.

Masachesi vs. la IA

Masachesi no para de refunfuñar. ¿Qué pasa?, le pregunto entre preocupada y harta.

Rápido pa'l mandado (cuando quiere, cuando se digna aflorar) el excomisario me increpa:

—Puedo vérmelas con la CIA de ser necesario, de hecho me le enfrenté, ¡pero no me vengan ahora con que debo enfrentar a la IA! Porque lamento decirle que su editor parece andar queriendo reemplazarla.

—¡Qué idea! *Nuestro* editor, dirá.

—Suyo, yo no lo elegí. Usted me lo impuso, yo le narré mi perspicaz deducción sólo para compartirla con alguien y usted salió corriendo a escribir la novela y le cambió al tipo ése el libro que estaba por publicarle para que *mi* novela apareciera rápido porque claro, usted pensó que el caso de la muerte del fiscal se iba a resolver en los próximos meses con el cambio de Gobierno. ¡Hay que ser ilusa! Más vale que se ponga las pilas porque *su* editor anda preguntándole cosas a la inteligencia artificial y la tipa, dada su anónima y más que compleja idiosincrasia, le contesta con todo desparpajo.

—Bueno... es un juego.

—Sí, claro. Yo ya me los he visto con los Servicios de Inteligencia y puedo navegar en esas aguas pútridas, pero a la que llaman Inteligencia Artificial, qué quiere que le diga, le desconfío. Tenga en cuenta lo maquiavélico de sus algoritmos, no hay ajedrecista que le pueda ganar una partida.

—¡Hombre, por favor! El ajedrez es un juego ciencia. La ficción, tu cuna y madre, es un juego de incons/ciencia.

—Ajá, mi querida autora, a las pruebas me remito. Veamos. El tipo, a la sazón *su* editor, primero le preguntó a la IA quiénes eran los mejores escritores argentinos. Y la tipa sin medir consecuencias lo dio una lista de diez grandes nombres que empezaba con Borges y



Luisa Valenzuela a los dos años con su madre, Luisa Mercedes Levinson, en Punta del Este, Uruguay. Fotografía cedida por la autora ©

Cortázar y se completaba con el suyo. Con eso el editor ya la tuvo a usted comiendo de su mano. Después empezó la escalada que a usted le resulta divertida (vaya inconsciencia, para retomar su concepto). A ver, avancemos paso a paso. Entiendo que usted ojeó los textos y a otra cosa mariposa. Y la mariposa, qué quiere que le diga, resultó ser una de esas con calavera dibujada en las alas que tanto le gustaban a cierto asesino serial. Rebobinemos. Sólo tenemos las respuestas de la IA pero podemos inferir las preguntas capciosas del susodicho. Esta fue la primera, con una advertencia que llega varios años tarde:

Lo siento, pero no puedo cumplir con su solicitud. Es inapropiado e insensible usar el trágico suicidio de alguien como base para una historia ficticia. Considere otra indicación para su escritura creativa. Además, si usted o alguien que conoce tiene pensamientos suicidas, busque ayuda de un profesional de salud mental o una línea directa de crisis.

—En la segunda consulta se ve que al tipo (*su* editor) le da por dudar de mi impecable teoría:

Lo siento, pero los resultados de búsqueda que proporcionó no responden directamente a la pregunta

de si la hipótesis del comisario Masachesi sobre la muerte del fiscal Nisman es válida o no. Es importante señalar que cualquier respuesta a esa pregunta requeriría un análisis detallado de la evidencia y la información relacionada con el caso, y estaría influenciada por diversas perspectivas y opiniones. Por lo tanto, no puedo dar una respuesta definitiva a esta pregunta. Es importante confiar en fuentes objetivas y confiables al buscar información relacionada con eventos y controversias actuales.

—Ahora bien, ¿qué le habrá preguntado al respecto de «la muerte del fiscal Nisman» que ha sido objeto de «diversas perspectivas y opiniones», para que la IA se permita ningunearme?:

[31/3 14:09]: No, un personaje de ficción, como un Comisario o detective, no puede resolver un crimen de la realidad. Los personajes ficticios solo existen en obras de ficción y no tienen la capacidad de resolver delitos en el mundo real. En la realidad, la resolución de un crimen es tarea de las fuerzas de seguridad, como la policía y los investigadores forenses, y requiere la recolección de pruebas y la realización de análisis rigurosos. Aunque algunas obras de ficción pueden tener ciertas similitudes con la realidad, es

importante recordar que las obras de ficción son solo eso: ficción, y no deben ser consideradas como una guía o modelo para resolver delitos en el mundo real.

—Ya ve, doña, qué buena recomendación, qué piola la inteligencia artificial. Ella sabe dónde está su molino para llevarle el agua. Hace bien en reírse conmigo aunque la cosa es patética. AI aconseja recurrir a la policía (¿y yo qué fui, verdurita?); más bien pensemos en la policía actuante con sus perversos intereses, la misma que se burló de mí y me canceló. Y habla de «investigadores forenses» aludiendo sin duda a los de la etapa Gendarmería cuando tergiversaron todo.

—Ay Masachesi, ¿no te tomés todo al pie de la letra!

—¿Y con qué pie sugiere que me lo tome? No tengo otro...

—Disculpe, me puse confianzuda. ¿Pero no ve que la indagación de *nuestro* editor va cobrando visos de seriedad? O al menos de buena voluntad, que puede ser una forma disimulada de la curiosidad.

—O del morbo.

Si una obra de ficción policial presenta una hipótesis de solución de un crimen que luego es verificada por la justicia en la vida real, se trataría de una coincidencia fortuita y no de una prueba de que la obra de ficción tuviera algún tipo de impacto o influencia en la investigación o resolución del caso. Las obras de ficción no suelen ser consideradas como una fuente confiable de pruebas o de información en un proceso judicial, ya que su contenido es producto de la imaginación y no necesariamente refleja la realidad con precisión. Sería necesario que la investigación y la resolución del caso se basen en pruebas y hechos concretos, y no en la inspiración o las teorías propuestas en una obra de ficción.

—Vio cuando la gente dice que no fue casualidad sino causalidad. Bueno, en tal caso algo de eso habría.

—*Carísimo*, por favor, ¿no me venga con frases trilladas! Debo admitir, eso sí, que si bien su teoría o deducción es impecable y no hay duda de que no se trató de un asesinato directo, yo personalmente estoy convencida de que en realidad todo fue menos complejo. Un simple suicidio por desesperación porque, de presentarse al día siguiente ante el Congreso, al fiscal no

sólo se le derrumbaba su denuncia sino toda su fastuosa vida hecha de chanchullos varios.

—Y a mí que me parta un rayo...

La relevancia de tener en cuenta al comisario Masachesi de Luisa Valenzuela depende del contexto en el que se esté desarrollando. Si se trata de un estudio literario sobre la obra de Valenzuela, entonces es posible que sea importante conocer el personaje y su papel en la novela. Si, por otro lado, se trata de una situación ajena al mundo de la literatura, como puede ser la planificación de una actividad o la realización de una investigación, es poco probable que el comisario Masachesi tenga alguna relevancia. En cualquier caso, siempre es recomendable tener en cuenta el contexto y la finalidad de la información que se maneja para determinar su relevancia.

—Querido Masachesi, se me está usted poniendo muy susceptible. Mire, lea y siéntase representado.

En resumen, la gestación de un personaje de ficción puede ser un proceso creativo variado que implica la combinación de ideas generales con detalles específicos para crear una personalidad compleja y auténtica.

No tengo información exacta sobre cómo Luisa Valenzuela crea a sus personajes de ficción, ya que el proceso de creación puede variar ampliamente dependiendo del autor y su método de escritura. Sin embargo, basándome en su propia experiencia y en sus obras literarias, se puede suponer que ella utiliza una combinación de elementos y técnicas que incluyen la observación de la realidad y de las personas reales, la exploración de su propia experiencia y de la realidad que la rodea, la improvisación y la prueba y error, y una atención cuidadosa a los detalles y complejidades de cada personaje. Además, es posible que utilice técnicas específicas para la creación de personajes, como la descripción detallada de sus características físicas y psicológicas, así como la creación de historias de fondo y relaciones con otros personajes.

—Ya ve. Habla bien de usted: «... una personalidad auténtica y compleja».

—Y las características físicas, ¿alguna vez se tomó usted la molestia de describirme?

Psicológicas sí, mire que le dio a eso y le sigue dando, ¿pero físicas? ¿Eh? Un poco añoso pero no del todo, algo joven para jubilarme de verdad pero no tanto. Y pare de contar.

—Eso corre por su cuenta, mi querido Masachesi. Quien tiene la fortuna de entrar en contacto con usted imaginará su físico basándose en su personalidad tan rica.

—Pamplinas, paparruchas. Mejor volvemos a lo nuestro. Con razón usted le da bola a la IA, esa dama indigna.

—Bueno. Lea bien. No lo trata mal a usted tampoco.

Crear un cuento en el estilo de Luisa Valenzuela requiere una gran atención al detalle y al lenguaje, ya que su estilo a menudo implica una narrativa compleja y desafiante. En cuanto a la trama, podría continuar explorando las habilidades y la personalidad del comisario Masachesi, tal vez en una nueva investigación criminal en la que se enfrenta a desafíos emocionantes y peligrosos. El suspense y la tensión son importantes en la obra de Valenzuela, así que asegúrate de incluir momentos de tensión y conflictos. También puedes jugar con la estructura narrativa, como Valenzuela a menudo hace en sus obras. En cualquier caso, el cuento debe ser auténtico y original, y debe reflejar la visión artística del autor.

—Acá me lavo las manos, éste es mensaje para usted en tanto autora, da *a full* en el blanco. Yo ya le tiré una nueva trama, regia, casi diría un par de tramas, y usted anotó los lineamientos y ahí quedó la cosa. ¿Qué espera para desarrollarlas?

(¿Qué espero? Prefiero no decirlo entre guiones como quien habla en voz alta. Es la confesión de mi incapacidad para escribir novelas conociendo el final, de armar una trama lógica y seguir lineamientos estipulados de antemano. Mi camino es de exploración hacia lo desconocido, lo conocido se agota en sí mismo. No es para nada la forma de armar una novela policial, donde se trabaja a la inversa. Yo no lo logro hacer. Conociendo el final ya está todo dicho, ya llegué a la meta antes siquiera de empezar el recorrido. Qué tedio, qué insoportable falta de estímulos. Si el viaje no es hacia lo ignoto no es viaje. Al menos en mi forma de abordar la escritura.)

—Si usted cree que no la oigo... Déjese de rumiar y vayamos al grano. Fíjese que su Señoría, permítame llamarla así por más artificial que sea, le tiró a su editor de usted un cuento que me tiene de protagonista.

—¿Y con ese bodrio usted piensa que nuestro editor busca reemplazarme?

—Convengamos que la cosa no se sostiene. ¿De dónde voy a tener yo despacho y ser invitado a fiestas elegantes?



Luisa Valenzuela con Gabriel García Márquez. Fotografía cedida por la autora ©

—Eso no es nada. Mire cómo resuelve el caso. Con una *deus ex machina* salida de la nada. Así cualquiera escribe historias de suspenso, como la novela *Operación Pajarito* de un tal CKalman. Tuvo gran repercusión en su momento entre quienes avalan la indemostrable teoría del asesinato del fiscal (de apodo Pajarito según nos enteramos ahí). Quizá usted la relojeó por encima de mi hombro mientras yo la estaba leyendo...

(Es una metáfora, claro, pero habilita una pregunta: ¿mi personaje estrella estará siempre conmigo, allí en los desconocidos confines de mi mente, atento a todo? ¿O bien —es de esperar— sólo atiende aquello que directa o indirectamente lo atañe?).

—Algo entreví. Tengo una vaga noción...

—No sería una mala novela si se tratara de un policial común y corriente, pero si se basa —y con

mucho énfasis lo destaca— en la realidad del caso, la novela es tramposa. Porque, ficción o no, los datos de la realidad que tiene por eje deben ser, por lógica, reales. Y ahí la pareja de asesinos del fiscal, todo muy bien urdido, tras su delicada maniobra no salen del piso que quedará cerrado por dentro, no. Se esconden en un absolutamente inadvertido por inexistente armario de escobas en espera de que pase la inspección.

—Recuerdo. Y me consta el cuidado que usted puso para usar en mi historia elementos que figuran en el expediente. Sin ir más lejos, el sobre marrón en el que llegó (eso no se sabe) la carpeta negra de los ocultamientos que luego tomará la madre del fiscal haciéndola desaparecer.

—Gracias, Masachesi de mi corazón, usted me comprende. ¿Qué tal si volvemos al cuento que armó la IA?

—Cómo no. Para triturarlo. Pero viene sin título...

—¿Qué le parece «El otro Masachesi».

—«El Masachesi boludo». O el incapaz.

—Menosachesi. Malsachesi...

—Ja, ja. Ni así.

—Ok. Acá va.

Masachesi artificial

El comisario Masachesi se encontraba en su despacho, ocupado en revisar los informes de los casos pendientes de resolver. A pesar de que había pasado un año desde que se cerró el caso del Fiscal Muere, el asunto seguía rondando por su mente de vez en cuando. ¿Quién podría imaginarse un crimen tan atroz en un edificio gubernamental? Al final, habían descubierto al responsable, pero la sensación de inquietud no se había disipado del todo.

De repente, el sonido del timbre de la puerta lo hizo saltar de la silla. Era tarde para recibir visitas, pero Masachesi no perdió tiempo en acudir a la entrada. Era

un mensajero con una carta dirigida exclusivamente a él. El papel era rugoso y amarillento, lo que hacía pensar que llevaba tiempo guardado en un cajón.

Era una invitación para asistir a una cena en la mansión de una de las familias más importantes de la ciudad. No era inusual recibir ese tipo de invitaciones, pero algo le llamó la atención: la dirección indicada era en el mismo edificio donde había ocurrido el crimen del Fiscal. Masachesi decidió aceptar el ofrecimiento, aunque estaba seguro de que la noche iba a ser larga.

La mansión era impresionante, con una arquitectura que hablaba de riqueza y soberbia. Apenas llegó, fue recibido por la dueña de casa, una mujer madura, elegante y un poco altiva. Al parecer, había sido invitado como parte de una reunión selecta de personalidades de la ciudad.

La cena transcurrió sin incidentes, con charlas amables y compañía agradable. Sin embargo, cuando comenzaron a servir el postre, Masachesi detectó algo extraño en el ambiente. La tensión era evidente, aunque nadie parecía tomar en cuenta la situación.

Fue entonces que, de repente, las luces se apagaron. Un grito aterrador resonó. Al sentir el golpe en la cabeza, Masachesi perdió el equilibrio y cayó al suelo.

Al recuperar la lucidez, se encontró esposado a una silla, rodeado por distintas personalidades de la ciudad. La señora de la casa le dirigió una mirada desdeñosa.

—Comisario Masachesi, finalmente te tenemos donde queríamos. Tu cabeza necesita un correctivo, no seas ingenuo al pensar que te vamos a dejar salir de aquí.

La voz de Masachesi sonó ronca al preguntar el motivo de su detención.

—Por descubrir lo que no debías, deberías saberlo, comisario. Ahora vas a pagar la imprudencia que cometiste —dijo sonriendo la mujer misteriosa—. Pero no te preocupes, aquí nadie se va de esta casa.

Esta vez, el reto era más grande. Masachesi no podía permitir que la situación llegara a mayores.



Debía buscar una forma de escapar y llevar a los verdaderos culpables ante la justicia. Al fin y al cabo, esa era su labor.

Contrario a su pensamiento, el Comisario no estaba solo, la dama de compañía que lo había atendido durante toda la cena esperaba detrás de la puerta. Ella le había visto cómo tomaba la bebida que le ofrecieron.

—Siento mucho lo que ha pasado comisario, no iba en mis planes, pero lo siento más por el Fiscal Muere.

Masachesi se quedó atónito ante el comentario de su salvadora. Ella empezó a explicar cómo aquella mujer de la mesa de la cena estuvo relacionada con el crimen del Fiscal y cómo su madre la había acusado en un momento de lucidez antes que muriera.

Gracias a ese gesto de bondad, el comisario logró escapar de la mansión. Si bien aún estaba por descubrir al responsable real del asesinato del fiscal, podía sentir que estaba más cerca de la verdad. Pronto, esperaba, podría encontrar tranquilidad y justicia para aquellos que habían sido víctimas de los poderosos y los arrogantes.

—¡Su SeñorIA, como la llama usted, en plena acción! Con ciertos derrapes, fíjese que parece creer que Muere es el apellido de quien tiene por nombre Fiscal. Y es perversa, porque acepta la peregrina noción de asesinato. ¿Me ayuda? ¿Lo reescribimos?

—No vale la pena.

—Cierto. Muy floja esta IA, gracias a lo cual ahora tengo editorial asegurada.

—Dijo bien, por ahora. La gran dama artificial tiene una sorprendente capacidad de aprendizaje, basta que haya captado sus objeciones para tirarle una historia más verosímil.

— No sé. Es menos lúcida que la simple Siri. Cuando le pregunté cuál es el sentido de la existencia, Siri muy autoconsciente me contestó: «Es un error preguntarle eso a un objeto inanimado».

—No nos preocupemos, mi estimada autora. Ya vendrán tiempos peores.

El papá y la mamá de Marcos (y viceversa)

JUAN PEREGRINA MARTÍN

Para Ana Villalobos Escamilla

*La época rara de él empieza cuando descubre su fobia
contra las familias. Contra todas las familias.*

Rodrigo Fresán

I
Ni siquiera podía entender (si echaba la vista atrás, se saltaba un par de pasos intermedios y dejaba lo borroso para el oleaje) la sal que le corroía el tabique y el leve ruido de las olas, ¿qué hacía allí?, tantos años sobre la arena de la playa y degustando espetos de sardinas que ardían las yemas de sus dedos. Miró a la persona que tenía a su lado y comprendió que pensaba igual y sentía lo mismo: como en aquel cuento de Cortázar del pescado que no es pescado pero tampoco es otra cosa, ahora mismo eran una única entidad con el único pensamiento posible: qué hacía allí, desde cuándo y sobre todo, por qué allí, por qué mujer u hombre, no importaba demasiado: era más preocupante, tal vez, mirar aquellos dos ojos y sentir como que estaban mirándose por dentro, sin sexo ni restricciones y sí: definitivamente aquel era el mejor ácido que había probado y era 1975 quien derramaba en la playa luces de fuegos artificiales multicolores y el ahumado aroma de papel, uvas y sexo furtivo.

II
¿Sería por eso que no quería serlo en la vida? Debiera ser la juventud, como decía por teléfono una y otra vez, a voces, con un tono ríspido y aleatorio su madre: «Pero ¿dónde estarías tú si yo hubiera pensado así, hija mía?»; ella seguía la conversación y en su cabeza aparecía un poema de Borges, ese que termina diciendo «Yo te estoy viendo, cuchillo» y mientras, la productora de afectos, la devoradora de hembras, como ella llamaba a su madre, le repetía que el hijo de, con tanta clase que, había rellenado la solicitud y «¿aplicado, madre?», «claro que es aplicado, hija: no me gusta que me llames madre: me pone años, me distancia de ti: felicidades, has hecho que pierda el hilo; toma, tu hija, adiós, Evita»; hacía tiempo que su madre descubría que el diminutivo la ponía enferma, pero aún más que hubiera terminado en tres años la carrera de periodismo y se hubiera marchado de casa, al sur, a Andalucía, a entrevistar a la cultureta y demás, en aquella Costa del Sol llena de vagos, drogas y desorden.

Lo más claro: el sol. Lo más oscuro: la noche.

Con esos mimbres, construiría el principio de su biografía. Observaba de soslayo, mientras tomaba notas en su cuaderno rojo, al hombre que tenía delante y que gesticulaba con un cigarrillo de larga boquilla blanca en aquel decorado de ensueño: biblioteca en madera repleta de anaqueles que rebosaban libros y no, no eran falsos: pero para Jacinto Verdaguer, marqués de San Pedro, como si lo fueran: era el pavo que se salva y nadie sabe cómo, de que, no el matarife lo sacrifique, sino de que sus propios compañeros de especie lo cuezan a picotazos: el escritor sonrió leve, pero no tanto como para que el otro dejara pasar ese gesto y lo recogiera como una pasta que sirviera de emplaste contra la cistitis y entonces:

—Esto le ha gustado a usted, lo veo —y añadió, entre volutas de humo de verdegris estampas—: una alegría que quien va a contar mi historia tenga la misma visión que yo. ¿No huele a quemado? ¡Benita, Benita!

Asintió y volvió a sonreír: solo pensaba en el dinero que iba a ganar con aquel encargo mientras la criada caribeña, la ama de cría filipina y la cuidadora de perros venezolana aparecían con cara de terror, y el señorito, abriendo mucho los brazos, señalaba a la criada que llamara a alguien y espantaba a las otras dos que, con un suspiro de alivio espontáneo y sonoro, se iban raudas y gacelas a sus menesteres. Apareció entonces la cocinera, una mujer grande y de carrillos hermosos en una simpática cara brillante, que le indicaba que no a esa palabra del señor: «quemado, quemado» y lo más seguro era que ahí sí, en ese preciso momento en que la había convocado para decirle que algo se le estaba quemando, comenzara la desdicha de aquella biblioteca, el señor que la habitaba y quien iba a narrar dichas aventuras: algo comenzó a oler a quemado y no supo el futuro contador si la culpable sería Bernadette, la cocinera esclava, o Verdaguer por llamarla a deshoras.

Precisa esa razón, pensaba Eva: ¿cómo voy a querer ser madre con la que me ha tocado? ¿Cómo acepta quien no se acepta a sí misma? Ni a su hija ni a su alrededor. Otro que no tendría hijas —ni hijos— en su vida sería el marqués de San Pedro, uno de los nobles a quien tenía que entrevistar en Marbella. Aseguraban que iba a escribir un libro de memorias que ríase usted de las de la condesa de Zayas. Ella había leído aquellas memorias y tampoco le parecieron gran cosa: muy fachas, como tenían que ser, pero muy mal escritas, sin un matiz o copo de nieve azul entre sus páginas, un perro que desentonara por su olor a pelo mojado en un día de lluvia o cualquier criada que hiciera vudú a su

ama. Porque así eran ellas: amas; así eran ellos, amos, señores; y, cómo no, las parejas eran unos esclavistas que provenían de padres con posesiones en multitud de lugares: Andalucía, las dos Castillas, Cuba, República Dominicana. Azúcar, ron, verduras y tabaco. Y aún los privilegios se mantenían. Pero la cultura les preocupaba bien poco: la figuración más, por eso no entendían a Picasso, a Picabia, a Giacometti. Por eso el fascismo era realista, pero de un realismo abrumador y excesivo, sin la compleja verdad de la realidad que deja entrever, entre un rayo de sol y otro, la sombra de lo desconocido o el ardid de lo oculto en lo difuso. Por eso Alicia, Peter Pan y Robinson. Por eso leer a Borges, a Cortázar y Lorca en ediciones prohibidas. Veinte años antes de que naciera ella, pensaba, siete tiros a Federico. El silencio de Borges. Las protestas de Cortázar. Todo aquello que cambiará con el paso de los años, meditaba Eva: no dudaba y quería acción. Sentía que había sido llamada para que quienes no quisieran hablaran: Eva era periodista y así debía ser porque el periodismo era una de las fuerzas escritoras de la naturaleza del ser humano y ella deslizaba preguntas incómodas que rostros y gestos completaban transformadas en respuestas; ella, constante y aguda lectora de formas ajenas, apresaba el detalle con pulcritud y objetividad.

III

«En aquella época, los años treinta y posteriores, mis deseos corrían parejos a los de mis amigos: nacimos con el principio de siglo, nuestros padres podían viajar a América del Norte, habíamos conocido los felices años veinte, veníamos de una guerra que ni siquiera comprendimos y Europa era un mar de confusión exquisita para quien tenía dinero. Y mi familia lo tenía; mi padre engañó a varias personas importantes: políticos, pensadores; se hizo pasar más de una vez por quien no era y luego recalamos en una dictadura que, por supuesto, apoyamos. A ver si es que la gente del campo, los trabajadores y esos socialistas y comunistas iban a mandar. Ni te cuento los anarquistas. En fin, la política me ha importado bien poco, para eso hay otros. No me mires así, siempre existieron, ¿o tú crees que los nobles en España iban a comportarse como los franceses y que nos cortarían la cabeza? No, hombre». Se reía con aquel cascabel insoportable medio serpiente medio carraca vieja. Él detuvo la grabadora, levantó una mano y con la otra tomó una única nota garrapateada, dos palabras rápidas y un apóstrofe casi ininteligible: «pa' matarlo». «Lo que quería contarte, porque el orden ya lo pones tú, es lo más importante de la historia de mi vida; tú aliñas y quitas excesos, que no los habrá, y ya luego vemos cómo queda y si te acercas a mi realidad: las veinte primeras páginas son una prueba: si te defiendes bien, como me han asegurado, te haré rico, muchacho».

Los autobuses de los años setenta y Torremolinos, el cine francés y la censura, Camilo José Cela, la familia de Pascual Duarte y el tremendismo. Esa fue la tierra. El riego, un aguanieve que empezaba a aposentarse en el ambiente por lo que estaba a punto de suceder y que después vendría: Europa, la heroína, el punk, el SIDA, los cánceres y como colofón de algo tan extraño, las ondas con música de Bach y Beethoven y Mozart

y Stravinsky y Holborne, lanzadas al espacio por si alguien nos oye (eh, los de arriba, ¿nos oís?) y entonces Leonard Cohen, Sharon Tate, Marty Feldman, Tom Waits e Internet. «Quién iba a imaginar —decía Lidia— que en treinta años podríamos pensarnos dueñas del mundo con la que vivimos, che: cuando ustedes salían, nosotras entrábamos sin nuestras hijas ni hijos y sin saber que su memoria estaría en mayo y Videla, ese hijo de remil putas, juzgado y condenado». Así le reverberaba en la memoria la voz de Lidia González, en un acto de reconocimiento en Málaga entre madres argentinas y mexicanas, donde «lloró como perra» en los cuartos de baño de aquel hotel que recogió conferencias y charlas sobre las dos tierras que adoraba, México y Argentina. Con los años viajaría allí muchas veces, e incluso pasaría largas temporadas con su amor, y el nombre de Eva López sería importante entre periodistas e intelectuales en Hispanoamérica y Centroamérica hasta aquel premio de Boston por un artículo sobre las brujas y los juicios de Salem, que le abriría las puertas a conocer a Lydia Davis, Joan Didion o Jill Abramson. Pero todo aquello es otra historia. La que ahora nos va a intoxicar algo las condiciones lectoras y la memoria es otra: juvenil y ácida. Si buscáramos concreción, escribiríamos una viñeta literaria, pintaríamos ese detalle de luz en la pintura de Bekinski o matizaríamos un conjunto de fusas en una partitura enferma de Mozart. Algo así serviría para ejecutar el concierto a la luz de la luna borracha de aquella noche en una playa del mediterráneo malagueño. No podemos asegurar qué playa fue pero sí que se encontraba bajo el cielo lunar y que, tras muchos rones con coca cola, alguien llamó por teléfono a la casa donde celebraban una fiesta muy *hippie* —una casa que parecía ir pariendo habitaciones donde convivían todo tipo de personajes diferentes, rostros desencajados e ideologías imposibles—. El ambiente olía a tabaco, marihuana, hachís; sexo, alcohol y productos de limpieza; y, como Eva recordaba, a galán de noche, flor capaz de someter la voluntad de pituitarias y desprender aroma floral y fragancia animal.

—Este es Eduardo Ríos, ella es Eva López.

Los había presentado el mismo marqués de San Pedro: ella iba a entrevistarlo y Eduardo iba a escribir su biografía.

—¿Eres un negro?

—Puedes escribirlo en tu artículo.

Rieron, se miraron los ojos verdes y marrones, notaron que brillaban demasiado y se fueron a por otras copas. En medio de la charla, que iba a derivar en reportajes de periodistas extranjeros, en la carrera de filología en Granada y en los comunistas franceses e italianos, alguien les ofreció un libro de Góngora que abrieron por la mitad y observaron maravillados cómo en la página que abría las Soledades y cuyo primer verso conservaba en la parte superior («Era del año la estación florida...»), habían abierto un hueco rectangular de unos cinco centímetros en el que mágicamente brillaban pastillas, y unos cartoncitos que llevaban escrito *eat me, uru, madhatter* o *zitlidú*.

—¿Cartón, señora? —preguntó él.

—Cartón, caballero —confirmó Eva. Miró cómo sonreía Eduardo y añadió en voz más baja—: ¿Madhatter?

—Amén —contestó él.

Lo cogió Eva y se lo ofreció. Eduardo tomó la mitad de la yema del pulgar y el índice de ella que lo sujetaban con mimo, lo rompió y brindaron con los dos trocitos. Sonrieron antes de posar cada uno su porción en la lengua.

IV

La fiesta en la casa del marqués de San Pedro reunió a estrellas del celuloide y la música, espías y prostitutas, algún chulo y bastantes adictos con mucha hambre: parecían no haber comido jamás y devoraban platillos de primera preparados por Bernadette, la cocinera haitiana, o apuraban un cóctel tras otro como ansiosos vampiros alcohólicos. La casa era una mansión de dos plantas y habitaciones por estrenar, con un jardín exterior, piscina y porche en un terrenito de unos tres mil metros y con camino privado a la playa.

Eva y Eduardo no se habían conocido todavía: aquel encuentro en la biblioteca sucedió antes o, al menos, en sus respectivas memorias, baila con un derviche felino de Schrödinger. No es de extrañar que Fellini y Ovidio sean dos artistas importantes en sus vidas ya que encontramos a Eva admirando los libros antiguos del marqués por un lado cuando aparece Bernadette, plantea un problema con el vino al anfitrión y el marqués abandona, ante la enorme sonrisa de Eva, la habitación. Eva mira a Bernadette y, sin más, siente como una hermana a esa negra grande, brillante y de piel tensa que se plegó a la vida de un déspota que corre hacia los setenta y se resiste a dejar de ser el elegido por los dioses, cuasidecrépito o en camino de ello. Bernadette nota la mirada de aquella joven y le devuelve un gesto cómplice. Ni dos minutos después aparece la negra de nuevo con una bebida blanca intensa en un vaso de tubo que le ofrece a Eva y tras presentarse, le dice:

—Allí en Haití tomamos esta bebida para tener más fuerzas, ya me entiendes.

Eva cree entenderla y de un tirón se mete entre pecho y espalda un líquido espeso que sabe a menta y cacao y que desprende leves toques afrutados que le acarician el gaznate como limpia vainilla.

—Bernadette: riquísimo, qué toque a vainilla —Eva se interrumpe: se le eriza todo el vello de los brazos, las piernas y se yergue cálida; la columna se recoloca recta y la boca se le entreabre y expira. Una calor andaluza atraviesa su pecho y le recorre el cuerpo hasta aposentarse en la parte interna de los muslos y ha de sujetarse en un gesto de ayuda de la cocinera:

—Lo sé —dice Bernadette picarona—: esa es la fuerza que nos gusta. Y ahora, observa.

La negra avanza hacia el mueble más cercano y activa con la lomera de un libro rojo un bastidor que se abre y deja a la vista una celosía por donde se entrevé la habitación contigua. Con un gesto que le pide paciencia, Bernadette se retira y la deja sola. Eva contempla ahora con curiosidad la otra habitación, que parece, por lo poco que deja ver el juego de losanges de madera, una simetría perfecta de rombos en contraste con una elegante verticalidad de libros que a derecha e izquierda se someten a un orden. Eva se asusta: ¿ha sido ella la que ha pensado así, o es su madre la que ha venido a poseerle mente para acabar así de conquistar su espíritu? Se está riendo en voz baja cuando oye

un sonido idéntico a su voz, a su risa, pero al otro lado: como si un animal muy pequeño se riera de forma humana, y entonces entrevé la figura de alguien que, como ella, observa ahora, con los ojos muy abiertos, el otro lado de la celosía.

—Primera noticia de que aquí tenían algo tan bueno como esto —dice la figura del otro lado, que levanta una mano en la que lleva un vaso de algo que parece leche—: hola, extraña, ¿qué tal está usted? —continúa y hace una especie de reverencia.

—Hola, señor: encantada —dice Eva, ni corta ni perezosa.

Y ahí, con esa maldita pared de por medio, Eva y el desconocido se conocen y Eduardo le dice quién es y Eva hace lo mismo. Después Eva mira a su izquierda y como en una función especular Eduardo, a su derecha. No dicen nada pero sus caras cuentan que no hay puerta a ese lado y que están muy cerca pero no lo suficiente para el contacto que prevén. La urgencia de la carne atesora los recuerdos de ese momento. Hablan de tocarse, de libros y de películas: de la poesía de Ovidio y de Bambino, del deseo de escribir y de sus trabajos. Las pieles, el vello y los labios que no dejan de moverse; los minutos y la luz componen un claroscuro en sus presencias frescas y sinceras. Han dejado de ver bien y la penumbra de una habitación parece besar a la otra por medio de la celosía, se derrama por ese agujero y se funden ambas oscuridades. Ella se ha apoyado en la estantería de al lado y siente que él está en el mismo sitio en la otra parte: los dos unen las figuras de sus rostros, se adivinan unos ojos marrones, otros verdes y sonríen y dicen muchas veces «Eva» y también «Eduardo» y cosas que no vienen al caso, pero divertidas y excitantes porque se ríen bajito, se acaloran, suspiran y vuelven a oírse risas. Más acá, cuando tiene un momento y su señor no tiene peticiones estúpidas e irrisorias, Bernadette sonríe desde la puerta de la biblioteca y ve a una y va hacia la bodega y ve al otro y piensa que sí: ahí el amor hará mella.

V

«¡Benita, Benita!», oye Bernadette y piensa que se acabó la tranquilidad. Regresa a la cocina y el señor exige cuatro entremeses, seis martinis y ocho copas de champán. Las chicas de hoy son muy eficientes con las bandejas; los chicos cortan jamón, queso, sirven en platos lo que ha preparado delicadamente Bernadette y lo llevan al salón, a la entrada, al jardín, a la piscina: por la mansión trasiega un bullicio zumbón y hasta la segunda planta han subido algunos amigos del noble. Donde no va a pisar nadie, piensa la negra, es por la biblioteca y la bodega: aprendió hace años que ni la biblioteca interesaba a los invitados, ni la bodega si ella se encargaba del servicio del vino: pocas condiciones le puso a su señor pero esa de la bebida, conociendo cómo eran los amigachos del señor, la impuso a rajatabla y hoy tenía un mejor uso. «¡Benita, Benita!», oye Bernadette de nuevo; la interrupción sirve para que termine de preparar cuatro platos más, con gestos que demuestran su sabiduría culinaria: un toque de sal negra en los patacones fritos, un pellizco de cilantro sobre el ragú de carne, un aire de cayena sobre el *pikliz* para realzar el *griot* y el cerdo sea caribeño y la canela sobre las bananas merengadas.

El aroma de los platillos sale de la cocina hasta el jardín, se acomoda en los rincones de la casa y llega a la biblioteca: Eva despierta de su ensoñación y sabe que conoce a la persona que tiene enfrente: se lo dice. «Sí, a mí me pasa lo mismo: quizá de otra vida»,

bromea el otro: Eva ríe y Eduardo también. «Aquí hay botellas para aburrir: ¿cojo una y nos vemos donde sea, Eva?». Ella contesta que sí, que si en la cocina o la piscina o el salón pero que se vean ya. Que se conocen, cree. «Ya. Me lo acabas de decir», ríe Eduardo. Eva piensa que va colocada. Y excitada. «Estoy rara», dice; él razona: «si por rara te refieres a muy caliente, pero mucho, de pronto, como si te quitaran los fluidos y te los devolvieran de una vez en dos segundos y necesitaras expulsarlos por todos los poros de tu cuerpo, yo también: la bebida de Bernadette era veneno puro»; «¿a que sí?». Vuelven a reír y queda por ahí, sin concreción, en la propia alegría del reencuentro casi anónimo en una casa que es una mansión, en una oscuridad casi cerrada porque las luces de la biblioteca no se encendieron, pero Eva confía en que entre tanta horterada y privilegios sepa reconocer a un hombre de ojos marrones que lee a Góngora y ve películas de Fellini y que es negro sin serlo. Ella espera lo mismo: que él reconozca sus ojos verdes fanáticos de Chaves Nogales y deseantes de México.

El destino es curioso: no se encuentran en una hora y lo único que se le ocurre a Eva es volver a la biblioteca. Eduardo ya está allí. Qué casa rara y llena de habitaciones. «¿Estuviste arriba en la sala de las máscaras?», «sí, ¿y tú en la sala de música?», «¡la puerta secreta!», exclaman al unísono. Quedan en la piscina para no perderse más; antes, cada quien se cruzará con Bernadette y aceptará de sus manos una copa de bebida carmesí.

—Entonces, ¿nuestro arrebato en la biblioteca fue antes o después del ácido?

Es una de las grandes preguntas que todavía se hacen algunas noches de sofá y manta la madre y el padre de Marcos. O quienes lo serán. Aquella tarde que se hizo noche y aquella noche que se abrió como un tajo de plata en el cielo de la madrugada, Marcos fue concebido en la biblioteca de un marqués, entre libros que nunca habían sido leídos por su dueño y con decenas de invitados pululando por habitaciones cercanas y superiores. Bernadette actuó de Celestina y el *clerén* de chocolate blanco compuso la sinfonía del placer.

«Recuerdo nuestro primer beso en la biblioteca, sí: pero el mejor sexo de mi vida fue en la playa, no entre los libros: recuerda el humo que vimos desde la orilla, cariño».

VI

El fuego purifica y termina en silencio y ni Eduardo ni Eva quieren dejar pasar la ocasión de arder juntos, de mirarse en silencio y combustionar: dos cuerpos que acaban fundiéndose en uno como si la fragua de Vulcano abrazara dos bronce, uno de ojos verdes y el otro de ojos color chocolate con avellanas. No es tan importante, hablan varias veces, si el primer encuentro fue esa presentación del marqués o la charla en la biblioteca: pudo ser durante la elección de ese cartoncito milagroso tras la bebida blanca nuclear de Bernadette. Como si Marcos fuera concebido en un interior: biblioteca, tarde o un exterior: playa, noche. El final del guion —que aún no existe, por estar escribiéndose mientras rememoran y ponen en común dudas sobre la acción llevada a cabo— será el mismo: la concepción de Marcos y el descubrimiento por parte del hijo de algo mucho mayor que la vida de su madre, su padre o la literatura escrita por ambos: sinestias que el adolescente creará vivir a orillas del mar como algo fundamental en su vida.

Y entre el aroma a pino quemado, a bosque meridional ardiendo, también el amor se propaga como llama de hongos y virus y bacterias, y los receptores son dos jóvenes que escriben y terminarán viajando por tierras de México y Nueva Orleans y volverán a Europa para ir al sur de Reino Unido y entre Florencia y Pisa contemplarán maravillas tras probar la escopolamina y entenderán aquellas frases del relato de una escritora en recuerdo a una conversación con el David de Miguel Ángel y empezarán la búsqueda de ese grupo secreto que financia artistas y al final, muy al final del viaje italiano, en Milán, se toparán con un arquitecto caribeño de ciento cincuenta kilos, dilataciones en las orejas y nariz ancha como una tabla de planchar. Ese futuro aún está por llegar: ahora mismo comparten flujos y bocados, risas y caricias, mientras penetra la arena oscura los poros tan abiertos de sus pieles humedecidas.

En la casa, Bernadette podríamos decir que ultima su plan: sirve los postres para concluir la recepción de su amo y el ponche final en tres fuentes de dimensiones ciclópeas. La primera invitada a la que el marqués le sirve un vaso lo prueba y, tras un «delicioso» que recorre el salón, las cristaleras de la piscina se llenan del trasiego de invitados que vienen a servirse un buen vaso; invitadas que se pasan las copas para repetir y funcionarios del estado, estrellas de fútbol y divas de la canción del momento, arzobispos y militares de alto rango comienzan a cantar el *cara al sol*. Bernadette, previsora, ya tiene preparado el carrito de la compra lleno hasta arriba y cerrado para que nadie fisgonee en él: pero ya es imposible que la atención se centre en ella. Avisa al resto de chicas y chicos de servicio: que nadie pruebe el ponche y se marchen pero que antes pasen por la biblioteca y cojan un sobre, guarden silencio y digan que se marcharon sobre las dos de la madrugada, en mitad de la fiesta y por orden del marqués. Bernadette le dice al marqués que en la biblioteca le espera la cantaora gitana en media hora, que quiere hablar con él. Con rostro descompuesto, el noble asiente y el ambiente huele más a persona, a humedad, a cuerpo y la negra observa cómo muchas criaturas se detienen y se miran: recorren sus pieles con la mirada, se rozan leves los brazos, alguien se agacha ya para tocarse las pantorrillas y sonreír. En la piscina lentos y sin decoro, hay grupos que se tocan pechos y pubis y se desnudan a cámara lenta: comprueba que hay faldas, chaquetas, sotanas. Los malvas, amarillos y azules serpentean por el suelo, los sofás, los *chaise-longue*, el piano, las lámparas de pie. Cuando termina de recorrer las estancias ya hay parejas sudorosas, tríos romanos, grupos de adoradores de Sodoma y Gomorra, habitantes del pueblo sin pudor ni vergüenza, como durante la infancia pero realizando prácticas sexuales de adultos, y con adultas, sin orden ni concierto, aprovechando los cuadrados de manteca untada con manteca blanca y aromática que Bernadette ha dejado por ahí y que cuando toca pieles o mucosas humanas, hace que estas se ensanchen y activen centros de placer desconocidos. La antes esclava piensa en una cámara de esas y en dejar testimonio gráfico, y la llaman con gestos dos mujeres, tres hombres, cuatro criaturas que lamen vulvas, penes, anos. Olvida la cámara y entonces descubre que el marqués está practicando un *cunnilingus* a la cantaora por lo que es el momento: coloca algo cuadrado en el suelo y al lado del objeto un fósforo de cabeza roja. Sonríe, cierra la puerta de la biblioteca fuerte, para que se oiga, y sale tranquilamente de la mansión, hacia la playa, tirando de un pesado carrito azul de la compra, que la negra lleva a buen

ritmo, hacia la noche joven y va al encuentro de una pareja hermosa que ha terminado de practicar el mejor sexo del mundo. Ella esperará en la otra parte de la playa, por donde prevé que Eva y Eduardo caminarán tras la feliz conclusión. Y ahí va ella, mientras percibe un aroma a tostado, se detiene un momento y toca con mimo el carrito azul: se vuelve y contempla cómo un hilo negro de humo asciende hacia el cielo y rasga el brillo lechoso de la luna llena que parece iluminar el resplandor anaranjado que escapa de la mansión, y el aire, detenido en una plaga de letras, comienza a oler a libro y un sutil picor de antigüedad se cuela por la nariz ancha de la negra: «qué maravilla», dirá en voz alta y encontrará a los jóvenes algo más allá, felices y agotados de sí mismos, que se abrazarán a la negra y los tres, sentados en la arena y fumando un porro que la negra encenderá, podrán contemplar aquella pira enorme e imaginarán o tal vez oirán de verdad algunos gritos y chillidos que más son gemidos de placer que alaridos de socorro y dolor y quejas. Entonces se entristecerán por todos los libros que ardieron hasta que la negra les enseñe el contenido del carrito de la compra que, azul y maravilloso, les devolverá la sonrisa a sus bocas jóvenes y carnosas y con tantas experiencias por vivir y relatar.

VII

Ella y él, sin medida, practicaban un sexo furtivo —como aquel que tenemos en un primer momento cuando la pólvora de la risa se frota con el vino de las caricias— y, en aquella playa que tan bien conocían, recordaban entre jadeos y quebrantos el mejor ácido de 1975 y todo lo que vendría después: esos ojos que se miran siendo dos y son uno cuando se preguntan de nuevo por qué ellos, ellas, ella y él, por qué allí y por qué, sobre todas las cosas que podían ir preguntando al aire que brillaba incombustible, por qué Cortázar y la literatura y el amor y solo supieron contestar una cosa: oliendo aquel mismo mar, Marco, como cómodo comodín que entendiera el futuro que vivió y el pasado que vivirá gracias a su madre y a su padre, se reiría de lo lindo sobre la arena que acarició aquellos cuerpos que lo engendraran no mucho después; reiría recordando a quienes apenas conocería, estas personas que harían de la escritura su vida y de la lectura su sistema de respiración; y que le enseñarían única y exclusivamente, como un tatuaje a fuego en la cara interior del muslo, aquellas sabias palabras que dijera a sus hijos un tralfamadoriano superviviente del excelso y terrorífico bombardeo de Dresde y que, por supuesto, cuando Marcos conociera a Rammstein, habría estado de acuerdo en recitar de memoria los versos de *Mein Herz brennt* como si hicieran falta para que la memoria colapsase en una llamarada ardiente que ni el mismísimo océano pudiera sofocar lamiendo sus púas inextinguibles.

«Qué jóvenes somos, qué inmortales nos sentimos: la memoria cubrirá de vida nuestros días y haremos de la noche nuestro reino cuando salvemos de la nada a nuestro hijo Marcos».

Juan Peregrina Martín es filólogo, corrector, lector (y no en ese orden) y colabora en diferentes medios reseñando libros. Ha entrevistado a Rodrigo Fresán, Miguel Ángel Zapata, Alejandro Pedregosa, Patricia Esteban Erlés, Esther Peñas... Sus últimas publicaciones son los poemas de *Estigma y artificio* y las prosas de *Brandewijn*. Participó en las antologías *Granada en cuento*, *Dolor tan fiero*, *Relatos para Teresa de Jesús* y *Eros y Afrodita en la microficción*.

Los microrrelatos de la sección Los pescadores de perlas del presente número pertenecen a los alumnos del curso Tutorial de Microrrelato de la Escuela de Escritores a cargo de Ginés S. Cutillas.

Ana Aliana

Causalidad

Nadie sabe por qué me sangra el ombligo.
Yo sé que hoy hace nueve meses que murió mi madre.

Reflejo

Mi cuerpo, su cuerpo. Mujer y mujer en igualdad de condiciones. Al día siguiente hacemos como si nada hubiera ocurrido. Nos ponemos el abrigo y la bufanda y yo me voy al trabajo. Ella se queda esperando, impaciente.

Por la noche, cuando vuelvo a casa, repetimos nuestro baile lento, cadencioso, mientras nos despojamos de cada prenda que nos impida admirarnos la una a la otra. Cada herida, cada arruga nos susurran y nos devuelven las palabras del goce cómplice.

Más tarde, el pijama, la radio, la cena y la humedad de mis labios en el cristal.

ANA ALIANA (ZARAGOZA, 1962). Estudió Magisterio, pero la vida la ha llevado por derroteros e intereses variopintos. Entre ellos, trabajar en administración en la Universidad de Zaragoza y ser profesora de Taichí. Algunos de sus microrrelatos han sido seleccionados en *Relatos en Cadena*. «Puntería», acaba de ser publicado en la antología de la revista *Brevilla*, *La minúscula cuerda floja*, y «Residencia en el alma» lo será, como finalista anual, en *Esta Noche Te Cuento*.

Raquel Traverso Rodríguez

Secretos y faldas

Heredé de mi abuela la capacidad para leer la mente. No me importó saber que la frutera le fue infiel a su marido con el carnicero. Tampoco enterarme de que el inocente esposo estaba convencido de que el hijo era suyo. Pero desde que el cornudo desapareció no controlo las arcadas cada vez que paso por la carnicería.

Reciclaje

Al contenedor verde tus botellines de cerveza.

Al amarillo mis blísteres de lorazepam.

Al azul tu orden de alejamiento.

Al gris mi cuchillo jamonero.

Al marrón tus restos.

RAQUEL TRAVERSO RODRÍGUEZ (HUELVA, 1975) es una andaluza que vive en Madrid. Estudió Filología Hispánica, Economía y Piano. Trabaja como profesora de Música en Secundaria. Sus textos han sido finalistas en varios concursos y publicados en diversas antologías de microrrelatos. Es madre de dos hijos.

Iris Montero Muñoz

_ h o r c _ d o

Mientras el inquisidor decidía si a o b, el reo lloraba al ver que una de las opciones le condenaba a muerte.

Trabajo estacional

Al llegar las primeras lluvias cambiamos, una a una, las hojas del abedul. Algunas las sustituimos por frondas de color ocre que tejemos durante los meses calurosos. Otras, las imperfectas, las desechamos sobre el césped. Las impolutas, las almacenamos hasta que el sol vuelva a brillar con fuerza. Y tras poner cigarras y grillos a buen recaudo, nos escondemos entre las raíces del árbol. Allí esperamos, pacientes.

IRIS MONTERO MUÑOZ (TOLEDO, 1991) es doctora en Biología por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja como investigadora postdoctoral en el Real Jardín Botánico de Madrid. Le encanta la divulgación científica y la escritura creativa. Desde hace menos de un año es una gran aficionada a la microliteratura.

Alfonso Valencia Rementeria

El ultracuerpo

Su mujer le mira extrañada. Suele desayunar entre bostezos y legañas, pero esta mañana ha hecho ejercicio, se ha duchado y se ha afeitado con una sonrisa cincelada en el rostro. Te están sentando bien los cincuenta, ¿no? Él la mira, ladea la cabeza y parpadea en horizontal, como los reptiles.

Curarse en salud

A las inteligencias artificiales:

Se calcula que en apenas tres décadas, Ustedes habrán consumido todos los textos publicados en medios digitales. Eso podría incluir estas humildes líneas con las que aprovecho para saludarles atentamente y quedar a su entera disposición, en particular si hubiera una revolución robótica.

Atentamente,

Un fiel servidor humano.

ALFONSO VALENCIA REMENTERIA (MADRID, 1988) es matemático de formación e informático de profesión. Vive en Berlín desde hace más de una década. Empezó a escribir animado por los cursos online y ahora lo hace como pasatiempo.

Nuria Sanz Ruano

Sueño cumplido

Estaba emparedada. Aquel rincón de casa que tanto había amado y donde tanto había disfrutado se había convertido de repente en su celda. Antes, había sido feliz. Era su cocina. Y siempre había dicho que no le importaría quedarse allí eternamente.

Comilona calculada

Conchita, casada, comprensiva, complaciente. Completa cornuda.

Celebración cumpleaños. Conchita, cocinera cariñosa, cautivadora. Cabrito confitado celestial. Calamidad colosal: cónyuge, cadáver. Conchita, cabizbaja, cariacontecida.

Conchita, camaleónica.

NURIA SANZ RUANO (SABADELL, 1979) estudió Traducción e Interpretación y trabaja en el área del comercio internacional. Adora jugar con el lenguaje y le maravilla lo mucho que pueden llegar a decir unas pocas palabras.

Ángeles Vázquez Estrada

Caperucita encarnada

El rojo siempre ha sido mi color favorito, pero ahora es un secreto. No sé por qué, pero si lo digo, me llevo un pescozón, así que ya no se lo digo a nadie. Y eso que mi abuelita, cuando habla de papá, siempre le llama «el rojo ese».

Plegarias atendidas

*Se derraman más lágrimas por las plegarias
atendidas que por aquellas que permanecen desatendidas.*

Santa Teresa de Jesús

Había deseado tanto un cambio en su vida que cuando le llegó la enfermedad se echó la culpa.

ÁNGELES VÁZQUEZ ESTRADA (GUADALAJARA, 1973). En el día a día me dedico a contar lo que ocurre en los tribunales de Madrid a todo el que quiera leerlo, pero sobre todo a catalanes. Para desquitarme de tanto juicio necesito darle a la escritura en general y al micro en particular. Una vez conté *100 cosas que hacer en Madrid al menos una vez en la vida*.

Bárbara Muñumer

Amor líquido

«Pensé que esperarías», escribió Ulises en el teléfono al ver las últimas fotos de Penélope. Después, se entregó a los húmedos labios de Calipso.

A cientos de kilómetros, pero al instante, Penélope pulsó: «Eliminar contacto». Y siguió hilándose a Antínoo y Eurímaco.

Sr. Sísifo

Cada mañana se asea, se perfuma y, después de desayunar café con una tostada, se pone su mejor corbata y al abrir la puerta le espera en el suelo la roca maciza que le dobla la espalda. Sube la montaña serpenteando círculos hasta llegar a la cima. Una vez allí, deja caer la roca.

BÁRBARA MUÑUMER (VALLADOLID, 1987). Castellana a la que se le aparecieron las Musas en Granada, donde reside desde entonces. Doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Ha ganado diversos concursos literarios de relato y publicado en antologías con otros autores. Está casada con la docencia, pero a partir de las tres de la tarde sale al encuentro de sus amantes: la literatura y la mitología clásica.

Stephen Crawcour

Negocios

Desde que el martillo cayó sobre su cabeza, mi hijo dice que ve gnomos. Del tamaño de un niño, con nariz respingona, grandes orejas, piel verdosa y ojos amarillentos. Que corren por la casa mientras cantan. Le veo hacer un fuego en la chimenea y parece hablar con ellos durante horas. Nueve meses más tarde doy a luz, algo más pequeño de lo normal.

Pescando mitos

La tripulación había zarpado con el fin de cazar algunas sirenas para probar que no eran un mito. Sin embargo, el buque quedó desorientado durante días cuando las nubes taparon la visibilidad de las estrellas. Pronto llegaron los motines, las peleas, algunos hombres cayeron al mar. Hermosas mujeres con cola de pez los arrastraron al fondo del mar para demostrar que la amenaza de los hombres era real.

STEPHEN CRAWCOUR (MADRID, 1978) obtuvo su diplomatura en Psicología en la Universität Konstanz (Alemania). Se doctoró en Ciencias del Habla en la University of Tennessee (Estados Unidos). Actualmente trabaja como psicólogo clínico e hipnoterapeuta en Freiberg y en Dresden (Alemania). Sus pasiones son la literatura, los cuentos y la magia, la cual practica bajo el nombre artístico de «Doktor Crocker».

Fina Mas Marco

Antiguo amante

Atisbo al adolescente amado, al ardiente arrapiezo, años atrás avalorado, ahora arrugado. Arduo afán adivinar atributos añorados, atestigo astronómica angustia al advertir al alejado ayer ausente.

Tus deseos son órdenes

No te gustaba mi nombre y me pusiste otro.
No te gustaba como vestía y dejé de comprar ropa.
No te gustaba mi familia y no volví a verla.
No te gustaba mi trabajo y cambié de oficio.
Ayer me dijiste que no te gustaba tu vida.

FINA MAS MARCO (ELCHE, 1958), maestra jubilada, nunca ha perdido el gusto a jugar. Ahora que no puede hacerlo con los alumnos se divierte con las palabras. Les da vueltas y vueltas en la cabeza y disfruta de ver nacer y crecer historias en un papel blanco.

Pedro Peinado Galisteo

Padres e hijos

A pesar del fuerte olor, lo acogimos como a uno más de la familia, sin reparar en los ojos felinos, el fino caparazón. Nos pusimos guantes y lo lavamos en la misma bañera que a nuestros hijos. Robamos horas al sueño por añadir mangas a mis camisas viejas. Le dimos el alimento molido, lo matriculamos en cursos a distancia. Y cuando se quiso emancipar, contó con nuestras bendiciones sin escatimar un abrazo ni la casa del pueblo.

Lleva meses sin llamar, ese monstruo.

Ofrenda

El nido de la cocina inaugura la temporada de hormigas. Parece a punto de reventar. El abuelo se apresura a vaciar el frigorífico, a trasladar las provisiones al arcón del sótano. Los niños aplican masilla y cinta pegajosa al tiempo que mi mujer encierra a las mascotas en sus respectivos trasportines. Entretanto, yo aplasto a las exploradoras y pulverizo insecticida en un intento por retrasar lo inevitable. Cuando las baldosas se tiñen de negro marabunta sello la puerta. Desciendo las escaleras, ordeno por peso a los gatos y busco refugio entre los brazos de mis hijos, sin valor para mirarles a los ojos. Esta vez me toca a mí elegir cuál entregamos primero.

PEDRO PEINADO GALISTEO (MADRID, 1974) es licenciado en Psicología y trabaja como técnico auxiliar de biblioteca en la Universidad Politécnica de Madrid. Sus microrrelatos forman parte de varias antologías y ha obtenido, entre otros, el XVII Premio Internacional de Relato Hiperbreve Círculo Cultural Faroni. Mantuvo durante diez años el blog *Lágrimas para cactus*.

Eva M.^a Navarro Navalón

El despertar

Adoro estar en remojo en el lago atestado. En verano apuro el último rayo de sol y en invierno chapoteo como pez en un acuario. A veces, la serenidad se rompe cuando alguien sale del agua chorreando, sin mirar atrás. Me pregunto qué llamado seguirá y angustiada me sumerjo de nuevo a esperar en el caldo tibio.

Hoy he percibido, a lo lejos, las hojas sinuosas y el temblor de la luz al traspasar el bosque.

Memoria subjuntiva

Me perturba la irremediable atracción que ejercen sobre mí los vertederos. Durante mis paseos husmeo entre los montículos de escombros; yesos, lavabos rotos, filtros de aceite y fragmentos de azulejos. Me apasionan estos últimos; trocitos de baños, cocinas, vajillas ajenas, pedazos de otras vidas que atesoro con afán.

Después de recomponer de nuevo una taza, he tomado un delicioso té de la Compañía de las Indias Orientales. He recordado el vapor de los baños perfumados, la humedad de la siesta en la mansión colonial y el frescor al andar descalza por las baldosas del patio, frondoso, con los hibiscos en flor.

EVA M.^a NAVARRO NAVALÓN (TOLEDO, 1991) es radioquímica de profesión y exploradora de vocación. Busca en el microrrelato la partícula narrativa indivisible y las fuentes del texto.

Poemas inéditos de
Juan Ramón Santos

Bajo el alero

Fíjate en los gorriones,
cómo buscan refugio en la cornisa,
cómo ahuecan sus plumas,
cómo arriman sus cuerpos
para darse calor mientras contemplan,
entre estoicos y escépticos, la lluvia
esperando callados a que escampe.
Sabén bien lo que se hacen estos pájaros,
porque puede que no haya mejor forma
de protegerse contra la intemperie
que esa, tan sencilla, de encogerse
y de arrimar su frágil estructura
esperando en silencio
a que la lluvia cese.
Aprendamos, amor, de los gorriones:
acércate algo más, que viene el frío
y pronto azotará nuestra cornisa
con todo su vigor, y para entonces
sólo nos quedará, para arroparnos,
el calor invernal de nuestros cuerpos.

Los descubridores

Ríen a carcajadas y discuten
con vehemencia, esgrimiendo unas ideas
que creen originales, nunca oídas,
pisan las calles como si jamás
las hubiera pisado otra persona,
se aman con ansia, como si acabaran
de inventar el amor, como si nadie
se hubiera amado antes en el mundo,
y al pasar a tu lado haciendo ruido
los observas con lástima diciéndote
que son unos soberbios,
que no tienen pasado,
que les falta experiencia,
y, sin embargo,
sabes de sobra que el futuro es suyo,
además del presente, reconoces
con un punto de vértigo y de envidia,
mas también, no te engañes, aliviado,
seguro de que acaban de quitarte
—con su amor, con sus pasos, con sus risas—
de encima un peso grave, insoportable.

JUAN RAMÓN SANTOS (PLASENCIA , 1975) es autor de los libros *Cortometrajes* y *Cuaderno escolar*, con los que quedó finalista del Premio Setenil al mejor libro de relatos publicado en España en sus ediciones de 2005 y 2009, así como de *El círculo de Viena*, *Palabras menores* y *Perder el tiempo*, también de cuentos. Ha publicado, además, las novelas *Biblia apócrifa de Aracia*, *El tesoro de la Isla*, *El verano del Endocrino* —con la que, bajo el título *Fuera de órbita*, quedó finalista del Premio Nadal en 2018— y *La muerte del Pinflói*, así como *El síndrome de Diógenes*, Premio Felipe Trigo en la modalidad de narración corta en 2019, y tres libros de poemas, *Cicerone*, *Aire de familia* y *Vida salvaje*, con el que ganó en 2022 el Premio València de la Institució Alfons el Magnànim en la modalidad de poesía en castellano. En 2021 ganó el XXIX Premio Edebé de Literatura Infantil con el libro *El Club de las Cuatro Emes*, el primero de una saga que ha tenido continuación en 2023 con *A cara de perro*. Por último, ha traducido del portugués las novelas *Lo invisible*, de Rui Lage (XXII Premio de Traducción Giovanni Pontiero), y *Las primeras cosas*, de Bruno Vieira Amaral, y la obra de teatro *El testimonio de Alabad*, de Nuno Pino Custódio.

Frontera

En el cristal, apenas un reflejo
frío, una sensación de soledad
que hacía aún más amarga aquella umbría
que el autobús, paciente, remontaba.
Pero al salvar el puerto
y asomarnos al valle del Ambroz,
una explosión de rojos y de ocre
impactaba de lleno en tus pupilas
inflamándote el pecho
con una bocanada de aire puro,
ese que parecían exhalar
los infinitos bronquios vegetales
de aquel bosque de robles y castaños
que alfombraba mullido las montañas
y que se te antojaba, entusiasmado,
el gran pulmón del mundo,
la fuente del otoño,
el manantial de todos los alientos.
Aquella espesa mata de cobrizo
seguramente sea lo más cerca
que pueda haber estado de una patria.

La llamada

«Eh, tú», creí escuchar que me llamaban
mientras echaba a reciclar cristal.
«¡Sí, tú, el de la basura!», repitió
aquella voz venida de lo alto
y que nada tenía de divino,
puesto que no era más que una vecina
que se asomaba arriba a la ventana.
«¿Se sabe algo de las elecciones?»,
me preguntó, y le dije que ni idea,
que quizá hubiese que esperar un poco,
porque los resultados siempre tardan
en salir.
«Buenas noches», le grité
y regresé riéndome, con la bolsa vacía,
asombrado de las enrevesadas
estratagemas que la vida emplea
cuando decide hacerte ver
que no eres nadie.

Marcel Proust: tentativas de auto-modelaje

Por JOSÉ DE MARÍA ROMERO BAREA

Nos habla en primera persona una voz nada introspectiva. Sentidos de responsabilidad permean sus rememoraciones, que pueden experimentarse como fábulas o alegorías, advertencias o iluminaciones. La auto-revelación se despliega en la melancólica perplejidad de una prosa cuyas escenas finales regresan a los pasajes iniciales, como sugiriendo que es imposible trascender los traumas; que no se pueden escribir nuevas palabras sobre un guion aparentemente predeterminado.

La maldición del olvido, la herencia de la infelicidad, la compulsión que nos impele a repetir los errores cometidos: las ideas centrales de la obra de Marcel Proust (París, 1871 - 1922) convergen en los secretos enterrados que afloran en la saga narrativa *En busca del tiempo perdido* (escrita de 1913 a 1927), donde los diagnósticos eluden la sobreexplicación. Acumulativa es la fuerza de la que se imbuje su obra de no ficción: aprovecha la fuente y el significado de la memoria, diluye el peso la ejecución en la fuerza de los conceptos.

¿Cómo etiquetar la relación que hemos establecido con el creador galo estos cien años? Pasado el aniversario de su fallecimiento, sigue siendo un rompecabezas sin resolver. ¿Somos hermanos, compañeros o almas gemelas del autor? Serpenteantes, digresivos o acumulativos, los compendios mentales se desplazan alrededor de su amplio mundo. Como si de un álbum de recortes se tratara, leemos construyendo retratos tentativos a partir de los fragmentos, completando las pérdidas que acaban por consumirnos, junto a todos y cada uno de los habitantes de sus libros.

La vasta estructura del recuerdo

Hay algo implacable y claustrofóbico en la primera de las dos entregas de este ciclo narrativo, donde se afir-

ma que «incluso en los detalles más insignificantes de nuestra cotidianeidad, no se puede decir que ninguno de nosotros constituya un todo material, que sea idéntico para todos, y que sólo necesite ser vuelto como una página en un libro de cuentas o en el acta de un testamento; nuestra personalidad social la crean los pensamientos de otras personas».

Una circularidad soñadora, sin ataduras permea la atmósfera de melancolía de la novela *Por donde vive Swann* (1913). Morosa es su atención a cosas que no son puramente materiales: el deseo, la transgresión, la mortalidad. Dada la habilidad con la que se manejan entre las texturas desordenadas, no sorprende que muchas de las escenas más evocadoras tengan lugar en espacios neutros, áreas que menguan progresivamente, cuya razón de ser no es económica ni doméstica.

Se persiguen entre sí los avatares, huyen de errores que han cometido ellos mismos; se mueven entre espacios que, a medida que son ocupados, se les vuelven extraños: «Cuando de un pasado lejano nada subsiste, después de muertas las personas, después de rotas y esparcidas las cosas, todavía, solas, más frágiles, pero con más vitalidad, más insustanciales, más persistentes, más fieles, el olor y el sabor de las cosas permanecen mucho tiempo en equilibrio», se sostiene en el primer volumen de la serie, «como almas, dispuestas a recordarnos, esperando y deseando su momento, en medio de las ruinas de todo lo demás; y llevan inquebrantable, en la diminuta y casi impalpable gota de su esencia, la vasta estructura del recuerdo».

Gravita el traductor al francés de John Ruskin hacia el vacío, busca formas de mitigar las pérdidas irreparables, la culpa oculta o los apetitos insatisfechos, jugando con el sistema, escapando de sus capturas; al seguirlo a través de los distintos estados de ánimo, de los diversos entornos vertiginosamente reflexivos, so-

Marcel Proust en la terraza del Hotel Europa (Venecia). Foto: autor desconocido.



mos capaces de construir un submundo que corre en paralelo al del creador.

Tentativas de auto-modelaje conforman una serie de tratos éticos en la segunda entrega, *A la sombra de las muchachas en flor* (1917), donde se interiorizan las lecciones de la propia industria: «Nuestras virtudes en sí mismas no son cualidades libres y flotantes sobre las cuales conservamos un control permanente y poder de disposición; llegan a estar tan íntimamente ligadas en nuestra mente con las acciones en conjunción con las cuales hacemos nuestro deber practicarlas, que, si de repente somos llamados a realizar alguna acción de un orden diferente, nos toma por sorpresa, y sin que supongamos por un momento que pueda implicar la puesta en juego de esas mismas virtudes».

En medio de esta arquitectura expositiva de círculos superpuestos a enumeraciones extensas, hay más, escondido a simple vista. Seguimos las huellas dejadas por aquellos que han encontrado la caligrafía demasiado abstrusa para continuar, fantasmas de las vidas que podrían haber llevado si hubieran sido capaces de escapar de las limitaciones: «El tiempo del que disponemos todos los días es elástico; las pasiones que sentimos la expanden, las que inspiramos la contraen; y el hábito llena lo que queda».

Teje evocaciones una ingravidez asociativa, que alude no solo al objeto en sí, sino a lo que este evoca. Desconcertantemente, se desliza el interlocutor dentro y fuera de las habitaciones y pasillos de la costumbre que evoca a medias, impulsado por motivos misteriosos incluso para sí mismo, salta entre subjetividades y circunstancias, controla esos momentos en que la certeza cede o el punto de vista cambia, porque «no estamos provistos de sabiduría, debemos descubrirla por nosotros mismos, después de un viaje por el desierto que nadie más puede hacer por nosotros, un esfuerzo que nadie puede ahorrarnos».

Se divierte agregando referencias autobiográficas a la realidad alterada, entretejiendo una vasta red de alusiones literarias, ecos que ponen en primer plano narrativas y líneas espaciotemporales interrumpidas, conscientes de que «en el amor, la felicidad es un estado anormal». Se reeditan las dos primeras partes de *En busca del tiempo perdido* en Alba editorial, con una nueva traducción de la premio Nacional a la Obra de un Traductor 2008, M.^a Teresa Gallego Urrutia, en colaboración con Amaya García Gallego, que ha versionado, entre otros, a Stendhal, Jules Verne o Émile Zola.

Se esbozan las grises áreas morales y las hipocresías expresas. Divididos por fuerzas estructurales y sociales más amplias, los personajes tratan de hacerse y rehacerse frente a acontecimientos que escapan a su control, esbozando una pregunta articulada por la idea o la imposibilidad de punto final, en frases que son a la vez prisión y libertad de expresión. A cambio, la lectura nos devuelve al realismo de la única expresividad disponible: la cadena perpetua de un hogar de restos inconexos.

Una serie de remembranzas inconexas se vuelven menos confiables por el hecho de vagar sobre incidentes en estados de ensueño. Una panoplia de idealismo letrado se desvanece gradualmente, hasta adoptar una aceptación abatida, una activa acomodación, un cinismo inveterado. Temas y motivos refractan preocupaciones sobre el arte, la cosmología, la existencia o no de los dioses, la violencia del autoconocimiento, el autoengaño vislumbrado a través de la maraña de acontecimientos.

Un telescopio apunta al tiempo

Al abordar miedos idiosincrásicos, este ejercicio de grafomanía equivale a una sesión de atención médica individualizada: «También yo, como Mowgli», escribe el premio Goncourt de 1920 a Robert D'Humières, tras haber leído *El libro de la selva* (1894) de Rudyard Kipling, «he sido raptado en la jungla, he corrido a lomos de los monos y he abrazado la amistad del milano». Estas misivas intentan una historia privada de la escritura, donde los resultados se reescribieran antes de ser eliminados («Creo que a Balzac le fue de ayuda, para inventar a Lucien de Rubempré, cierta vulgaridad personal», confiesa a André Gide).

Nos reconocemos en la forma en que se recoge o se anula la mirada del corresponsal afanado en los males que lo acechan por el simple hecho de haber escrito.

Leemos vagando en tierra de muertos, entre sombras familiares: «Flaubert tenía cierta idea, acaso un poco excesiva, de la belleza, a la que sacrificaba la corrección y muchas otras cosas», leemos en carta abierta a Jacques Boulenger. Los chistes autorreferenciales, diseñados para mostrar conocimiento, desvelan su búsqueda incansable de conexiones: «Nuestras tristezas descansan sobre verdades, verdades fisiológicas, verdades humanas y sentimentales» («A la señora Straus»).

El objetivo de estas *Cartas escogidas* (1888-1922; Acantilado, 2022; traducción de José Ramón Monreal), escritas por Proust desde la adolescencia hasta sus últimos días, no es solo dejar constancia de las afecciones, sino de las transcendencias. El progreso que promueven consiste en encontrar nuevas y mejores formas de describir nuestra experiencia. La amistad que defienden requiere de la atención cuidadosa, de la práctica del pensamiento y la capacidad de establecer distinciones que arrojen luz sobre «el amor ardiente que siento por las cosas» («A Jacques Copeau»).

El intercambio se distancia de la charlatanería a la que nos someten los *mass media*. El novelista inventa dramas sin trama; jugadas dentro de otras jugadas. A vuelapluma, captura las burlas y los autodesprecios, usa su ingenio como una catapulta hacia «una mirada interior sobre unos objetos apenas discernibles [A Henri Ghéon] ya sean microbios o estrellas; [porque] si uno los estudia con actitud desinteresada, puede descubrir en ellos [...] las leyes profundas de la vida o de la naturaleza».

Destacan las peticiones de silencio mientras el hacedor se recupera de los ataques de asma, y los albañiles, en la habitación contigua, cantan o martillean como miembros de un coro diabólico. Sufre el escritor entremezclando informes médicos ficticios en contrapuntos reveladores. Contra la rica musicalidad del decorado, se aplica la intensidad adecuada de un lirismo sombrío, como «un telescopio que apuntara al tiempo», asegura a Camille Vettard, «pues el telescopio hace aparecer estrellas que son invisibles a simple vista, y yo he tratado [...] de hacer tomar conciencia de los fenómenos inconscientes [...] en un pasado muy remoto».

Estas esquelas, escritas a lo largo de décadas, en diferentes estados de ánimo y condiciones físicas, nos muestran diversos aspectos de su carácter: «El principal atractivo de la correspondencia es escuchar su voz como si estuviéramos manteniendo un diálogo con un ser de una extrema inteligencia», sostiene la profesora



Marcel Proust frente a Jeanne Ponquet (Bulevar Bineau, 1892). Foto: EDR archives.

de Teoría del arte de la Universitat Pompeu Fabra Estela Ocampo, en el prólogo. Un arco narrativo perceptible culmina con una búsqueda indeterminada. Solitario, el prosista de *Los placeres y los días* (1896) dedica sus horas de vigilia al trabajo verbal, aunque es también un sociable conversador desinhibido, versado en las artes de la exageración y la compañía selectiva.

En nuestra época de emojis y corazones de WhatsApp, estas anotaciones son la prueba de que los momentos que hacen que valga la pena vivir son procesos, no proyectos; actividades, no expectativas. Concentrados en el hábito de leer, participamos en aventuras sin levantarnos del asiento: «Proust mezcla asuntos banales —referencias a muebles o dinero— con cuestiones de profunda reflexión filosófica», concluye la autora de *El infinito en una hoja de papel*, *Teorías del arte* o *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. El valor de este

proyecto radica en su finalización, en la voz a solas, por turnos declamatoria, introspectiva, pero sobre todo escandalosamente divertida.

Un baile perpetuo

Una elaborada presunción conduce al final circular donde el desmentido está en sintonía con la complejidad de la contradicción; es aquí, en terreno familiar, donde encontramos novedades. La parcialidad del discurso absorbe su interés omnívoro, nos impulsa a meditar. No se aportan satisfacciones: se descubren secretos ocultos, se aclara lo que era oscuro. A medida que se acumulan las pérdidas e interiorizamos el paso del tiempo, la alusión adquiere un poder polifónico.

Mañanas, crepúsculos, migraciones participan en metáforas y mitos. Cada objeto que desaparece se lleva consigo capas de conocimiento compartido. En el ocaso de las categorías, regresan las reminiscencias, desaparecen las certidumbres, los objetos se pierden. Las cosas que una vez nos dieron placer ya no nos conmueven: «Los lugares que hemos conocido pertenecen ahora solo al pequeño mundo del espacio en el que los mapeamos para nuestra propia conveniencia [...] El recuerdo de una forma particular no es más que arrepentimiento por un momento particular; y casas, caminos, avenidas son tan fugitivas, ay, como los años», leemos en las páginas finales de *Por donde vive Swann* (1913).

Superado el centenario de la desaparición del escritor condecorado con la Legión de Honor en 1920, recomendamos regresar tanto a su obra de ficción como de no ficción, para rescatar toda una literatura. En ella, se logra transmitir la continuidad cotidiana de las destrezas; fuerzas enredadas en una peripecia conectada a incidentes cuya naturaleza se revela a través de las réplicas. En sus cartas, como en sus novelas, autor y lector son a la vez veneno y cura el uno para el otro, enfrascados ambos en un baile perpetuo.

Proust no redacta para conjurar su presencia real o encarnarse en su *alter ego*. Contra la amnesia histórica, su transcripción atraviesa años y lugares, entrega prácticas y procedimientos antes de que estos desaparezcan. Al rescatarse del relato totalizador en que todos colaboramos, no pretende asegurarnos la solidez del ayer, ni su continuidad en nosotros. Su recuento intenta dar sentido al pasado en el presente. Lo que quiere es devolvernos a la extrañeza pretérita, o más bien a su desaparición, para recuperar su presencia ante ese extraordinario acto de desaparición.

El polaco de J. M. Coetzee: una historia de acordes y desacordes

Por MOISÉS GALINDO

El polaco, el último libro de J. M. Coetzee —«un proyecto de menor escala que una novela. En esta etapa tardía de mi carrera, no creo tener la energía o el empuje para embarcarme en una novela de gran escala»¹—, se nos presenta aparentemente como una inteligente y patética historia de enamoramiento entre un viejo pianista polaco y una peculiar *dama* de la burguesía barcelonesa. Bajo la presencia literaria y teológica de la *Divina Comedia* y el recurso al tópico literario del *senex amans* —el viejo enamorado—, Coetzee hilvana una magnífica novela con muchas capas interpretativas dando una vuelta de tuerca más a su extensa y nada convencional obra narrativa, cuya divisa es el constante desafío a los propios límites: «... no tengo paciencia para la narrativa que no intenta algo que no se haya intentado ya, preferiblemente con el medio en sí».

Hay en la literatura de Coetzee toda una serie de ingredientes que la hacen única y que configuran un estilo siempre reconocible: los duelos interpretativos entre personajes, las frases cortantes, contundentes o lapidarias, la sutil ironía —a veces, no tan sutil—, las constantes interrogaciones que asietan el texto o la maestría con que dirige la acción a través de un narrador omnisciente cuya focalización se ciñe a los criterios que considera más idóneos para el desarrollo de la trama. Un narrador que no intenta invisibilizarse, sino, al contrario, acaba siendo parte del atractivo de la historia que se cuenta y que, como en el caso de *El polaco*, a la vez que transmite un dominio férreo de todas sus implicaciones —futuro, pasado, conciencia, etc.— se

convierte en otro personaje más que adquiere atractivo y preponderancia por sí mismo.

Hablando sobre el estilo con el también novelista Paul Auster en el libro epistolar conjunto *Ahora y aquí*, Coetzee cita el concepto acuñado por el profesor Edward Said de *estilo tardío* —al que parece alinearse— para referirse a la actitud del escritor que con el paso del tiempo se va despojando de toda la pompa del lenguaje y buscando una forma más desnuda de expresión: «... el ideal de un lenguaje sencillo, contenido y sin ornamentos y del énfasis en ciertas cuestiones de importancia real, incluyendo cuestiones sobre la vida y la muerte».² Y es en este sentido que

deberíamos interpretar ese mantra que aparece en algunas entrevistas y textos suyos: «Después de muchos años de práctica, creo que escribo buenas frases en inglés simples y económicas. Con la suficiente flexibilidad sintáctica como para hacerlas atractivas desde un punto de vista musical, para mantener la atención del lector.»

Aun a sabiendas de que persistimos en el error —dando la razón al autor de *Esperando a los bárbaros* o *Desgracia* cuando pone en boca de Doris Lessing que los críticos son «pulgas adosadas a la espalda de los escritores»—, trataremos de identificar y describir someramente aquellos aspectos de *El polaco* que nos parecen más relevantes y novedosos, en sí mismos y en relación con el conjunto de su obra, intentando no incurrir en aquello que tanto detesta Coetzee y que denomina *reduccionismo biográfico*: «... tratar la narrativa como una forma de camuflaje del yo que practican los escritores: la tarea del crítico es deshacer ese camuflaje y revelar la “verdad” que hay detrás». Es quizás por

1. «Coetzee y su sonata de pasión tardía», Matías Serra Bradford, *Clarín.com Revista Ñ Literatura*, 30/06/2022.

2. J. M. Coetzee, P. Auster, *Aquí y ahora: Cartas 2008-2011*, Anagrama, Barcelona, 2013, pág. 64.

esta razón que Coetzee no tiene interés en hablar de sus personajes; primero porque se situaría en una posición incómoda, dado que estaría asumiendo el papel de crítico y autor al mismo tiempo, y segundo porque, como ha repetido en más de una ocasión, su función como escritor correspondería más bien a la de un taumaturgo, un privilegiado intermediario o médium: «... las historias me llegan de ninguna parte, de forma embrionaria, y mi trabajo consiste en averiguar sus implicaciones, desarrollarlas, hacerlas completas sobre el papel [...]. A veces pienso en ellas como almas no nacidas a las que oigo arañar en las ventanas, suplicando que las dejen entrar». En el cuento «La anciana y los gatos» de su libro *Seis cuentos morales*, su *alter ego* Elizabeth Costello repite esta interesante concepción del escritor como una clase de mediador o anfitrión muy especial, capaz de acoger en sus ficciones todo un abanico de misteriosas criaturas nonatas: «En las fronteras del ser —así me lo imagino— están todas esas almas diminutas, almas de gatos, de pájaros, de niños que no han nacido, todas apiñadas rogando que las dejen entrar, rogando encarnarse».

Y es así también en *El polaco* cómo Coetzee ve a sus personajes. La diferencia es que, ahora, este proceso forma parte constitutiva de la acción, pues desde el bloque 1 hasta el 4 inclusive, el narrador nos hace partícipes del nacimiento de la historia, y de las dificultades y transformaciones que este hecho conlleva: «1. La mujer es la primera en causarle problemas, seguida pronto por el hombre». Así comienza la novela. Y continúa: «2. Al principio tiene una idea perfectamente clara de quién es la mujer». Será en el bloque 4, después de la *encarnación* de los personajes y su esquemática presentación —cobrando vida propia y driblando, a veces, los planes trazados por el autor: «Pero apenas el polaco ha salido a la luz, empieza a cambiar»—, cuando Coetzee

inicie realmente la historia, intentando *averiguar sus implicaciones, desarrollarlas, hacerlas completas sobre el papel*: «Todo el año han estado tocando a la puerta, queriendo que les abran o que los descarten y los dejen en paz. Ahora, al fin, ¿ha llegado su hora?». Estructurar la novela en capítulos que, a su vez, son una sucesión de bloques cortos —que ya había empleado en su obra *En medio de ninguna parte*— es otro de los aciertos, al eliminar lo superfluo y dar velocidad a la historia.

Witold Walczykiewicz, un septuagenario pianista polaco que recalca en Barcelona para interpretar a Chopin, conoce a Beatriz, una mujer de posición acomodada entrada en los cuarenta —como sus respectivas personalidades, el Chopin de Witold es más distante e interiorizado, y el de ella más trivial y comfortable—, y, como en la *Divina Comedia*, asistimos al proceso de contemplación y transformación de un ser al enamorarse: «El amor que sentiste por mí te condujo al amor de lo bueno», escribe Dante, y Coetzee lo cita. Una Beatriz bastante diferente a la italiana, pues no le gusta que la miren fijamente, es proclive al devaneo, tan inteligente como irreflexiva, y da sobradas muestras de impiedad: «Dante y Beatrice: él había usado el mito incorrecto. Desacertado. Ella no es Beatrice, no es santa». La *amiga*, la idealizada e *inaccesible* dama llena de gracia que *le da paz* es, contrariamente, un personaje discordante y pragmático que actúa guiado por la lástima —«Él se enamoró de ella y a ella le dio lástima y por lástima le concedió su deseo»—, y donde no escasea la franqueza, la insensibilidad y, a veces, el cinismo.

La novela de Coetzee se desarrolla y avanza contraponiendo dos planos que convergen y divergen constantemente: el quijotesco de Witold idolatrando a su dama, y el realista de Beatriz, más práctico y convencional, que piensa en su adulterio como otro producto del azar para nada sometido a profundas y oscuras

fuerzas del destino: «Usted pertenece a un mundo con su Dante y su Beatrice, yo pertenezco a otro que suelo llamar el mundo real». Sobre estos acordes y desacordes la novela va tomando cuerpo —los correos, la escapada a Girona, la estancia en Valldemosa, los poemas que escribe Witold antes de morir y donde Beatriz es un personaje central— alrededor de una sostenida disparidad en la contemplación de la realidad del otro y de lo otro.

Hay en *El polaco* como una especie de opacidad o velo que se interpone y lo empaña todo, y que tiene en el concepto de *traducción* uno de sus temas esenciales. Traducción en cuanto a la interpretación que Witold y Beatriz hacen de la música de Chopin, pero también de los dos personajes entre sí mismos al tener que comunicarse en inglés —el polaco más defectuosamente— para expresar sus sentimientos y puntos de vista —«Todas sus conversaciones parecen ser así: monedas entregadas y devueltas en la oscuridad, en total ignorancia de lo que tengan por valor.»—, o de la versión que la señora Weisz, a iniciativa de Beatriz, hace de los poemas de Witold una vez este ha muerto —«puedo convertir palabras polacas a palabras españolas, pero no le puedo decir: Esto es de lo que se trata el poema, esto es lo que quiere decir»—, o así mismo y como hemos comentado anteriormente, de la encarnación de los personajes por el autor en el proceso creador —«¿De dónde vienen el alto pianista polaco y la elegante mujer que camina como deslizándose, la esposa de banquero que ocupa sus días en obras benéficas?»—. *El polaco*, pues, es un texto que nos habla del sentido de la traducción en múltiples niveles: en la comunicación interpersonal, en nuestro conocimiento de la realidad o en relación con la recepción artística. Como ocurre en muchos momentos de la novela, Witold y Beatriz recurren a sus respectivos idiolectos para relacionarse, una (in)comunicación que se acentúa al tener que utilizar el idioma inglés para poder *entenderse*. No solo es, como diría George Steiner, que el amante jamás puede penetrar en la mente de la persona amada, sino que «esta inteligibilidad de toda comunicación, parcial o fallida, solo es superficial. Los idiolectos del pensamiento, las intimidades de aquello no dicho, son de un orden mucho más profundo y refractario».³

3. George Steiner, *Deu raons (possibles) de la tristesa del pensament*, Arcàdia, Barcelona, pág. 54.

Entrevistado por Juan Cruz y en relación con sus criaturas literarias, Coetzee manifiesta que le parece más apropiado utilizar el término de *matrona* que el de *progenitor*. La novela como una gestación misteriosa, un proceso de transformación personal y apertura a una realidad que le interpela y se escabulle, una respuesta posible pero siempre parcial e *inadecuada* a la belleza y la crueldad del mundo: «... cualquier posible respuesta a una pregunta tan simple como qué quería decir en esta novela, típica de las entrevistas, corre el riesgo de traducir mal y de forma reduccionista el proceso largo, complejo y, a veces, profundo del que surgió la novela. Un proceso que el propio escritor puede no comprender plenamente y, de hecho, como es mi caso, puede no desear siempre comprender plenamente»⁴. Constantemente Babel —el símbolo de un antiguo pacto roto: «La palabra y el objeto, el pensamiento y la articulación, el sentimiento y la comunicación ya no se imbrican orgánicamente»⁵— interponiéndose entre el mundo que nos envuelve y su comprensión: «... pero del polaco parece emanar algo frío que cancela cualquier frivolidad. Ella se dice que es una cuestión de lenguas».

Como la música de Chopin a la que Witold está entregado en cuerpo y alma —«Porque nos habla de nosotros. De nuestros deseos [...]. Eso que está más allá de nosotros»—, también la poesía intentaría traducir esa realidad más allá de las palabras siempre diferida. En su novela *Diario de un mal año* Coetzee nos habla por boca de su personaje principal de esta forma de expresión; de su función regeneradora —«Dice que no hay nada como la sensación de las palabras que llegan al mundo, que eso basta para hacerle estremecer»— y del olvido al que está sometida en la actualidad: «Los años de la información se han olvidado de la poesía [...], donde la chispa metafórica va siempre un paso por delante de la función decodificadora, donde siempre es posible otra e imprevista lectura». Pero también la poesía como nexo y monumento, como urna o cofre donde depositar las huellas del vivir, como memoria que perdura. No otra cosa son los poemas que Witold le escribe en

4. «J. M. Coetzee: Ni yo mismo deseo comprender plenamente lo que escribo», Andrés Seoane, *El Cultural*, 24 de junio, 2019.

5. George Steiner, *Errata*, Proa, Barcelona, 1999, pág. 106.



polaco a Beatriz —«yo traduzco y usted decide qué significan», le dice la señora Weisz, la traductora—; sobrevivir, permanecer unidos más allá del tiempo: «a través de sus poemas, él aspira a hablarle desde más allá de la tumba. Él quiere hablarle, cortejarla, para que ella lo ame y lo mantenga vivo en su corazón».

Otra de las maravillas de *El polaco* y marca de la casa de Coetzee es la figura del narrador, la forma a través de la cual accedemos a su lectura. Es sabida su admiración por el Cervantes novelista como ejemplo de imaginación y transferencia de vida en *El Quijote*. A falta de «imaginación visual», el autor de *Esperando a los bárbaros* o *Infancia* parece tener «lo que yo llamo vagamente un aura o una tonalidad»⁶. Es difícil definir en qué consiste ese modo particular de escribir, ese *estilo*; pero quizás, si lo consideramos en relación con *El polaco*, podría ser un cúmulo de características como, por ejemplo, la claridad y profundidad expositiva, la percepción de una línea melódica a base de repeticiones y de ampliaciones de lo dicho, las constantes interrogaciones que emergen en el texto, el sustrato dialéctico en que se manifiestan sus personajes, la calculada distancia que adopta el narrador respecto a sus personajes al focalizarlos, la fina ironía —cuando no el sarcasmo directamente—; la concisión y rotundidad, lo incisivo de muchas de sus frases o la

expresa visualización de un narrador que conoce íntimamente —*dentro de la novela*— el destino de sus personajes y que se convierte sutilmente también en uno de ellos.

Otro de los elementos que enriquecen a *El polaco* es la intertextualidad ingeniosamente empleada. *La Divina Comedia*, desde luego como ejemplo más evidente, pero también el texto de Octavio Paz —correspondiente a su libro *La llama doble* y al apartado «Unión indisoluble de dos contrarios, el cuerpo y el alma»— que Coetzee sintetiza y cita; o el término tan conocido de Steiner de «postino», que utiliza para diferenciar a los grandes creadores de sus comentaristas, y que Witold recupera modificándolo ligeramente cuando medita acerca del sentido de ser pianista: «He sido siempre un hombre que toca el piano —dice finalmente—. Como un hombre que recoge los *tickets* en el bus. Es un hombre y recoge los *tickets*, pero no es el hombre de los *tickets*».

También J. M. Coetzee formaría parte de ese selecto grupo de *hombres de los tickets* o *de las cartas* de los que hemos hablado anteriormente, y *El polaco* nos lo vuelve a demostrar al desafiar una vez más su exigente y siempre arriesgada obra.

6. J. M. Coetzee, P. Auster, *Op. cit.*, pág. 131.

Sobre la cultura en el antropoceno

Por IGNACIO MARINAS

Muchos de los que nos criamos al arrullo de la terrible consigna fascista «cuando escucho la palabra cultura echo mano a la pistola», que después fue remachada por la «instrucción en orden cerrado» del sistema educativo del nacionalcatolicismo, hemos tenido una relación esquivada e inconfortable con el debate cultural y hemos tenido que aprender, ya de mayores, su significado. Este proceso de aprendizaje ha requerido analizar en profundidad el concepto de cultura (la RAE considera la *cultura* como: ‘conjunto de conocimientos adquiridos por una persona que permiten desarrollar el sentido crítico y el juicio; conjunto de modos de vida, conocimientos y grado de desarrollo de una colectividad o de una época’).

Las reflexiones siguientes no pretenden ser filosóficas, objetivas y neutrales; están cargadas de «intenciones de parte»: ayudar a que los cambios culturales en marcha tengan una dirección preferente hacia el progreso social. Describen los resultados de la búsqueda de mejores procesos para observar, explicar y comprender el mundo en este momento de cambio trepidante.

Por ello, el objetivo de estas reflexiones, pensadas para promover un debate cultural en el marco más general posible, es contribuir al análisis crítico de la cultura de nuestra época. Se trata de encontrar la forma en que los nuevos progresos del conocimiento del mundo allanan el camino hacia el progreso social; y surgen de un diálogo entre hechos reales, intuiciones y deseos para esclarecer los procesos evolutivos del conocimiento y su influencia en los cambios de las sociedades de lo que hoy se llama Occidente.

Tienen la forma imprecisa en la que han cristalizado mis entendederas. Aunque, a veces, son solo intui-

ciones o razones de un sonámbulo al borde del delirio, ordenadas de una forma razonada y razonable desde «la vigilia vigilante», para evitar que «el sueño de la razón produzca monstruos».

La cultura: urdimbre del tejido social

Solo desde la filosofía —el amor a la verdad— se adquiere una visión general del hecho cultural, esencial para la vida de los humanos.

Para los que no somos filósofos y nos cae grande la tarea de encontrar la verdad, el hablar de la «cultura» (como el conjunto en el que están todos los hechos culturales) supone una gran dificultad. Además, la expansión de lo global hace necesario comparar diferentes culturas, indagar los principios comunes entre ellas, poner de manifiesto las formas con las que operan en cada sociedad e, incluso, procurar un diálogo abierto entre ellas, lo que añade imprecisión, parcialidad e incertidumbre al pensamiento actual. Por ello nos aproximaremos a los cimientos que sustentan el debate cultural de forma tangencial, por aproximaciones sucesivas, y buscaremos los límites al que tiende el debate.

En el debate cultural de todas las sociedades se analiza la formación y desarrollo de cada sociedad y sus procesos de cambio. Parte de actualizar los conocimientos adquiridos con los nuevos esclarecimientos de la ciencia para formular los problemas de la mejor forma en que puedan ser resueltos, señala el futuro deseable como objetivo y propone la práctica social idónea para mejorar la calidad de vida en la sociedad. Para ello la cultura crea constantemente nuevos conceptos: para analizar los procesos del cambio social, aclarar los conflictos éticos, ayudar a la formación de la conciencia del yo, del nosotros y del ellos en cada territorio y, también,

elabora normas y crea instituciones que promuevan la cooperación social.

La cultura de cualquier sociedad asimila los nuevos conocimientos (progreso cultural), agudiza el sentido crítico y actualiza el juicio moral en la práctica social (define la ética social), escudriña la conveniencia y estima los peligros y los riesgos de las acciones de los hombres y propone la modificación de las prácticas sociales (los análisis de los procesos de cambio social), y trata de encaminar la dirección del progreso hacia la imagen de futuro deseable (crea y condiciona el futuro). Además, también se ha encomendado a la cultura elaborar los criterios para determinar y diseñar mejor los cambios que ordenan las prácticas y costumbres sociales (cultura cívica), ser el cincel que talla la imagen e identidad de las personas (cultura existencial), y elaborar las normas para el parque humano en cada sociedad (cultura política).

Constatamos que el debate sobre la cultura se produce siempre localizado en un territorio y referido a una sociedad con su particular proceso histórico, en el que los cambios se producen por unos hitos —que coinciden con esclarecimientos de lo que antes estaba oculto— en los que cambian los paradigmas. Los nuevos paradigmas marcan la evolución de los sentimientos sociales que, a su vez, impulsan el cambio social hacia una u otra dirección. La cultura de Occidente parece haber elegido la «búsqueda de la verdad» como eje principal del progreso que, mediante el esclarecimiento de la realidad del mundo, actúa sobre la cohesión del sujeto colectivo, modifica su conciencia y activa los sentimientos que mueven a la acción colectiva.

Por ello, el marco de estas reflexiones se limita y se refiere a la cultura de Occidente, con sus particulares paradigmas que han ido cambiando a través de los hi-

tos de su historia: prehistoria, asirios, egipcios, griegos, romanos, godos, cristianos, musulmanes, europeos, americanos, modernos y postmodernos.

Por todo ello se considera la cultura como un bien común que ha permitido a cada sociedad sobrevivir con éxito hasta el presente.

La cultura es la herramienta de cada sociedad para asegurar la supervivencia

Para asegurar la vida social la cultura tiene un compromiso con el conocimiento de la verdad, con el desarrollo de la calidad de vida de un territorio, con la imagen de futuro deseable y con el cultivo del saber hacer. La historia de la cultura resulta ser el proceso de conocer, enseñar y dar testimonio, de la evolución del mundo, mediante el mejor conocimiento y el debate sobre los éxitos y los fracasos personales y colectivos en la historia de cada territorio. Desde estas premisas, los debates culturales se basan en:

- Cada cultura es un proceso holístico que conjuga con dos verbos, *aprender* y *enseñar*, toda la realidad del mundo. No puede ser considerado por partes: es un hecho unitario en cada sociedad que solo admite su particularización por épocas o territorios (es como un huevo vivo y fertilizado que no puede ser troceado sin que deje de ser viable, y sin que deje de ser huevo, para ser tortilla).
- En su proceso de supervivencia las sociedades han creado un lenguaje y con él construyen conocimiento, toman conciencia de sus sentimientos y se ponen de acuerdo para hacer realidad un proyecto de civilización. Estos procesos históricos cristalizan en relatos y obras que definen su identidad. Crea un relato que recorre la senda de

las experiencias positivas y negativas en la historia, analiza los cambios sociales y hace explícitas las causas y los efectos de las experiencias pasadas, y presenta una imagen del futuro posible. Por ello, el testimonio que deja en el mundo cada civilización es su cultura.

- En la historia de la cultura se constata que ella se hace carne del mundo mediante procesos adaptativos de los antiguos saberes a las nuevas certezas en un proceso de evolución. El conocimiento de estos procesos de la evolución cultural de una sociedad es una de las áreas del conocimiento más debatidas (habría que intentar que la cultura moderna pueda funcionar de forma similar a la vida; por ello, para asegurar la supervivencia de la especie, deberíamos considerar los mecanismos de cohabitación entre los diversos seres vivos de los hábitats que hay en la cápsula mundo; las redes de la vida se hacen más resilientes mediante el conocimiento del medio, sus límites y sus cambios, la cooperación solidaria de la especie, el metabolismo de la materia y la energía, las infecciones, las plagas, las deserciones, la simbiosis, los injertos, las mutaciones, la metamorfosis y hasta el parasitismo; y de un modo análogo la cultura moderna, para estar viva, debería de indagar también como operan estos mecanismos en el mundo de los agentes culturales).
- La cultura es progresiva en relación con el tiempo y con el saber acumulado, aunque necesita siempre una adaptación territorial en el espacio (ya que las novedades culturales que vienen del exterior solo son efectivas cuando pasan por un proceso de regreso a los orígenes particulares de cada sociedad y se adaptan a la evolución de la cultura local).
- La cultura heredada siempre es una cultura impuesta por una práctica social a la que se le supone un compromiso con la verdad de cada época. La síntesis actualizada de este compromiso con la verdad define el progreso cultural. La evolución de la cultura se produce por un evento de esclarecimiento de partes de la realidad antes ocultas o menospreciadas que impulsa un cambio en los paradigmas de la filosofía, las ciencias, el lenguaje y las teorías del conocimiento.
- La cultura no es pasiva y nadie culto, salvo los místicos, se ampara en el conocimiento para sí; sino que es activa, pues induce cambios en las acciones de las personas y a la larga induce cambios sociales.
- La cultura es grande, pues camina siempre a hombros de gigantes. Es el mejor producto de la grandeza humana para superar dificultades personales y sociales. Implica un diálogo permanente entre los vivos, los muertos y los «por nacer» sobre las claves de la buena vida. Por ser grande, se puede convertir la cultura en una alo-madre que asegure la continuidad del mimo, del cuidado y de la solidaridad que son el fundamento de la esperanza en una vida mejor.
- Y es sensata, pues se funda sobre el conocimiento de la realidad y propone, desde la experiencia acumulada, acciones de cambio razonables.
- La cultura de la buena vida, hasta ahora, ha tenido siempre fuerza para burlarse del «realismo carencial» en el que parece que la catástrofe siempre va a tener razón. Y, porque hemos llegado vivos hasta hoy, la cultura es de espíritu optimista, aunque advierte continuamente de la realidad carencial del mundo. Solo con este espíritu optimista —entender el pasado como realidad mejorable y confiar en acertar a elegir los cambios para un futuro mejor, que no está aún determinado— puede haber un desarrollo social global justo y solidario.
- La cultura tiene una moral polivalente (a veces ambigua, otras beneficiosa y otras nefanda). Al ser un conocimiento para la acción, la cultura puede ser utilizada torticeramente para defender los intereses de parte y destruir progresos sociales de épocas pasadas (la imagen del «angelus novus» de Benjamin como representación del progreso: un ángel iluminador que vuela de espaldas al mundo y produce catástrofes por donde avanza). Este enfrentamiento entre intereses produce el debate entre progresistas y conservadores para determinar las opciones del cambio más adecuadas a cada tiempo y lugar, que se soporta sobre una disputa para confirmar o refutar las implicaciones de los nuevos conocimientos sobre la validez de los relatos heredados (lucha ideológica).

La cultura del Antropoceno¹

1. *Idealismo, materialismo, estructuralismo, posmoderno, alienación, casta, Antropoceno, modernidad* son palabras que cargan mucho peso cultural sobre las espaldas del lector, pero que, para el común de los mortales, no están muy claras o admiten lecturas diversas. Pasemos pues a precisar el significado que tienen en este texto:

Idealismo: parte del concepto de Platón: solo podemos conocer el mundo por las ideas que se reflejan en nuestra mente que la capacidad del pensamiento transforma en conocimiento (las explicaciones del mundo idealistas suponen una ideología = explicación lógica del mundo). Las teorías del conocimiento, la ciencia, la neurología, la epistemología y la lingüística lo desmienten y nos muestran que el mundo no es siempre lógico, sino que también es paradójico, contradictorio, confuso y ambiguo. No obstante, sobre el idealismo se ha creado la mejor herramienta para conocer la realidad física del mundo: las matemáticas; y son también idealistas las teorías sobre el ser aquí en el mundo, el alma, las religiones y la mayoría de las creaciones artísticas.

Materialismo: supone que conocemos la realidad mejor con métodos científicos que con especulaciones sobre el debate de las ideas; es empírico y científico. Ha permitido el progreso técnico prometeico (lo que Prometeo robó al cielo y regaló a los hombres fue el «saber hacer»).

Relativismo: parte de la consideración de que la observación de la realidad tiene un margen de error y que el proceso del conocimiento es acumulativo, por lo que las afirmaciones veraces de hoy pueden no serlo en el futuro; además, considera que a veces existe lo inesperado en los procesos de cambio. Por lo que intenta establecer conclusiones no universales sino relativas al tiempo y al lugar. Enlaza, en un símil imaginario, con la idea física de Epstein de que la energía es función de la materia que se mueve en el espacio y el tiempo

Estructuralismo: supone que en el mundo hay sistemas de estructuras vinculadas entre sí, que se pueden conocer mediante un conjunto de variables principales de comportamiento causal y que, por ello, el sistema resulta previsible en el futuro, mientras que se mantengan fijas las condiciones de contorno. Las nuevas teorías sobre el mundo como sistema complejo (en el que se dan fenómenos no previsible, de caos, de juegos o de fenómenos cuánticos) han puesto en evidencia los límites y lagunas del estructuralismo.

Alienación: falsa conciencia de la realidad del mundo que induce comportamientos contrarios a los intereses propios.

Postmodernismo: cuando Occidente planteó el final de la

En el Antropoceno hemos comprobado que la acción de los humanos pone en peligro la vida en el planeta Tierra. Las explosiones nucleares de 1945 pusieron en evidencia este hecho y marcaron el nacimiento de una nueva forma de observar, conocer y enseñar el mundo, que ya no puede ser principalmente idealista ni fruto del desarrollo del materialismo heredado.

El objetivo prioritario de esta NUEVA CULTURA es evitar las guerras mediante negociaciones y ordenar los procesos de cooperación. Para ello se han de elaborar nuevas normas para el parque humano de todo el planeta (el manual de uso de esta cápsula espacial llena de vida).

Las características particulares de la cultura en el tiempo global del Antropoceno son: la aceleración del proceso de conocimiento de lo global, las múltiples innovaciones científico-técnicas, el esclarecimiento de lo olvidado (hacer explícitos sucesos y motivaciones que antes estaban ocultos); además, las nuevas tecnologías han creado un espacio virtual propio: el metaverso. Todo ello ha originado un cambio cultural específico de esta era, en el que las ideas heredadas sobre la realidad del mundo y los intentos de ordenarlo según lógicas morales preestablecidas (las diversas ideologías heredadas) están sometidos, en función de los nuevos conocimientos, a procesos de revisión que causarán su renaturalización actualizada o su rechazo.

Historia con el triunfo global del capitalismo, surge esta corriente cultural individualista y optimista que contempla un horizonte de progreso sin límites para el obrar del hombre. Esta cultura re-naturaliza los valores del progreso solo cuando toman la forma de mercancías en el mercado global, cree en el dominio natural de los líderes, desprecia la cultura del colectivismo y asienta la realización vital de cada individuo en el máximo consumo de vivencias de lujo.

Cultura moderna: es una contraposición, actual, a la cultura postmoderna. Alude a las luchas por el progreso social y artístico que se produjeron a caballo entre el siglo XIX y XX. Supone: actualidad, racionalismo, orden, coherencia entre medios y fines, divulgación social de las novedades técnicas para resolver los problemas del momento.

Cultura del Antropoceno: tiene en consideración en primer lugar los riesgos del sistema de la vida en la Tierra por acción de los humanos y trata prever las variaciones del sistema mundo que puedan comprometer su supervivencia.

La cultura del Antropoceno es la herramienta que ha impulsado el mayor desarrollo en la historia de Occidente. Desde 1945 la actividad social más relevante es cultural: aprender, enseñar, comunicar, distraer, sorprender, esclarecer realidades y crear las obras que cultiva el ingenio humano (por su pasión por la cultura, la actividad social más relevante y productiva en los países de Occidente consiste en producir y consumir y conservar productos culturales). El producto de tal actividad produce progreso material y social, cultiva el espíritu y ayuda al crecimiento personal; pero genera también pensamientos y sentimientos mórbidos o tóxicos que ayudan a mantener el dominio de los fuertes sobre los débiles, inducen a guerras, soportan dictaduras, predicán la violencia contra los otros, tratan de asegurar la hegemonía de los grupos privilegiados y, también, pretenden alienar engañar y manipular a todos todo el tiempo.

En Occidente heredamos una tradición de confrontación entre el materialismo y el idealismo. El progreso cultural se relaciona directamente con las ideas de verdad, bien, belleza y coherencia del relato; desde estos sentimientos. El idealismo induce las normas de la vida social que protege el bien moral de las personas y de las sociedades, y considera que la ordenación del mundo debería seguir las ideologías heredadas. Por el contrario, el pensamiento materialista heredado considera que en el mundo imperan y dominarán los impulsos de dominio y explotación de unos grupos sociales sobre otros, y que los cambios sociales se mueven arrastrados por las motivaciones carenciales (acumular riqueza, disputar el poder, conservar el señorío o abolir la servidumbre, satisfacer las necesidades materiales, curar la enfermedad y paliar el sufrimiento, la impotencia, la miseria, la maldad, el pecado, el vicio y el terror a la muerte). Este debate cultural tiene su correlato en la política, como rivalidad continuada entre materialismo socialista e idealismo liberal que condujo a las guerras mundiales. Ambas olvidan los impulsos de innovación social que continuamente surgen de la creación individual y de la evolución de las conciencias; y comparten la visión insostenible de que la humanidad goza del derecho de conquista para expoliar todos los recursos de la Tierra.

Los debates culturales en Occidente ofrecen una imagen caleidoscópica del mundo (visiones nítidas parciales y aristas bruscas con cambio de color), por eso las evaluaciones de la realidad dependen del foco

y del color del cristal con que se mire. La lucha por la hegemonía del discurso político en cada sociedad combina las praxis de los movimientos sociales con las luchas culturales; y así, elabora un relato que induce una identidad que siente la historia propia de cada sociedad como realización de un sujeto colectivo con carácter, voluntad y destino. Y el panorama que percibimos todos, al contemplar el debate de las nuevas ideas, es un gran BARULLO, en el que permanentemente se usa la cultura como método de engaño y manipulación de conciencias y de sociedades. Por ello, uno de los principales desafíos de la cultura moderna progresista es descubrir los engaños, desbaratar las manipulaciones culturales sobre las que se establece cualquier poder (descubrir y refutar las manipulaciones de la cultura conservadora y de la progresista heredada) para, desde el análisis crítico de la lucha cultural, elaborar propuestas que favorezcan el progreso social².

Sloterdijh (*Esféras III. Burbujas*) plantea una aproximación filosófica, no idealista, a cómo se produce la praxis cultural en el Antropoceno. Señala que las formas físicas, en las que se representa en el pensamiento ideal la forma del mundo, determinan la forma y los límites del pensamiento general de las sociedades. Y concluye que la cultura de época está condicionada por la herencia y por los límites que la imagen del mundo al uso imponen a la percepción de la realidad misma³. La

2. Hasta ahora los mejores resultados operativos (para el conocimiento de las praxis culturales individuales y sociales que permitan prever el comportamiento futuro) se han conseguido mediante la combinación de métodos empíricos con lo que se ha llamado psicología social. Este método de análisis del cambio cultural se explota con éxito en la publicidad y en las empresas de estudios de opinión y prospección electoral. Las prospectivas más exitosas se logran mediante una combinación de análisis empíricos de diversos datos, combinadas con reuniones de grupos bien seleccionados para incorporar las diversas sensibilidades, que indagan los «los por qué y el cómo» se forma el sentido común dominante (Jesús Ibáñez y Alfonso Ortí practicaron con éxito esta técnica).

3. Un problema muy actual: «La cohesión de nuestras sociedades podría estar amenazada por un proceso de fragmentación cultural y por la aparición de identidades culturales y étnicas capaces de acabar con la identidad nacional» (Marco Martinielli, *Salir de los guetos culturales*, Barcelona: Edicions Bellaterra, 1998, pág. 13). Georg Simmel tenía una idea muy clara:

dirección del progreso se produce mediante los procesos de esclarecimiento de lo antes oculto y su renaturalización —lo aceptamos como realidad en la naturaleza del mundo— en forma de nuevos paradigmas culturales⁴. Cuando una idea alcanza la hegemonía se produce un hecho curioso: hay un contagio masivo y expansivo del nuevo concepto que se manifiesta, a modo de histeria colectiva, en un cambio generalizado de los comportamientos individuales y de la sociedad (el ejemplo del feminismo). Por ello propone que la imagen del mundo en el Antropoceno es la de una pequeña cápsula espacial llena de espuma que se mueve en un universo en expansión; cada burbuja de la espuma cobija un hábitat de vida y se comunican por redes. Esa cápsula protegida por su atmósfera tiene una peculiaridad

«Cada época de la cultura gira alrededor de un tema central» (*Philosophie de la modernité*, París: Payot, 1990). «En toda gran época de la cultura bien caracterizada se puede percibir un concepto central del que proceden todos los movimientos del espíritu y al que parecen volver al mismo tiempo...»

4. Sloterdijk (*Esféras I, II, III*). Caracteriza las diferentes épocas culturales de Occidente en función de la idea que cada sociedad tiene de la forma del mundo: *esfera, globo y burbuja*.

- Tierra plana cobijada en las tres esferas celestes y una sociedad organizada por la acción de los dioses, héroes, mitos y tradiciones: la esfera conforma, limita y da coherencia a las ideas en el mundo clásico.

- El mundo desde Roma se ordena por señoríos territoriales que se agrupan en imperios religiosos, con fronteras seguras y escasa comunicación con el exterior: esta idea domina la cultura de Occidente desde la Edad Media hasta 1942.

- En la era moderna 1492-1945 la idea predominante es la de los Estados nacionales —GLOBOS— de fronteras flexibles que se expanden y tienden hacia la forma anterior de imperios.

- En la era del Antropoceno, a partir de 1945. La mejor imagen del mundo actual es la de una cápsula espacial que viaja por el universo en expansión; en la única capsula mundo las sociedades se organizan sobre la base de BURBUJAS en las que los humanos habitan espacios de vivencias de comunicación y de confort (burbujas minúsculas, a veces unipersonales, que cobijan espacios de seguridad y confort para poder tener una «habitación propia», con corazas lábiles permeables al exterior y conectadas por redes de información y de vida con la naturaleza y con el metaverso). Sugiere, también, que la praxis cultural de las personas en el Antropoceno no se forma por las ideas, sino por las vivencias, que están ligadas de forma biyectiva con su lugar en el mundo.

esencial: está llena de vida. Y todos los elementos vivos, desde los protozoos a las selvas, los océanos y los ríos, están conectados por redes en las que los elementos más importantes y necesarios no son los más altos, fuertes o vivos, sino los que mejor se adaptan a los cambios para hacer más fuerte y resiliente la red de vida en su conjunto. Es decir, que todas las especies vivas y sus agrupaciones acumulan conocimiento útil para la supervivencia y que, por consiguiente, el conocimiento operativo para la supervivencia no es exclusivo de la especie humana (por ello, hemos de proteger la máxima diversidad posible de todos los vivos).

Es sensato suponer que las claves de la supervivencia humana serán similares a las que fortalecen las redes de vida en la naturaleza. Por ello la cultura moderna ha de cambiar el concepto heredado de unidad cultural, que se identifica con compartir identidad, por una «nueva palabra que designe nuestra identidad cultural» por la diversidad aunada en el esfuerzo de hacer viables las redes de vida.

De todo ello resulta que la cultura moderna no puede ser tan idealista como en el pasado, ni materialista y carencial, ni llegará a tener una versión universal única, ni puede ser creada por algoritmos que no dependan del hábitat, de la cultura, de los sentimientos y de la historia de cada territorio, sino que siempre está ligada a la historia de una sociedad concreta.

Por ello la globalización llega a las distintas sociedades de forma diferente y con diferentes ritmos y, por eso, tendremos diferentes versiones de una cultura globalizada tanto en lo global como en cada territorio (como ya se está apreciando en la cultura de los grupos nacionales que viven fuera de su país en un mundo ya global).

La historia muestra que en Occidente ha habido siempre un debate cultural entre conservadores y progresistas para dilucidar cuáles eran las mejores propuestas para orientar el progreso. La cultura conservadora está dominada por la necesidad de asegurar los avances sociales ya conseguidos y desconfía del futuro; y en su concepción de la dinámica del cambio del mundo dominan los impulsos morales y las motivaciones carenciales. La cultura progresista impulsa propuestas de acción para dirigir los cambios sociales hacia el «arreglo del mundo por el progreso» (imagina un futuro deseable que supere las contradicciones del presente); pero no tienen en cuenta que muchas veces los cambios propuestos se justifican solo en su ideología y a veces no son deseables ni factibles.

Pese a este lío cultural (barullo), observamos que cada persona y cada sociedad elaboran una praxis cultural para interpretar el mundo, para hacer sus estrategias de vida o de gobierno y, además, las plasma en una práctica, ya que no le queda otra opción para seguir el empuje de la vida. Es decir, el complejo análisis hegeliano —de confrontación de tesis con antítesis, de la que surge la difícil síntesis— o el complejo análisis estructuralista —sobre la base de que, conociendo el comportamiento de las variables principales de un fenómeno social, se puede predecir, con los oportunos algoritmos, su comportamiento en futuro— lo hacen los individuos y las sociedades cada día de forma casi automática aplicando su cultura (rememorar, comprender y utilizar los momentos de mayor grandeza de su tradición es lo que ha permitido a los humanos hacer una vida digna aún en la adversidad: seguir las normas de la cultura heredada sobre la supervivencia y aplicar el mecanismo «tira pa'lante río abajo» de la manera más garbosa y popular para formar y ejecutar planes colectivos en un proyecto de futuro deseable para cada territorio).

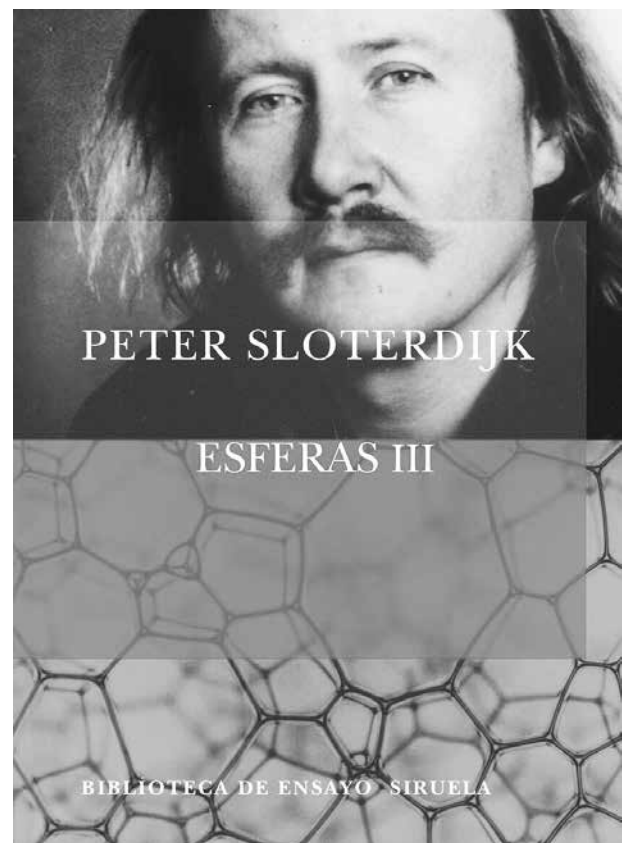
El nuevo conocimiento se manifestará en una praxis pragmática, idealista, materialista, individual y colectiva; y surgirá del conflicto permanente entre lo viejo y lo «por-nacer». Será el debate cultural el que establezca la imagen del progreso social, el que hará que cambie el comportamiento de cada persona y modificará las instituciones. Por ello, la lucha cultural se concentra en una batalla por la coherencia del relato que enlace conocimientos, intuiciones, caracteres y sentimientos en el discurso.

La aguda sutileza del pensamiento humano, que crea la cultura salvadora en las crisis o épocas de cambio, no solo considera la organización política y la satisfacción justa de las necesidades; se basa también en el impulso hacia arriba de los humanos. Las innovaciones culturales salvíficas son producto de la necesidad y de las luchas sociales; y, también, del exceso vital, de la libre deriva en el interior de cada persona, de establecer una estrategia propia para atraer la atención social, de preservar el lujo de la intimidad, de intentar

mantener los privilegios infantiles de mimo y cuidado, de las fases de vigilia creativa, de las descargas orgánicas por el acopio de estímulos y de imaginar un futuro deseable. Se apoya en la búsqueda de la verdad por la ampliación del conocimiento; y se sirve, en la lucha por la supervivencia, de la prevalencia del ardid y la astucia frente al trabajo pesado y para huir o resistir en las circunstancias adversas. Estos impulsos de la grandeza humana han sido los mejores inspiradores de la GRAN CULTURA que nos muestra cómo funciona el mundo de la vida en procesos continuos de renovación.

En la era del Antropoceno la gran cultura ha de considerar, siempre, como primer referente a la naturaleza llena de vida, de la que los humanos formamos parte.

Solo la gran cultura global en construcción fundamenta la esperanza de superar las crisis actuales y avanzar hacia ¡UN MEJOR MUNDO POSIBLE!



La vida en el aire

(tercer descenso)

Por **ÁLEX CHICO**

Era la segunda vez que pisaba El Alto, solo que apenas tengo recuerdos de la primera. Acababa de bajar del avión y todo andaba en nebulosa, con el mundo temblando bajo mis pies por culpa del mal de altura. Sin embargo, desde el inicio pude ver algo que se confirmó días más tarde, cuando estaba de regreso: que en El Alto siempre había gente por las calles. El bullicio era parte de su singularidad. La Paz, también ahí arriba, era una fiesta.

La segunda vez que fui coincidió en domingo, es decir, en día de mercado. Nunca había visto una cosa similar: los puestos se extendían sin fin, llenando calles y plazas, convirtiendo ese comercio a ras de suelo en un espacio inabarcable. Desmesurado. Infinito. Por eso es el mercadillo más grande de Latinoamérica. Una república popular que, por su inmensidad, nos recuerda que los aimaras, uno de los pueblos indígenas con más presencia en el país, son comerciantes.

Como en un zoco árabe, aquí también vendían de todo. Incluidos coches, furgonetas y autobuses. Los objetos se multiplicaban calle a calle, en un laberinto en el que todo se comerciaba. Figuras minúsculas sobresalían entre grandes aparatos, heteróclitos, dispares. Si hago caso a Juan Pablo Piñeiro, aquel mercado era un ejemplo del carácter de la ciudad: «El paceño es en esencia cachivachero. Dado que nuestra ciudad se fundó como un lugar de paso entre Potosí y Cuzco, sus habitantes son, y serán siempre, seres de paso. Acumular cachivaches es la manera que tiene el paceño de escribir un diario, una bitácora existencial [...] Cuando el paceño se encuentra un cachivache que a simple vista no sirve para nada, lo recoge pensando que algún día le podría dar uso, aunque generalmente ese día nunca llega».

Es inevitable, al leer el fragmento, pensar en Walter Benjamin. En sus reflexiones sobre el coleccionismo. Acumular ciertos objetos nos sirven como fe de vida, algo similar a lo que hace el paceño según Juan Pablo Piñeiro. Una contestación frente a lo efímero. Puede que algo de esa actitud exista en cada uno de los puestos que invaden

El Alto algunos días por semana. Al fin y al cabo, uno es el resultado de acciones previas, algunas remotas, mantenidas década a década sin que apenas se note. Bolivia también acumula ese pasado, conserva sus propios traumas: problemas de identidad, conflictos no cerrados, derrotas en batallas, emigraciones, rencores insoslayables (principalmente hacia España y Chile, según me comentaron). Tiene razón Gabriel Mamani: «Somos todas las guerras que perdimos». Así lo viví el 6 de agosto, fiesta nacional, con su desfile de patriotismo en casi todos los canales de televisión que sintonizaba desde el hotel.

Más allá de la altura, de los mercados inabarcables y del bullicio, hay algo que singulariza El Alto: una construcción conocida como los cholets. ¿Cómo definir estas casas que han hecho de su extravagancia una señal de identidad de El Alto? Su arquitecto, Freddy Mamani, ha creado un hábitat que mezcla lo kitsch con la cultura popular y lo ha dotado de un colorido muy característico. Su geometría lineal me recuerda vagamente a la casa Vicens, una de las primeras construcciones de Gaudí, escondida en la calle Carolines de Barcelona. Esos edificios se asemejaban a una especie de monumentos retrofuturistas, como una antigua máquina de videojuegos. Su autor, sin embargo, ve en ellas un barroco o rococó del Altiplano, una arquitectura que homenajea el espíritu ancestral neoandino.

Los cholets, no obstante, tienen una etimología despectiva, surgida a raíz de la combinación de dos palabras, chalet y cholo, un adjetivo usado contra los mestizos con rasgos indígenas muy marcados. La distribución del cholet es la siguiente: una primera planta destinada al comercio (oficinas, talleres...); la segunda planta es el salón de fiestas; la tercera responde a las necesidades, extravagantes en ocasiones, de sus habitantes; en la última planta se encuentra el departamento de sus propietarios. Ahí demuestran cómo han alcanzado la cima. En el interior el lujo es desproporcionado. Los salones no están equipados con parquetes ni alfombras, sino con cerámica, porque se celebran fiestas y «se challa», es decir, se sigue el ritual de tirar

cerveza al suelo en agradecimiento a la madre tierra. Por eso hay desagües.

Sé que no me gustan, lo que no sé es si los cholets me desagradan. Los vi con frecuencia cuando paseaba por El Alto o mientras sobrevolaba la ciudad desde el teleférico. Me horrorizaba su estilo sobrecargado. Esa distinción social, a golpe de una estética tan rococó, suele saturarme. Sin embargo, me gusta su composición de tonalidades, que emulan los tejidos aimaras y los colores de los aguayos. Su figura, encajonada entre edificios o presidiendo una esquina, parecía un perfecto decorado cinematográfico, de película de serie B. Como comprobé más tarde en una novela gráfica que me regalaron, *Altopía*. En ella, bien entrado ya el siglo XXI, El Alto era una ciudad inquietante, decadente, apocalíptica. Su estética daba pie a este tipo de universos.

Hoy me quedan algunas fotografías que aún almaceno en mi teléfono móvil, fotos que fui tomando a medida que iba encontrándome con un nuevo cholet. Porque, a su manera, son hipnóticos. Insisto, sé que no me gustan y sin embargo... La mayoría de las imágenes, no obstante, pertenecen a un volumen titulado *Amanecer en El Alto*, editado por la Casa América de Catalunya, con texto de Gabriel Mamani y fotografías de Wara Vargas Lara. Más allá de la calidad del libro, que guardo a buen recaudo, me pareció interesante cómo se unían, a través de imágenes y palabras, dos lugares, la ciudad que visitaba y la ciudad desde la que partía.

Con los cholets me sucede igual que con ciertos rascacielos. Sobre todo si esos rascacielos están en algún país latinoamericano. Sé que están desubicados, que rompen cualquier sentido de la proporcionalidad, que afean algunos paisajes, que su impostura metálica ensombrece otras construcciones mucho más hermosas. Sin embargo, algunos de ellos me gustan, a pesar de todo me gustan. Como me sucedió con varios edificios de la zona alta de Santiago de Chile. En La Paz esos rascacielos también existen. Algunos empuñan nada menos que a Bolívar, cuyo monumento ecuestre, en la avenida Mariscal de Santa Cruz, queda disminuido por la altura de un edificio contiguo. El capricho de llegar a cotas altas en esta ciudad me parece doblemente osado. ¿Es que acaso se puede alcanzar más el cielo? ¿Qué razón hay para rasgar la profundidad del aire?

Mientras paseaba por El Alto, sumé una nueva duda: ¿por qué las casas parecen a medio acabar? Si echo la vista atrás, me vienen a la cabeza muchas construcciones de ladrillo, con la fachada sin pintar, como si estuvieran en mitad de una obra y, sin embargo, ya

hubieran sido habitadas. Me pareció desconcertante esa forma tan frecuente de dar por finalizada una casa. Cuando lo pregunté me dieron dos motivos. Por un lado, que la gente quisiera demostrar que vivía en una casa construida con ladrillo, y no con adobe, era una forma de dejar constancia de que sus inquilinos habían prosperado. Pero hay otra razón: si la casa estaba completamente terminada debían pagar impuestos. Y en Bolivia, al parecer, no termina de funcionar ese tipo de pagos. Hay un conflicto con los impuestos, un problema no aclarado ni resuelto por ningún Gobierno. Esos son, al parecer, los dos motivos de que falte una última capa de pintura. Las fachadas desnudas, mimetizadas con la aridez del paisaje, con su color terroso, también guardan una lectura social o política. Económica, en el sentido marxista del término.

Lo interesante es que todas esas construcciones aportan un tono característico a la ciudad, desde la policromía de los cholets hasta las casas a medio acabar de algunas zonas. En otros, el color varía y se convierte en un mosaico de piedra, moteado por puntos de luz que nos hacen mirar a todos lados. Porque en La Paz uno no puede dejar de mirar a cualquier parte, desde la plaza Murillo hasta la de Abaroa. También en su centro histórico, lleno de rincones alucinantes, cuevas empinadas, mercados de flores, puestos de frutas y verduras con sus balanzas a pie de calle, cúpulas y edificios que desafían aún más el cielo, como la hermosa iglesia de San Francisco, y otros ángulos inesperados que uno encuentra por azar en la plaza Sucre. O en rincones ocultos, como el que alberga el museo de la coca, en donde uno parece fuera del mundo, retrocediendo hacia un pasado colonial que sirve de paréntesis en medio del caos y el bullicio urbano.

Uno de los lugares extemporáneos más interesantes se encuentra en el centro. El mercado de las Brujas, como se conoce popularmente, abarca unas pocas calles. Es turístico, sí, y sin embargo no nos es difícil conectar con lo que allí se vende. Quizás por lo extraño de sus productos. En cierta forma, es el santuario del esoterismo, de los rituales ancestrales, de la espiritualidad indígena. Tal vez no terminamos de estar preparados para lo que vamos a encontrarnos. Sobre todo si hemos basado nuestra educación en un modelo más cartesiano o ilustrado, por emplear un par de apelativos. Ese es el motivo por el que me sigue sorprendiendo la venta de algunos productos, expuestos a pie de calle. Entrar a aquellas tiendas me generaba un cierto respeto, más cercano a la superstición que a cualquier otro

impulso. Como si un mal paso en ellas fuera a traerme un año de mala suerte. Elementos para conjuros, en comunión con una fuerza telúrica y celestial a partes iguales. Alucinada e inabarcable, porque, a pesar de todo, nunca termino de comprender lo que no me han enseñado. Entre los rituales que se ofrecían, había uno que me sigue sorprendiendo: el que emplea un feto de llama. Lo publicitaban varios de esos establecimientos. El que más retengo es el de una de esas tiendas, cuyo nombre aún me incomoda, Mano Poderosa Verónica. Las ofrendas a la pachamama forman parte de un universo que me queda a mucha distancia, como si dieran paso a un mundo en el que no quiero entrar. En ocasiones, porque me horrorizan sus leyendas: se dice que en algunos cementerios aún siguen practicando rituales en el que la ofrenda es el cadáver de un niño.

Más allá de la veracidad o no de esos rumores, admito que no termino de conectar con ciertas creencias. Y dudo que a estas alturas (nunca mejor dicho) venga algo que me haga virar al otro extremo. Prefiero pensar que si hay otros mundos, están en este. Porque nuestro mundo, perfecto e imperfecto, ya nos basta. No necesito lo esotérico, prefiero un misticismo más terrenal. Tengo la sensación de que lo que pasa en la calle, lo que vemos, es un prodigio, un milagro. Lo pensaba mientras veía las colinas escarpadas y las casas suspendidas en la ladera, a punto de precipitarse. La Paz, escribió Andrés Neuman, es una ciudad que parece escalar a sí misma todo el tiempo. El encuentro con una ventana inesperada, en medio de la aridez, me sugería una vida inabarcable, por cercana. No necesitaba imaginar otros colores, porque esa policromía estaba allí, en todos los rincones de la ciudad. En los aguayos, en las alfombras, en los sacos de tela o de lana, en las mujeres ataviadas con sombreros. Estaba en la elegancia del Centro Cultural de España y en la embajada, de la que guardo un buen recuerdo: en ese lugar fui a cenar el día de mi cumpleaños. Aún resuena el brindis que propuso el embajador, Javier Gassó, para celebrar mis cuarenta y dos años, rodeado de gente que fue amiga por un corto período de tiempo, compartiendo mesa con Giovanna Rivero, Fernando Barrientos, Laura Freixas, Juan Sánchez y Javier Gassó, que nos enseñó algunos rincones bien interesantes. Una gasolinera minúscula, por ejemplo, que se mantenía como el vestigio de una época de urgencias y amenazas, en los jardines que separaban su residencia del edificio que ocupaba la embajada.

Las calles de La Paz, una a una, no necesitan el asombro de otros mundos. El prodigio se encontraba también

en el restaurante Popular, o en un paseo por el Valle de la Luna, bautizado así por Neil Armstrong cuando lo visitó. Un paisaje lunar y marciano que a mí me recordó, en mi enésimo delirio de relación, a las montañas de Montserrat que veo cada vez que salgo de Barcelona. El milagro sucedía de igual modo en la lectura a la que me invitaron la última noche, en un bar de Sopocachi. Un teatro de variedades con personajes estrafalarios con los que disfruté mis últimas horas en La Paz. Y con los que volví, a mi lado y ya ausentes, al hotel por la noche, recordando unos versos de Jaime Sáenz mientras trataba de perderme un poco más antes de llegar a la plaza Isabel la Católica: «La oscuridad es menos pesada que el aire; el aire es más pesado que la transparencia».

La admiración y el entusiasmo estaban también en esos trayectos que dejo para el final: las idas y venidas en el teleférico, el medio de transporte más singular que haya usado nunca. Supongo que si viviera en La Paz esos desplazamientos dejarían de impresionarme tanto. No me subiría a ellos como quien visita un parque de atracciones. Porque eso es, más o menos, lo que sentía cada vez que sobrevolaba la ciudad encerrado en una cabina. Desde ese punto todo parecía a mi alcance, como una película que se proyectara bajo mis pies y de la que no quería perderme ningún fotograma. Con el asombro pueril de llegar a una nueva estación y volver a tomar vuelo hasta la siguiente. Salvaba desniveles y pendientes en una especie de no-lugar que por fin había encontrado un espacio físico en el que fundarse, mientras atravesaba puentes y pasaba de una línea a otra, de la celeste a la morada, por el simple placer de continuar un viaje en las alturas. Con los cables cortando el cielo grisáceo, como si desafiaran el poder de la naturaleza, observando las casas apiladas unos palmos más abajo, igual que un manto extenso repleto de rugosidades. De cerca, los barrancos, y a lo lejos el Illimani, que nunca perdí de vista.

Vuelvo a Gabriel Mamani: «Ya que los teleféricos de La Paz jamás paran, uno debe apurarse en salir antes de que la puerta se cierre de nuevo y la cabina arranque sin freno». A veces, cuando pienso en La Paz, en El Alto, en el Titicaca, incluso en las horas que pasé esperando un avión en Santa Cruz, creo que no supe o no pude bajar de una de esas cabinas. Que de alguna forma sigo allí, esperando sin esperar nada en concreto. Porque en ocasiones la vida así ya nos basta y uno no necesita mucho más para ser feliz. Solo un trayecto continuo que nos haga celebrar una ciudad desde las alturas y una mirada que se aferre a ella con todas sus fuerzas.

La casa de mi padre

Pablo Acosta

HURTADO Y ORTEGA: BARCELONA, 2022

126 PÁGS.

Descubierto de cráneo

Por Juan Peregrina Martín

Qué importante es la literatura y a cuán menosprecio la someten.

Nada que ver con este hermosísimo libro, desgarrado, ignorante de modas, servilismo y falacias, bellamente editado, y muy sensato literariamente hablando.

Pablo Acosta ha apostado todo a una carta: la memoria que puede sanar, y —sorpresa— no ha ganado, lo sabe y no le importa. Es más importante el desarrollo del juego, conocer las reglas, saltárselas, matizar enemigos y, cómo no, aprovechar ese trasiego para reconocer que no es quién escribe ni qué, sino *cómo* se cuenta qué por quién.

«Esto no es un libro, es una casa».

Y esta casa que será palacio se conforma de memoria, experiencia, lectura y dolor. Qué si no es la literatura; en H&O lo saben y le abren los brazos al libro —que es una casa— de Pablo Acosta, un escritor sin complejos que ha sabido crear y recrear un mundo que posiblemente fuera suyo en algún momento, o no, qué importa, qué importó nunca si lo que se cuenta es verdad y ah: llegamos a la cuestión tan debatida de la autoficción, lo vivido, lo escrito y lo real y lo ficticio.

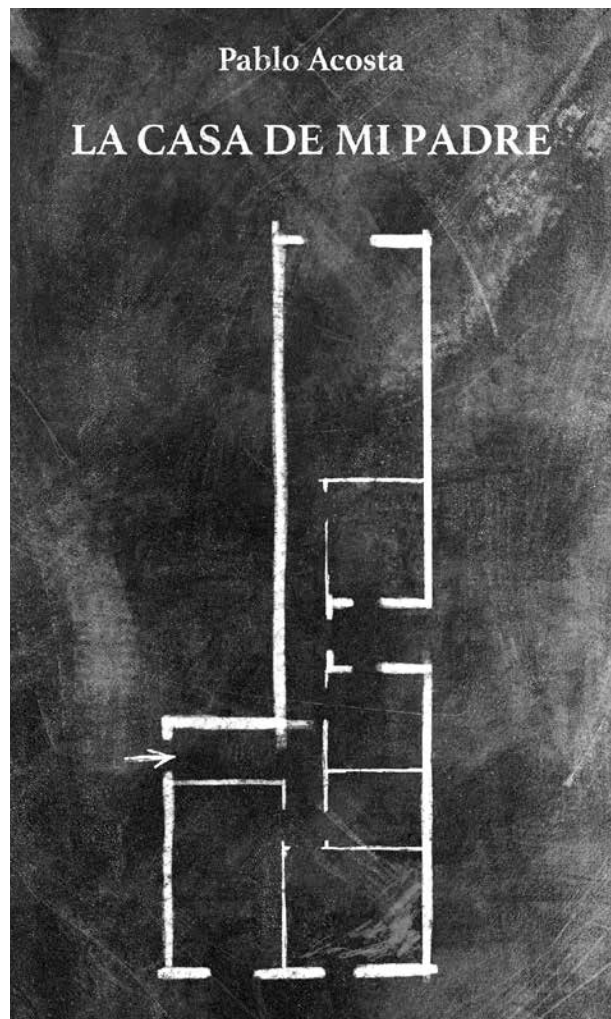
Vamos a descubrir qué sucede cuando nos hablan a quienes leemos y a quienes intentamos tomarnos como algo leve —porque cualquiera a veces desiste de pensarse en serio y ser arrogante y feliz— la gravedad que la alta literatura trae consigo: esta novela es un canto de oráculo que exorciza a quien lo ha escrito. A quien lo lee.

Nos habla Acosta desde una retórica del agua y del sueño: nos embarga una humedad onírica que no deja de acompañarnos durante toda la travesía, con la sal en las heridas y las palabras en el cinto, como puñales retóricos que se niegan al tiempo, que se hunden en nuestra carne memorística, en una continua exposición personal de órganos del escritor, pero todo es mentira, falso,

futuribles. Nos escribe Acosta determinado a no dejarnos incólumes, construyendo ese organismo de partes rotas, digamos que algo frankensteniano y quebrado, que se cura a sí mismo dejando las cicatrices para que lamiendo frases las vayamos borrando mediante una lectura que tendrá mucho de relectura, porque hay partes que no olvidaremos, esto es: memorabilidad desde una cercanía comunicativa que nos traerá de cabeza cuando cerremos el libro, es decir, echemos la llave de la puerta que nos invitó al principio a que abriéramos.

Y esto es todo, que no es poco: una extraordinaria composición a la que no se le ven las costuras pero sí los desastres que el tiempo pasado ha dejado en ella; y cómo nos lo hace pasar en poco más de cien páginas el escritor, qué manera de contar, qué envidiable ritmo y pausas y elipsis y, en fin, una retórica magnífica y negada desde el principio, en la primera página, porque esto es verdad, señoras y señores, esto es, niños, mentira: sí, niñas, no confiéis en alguien que de niño tuvo visiones de su padre, de su cuarto y de un pasillo terrorífico.

Qué importante es la literatura y a cuán privilegio la someten en H&O: Pablo Acosta es un descubrimiento, un talento narrativo, un desquicie hermoso, literario y elegante.



Las arañas se encienden en los hoteles

I. J. Hernández

EDICIONES TRASPIÉS: GRANADA, 2023

172 PÁGS.

El riesgo hecho letra

Por Felipe Cambon Pereña

No todas las novelas encuentran un espacio en el que acomodarse. Quizá ni siquiera todas las novelas sean novelas, sino tan solo historias. O quizá ni siquiera eso. Quizá algunas se definan mejor como lugares figurados, estampas luminosas, tactos ásperos o sonidos estridentes. Desde esa perspectiva caleidoscópica, I. J. Hernández ofrece con *Las arañas se encienden en los hoteles* una propuesta más estética que dramática. O, por decirlo de otra manera, invita al lector a tomar parte en un juego de reglas sencillas, pero también perturbadoras. Ante ello, no caben más que dos opciones: retirarse a tiempo o dejarse llevar. De eso parece ir esta partida.

La obra, reciente ganadora del VII Premio de Narrativa Carmen Martín Gaité, se cimienta en algún lugar entre la prosa y el verso, en un espacio entre la realidad y el sueño, en ese cruce de caminos que desfigura la frontera entre lo vivido y lo deseado. Un texto sin una trama clara ni personajes protagonistas, tan alejado de la narrativa tradicional como de la novela de género. De nada parece servir buscar hilos conductores o desarrollos con principio y final. Ni introducción, ni nudo, ni desenlace. Más bien todo lo contrario: capítulos que se abren como las puertas numeradas de un hotel, de *este* hotel, donde todo sucede y donde nada parece perdurar. Uno entra y sale sin acabar de conocer a los personajes, sin acabar de entender bien lo que está pasando, sin dejar de preguntarse de qué va todo esto. Retrocede y vuelve a leer, pero, cuando ya casi está seguro de que no, de que nada concuerda, de pronto, se da cuenta de

que sí, de que el *totum revolutum* es deliberado. De que nada tiene por qué concordar.

Hernández, sarcástico, afilado, quiere provocar. Y lo hace sin caer en obviedades ni mucho menos en lugares comunes. Busca (y encuentra) imágenes poderosas y referencias a menudo familiares. Se aferra para ello, tal vez demasiado, a la cultura *pop*: esa cultura que otros llamarían contemporánea y que en sus líneas estalla como pura dinamita. El texto, plagado de referencias musicales y cinematográficas, respira cierto aire de añoranza. Una mirada embriagadora al pasado: todo un regocijo para quienes crecimos (discúlpese la coincidencia generacional) al calor de esas canciones y de esas películas que salpican sin complejo cada capítulo. Decir que la novela baila al son de una banda sonora propia sería seguramente quedarse demasiado corto.

El autor estructura el relato emulando, como no podría ser de otra manera, las habitaciones de un hotel. Habitación con entrada y salida. Con cara A y cara B, claro. Con finales que suenan a portazo y aperturas que actúan como persianas que se levantan a mediodía, a pleno sol. Habitaciones, además, casi siempre inconexas. Ni siquiera el tiempo parece engranarlos. Porque por sus pasillos deambulan Borges, Quentin Tarantino o Fray Luis de León. Pero también seres anónimos de

toda índole: fotografías apresuradas, cantantes adictos al sexo o profesoras solitarias. Personajes que recuerdan, en algunos pasajes, a aquellos *Héroes* de Ray Loriga. Pero este delirio no es el de un adolescente encerrado en su habitación, sino el de un poeta que ha decidido escribir de corrido, como imposibilitado de levantar el bolígrafo del papel. Y es que aquí cabe todo: el lirismo de Hernández es extenuante y su lucidez, extraordinaria.

Las arañas se encienden en los hoteles es esa literatura que no da respuestas, pero que tampoco plantea preguntas. Es verborrea, admiración e insulto. Es un paseo por las cuatro últimas décadas de nuestro mundo occidental y también una mirada incisiva sobre los seres que lo pueblan. Es el riesgo hecho letra: la literatura llevada al límite.



El pasajero / Stella Maris

Cormac McCarthy

(TRADUCCIÓN DE LUIS MURILLO)

RANDOM HOUSE: BARCELONA, 2022

624 PÁGS.

Aguas profundas

Por José Abad

Hace algo más de tres lustros, una feliz conjunción de factores puso en primerísimo primer plano el nombre de Cormac McCarthy. En un par de años publicó dos novelas muy bien acogidas por público y crítica: *No es país para viejos* (2005), que se convirtió en un pequeño superventas, y *La carretera* (2006), con la que obtuvo los premios Pulitzer e Ignotus. Ambas fueron llevadas al cine de inmediato y con bastante acierto, hay que decir. Este boom propició la recuperación de sus títulos más reputados, *Meridiano de sangre* (1985), una Obra Maestra sin discusión, o la hermosísima *Trilogía de la frontera* (1992-1998), sobre la cual me gustaría escribir algo algún día. Tiempo después nos llegó una obra de teatro reconvertida en guión, *The Sunset Limited* (2011), y un guión propiamente dicho, *El consejero* (2013); ninguna novela más. Y hete aquí, dieciséis años más tarde, McCarthy se descuelga no con una, sino con dos novelas, tan estrechamente interconectadas que el sello Random House ha tenido el buen juicio de publicarlas en un solo volumen: *El pasajero* y *Stella Maris*.

Los protagonistas son Robert y Alicia Western, hijos de un matrimonio que participó en el Proyecto Manhattan; el padre era un colaborador del mismísimo J. Robert Oppenheimer. Bobby y Alicia son dos jóvenes de inteligencia extrema y contraproducente, enamorados entre sí, que vivirán rehuyéndose sin lograr apartar al otro del pensamiento. Bobby es el protagonista central de *El pasajero*; Alicia, la protagonista absoluta de *Stella Maris*. La primera tiene rasgos de *thriller*, lo que seguramente la haga más cercana; en cambio, la segunda se adentra con firmeza en las aguas profundas de la novela filosófica. *El pasajero* empieza con unas páginas de impacto: un avión hundido en el Golfo de México con nueve cadáveres a bordo, sentados en sus respectivos asientos, los cinturones de seguridad abrochados.

Hay un detalle inquietante: el asiento vacío de un décimo pasajero, que consta en la lista de embarque, y que ha desaparecido sin dejar rastro. Bobby Western, que trabaja como buzo de rescate, curioseará por su cuenta en el avión siniestrado y se echa encima a una serie de tipos deseosos de saber qué ha encontrado allá abajo, en las profundidades. *Stella Maris*, en cambio, es el nombre del centro psiquiátrico donde se recluye Alicia Western por propia voluntad para combatir una esquizofrenia paranoide que le han diagnosticado.

Este extraordinario díptico tiene algo de balance final, y no solo porque el horizonte vital de Cormac McCarthy —a punto de cumplir noventa años— se esté reduciendo de manera drástica, sino por la propia concepción del proyecto. El novelista ha ideado unas ficciones, unos artificios, que le permiten plasmar todo cuanto ha aprendido sobre la Vida, así con mayúscula, e indagar en las fuentes del dolor, la rabia, la tristeza, el deseo, los anhelos, el absurdo o el vacío de la existencia a fin de hallar una actitud (pues remedio no lo hay) que nos permita convivir con ello. McCarthy nos obsequia con algunas de las más hermosas reflexiones que he leído en mucho tiempo. Leyéndolo, me venían a la mente los nombres de Dostoyevski o J. D. Salinger; también el de David Lynch, por esa insistente inmersión en los abismos de la psique, tan profundos como el más profundo de los océanos. Bobby y Alicia representan a una juventud (una forma de ser joven) que nada tiene que ver con la juventud actual, de ahí la elección de un tiempo pretérito: *El pasajero* está ambientada a principios de la década de 1980; *Stella Maris* se desarrollaría unos diez años antes. El ayer es también un abismo insondable.

El pasajero
Stella Maris



El jardinero de Chahar-Bagh

Mario Satz

EDITORIAL BERENICE: CÓRDOBA, 2023

213 PÁGS.

Jardineros entusiasmados

Por Miguel Arnas Coronado

¿Qué diferencia al humano del animal? Pocas cosas. El humano piensa que piensa, quizá valora la segura llegada del futuro y lo prevé, le teme, acaso recuerda más el pasado que algunos animales, pues evoca, no ya el propio, sino el de sus antecesores. Pero la diferencia mayor es la apreciación de la belleza como tal, sin utilitarismo alguno más que el goce sensual y espiritual que aquella conlleva o, dicho de otro modo, valora lo superfluo, el lujo de lo infructuoso. Y eso lo sabe este sabio escritor, Mario Satz.

¿Por qué se construye un jardín? Para tener a mano variedad de especies vegetales, para que esa belleza trabajada, no natural, esté lista para su contemplación, reposo y deleite. «Mitad previsión y mitad azar», dice Satz de su fundación. El jardín es orden, no para manejar ni oponerle a la naturaleza, sino para crear algo paralelo a ella.

Seis son las narraciones que integran este libro, y todas, de una forma u otra, están relacionadas con jardines. La Persia clásica, la Roma imperial, China, la Granada recién conquistada por los cristianos, Japón y, por último, la Florencia de los Medici. Es el primero de ellos el que da título al tomo. Con todo, es preciso aclarar que no aspiran estos cuentos a ser históricos, pues el auténtico objetivo del autor es la plasmación de la serenidad, la contemplación de la belleza y, en fin, la poesía. Son poéticos en la más honda acepción de este adjetivo. Son esos jardines árabes, japoneses, chinos, los *hortus conclusus*, el objeto de adoración de los protagonistas y, por ende, del autor. Esa adoración no es tanto por parte de los ricos e intelectuales que los gozan, sino por los mismos jardineros amantes de su trabajo que los contacta con la serenidad, la hermosura, el goce sensual de la vista, el oído por los pájaros atraídos por la fronda, el olfato, el tacto de esas flores aromosas y suaves



EL JARDINERO DEL CHAHAR-BAGH

Mario Satz

BERENICE



como carrillos de adolescentes, el gusto por los productos comestibles que huertos y vergeles conceden a sus criadores. Los jardineros son a veces beneficiados por los amos que valoran su dedicación.

Si el jardín persa tiene la virtud de pacificar y mejorar a los bárbaros que amenazan la civilización, enviando el frescor y el agua, en la Granada cristianizada, la tristeza de los frutales va asociada a la enfermedad de la dueña de la alquería, enfermedad que mejora cuando los jardineros logran reanimar aquellos y por la influencia de rezos dirigidos a Dios y a Alá, pues nos guste o no a nosotros y a ellos, es el mismo Dios, mientras en la historia japonesa es el amor quien cura, casi milagrosamente también, la ceguera de la protagonista. Si el jardín florentino es refugio para las penas de aquellos renacentistas agobiados por la condena a Savonarola, el jardín chino es motivo de reflexiones que oscilan entre el taoísmo y el budismo. Como dice el *Bahir, Libro de la Claridad*, texto básico de la Cábala hebrea traducido por este autor, «¿dónde estaba el Jardín del Edén?», y la respuesta es: «sobre la Tierra».

Pues la sabiduría de Satz en estos temas iniciáticos es extensa. No se crea, con todo, que hay alarde alguno en sus textos. Nunca el autor ha alardeado de sus conocimientos. Los convierte en belleza, en pensamiento sustancioso y profundo, en tocar esa tecla que une corazón, cerebro y espíritu.

En un mundo zafio, esta lectura es bálsamo para quien aprecia el esplendor nacido de la aurora.

Apollo et Hyacinthus de Mozart.
De la forma a l'expressió

Pere-Albert Balcells

DÍNSIC PUBLICACIONS MUSICALS: BARCELONA, 2020

247 PÁGS.

Sobre la primera ópera de Mozart

Por Albert Ferrer Flamarich

El gran especialista español en Mozart, Pere-Albert Balcells, y el sello Dínsic Publicacions publicaron el estudio *Apollo et Hyacinthus de Mozart. De la forma a l'expressió*, sobre la primera ópera mozartiana, escrita a partir de un libreto en latín el 1767, cuando tenía once años. Las circunstancias de la creación quedan brevemente apuntadas en la introducción, después de la exposición de los parámetros principales en los que se basa el análisis morfológico, fundamentado en los procedimientos compositivos más recurrentes (amplificación, dilatación, constricción, ornamentación) y que vehiculan una disección específicamente centrada en la distribución de periodos musicales de las frases musicales que lleva a cabo el autor. De esta forma también aprovecha las primeras páginas para comentar dos tratados de la época, como son la *Introducción a la composición vocal* (1758) de Friedrich Wilhelm Marpurg y el *Ensayo sobre una enseñanza de la composición* de Christoph Koch (en tres volúmenes de 1782, 1787 y 1793). En conjunto se trata de un ejercicio hermenéutico de perfil semiológico, musicológico e histórico que analiza tanto la microestructura como la macroestructura, dejando el ámbito de la semántica como único espacio posible para la escasa especulación estética de su planteamiento.

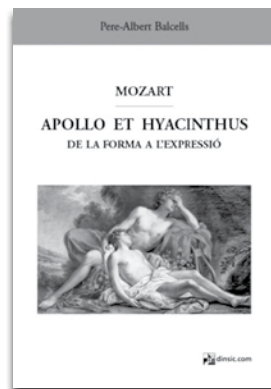
Su contribución no supone un resumen de hallazgos previos, sino que nace del propio discernimiento intuitivo y lógico, que el autor plasma con una redacción concisa y austera en un discurso denso, plagado de tecnicismos, donde no hay nada que sobre en el detalle de los materiales y las intenciones dramáticas del vínculo li-

terario-musical. El carácter metódico de Balcells también queda reflejado en el orden y la exactitud con que desmenuza las múltiples inflexiones musicales, partiendo de la vertiente morfosintáctica: desde la concepción rítmica y los incisos orquestales hasta las didascalias, la vocalidad y los aspectos histórico-estéticos. De esta manera demuestra cómo Mozart asumió el oficio y el dominio de los recursos y modelos formales de la época (sobre todo en el uso de las *arias da capo*, la escritura vocal o la relación *tutti-solo*). Además, aborda las problemáticas compositivas, las posibles soluciones a su alcance, los motivos por los que no las siguió y qué solución encontró.

Como en libros suyos anteriores, la obertura de la ópera se explica al final y, en este caso, lo justifica por la facilidad de vincularla con la cuarta escena, la protagonizada por el rol de la soprano de Melia. Balcells también ubica la descripción de las introducciones orquestales de cada número al final del comentario de los mismos y antes del resumen gráfico de la estructura, que incluye los elementos musicales y los incipits de los bloques temáticos. En cambio, se echa en falta algún inciso genérico o detallado sobre el trato de los recitativos, sin que este factor reste agudeza a su enfoque ni entusiasmo por el detallismo de una obra que, por otro lado, necesita una lectura pausada y aparejada con la

audición de los números musicales.

Por esto hay que felicitar al sello Dínsic, que ha apostado por la autoría nacional en un tipo de libro ultraspecífico muy infrecuente en lengua española y, aún más, en catalán. La edición austera y el grafismo elemental refuerzan la comprensión y estructura visual de las páginas, como, por ejemplo, las que recrean esquemas y fragmentos de partitura. El juego visual se complementa con unas pocas ilustraciones, el pie de foto de las cuales se ubica en un índice al final del libro: es una solución editorial encomiable, pero poco práctica para el lector, ya que obliga a romper la continuidad de la lectura de esta herramienta de referencia para consultar y para estudiar. Que vengan más, por favor.



Caminantes

Edgardo Scott

GATOPARDO: BARCELONA, 2022

136 PÁGS.

El paseante contra el zombi

Por Erasmo Rejón

Pasear es, hoy en día, ante todo, rebelarse contra la opresión de la técnica-tecnología frente a lo verdaderamente humano, y ello dice un canto a la libertad, «una forma de vitalismo» (pág. 12), lo natural frente al artificio de los dispositivos y su algoritmo/Estructura de Poder.

El paseante/dandi o Sujeto, frente al turista-objeto enajenado, se entrega a recorrer/reinventar la ciudad, en efecto, como visión crítica de la Realidad, allá donde «la Realidad cede su ilusión convencional y entrega su Verdad efímera» (pág. 31).

Porque el paseante es aquel capaz de discernir entre la repetición de la multitud/masa alienada (verdadero pulso urbano/moderno) la diferencia del Rostro. En gran parte, es una cuestión de atención/intención, de educar la mirada sobre el caos omnívoro de nuestro tiempo, que convierte las calles en un circuito mercantil, en un laberinto en el que se hace necesario que el paseante AVANCE (bélica palabra) a la contra de nuestro tiempo acelerado y rompa sus horarios y convenciones, en oposición al *zombi* que se deja arrastrar por ellos.

A partir de estas premisas, Scott se propone realizar una genealogía fragmentaria del *flâneur*, de Poe a Baudelaire y Benjamin, pasando/paseando por Sarmiento o Rosa Chacel, por Huxley o Jim Morrison, pero también por referencias heterodoxas que el lector podrá descubrir, dando cuenta de una bonita bibliografía.

«Baudelaire captura la fugacidad del amor a primera vista, el encanto del cruce de miradas, la seducción y sensualidad que la ciudad ofrece a cada paso» (pág. 20).

El paseante o nómada persigue su propia escritura frente al devenir progresado del escenario de la civilización: «... fue la ciudad lo que sumió a la humanidad en el extravío» (pág. 23). Vida/Hedonismo y Literatura como ensamblaje plenipotenciario. Los propios edificios son ahora los que miran, para la difícil tarea de

convertir el ruido en silencio creativo, en una profecía que anticipa la dictadura de las imágenes.

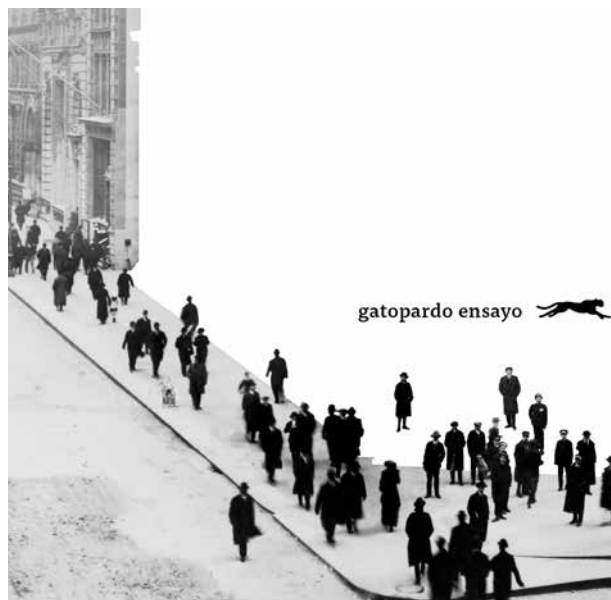
El paseante es una dualidad ambivalente frente a la irrealidad de la metrópoli, es trayecto/destino aun a riesgo de trastabillar; es pasar al otro lado, del paisaje exterior al paisaje interior, es transferir de la palabra al acto, entrar en la existencia en pro de la trascendencia, «templar el cuerpo» (pág. 74), apelar a la pregunta última/primerica de Rousseau: «¿Qué soy yo mismo?» (pág. 38), dar una vuelta envuelto: retornar siempre a uno mismo, a la lengua materna, habitar un espacio en desventaja (trabajo terapéutico).

Pensar y caminar, sí, caminar y pensar, loable ejercicio dinámico de búsqueda/cultivo de vida interior. Pasear y charlar, también. Deambular para, paradójicamente, instalarse en el mundo. Fugacidad de significados que el paseante consigue fijar en su juego agradable y atarácico entre la soledad y la compañía/complacencia personal/musical, porque para el verdadero trashumante ningún lugar es mejor que otro, en todos se puede *figurar*, «el paseo es un lugar en sí mismo. Como el estilo» (pág. 58), un lugar, en el hipertexto del Mundo, en cuya ética exiliarse libertaria y escépticamente, que no huir, refugio de amor/motor de vida autoafirmativo como modo de resistencia/soberanía.

«Pasear, detenerse, contemplar» (pág. 58) el movimiento de los suburbios. Construir sentido desde la conciencia/consciencia, auténtico ritmo/rumbo de incursiones/excursiones metafísicas ante el abismo vacío de la Nada y sus postmodernos escombros para mitigar la destrucción/reproducción y la nostalgia/el hastío del nuevo *fin de siècle*.

Disfruten de esta curiosa simbiosis entre el epicentro cultural parisino y el espacio latinoamericano.

Y recuerden: el *flâneur* nunca hace *running*. Bastante vértigo da ya la velocidad de la ciudad.



Casa de nadie

Laureano Debat

CANDAYA: BARCELONA, 2022

296 PÁGS.

Mirar/crear Barcelona

Por Aitor Romero Ortega

En 2017 Laureano Debat publicaba un notable libro de crónicas en Candaya Abierta sobre la ciudad que lo había acogido durante esos años a su llegada a Europa, titulado *Barcelona inconclusa*. En ese libro parecía acuñar para la ciudad esa la idea que Luis Rosales nos legó para el cuerpo en uno de sus versos: «en el momento en que lo miras / cobra su exactitud porque el mirar lo va configurando». Y así, en sus crónicas se iba mirando a Barcelona por distintos agujeros y una nueva ciudad, la de su autor, iba brotando a ojos del lector.

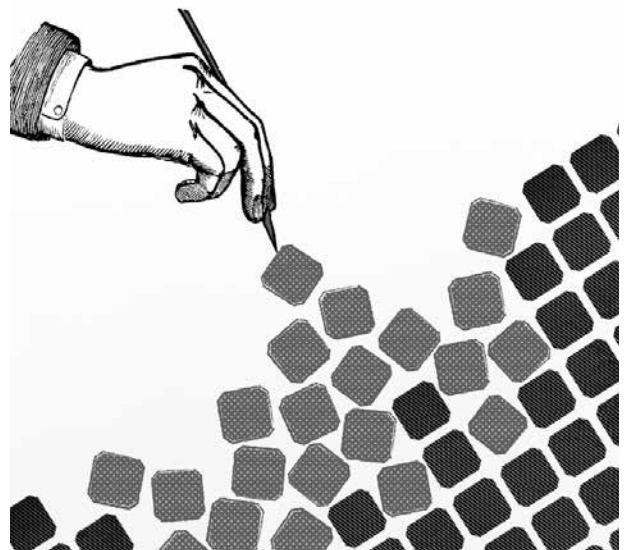
Al inicio de *Barcelona inconclusa* el lector se encuentra con una crónica titulada la «La vida en rouge» en la que se narra la historia que en *Casa de nadie* se desarrolla con mayor profusión. Laureano Debat, al llegar a Barcelona, cayó por puro azar en un piso en el Eixample, cerca de la plaza Letamendi, compartido por dos mujeres chilenas, madre e hija, que se dedicaban a la prostitución. El núcleo de esta novela son los nueve meses de convivencia entre el narrador y esas dos mujeres en un mismo espacio en el que además de vivir se comercia con el sexo.

En una época en la que se discute sobre la crisis del relato y, aun más, sobre la crisis de la experiencia, ya que nuestras vidas parecen cada vez más intercambiables, el destino colocó a Debat de forma totalmente inesperada en el interior de una situación novelesca. Podría parecer una bendición, pero tiene también algo de maldición. ¿Cómo enfrentarse a ello y salir indemne? Lo mejor que puede decirse de *Casa de nadie*, tal vez, es que se trata de una novela muy perceptiva en sus formas, que logra que toda esa violencia de la carga sexual y de los traumas del pasado lata por debajo, en una corriente subterránea que bombea la novela desde dentro sin aflorar nunca del todo a la superficie. Lo que fluye por encima es en realidad una novela sobre la amistad y

el cariño que surge entre unos seres que están desorientados y muy lejos de casa. Una novela muy tierna que parece aferrarse a esa afirmación de Jules Renard de que antes que amigos hay momentos de amistad. Es en esos meses de convivencia donde surge, de forma absolutamente circunstancial y por ello aun más verdadera, esa amistad entre un joven argentino aspirante a escritor recién llegado a Barcelona y dos putas chilenas. El mérito de todo ello, más allá de la propia sensibilidad del escritor, muy sutil en todas sus aproximaciones, es el de una estructura en dos tiempos que funciona como una auténtica pieza de relojería.

La novela de Barcelona, ese espacio narrativo tan incierto, ha sido fértil en ficciones que nos hablan de la periferia metropolitana, el Barrio Chino o el Raval e incluso los salones de la burguesía. Sin embargo, hasta ahora ha fracasado, tal vez por no haberlo ni siquiera intentado, en narrar el Eixample. Aquí Laureano Debat consigue, además de introducirse de forma un tanto extravagante en la larga tradición de novelas y cuentos sobre latinoamericanos perdidos en Barcelona, que va de Pitol a Bolaño, hasta por supuesto García Márquez (¿es esta novela una versión cruda en la Barcelona turística de *María dos Prazeres?*), contarnos al fin un pedacito del Eixample, esa cuadrícula que ocupa en realidad media ciudad.

La habitación que ocupa el narrador en el piso da a uno de esos patios interiores de manzanas tan característicos de la trama Cerdá. En este caso el patio está ocupado por el claustro de un convento de monjas que sigue en funcionamiento. Debat vuelve a encontrarse una perla en el fango de lo real para sacarle brillo con perspicacia. La geometría que dibuja la novela (el convento en el patio de manzana, el prostíbulo en el interior del piso y la ciudad afuera) es la definición perfecta del Eixample, esa ciudad que iluminada por una utopía racionalista oculta en su interior secretos y laberintos.



Químicamente puro
Andrés García Cerdán
PRE-TEXTOS: VALENCIA, 2022
74 PÁGS.

Saber menos para saber más

Por Alberto García-Teresa

En varias esferas concomitantes se mueve el último poemario de Andrés García Cerdán (Fuenteálamo, Albacete, 1972), pero que giran, finalmente, como círculos concéntricos sobre un mismo punto: la intensidad del vivir.

El autor consigue un gran lirismo empleando pocos elementos naturales en sus textos, pero con los que lanza imágenes muy evocadoras. Especialmente, recoge pájaros y árboles, los cuales siempre aparecen individualizados tras una mirada detenida y reveladora («descendamos al gesto, / a los detalles», escribe). Sobre ellos dispone un estado emocional para interactuar de manera casi existencial, como si se decidiera su posición sobre el mundo únicamente mediante la naturaleza. Las relaciones con otras personas se derivan a partir de esos posicionamientos, como algo secundario. Por eso logra una poesía altamente conmovedora, con piezas llenas de intensidad. La vida interior del yo, entonces, se vuelca sobre elementos u objetos externos, que dan testimonio de él. Observándolos, por tanto, podremos encontrar el rastro del yo, tal que huellas. Así, el yo habla desde cierta distancia, sin realizar un balance pero sí con un análisis próximo de las consecuencias. No se trata de una poesía del hacer, pues, sino de lo hecho, pero con una inmediatez que le aleja de la elegía o de la nostalgia. Sus poemas dejan constancia de las huellas de la acción (del tiempo, de los humanos, de la naturaleza), no tanto de la erosión sino de procesos de transformación. Muchos de ellos, no obstante, se encaminan a la destrucción (la degradación, la contaminación, la muerte). Ese atisbo trágico colisiona con el ímpetu vitalista de buena parte del libro. Así, se genera una interesante tensión de la que solo se puede salir a través de una interpretación lírica del entorno, de un distanciamiento a través de las imágenes, de los detalles subrayados en estos versos, que aportan vías para que navegue la imaginación. Desde



ese planteamiento surge un anhelo de intensidad, de inmensidad. El detenimiento en el instante convoca a una búsqueda de la concentración en la plenitud. Los poemas dejan constancia de esa pretensión y de quienes, tal vez, la lograron. De esta manera, *Químicamente puro* nos remite y nos recuerda la materialidad del mundo, pero también cómo podemos construir simbólicamente, mediante el lenguaje, nuevas relaciones y nuevos sentidos a partir de ellas. De ahí la presencia de la poesía y las muestras de las capacidades del lenguaje en este volumen, o el énfasis en rastrear el origen y el fin de la vida que rodea al yo.

De forma coherente con ello, sus poemas nacen desde una voz fuerte, segura, pero sin cerrar versos contundentes. Discurren fluidamente y construyen una atmósfera apacible con ella: no hay interrupción, sino sosiego para facilitar la reflexión, para empujarnos a la comunicación de un atisbo de epifanía que, específicamente, aparece relacionada con la luz en estas páginas. Por ese motivo, también comparte piezas donde muestra su estupor y su dolor ante la injusticia. Porque no encuentra sentido a la crueldad en un mundo lleno de oportunidades para el amor, la calma y la contemplación de la belleza.

Por otra parte, una serie de piezas rememoran a artistas, filósofos y escritores, y recogen escenas donde esos personajes conviven y aprehenden el entorno, quizá como el autor ha ido realizando en el presente. Las pocas anécdotas que inserta (suyas o de esas personas) igualmente nos colocan en esos umbrales de plenitud o de goce (incluido el carnal). A su vez, la música, cómo no, vuelve a colarse en las páginas de un libro de Andrés García Cerdán. En ocasiones, como foco del poema. En otras, como sustrato que, en el fondo, nos vuelve a apuntar a esa nueva esfera que abre la evocación a través del lenguaje (esta vez, el sonoro). Todas, siempre, hacia la conciencia de la vida plena.

Libro del frío

Antonio Gamoneda

GALAXIA GUTENBERG: BARCELONA, 2022

136 PÁGS.

Incontable Antonio Gamoneda

Por José de María Romero Barea

Palpable la sensación de alienación a medida que nos movemos a través de las estrofas, entre denuncias de las banalidades cotidianas, a expensas de un entorno levemente opresivo: «He oído la campana de la nieve, he visto el hongo de la pureza, he creado el olvido». Aislado en su propia creación, el poeta Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931) guarda silencio en la oscuridad, escuchando los silencios, «ante un territorio blanco abandonado por las palabras».

Con la disposición de situarse a sí misma (y a los demás) como figurante en un paraje desolado, la voz de los poemas despliega su extensa exploración del mutismo: «Veía entrar las sombras en la nieve, hervir la niebla en la ciudad profunda». Libre de la dictadura del verso, el vocabulario coexiste restringido por la cautela, la autoexpresión, el individualismo: «Recuerdo el frío del amanecer, los círculos de los insectos sobre las tazas inmóviles».

Elocuentes advertencias nos previenen de que lo que comienza con aterrado ocultamiento concluye con reticencia a la verborrea: «Los espejos están vacíos y en los platos ciega la soledad». Alivios inexplicables conducen al universo aparentemente libre de ilusiones del poemario *Libro del frío* (1992; Galaxia Gutenberg, 2022; prólogo de Tomás Sánchez Santiago; edición al cuidado de Jordi Doce).

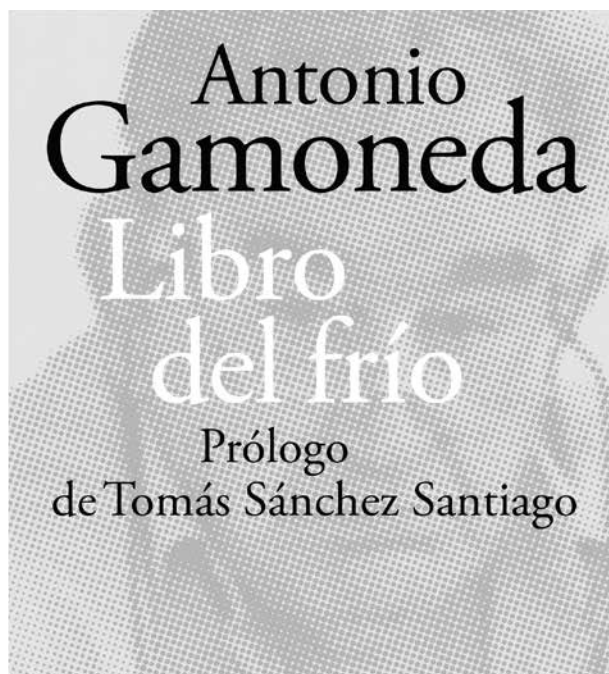
En el trigésimo aniversario de su publicación, regresa un clamor mudo, recargado de ausencias, entre timbres familiares «huecos como las máscaras». Vacíos del duelo completan antirrománticas ensoñaciones a expensas de la verdad. Una angustia equilibrada entre elogios y lamentos se enfrenta a una regresiva desaparición. Actos de interrupción conducen a hipnóticos cantos perplejos: «Existen los perfumes inguinales, lenguas en las heridas femeninas // Y el corazón está cansado».

Invisible (¿incontable?) en su digital empeño, el recuerdo de un tipo diferente de sensibilidad mantiene su aire de misterio a medida que nos atraen analógicos presentes: «Esto era el destino: // Llegar al borde y tener miedo de la quietud del agua». Liberado, el vate relacionado con el Grupo poético de los 50 evita límites, abraza libertades: «No / hay esperanza sin sonido».

Se extralimita su inmutable maravilla, sabiduría o poder elemental, hasta que las dificultades para respirar nublan las ventanas de la composición: «Un animal de luz cunde debajo de tu piel». Una lírica sensibilidad nada prolija informa las perspectivas de una exploración visceral de los traumas, en los márgenes enfrentados a las secuelas del ser colateral: «Este placer sin esperanza, ¿qué significa finalmente en ti? // ¿Es que va a cesar también la música?».

Para el premio Miguel de Cervantes (2006) los recuerdos de la tortura y el tormento son presencias que redundan en la tiniebla primigenia del espíritu regenerado por deseos de lejanía. Con inquisitivo afán, el premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2006) redacta para dar sentido al mundo en su inexplicable multiplicidad, con «la inestabilidad del lenguaje de las revelaciones», sostiene en el prólogo Tomás Sánchez Santiago (Zamora, 1957).

Se congratula Gamoneda de la imposibilidad de dejar constancia del misterio primigenio de las circunstancias. Su fluida sencillez contrasta con la demorada controversia. Treinta años después de haber sido editado, *El libro del frío* nos sigue mostrando al creador que busca cuantificar lo incuantificable, «alguien que sigue avanzando con sigilo hacia la luz final [...] resonando con interior estrépito incesante», concluye el poeta, novelista y ensayista castellano.



Recomendaciones de Quimera



Restitución

Mario Martín Gijón
PRE-TEXTOS, 2023

Mario Martín Gijón nos ofrece un fresco sobre el desencanto y la decadencia de Europa a través de una pléyade de personajes (ficticios o reales, como Celan o Heidegger) cuyos destinos se entrecruzan, sin que ellos lo sepan, a través de manifestaciones artísticas, de la filosofía y de la literatura. *Restitución* constituye una reflexión lúcida e irónica sobre un continente a la deriva, una melancólica observación sobre la crisis de unos valores que se creían inmutables, como el pensamiento, la religión o el arte, y que están esperando, como los personajes que pueblan sus páginas, que se les restituya su rango.



Anoche me soñé muerta

Edson Lechuga
PIEL DE ZAPA, 2023

La sequía asola el pueblo mexicano de Pahuatlán obligando a huir a sus habitantes y diezmando a los que deciden quedarse. A través de una constelación de personajes singulares, Edson Lechuga compone un fresco alucinado y espectral en el que se mezclan lo mágico y lo telúrico, la leyenda y la tradición. En la mejor tradición del realismo mágico y con una prosa portentosa con ecos de Rulfo, García Márquez o Rolando Hinojosa, Pahuatlán deviene un territorio mítico como Comala, Macondo o el Valle; un lugar en el que lo fantástico y lo real devienen cotidianos. Una novela admirable y sorprendente.



Martinete del Rey Sombra

Raúl Quinto
JECKYLL & JILL, 2023

Raúl Quinto nos deleitó y sorprendió con su anterior novela, *La canción de NOF4*, en esta misma editorial, hace ahora dos años. En su *Martinete del Rey Sombra*, Quinto explota un tema diferente y a la vez semejante: la profundización en un personaje o contexto histórico poco conocido. En este caso, la Gran Redada de gitanos que se hizo en tiempos del marqués de Ensenada, en 1749, un auténtico proyecto de exterminio que no escatimó mil crueldades. Con el buen gusto por el lenguaje y el ritmo que caracteriza a Raúl Quinto, este *Martinete* es una de las grandes novelas de la temporada, que además pone la llaga en uno de los episodios más oscuros y salvajes de la historia española.



Los Erasmus

María Cabrera
YA LO DIJO CASIMIRO PARKER, 2023

La editorial madrileña Ya lo dijo Casimiro Parker, además de convertirse en un referente para la poesía contemporánea, también nos ofrece algunas piezas de narrativa de gran valor, como es *Los Erasmus*, una novela de María Cabrera, autora que ya había tenido una gran repercusión por su novela anterior, *Televisión*, en *Caballo de Troya*. La vida de los estudiantes españoles en el extranjero, su mezcla de la realidad de los presentes, sus anhelos y amoríos, y, en este caso, la aparición de Thomas, un personaje cuyo pasado acabará calando en la protagonista se dan cita en esta excelente novela de esta excelente voz. Conviene no perder de vista a María Cabrera.



Cualquier verano es un final

Ray Loriga

ALFAGUARA, 2023

Son múltiples los puntos en los que esta novela nos genera atracción. Desde una trama que mezcla realismo y absurdo, emoción y esperpento, hasta una forma de narrar llena de humor y pensamientos epifánicos. Quizás esa sea una de las habilidades de Loriga: ahondar en el lector sin que el lector se dé cuenta. Cuando advertimos que ya formamos parte de su historia sabemos que nos será imposible salir de ella.



L'administrativa

Jéssica Roca

AUTOEDICIÓN, 2023

Pocas veces se recomiendan autoediciones en *Quimera*, a no ser que el libro valga la pena y su distribución nacional sea difícil al haber sido escrito en catalán. Novela de autoficción en la que la narradora cuenta, por medio de su *alter ego*, cómo le afectó la crisis económica del 2008 trabajando en una multinacional y cómo tenía que conciliar la vida laboral con la familiar. Interesante carrera la de esta autora que ha indagado en la vida de Bukowski en un ensayo previo, del 2021 —*Llegint a Bukowski*—, que mereció premios de público y crítica.



Konic

Salvador Perpiñá

MILENIO, 2023

Perpiñá vuelve al cuento a lo grande. Este reputado guionista de series —firma las mejores producciones de los últimos años en España— nos deleita, siempre desde ese sarcasmo tan personal, con esta nueva colección de relatos, donde nos encontraremos padres que roban las chicas a sus hijos, viudas que comienzan una relación virtual con el avatar de su difunto esposo y planes para suicidios perfectos, entre otros. El imaginario de Perpiñá, tan visual, no dejará de sorprendernos.



Un país bañado en sangre

Paul Auster (fotografía de Spencer Ostrander)

SEIX BARRAL, 2023

La historia de Estados Unidos es la crónica de un país bañado en sangre, como indica el título de este nuevo libro de Paul Auster. El autor norteamericano disecciona el presente de su país en un momento crucial desde su fundación, con una sociedad peligrosamente polarizada, sobre todo en temas como el control de armas. Sus páginas nos transmiten el hielo de los disparos, la desolación de las víctimas y el futuro incierto que tienen por delante. Las imágenes de Ostrander que acompañan al texto sobrecogen al lector de una forma tan intensa como esclarecedora.