

Quimera

. REVISTA DE LITERATURA

Nº 504 - diciembre 2025 - España 8 € | Portugal 8,5 €

504

HOMENAJE: FERNANDO CLEMOT - JORDI GOL - GINÉS S. CUTILLAS - ÁLEX CHICO - IVÁN HUMANES - JUAN VICO
ROGER ROVIRA - M^{ra} JESÚS BATURONE - DAVID R. SEOANE - F. DELGADO - CARLOS HERNÁNDEZ OSORIO - BORJA L. ÁLAMO



**«Un texto inmortal,
de una vigencia actual y eterna que da vértigo.»
Adan Kovaesics**

Karl Kraus

**Los últimos días
de la humanidad**

Traducción y prólogo de Adan Kovaesics
Epílogo de Eilfriede Jellinek y Clemens J. Seta



HO Editorial

En librerías y en www.ho-editorial.com

El legado de Quimera se agranda

En este último mes de noviembre se cumplieron 45 años de existencia ininterrumpida de esta revista, una cifra insólita para una revista de literatura, y más teniendo en cuenta su independencia y su voluntario desamparo ante cualquier poder institucional. Están pues ya muy lejos los tiempos y el ambiente cultural en los que nació, y la revista ha ido adaptándose a las mutaciones y cambios que también se han venido produciendo en el territorio de la cultura.

Porque los tiempos, efectivamente, han cambiado. La industria editorial también. Y, por supuesto, las apetencias y preferencias de los lectores. A tiempos nuevos, revista nueva, podríamos reclamar, sin renunciar por ello a algunos elementos esenciales que han subrayado los momentos más definitorios de su trayectoria: su independencia y la exigencia de calidad entre ellos.

Quimera nació en un momento excepcional. Por una parte, la llegada de la democracia había acabado con la censura en materia de libros, con lo cual una gran cantidad de autores —magníficos buena parte de ellos— que no habían podido ser leídos aquí irrumpieron en cadena en nuestro hasta entonces esmirriado panorama editorial. Además, Barcelona se había convertido, quizás gracias a una inteligentísima agente literaria (Carmen Balcells, cuya rocambolesca forma de acceder a los grandes autores que representaba merecería ser contada) en el corazón de la literatura en lengua castellana. Todo pasaba por Barcelona: Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Roa Bastos, Borges...

CONTINÚA...

Einstein on the Beach

La Sociedad de Masas: Un coloso de hierro,
de Fernando Clemot – 5

Fórmulas de cortesía, de Álex Chico – 10

El ensayo-ficción: el texto o la vida,
de Ginés S. Cutillas – 12

La reina de las aguas, de Fernando Clemot – 17

*Cocinas literarias: Breve perspectiva de la literatura
gastronómica española a partir de seis obras
fundamentales,* de Jordi Gol – 24

El microrelato: una introducción al género,
de Ginés S. Cutillas – 32

El cielo raso

¿Qué es una novela de ensayo ficción?
*Varios apuntes sobre las posibilidades de la
narrativa,* de Álex Chico – 38

El Holandés herrante

Museo de sombras. (Primera sala),
de Álex Chico – 44

Museo de sombras. (Segunda sala),
de Álex Chico – 47

La vida breve

La estación de Coburgo, de Fernando Clemot – 50

Los pescadores de perlas

Microrelatos inéditos, de Iván Humanes – 56

El castillo de Barba Azul

Poemas inéditos de Juan Vico – 58

El ambigú

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:

Fernando Clemot, Álex Chico,
Ginés S. Cutillas, Jordi Gol,
Iván Humames, Juan Vico,
Roger Rovira Masana, M^o Jesús
Baturone, David R. Seoane,
F. Delgado, Carlos Hernández
Osorio, Borja L. Álamo.

EDITOR: Miguel Riera

DISEÑO: Xavier Balaguer

MAQUETACIÓN Y CUBIERTA: MyR

CORRECCIÓN: Cinta Moreso
Galiana

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

EDITA: Ediciones de Intervención
Cultural S. L.

Av/ Marquès d'Argenteria 17,
Principal 2 08003 - Barcelona

937550832

www.revistaquimera.com

quimeracontactar@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.



y además contábamos con una pléyade de nuevos y no tan nuevos valores surgidos aquí: Mendoza, Marsé, Benet, los Goytisolo... Todo ello configuraba un deslumbrante panorama literario. Hacer una revista literaria de calidad resultaba fácil si se podía contar con ellos.

Quimera, quién sabe qué dioses fueron los que la protegieron, contó con el apoyo y la colaboración de todos ellos (excepto con García Márquez, enojado a causa de una crítica adversa que había firmado el catedrático colombiano Gutiérrez Girardot). Todos publicaron textos en Quimera, que contó además con tres escritores que se implicaron activamente en tratar de convertirla en la mejor revista literaria de la época: Juan Goytisolo, Julián Ríos y el novelista colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán. Y lo consiguieron. La tirada media de la revista en aquellos tiempos era de 30.000 ejemplares, una cifra inverosímil pero cierta.

Pero como la felicidad nunca es completa, llegó la crisis: los principales autores en lengua castellana, latinoamericanos y españoles, se dividieron en dos grupos antagónicos por razones políticas. La razón —o quizás excusa— tuvo que ver con la censura y represión llevada a cabo por el gobierno cubano a un poeta, Herberto Padilla. El “caso Padilla” tuvo resonancia mundial, y en un piso parisino se consumó la ruptura: Juan Goytisolo, Vargas Llosa, Cabrera Infante y otros, defendieron a Padilla. Cortázar, García Márquez, Mario Benedetti y otros, lo criticaron. Quimera, en defensa de la libertad de expresión, apoyó a los primeros, y fue amigablemente abandonada por los segundos.

Obviamente, durante 45 años sucedieron muchas más cosas, cuyo relato no cabe aquí. Tras 18 años al frente de la revista, Miguel Riera Montesinos la abandonó para proceder al rescate de otra revista, El Viejo Topo, que había suspendido su publicación hacía unos años. Le sucedió Ana Nuño, una brillante crítica venezolana de carácter difícil, que estuvo un breve tiempo al frente de la revista. Después, Fernando Valls y más tarde Jaime Rodríguez le impusieron su sello.

Durante estos últimos doce años la revista ha sido dirigida por Fernando Clemot con el apoyo como co-directores de Jordi Gol, Ginés Cutillas y Álex Chico, quienes se despidieron de las labores de dirección en este número pasado de noviembre. A todos ellos debemos agradecerles su entrega, su esfuerzo y perseverancia.

Antes de iniciar una nueva época, queremos rendir homenaje a la labor de este equipo que, durante más de una década, ha capitaneado la revista. En este número se incluyen algunos de los textos más personales y literariamente significativos del equipo saliente, una muestra del compromiso y la sensibilidad con que supieron mantener viva la revista durante estos años. No queremos dejar de mencionar tampoco a Iván Humanes y Juan Vico, quienes, aunque por un tiempo más breve, formaron parte de esta etapa y contribuyeron con su talento y dedicación al proyecto común de Quimera. El legado de Quimera se agranda, y su historia continúa.

A partir de enero, se inicia una nueva etapa para la revista: un nuevo equipo, una nueva dirección y un renovado impulso editorial que, sin renunciar al espíritu crítico, la independencia y la exigencia literaria que siempre la han caracterizado, buscará dialogar con los desafíos contemporáneos de la cultura y la escritura. Quimera se prepara así para seguir siendo un espacio vivo, plural y atento a las transformaciones de la literatura y el pensamiento.

La sociedad de masas: un coloso de hierro

Por FERNANDO CLEMOT

Erigir un coloso de hierro. En el otoño de 1915¹ se levantó una estatua de madera de doce metros de altura del general Hindenburg en el Tiergarten de Berlín, cerca de la columna de la Victoria. El público que se acercaba a ella donaba una pequeña cantidad para fijar un clavo de hierro o latón en la madera y construir así una estatua de acero, un *nagelmann*². Cuando se clavaba la pieza de metal se debía recitar una pequeña frase, como un hechizo para transmitir fuerza al héroe, al hombre de hierro que se estaba forjando: «Que Dios proteja a Paul von Hindenburg». El conjuro. Invocar la imagen del héroe revestido en metal para así darle fuerzas y protegerlo, hacerlo invulnerable frente al enemigo.

Se recaudó de aquella manera más de un millón de marcos que se enviaron como apoyo al frente y el sistema se exportó a más de cien ciudades de Alemania que crearon sus propios hombres de acero. Hindenburg era entonces el héroe de Alemania, el vencedor de Tannenberg y los lagos Masurianos, el héroe que había aplastado a los rusos de una manera casi defini-

tiva. La veneración al héroe, al caudillo. La masa reverenciando al hombre que ha de salvar a la patria. Este tipo de homenajes no eran nuevos ni serían extraños —solo tendríamos que pensar en la Antigüedad, con Alejandro Magno o Julio César o con personajes más cercanos como Napoleón, Wellington, Simón Bolívar o Lincoln³—, pero en su momento sí que sorprendieron porque nunca se había llegado a tales niveles de exaltación y veneración de la figura del líder como a principios del siglo XX. Algo había cambiado: se había traspasado una barrera. Había nacido la era del culto a la personalidad⁴.

Estas primeras décadas del siglo XX subliman la imagen del líder, del caudillo del pueblo. Por todos los rincones de Europa se reproducen «los hombres fuertes» de los que hablaría Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1922). Y este patrón se repetirá hasta la exasperación en interminables figuras —ya no solo en Europa—, en esos hombres fuertes, como Churchill, Roosevelt, Stalin, Hitler, Mussolini, Salazar, Francisco

1. Era el segundo año de la Primera Guerra Mundial. El frente se había estabilizado, se habían atrincherado las partes y apenas hubo movimientos de importancia en el frente oeste. Es también el año de la victoria alemana sobre los rusos en los lagos masurianos —en la que tiene un papel directo Hindenburg—, del desastre inglés en Galípoli y de la entrada de Italia en la guerra.

2. La tradición de las figuras con clavos (*Stock im Eisen*) tiene una primera representación en el siglo XVI, en 1553, en el Graben de Viena, cuando cada aprendiz clavaba un clavo en el tronco de un árbol al terminar su aprendizaje.

3. O poco después el culto a los héroes de la Revolución rusa y sus antecesores: Lenin, Stalin, Marx, Engels...

4. Se podría establecer alguna semejanza entre estas figuras reverenciadas y la figura del santo de la Iglesia cristiana. Se personifican en el héroe algunas cualidades —valor, patriotismo, entrega, firmeza, liderazgo—, se convierte en un modelo de vida, de ciudadano, de una forma muy parecida a la del santo en el culto cristiano. También hay algunas de estas figuras que, al fallecer, el sacrificio, se convierten en un símbolo más importante, más fuerte y venerado —Lincoln, Kennedy, Juana de Arco, Michael Collins—, como si con su muerte se pudiera trascender el ejemplo, como si su pérdida hubiera sido para salvar a una nación o una sociedad.

Franco, Haile Selassie, Juan Domingo Perón, el Che Guevara, Eisenhower, Kennedy, Mobutu Sese Seko, Juan XXIII y un largo etcétera⁵. La sociedad había cambiado y demandaba un nuevo tipo de dirigente; ya no se buscaba el culto a una entidad que conectara con la deidad —el monarca⁶— sino un hombre hecho a sí mismo; un hijo del pueblo con la cualidad de poder ver más allá, de dirigir a la masa. Alguien que pudiera predecir, pero también gobernar con mano dura en los momentos de duda.

Este nuevo culto a la personalidad se intensifica en los años veinte y treinta del siglo XX. Pese a que el fenómeno aparece con fuerza en estos años, tenía una base anterior que arraiga con los cambios sociales que modifican la educación en la segunda mitad del siglo XIX. Aquella nueva forma de entender al individuo, su utilidad, era un cambio que venía gestándose desde, al menos, tres generaciones. El escenario también estaba cambiando a una velocidad vertiginosa. La aparición de las maquinarias de vapor, base de la primera revolución industrial, seguida de la energía eléctrica y de los motores de combustión cambian la sociedad occidental en pocas décadas. Surgen nuevos medios de información y de transporte —el telégrafo, el ferrocarril, el vehículo a motor—, las noticias se propagan de una forma más rápida, agresiva y fulminante. Para un campesino francés de principios del siglo XIX era más difícil tener una información directa y constante de su líder —Napoleón, o alguno de los reyes de la restauración borbónica— que la que podría tener un ciudadano en la Alemania de la guerra franco-prusiana, la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, en

el Reino Unido en la Segunda Guerra Mundial o en la Italia fascista.

El desarrollo frenético de la prensa, la fotografía, el cine, la radio y todos los nuevos inventos de finales del siglo XIX y principios del XX servirán para ampliar el eco y la propaganda en torno a unos liderazgos que emergen de una forma continua y virulenta. La imagen del líder llegará ahora a todos y en todo momento. El resultado de este nivel de comunicación es también el surgimiento de iconos de poder globales en la ciencia, el pensamiento o el espectáculo. Ya no son únicamente celebridades nacionales o locales. A la primera generación de este tipo de icono pertenecieron personajes como la reina Victoria del Reino Unido, Darwin, Marx, Livingstone, Sarah Bernhardt, Rodin, Madame Curie o Edison.

Estatua del General Paul von Hindenburg. Fotografía: Diplomatic Security Service



5. No abundan mucho este tipo de figuras femeninas. Las hay, pero cobran mayor relevancia en las últimas décadas, con el auge de la revolución feminista, aunque cabe destacar algunos referentes anteriores como Juana de Arco —importantísima para el nacionalismo francés—, la reina Victoria o Cristina de Suecia, ensalzada por la Contrarreforma como un ejemplo de conversión de la fe luterana a la católica.

6. Algunas coronaciones que hemos comentado —Napoleón Bonaparte, Henry Christophe—, pero también otras personalidades como el general Bernadotte, Leopoldo I de Bélgica o Maximiliano de Méjico, buscaban con la entronización ese tipo de conexión, reconocimiento y diferenciación de la masa. Todo ello pese a provenir la mayoría de ámbitos no relacionados con las familias reales.

Aparece una identidad global de las grandes personalidades que llega también a la literatura y al mundo del arte. Hay un conocimiento más amplio de las literaturas que no son las propias. Este fenómeno coincide además con el auge de dos literaturas ausentes del canon occidental hasta el momento: la norteamericana y la rusa, que pronto generan figuras mundialmente reconocidas como Tolstói, Dostoievski, Melville, Mark Twain o Edgar Allan Poe. Esta lista se une a los grandes nombres que surgen de las grandes literaturas europeas como la francesa, la inglesa o alemana, en menor medida en las voces de los Dumas, padre e hijo, Jules Verne, Victor Hugo, Zola, Flaubert, Charles Dickens, Goethe, Hoffmann, Walter Scott o las hermanas Brönte.

Otra variante de este conocimiento más rápido y general del saber, como de la propaganda, es la aparición de arquetipos literarios que estarán también dominados por las culturas preponderantes —la francesa y la anglosajona especialmente—, que crean un cúmulo de personajes literarios que llegarán a reconocerse en todo el mundo. En esta lista podríamos incluir a personajes literarios como Sherlock Holmes, el capitán Nemo, Madame Bovary, el capitán Ahab, Bartleby, Ebenezer Scrooge, Huckelberry Finn, D'Artagnan, Edmond Dantès, Jean Valjean, Cosette, Margarita Gautier, etc. Se crea al mismo tiempo también un catálogo general de monstruos literarios: Frankenstein, el Hombre de Arena, Drácula, el doctor Jekyll y mister Hyde, Moby Dick, la Eva Futura, el Hombre invisible, el Golem, el Fantasma de la Ópera, etc.

También aparecerán, con cuentagotas, personajes referenciales o arquetipos de otras literaturas como podrían ser Don Juan, Raskólnikov, Guillermo Tell, Bezújov, Bolkonski, Ana Karenina o incluso el largo reguero de personajes infantiles creados por los hermanos Grimm o Hans Christian Andersen a mediados del XIX. La rapidez de las traducciones y la fuerza de los modelos crea un fondo de cultura literaria occidental. La literatura creará ficciones y personajes, pero también se convertirá en un medio de exaltación y propaganda de las formas de vida y valores de las culturas preponderantes.

También nace en este periodo una nueva sensibilidad que con el tiempo pasará del Reino Unido al resto de países europeos y al otro lado del Atlántico. Un nuevo enfoque en la formación de la juventud. Si hasta las últimas décadas del siglo XIX los ideales de la educación estaban basados en el desarrollo intelectual del

individuo, a partir de esa década esta formulación cambia por completo. Y era lógico que todo empezara por la nación que gobernaba medio mundo.

El Reino Unido se había convertido en un gran imperio, todavía en fase de expansión, y resultaba más conveniente una juventud centrada en el culto al cuerpo que a las capacidades intelectuales o artísticas. Es el fin de la juventud erudita y aventurera —también crítica y hasta levantisca— de finales del siglo XVIII y de principios del XIX que no tenía sentido en esta nueva realidad. No interesa seguir armando intelectualmente a la juventud que décadas atrás ha participado en la revolución tecnológica y en la aparición de las monarquías y repúblicas parlamentarias europeas. Se necesita una masa vigorosa y acrítica. La enseñanza comienza a centrarse en lo físico, a través de un sistema educativo fiero y despótico, y aparecen en las escuelas públicas los deportes de equipo —el rugby, el críquet, luego el fútbol— ideales para crear un régimen disciplinado y enérgico. Los colegios son más cuartel y menos escuela. Aparece la camaradería de grupo. Un individuo más social y menos individualista. Los antiguos atenienses europeos se habían convertido en espartanos.

Las últimas décadas del siglo XIX encumbran este cambio de espíritu y el modelo británico pronto comienza a reproducirse en otros lugares. La disciplina, la rigidez, el esfuerzo físico, las asociaciones grupales, los equipos deportivos. Hay un nuevo modelo de joven: menos idealista, más disciplinado, más físico, protegido por una masa que lo integra y anula a la vez. Se cohesiona el grupo social, el individuo obra siempre en relación con un supuesto bien superior y colectivo, y no tanto con su juicio propio. El individuo forma parte de un engranaje. Pronto la mayoría de las *élites* europeas se forjan en este modelo de educación.

Para estrechar el control sobre este nuevo ciudadano aparece también el asociacionismo juvenil, que pretende cubrir también el espacio de la educación del joven que hasta entonces escapaba del impacto de la disciplina de las aulas: su tiempo libre. En 1908 surge el movimiento *scout* en el Reino Unido, creado por Robert Baden-Powell, que reproduce en sus asociaciones algunos esquemas que ya había probado en la guerra bóer, una década antes. Rigor, disciplina, despliegue físico, formación moral, uniformidad. Adoctrinamiento. El movimiento tiene sus réplicas e imitaciones en otras corrientes del norte de Europa y América. También nacen otras visiones con el mismo objetivo de fondo,

como los *wandervogel*, que aparecen en Alemania a principios del siglo XX. En este tipo de asociaciones se habla ya de conceptos como regeneración, vuelta a los orígenes, a la naturaleza, pero cada vez con más insistencia lo hace también de la raza, de la degeneración y la pureza de la misma. El fermento del fanatismo que arrasaría Europa en los siguientes cuarenta años.

El mundo del arte también se ve afectado por esta tendencia a la asociación de individuos. Nace el corporativismo artístico. Los movimientos estéticos se vuelven más férreos en sus preceptos y objetivos, y se produce una pérdida de la individualidad del artista, un concepto inherente al arte desde el Renacimiento. Surgen los movimientos rupturistas, pero siempre dentro de un entorno grupal⁷, un deslizamiento esbozado ya por las corrientes artísticas anteriores —realismo, expresionismo, simbolismo, incluso el fauvismo, que podría marcar la frontera de estos cambios—, que, pese a mostrar cierta fidelidad a una corriente estética y de pensamiento, siempre mantenían una cultura individual, de propiedad artística, nunca de asociación alrededor de proyecto o unos preceptos marcados. A principios del siglo XX surgen los «ismos», que marcarán este cambio de concepto. El futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el ultraísmo e, incluso unas décadas después, el neorrealismo en el mundo del cine.

7. Los *wandervogel* (traducción del alemán: ‘pájaros errantes’) surgen en Alemania en 1896 y pronto se implantan en todo el país e incluso se traslada su ideología a otros lugares como los países nórdicos. Se basa el movimiento en un espíritu crítico con el desarrollo urbano y la industrialización, «la búsqueda y descubrimiento» de los bosques y la naturaleza. Surge también una mística de lo natural, que se acaba emparentando con un ensalzamiento de los supuestos valores de la Edad Media y los caballeros teutónicos germanos. A partir de 1933 estos grupos —que llegan a tener casi cien mil asociados— acaban siendo fusionados o absorbidos dentro del movimiento juvenil nacionalsocialista, las Juventudes Hitlerianas, creadas en 1926 y que en parte reproducen su ideología de fondo.

8. Años más tarde, el director de cine Frank Capra lo denostará y resumirá a la vez: «El arte no puede ser un comité. Solo puede ser la extensión de la sensibilidad de un individuo».

A partir del *Primer manifiesto futurista*, publicado en febrero de 1909, se multiplican las proclamas, las firmas con las que grupos de artistas quedan sujetos a unas normas o consignas⁹. Los ideales que se propugnan inflaman a estos grupos que presionan, se burlan, detestan el pasado o las otras formas de ver el arte y la sociedad. Estas asociaciones se endurecen y radicalizan: quieren destruir, incendiar todo signo del pasado y de la mediocridad del presente representada por otras estéticas. Abundan las actitudes extremas, los escándalos en presentaciones¹⁰, amenazas, acciones ejecutadas por un elemento en favor de un ideal artístico supremo promovido por su colectivo. El movimiento en el arte copia la radicalidad y polaridad del momento político. El arte, como la sociedad, se llena en pocas décadas de ira y de músculo.

Se busca con una fiereza desconocida lo nuevo, lo extraño y lo escandaloso. Pese al cambio evidente que se produce en el arte y la sociedad a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las décadas anteriores ya anunciaban esta sustitución de paradigma. Toda la confianza y el bienestar que auguraba el realismo —una auténtica épica de la burguesía— y su poder de unificar y dar permeabilidad¹¹ a una nueva sociedad

9. Esta unidad de conceptos y objetivos llevará a que, por ejemplo, la mayor parte de los firmantes del manifiesto surrealista de 1924 acaben pocos años más tarde en las filas del Partido Comunista Francés.

10. El mundo de la música no sería ajeno a este tipo de acciones. Son ampliamente conocidos el tumulto de marzo de 1913 en el Musikverein de Viena (*skandallkonzert*) durante la presentación de una obra de Schoenberg, en mayo de ese mismo año en París en la presentación de una pieza de Stravinsky, o los llamados *intonarumori* con los que los futuristas italianos boicoteaban determinados eventos musicales o teatrales del arte que denominaban decadente.

11. Buena parte de los héroes de la novela realista son ejemplos de esta nueva forma de «ascensor» social. Jean Valjean, el protagonista de *Los miserables* (1862), asciende desde los infiernos de lo más bajo del estrato social hasta la respetabilidad, como Edmond Dantès de *El conde de Montecristo* (1844) se convierte en un personaje respetable en la sociedad parisina simplemente porque amasa una fortuna y sin que nadie se pregunte su origen. La aspiración del pueblo llano de ascender de posición se puede convertir en realidad después de las revoluciones liberales de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Eso nos repite una y otra vez la novela realista.



José Ortega y Gasset. Fotografía: SAS Scandinavian Airlines

se deshará a través de los movimientos artísticos que le siguen. Desaparece la confianza en el hombre, en la técnica, en un progreso que puede hacerlo mejor¹². En la literatura de finales del siglo XIX, los movimientos aniquilan con precisión el edén realista y burgués. Hacia 1870 el naturalismo ya busca una raíz genética y científica¹³ a las actitudes sociales —mostrando así también su determinismo—, retrata los primeros movimientos obreros y denuncia el papel subsidiario de la mujer. El decadentismo va todavía más allá. Se encastilla en el lujo, en la exhibición obscena de lo material, y señala las limitaciones de una sociedad burguesa que a principios del siglo XX empieza a retratarse como una máquina despiadada y asesina.

12. Este desgarró se puede apreciar con precisión en la obra de uno de los autores más leídos de este tiempo: Jules Verne. Sus primeras obras, las de la década de 1860 y 1870, presentan este optimismo, que va desapareciendo hasta tornarse prácticamente una visión del futuro como una amenaza, que podemos encontrar en obras como *Los quinientos millones de la Begún*, *Dueño del mundo*, *Robur el conquistador*, etc. Las llamadas «novelas frías», en que casi se anticipa un futuro copado por el militarismo, el fanatismo y la creencia en líderes que pueden llevar a la destrucción total.

13. En 1859 ha aparecido *El origen de las especies* de Charles Darwin y en los primeros años de la década de 1860 el naturalista austriaco Gregor Mendel formula también unas leyes genéticas a partir del estudio de las plantas. En 1856, en el valle alemán de Nearden, se descubren restos humanos anteriores al *Homo sapiens*.

La Primera Guerra Mundial no solo acaba con algunas de las monarquías más conservadoras y antiguas de Occidente —Rusia, Alemania, Austria-Hungría, el Imperio otomano— sino que agudiza la impaciencia de algunos movimientos artísticos y sociales. Se habla de generaciones y de un cambio que no se ha producido en profundidad. La realidad se vuelve más agresiva y chillona. Los manifiestos se multiplican en el periodo entreguerras. Hay reuniones, acciones de fuerza, enfrentamientos y ridiculización de mitos artísticos y sociales todavía presentes¹⁴.

El baño de sangre de la Primera Guerra Mundial no servirá para limar las conciencias. Todo lo contrario: la sociedad se vuelve más rápida y ansiosa, se llena de venganzas y rencores. Los jóvenes que han sido masacrados en los campos de batalla de Europa no encuentran acomodo en la nueva sociedad de entreguerras. Surgen los totalitarismos, regímenes que ensalzan la figura del líder y prometen a las naciones un futuro que estará a la altura de un pasado glorioso. Europa entera se llena de estridencias, de promesas de triunfo. Las naciones se atrincheran y se cierran. Vuelven los referentes de siempre; se rescatan con premura los códigos de poder de la antigua Roma y de otros imperios muertos: los desfiles, saludos marciales, himnos, palcos, música, estandartes imperiales, águilas y marchas militares. Los discursos enloquecen. Se vuelven más duros, mesiánicos. El líder transmite a la masa rendida su paroxismo.

La cultura de masas se vuelve más ciega e inconsciente y en menos de una década se lanzará a una nueva carnicería, más brutal y descarnada que la primera. Sin normas ni límites. El resultado de aquella ceguera será el fin de la hegemonía de Europa y la creación de dos grandes potencias que librarán durante cuarenta años, y muchas veces sobre suelo europeo, un combate de desgaste y movimientos.

Este fragmento es una adaptación de un capítulo del ensayo inédito *Los reyes bárbaros*, adaptado en exclusiva para *Quimera*.

14. En España, por ejemplo, uno de los focos de ataque de los artistas jóvenes son los referentes literarios del siglo XIX, con especial saña sobre Galdós o Echegaray. En Italia los movimientos de vanguardia se ensañan con lo que llaman el *giolittismo*, en homenaje a la figura del tantas veces primer ministro italiano, Giovanni Giolitti, y la estampa del rey Víctor Manuel III, por ridículo e insignificante, «el enano del espadón».

Fórmulas de cortesía

Por ÁLEX CHICO

Si hago un poco de memoria y vuelvo a mis primeros años de adolescencia, me doy cuenta de que la entrevista, es decir, la necesidad de comunicación con el otro, está en el origen de mi vocación literaria, en el inicio de mi escritura, casi a la par que la composición de mis primeros poemas. En cierta forma, son dos líneas que corren en paralelo y se encaminan hacia lo mismo: el diálogo con el entorno, con lo que nos rodea. Tanto da que sea una conversación con el exterior o una correspondencia con lo que permanece dentro. En ambas existe una forma de conversación que configura nuestra intimidad, nuestra forma de ser y de estar en el mundo, nuestra manera de juzgarlo. Por ese motivo la entrevista, igual que la poesía, siempre me ha parecido un género literario más, porque implica un intercambio de signos, de percepciones, de enriquecimiento compartido. Cualquier actividad creativa busca justamente eso: incorporar en uno mismo las señales que vienen de fuera, construir una habitación a través de otras habitaciones, descodificar y hacer nuestras las palabras prestadas, sus símbolos, su cosmovisión del universo. Lo que busca, en definitiva, es la posibilidad de ser en otro, de vivir enfrente, aunque sea por un tiempo muy breve. Ahí se sitúa la base de todo trabajo literario, en conseguir que, siquiera por unos momentos, nuestra vida suceda de otra forma. Y la entrevista, como cualquier género literario, es una actividad que lleva hasta el límite ese propósito.

Cuando empleo el término entrevista debería hacer un matiz, un apunte que encierra, a su vez, una crítica. La entrevista a la que me refiero, la que podría calificarse como un género literario más, no tiene mucho que ver con algunas entrevistas al uso que nos encontramos en ciertos periódicos, revistas o suplementos culturales. Me refiero a ese tipo de conversaciones cuya única finalidad pasa por llenar unas cuantas páginas y servir a determinadas promociones editoriales. Reconozco que me molestan esa clase de charlas, digamos, proto-

colarias, superficiales, porque parecen construidas sin más intención que la de llenar un cupo. Entrevistas que redundan simplemente en las tres o cuatro cosas que encontramos en la solapa de un libro, o en aspectos que, de tan generales, resultan tópicos e intercambiables.

Ese tipo de conversaciones, ya digo, no suelen interesarme demasiado, porque se les ve de lejos su único propósito: servir a determinados criterios comerciales, participar como un eslabón más de una cadena de promoción y marketing. Supongo que otro tanto podría decirse de algunas reseñas que, con relativa frecuencia, leemos en los citados periódicos y suplementos.

Cuando me he acercado a este género mi intención ha sido siempre distinta. En todas las charlas que he mantenido con escritores he tratado de situarme en un punto desde el que partir para ofrecer al lector una idea global del autor entrevistado. Una aproximación a su visión de la escritura, enfrentándole a un diálogo con su propia obra o lo que rodea a su proceso creativo. En algunos casos, las preguntas formuladas se plantearon como si fueran microensayos, a modo de crítica hiperbreve del universo literario del autor. Algo bastante similar a lo que encontramos en otros libros del género, como las ocho conversaciones de Jordi Doce en su magnífico *Don de lenguas*, publicado por la editorial Confluencias en 2015. Ya que cito este libro, aprovecho para traer de vuelta unas palabras de Salvador Pániker que Jordi Doce emplea en su prólogo: «... todo entrevistado queda reducido a los límites de mentales de su entrevistador». Me parece, qué duda cabe, una espléndida definición, un resumen exacto de la tarea que debe llevar a cabo un buen entrevistador. Porque, si bien todo gira alrededor del entrevistado, la labor de quien formula las preguntas, su intuición o su lectura en torno a una obra estimulan los límites de la conversación. La posibilidad de que esa misma charla se dispare hacia un punto u otro depende de la destreza o de la perspicacia de quien lanza al aire sus preguntas. El entrevistador, como el autor de un poema o de una novela, transita por una delgada línea, un camino frágil, quebradizo,

porque apenas tolera un mal paso. Su habilidad consiste en tensar una cuerda y, al mismo tiempo, evitar que se rompa. Por eso es una tarea sumamente compleja: porque se mueve por un terreno que puede estar a punto de precipitarse.

Cuando iniciaba mis primeras entrevistas, a comienzos del año 2000 más o menos, comencé a redactar, casi en paralelo, un decálogo que pretendía trazar diez puntos básicos a la hora de afrontar el diálogo con el otro. Algo así como un breve manual del buen entrevistador. Esas notas estaban garabateadas al final de un libro. Ahora, al releerlas nuevamente, me doy cuenta de que estaban escritas con cierta ingenuidad, o con la ambición un poco pueril que se presupone a todo escritor, especialmente en sus inicios. Aun así, tal vez por un sentido de fidelidad al punto de partida, me gustaría recuperarlas ahora. Eran estas:

1. La autoría de la entrevista pertenece, al final, al entrevistado. No debes olvidar que eres tú quien le ha seguido, no al revés.
2. La entrevista es una forma de crítica literaria a la que añadimos nariz, ojos y boca.
3. Intentar que el entrevistado brille, no que deslumbre. Hazle hablar en sombra, pero que no se apague.
4. No busques preguntas geniales, sino cuestiones que provoquen genialidad.
5. Si días más tarde te vuelves a encontrar con el autor entrevistado y ya no te recuerda, no te preocupes. Ten confianza en que algún día podrás recordarle ese olvido.
6. No formules preguntas sin respuesta. Puedes acabar solo.
7. Por mucho que te moleste, ninguna pregunta es imprescindible. Las respuestas, sí.
8. La fórmula de Baudelaire aquí no funciona. Evita ser sublime sin interrupción.
9. Una entrevista es como un libro: encuentra las preguntas que podrías hacerte a ti mismo y deja que sea el otro quien intente responderlas.
10. Cada cierto tiempo, imita a Capote: redacta un formulario y trata de responderlo. Después, borra inmediatamente el archivo.

Ese fue el decálogo que había anotado hace ahora unos quince años. Surgió a raíz de mis primeras entrevistas en la hoy desaparecida *Kafka*, una revista de hu-

manidades que se editó primero en papel y se transformó más tarde en una publicación digital. A esa segunda etapa pertenecen las conversaciones que mantuve con Gonzalo Hidalgo Bayal, Esther Tusquets, Javier Cercas y Álvaro Valverde, a las que siguieron, más tarde, otras charlas con Caballero Bonald, Jordi Doce, Raúl Zurita, Jorge Carrión, Carme Riera y Sergio Gaspar, publicadas ya en *Quimera*, las dos últimas en colaboración con Jordi Gol y Juan Vico. Al no existir un límite de espacio tan estricto en *Kafka*, y sí en *Quimera*, las primeras conversaciones que mantuve son algo más extensas. La publicación en digital permite este tipo de licencias.

Cuando años atrás surgió la idea de reunir las en un libro, que acabé titulando *Vivir enfrente*, me pregunté qué sentido tendría publicarlas tanto tiempo después, si casi todos esos autores habían continuado con su trayectoria creativa y habían sumado nuevos libros a su producción literaria. Lo que me pregunté, en realidad, es si esas mismas entrevistas no quedarían desfasadas, obsoletas, y si no sería más conveniente tratar de actualizarlas, incluyendo una conversación sobre su trabajo más inmediato. Descarté esto último por una razón: que se publicaran en ese momento era una oportunidad para hacer partícipe al lector, para que descubriera si esos augurios, intuiciones, hipótesis o proyectos que se citan se han cumplido o si, por el contrario, han seguido un rumbo distinto al que presentía el propio autor. De esta forma, serían los lectores y los propios escritores entrevistados los que debían completar el libro. A ellos les competía renovar o contrastar lo que allí se decía. Publicarlas de esa forma, sin ampliaciones ni anexos, perseguía algo muy sencillo, a saber: que, en último término, el lector también se acabara interrogando.

Quizás esta predilección por la entrevista aún conserve, en mi caso, el eco de una frustrada vocación de periodista. Puede que sea una rémora o un poso transformado de lo que quise ser y no fui. En todo caso, sea por un motivo o por otro, lo que he pretendido en cada una de las conversaciones que he mantenido es dar cuenta de la magnífica labor de los autores con los que me citaba. De eso se trata, en definitiva. Al fin y al cabo, tengo la sensación de que el futuro de la literatura también pasa por los diálogos que decidamos mantener con nuestros escritores.

El ensayo-ficción: el texto o la vida

Por GINÉS S. CUTILLAS

Las formas narrativas se agotan de forma cíclica. Hemos asistido, y seguiremos asistiendo cada tantos años, a la muerte de la novela como modelo óptimo de contar historias. Incluso en lo visual, el espectador ha cambiado su comportamiento respecto a las películas, esas unidades estancas de entretenimiento finitas; ahora quiere alargar su relación con los personajes, hacerles un seguimiento, acompañarlos en su día a día, en ese momento de relajación al final de la jornada, justo cuando bajo demanda puede ver el capítulo de la serie de turno que haya elegido para hacer el exceso de realidad —trabajo, hijos y obligaciones en general— más llevadero. Esa misma realidad que tanto nos abruma y que sin embargo exigimos a los libros que leemos. Sí, sin duda requerimos veracidad a los textos y paradójicamente «la literatura es un remedio contra lo real», como afirmó Antoine Compagnon y vino a respaldar Jean Cocteau: «Soy una gran mentira que dice siempre la verdad».

En esa realidad controlada que son los libros, el lector puede convertirse en algo que nunca será y explorar lo que por su rutina le resulta imposible. Esta función de fijar los límites de la realidad que ha cumplido siempre la novela se está viendo desplazada por nuevas formas de narración: en lo visual, como hemos mencionado, series como *Black Mirror* fuerzan tales fronteras en posibles distopías que resultan verosímiles a los ojos del espectador de hoy; en cuanto a lo literario, el término *autoficción* —a mitad de camino entre la autobiografía y la novela—, acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 para etiquetar su inclasificable obra *films*, categorizando de paso las autobiografías ficcionales de autores de

posguerra como Céline, Genet, Miller o Gombrowicz, ha quedado atrás y aparece una nueva forma narrativa más cercana al ensayo, el ensayo-ficción, que mediante un narrador veraz nos alumbró en algún campo del conocimiento relacionado inequívocamente con el autor. Esto es, el autor elige un tema vinculado de alguna manera con su vida personal o laboral y lo desarrolla desde la experiencia, planteando a priori unas dudas y conjeturas que intentará resolver a lo largo de la obra sin dejar de opinar de manera subjetiva, utilizándose a sí mismo como personaje, con el fin de explicar algo y hacer avanzar la trama para llegar o acercarse a un resultado objetivo siempre desde un prisma literario.

Por tanto, si colocáramos en un mapa conceptual los géneros puros de la novela, la autobiografía y el ensayo, donde a grandes rasgos la voz del narrador se corresponde con la del personaje, sería fácil localizar la nueva forma de narrar en algún lugar dentro del triángulo que forman. No obstante, no tardaríamos en darnos cuenta de que trazar líneas directas desde cada uno de los géneros hasta el ítem de «Ensayo-Ficción» sería poco menos que engañoso; si nos remitimos, ahora sí, de una manera categórica a la instaurada terna de la ficción Autor-Narrador-Personaje, veríamos que el personaje se desdibujaría para los ítems «Ensayo» y «Ensayo-Ficción», pues al igual que el ensayo, esta nueva forma de narrar establece una analogía directa entre autor y narrador, y sin embargo el lector ha firmado un contrato de incredulidad en el ensayo-ficción que no ha suscrito con el ensayo. Resolvemos entonces que esas líneas que trazábamos desde cada uno de los géneros puros hasta el de «Ensayo-Ficción» necesitan apoyarse en un modo de narrar intermedio, donde el contrato con el lector avale esa incredulidad hacia los hechos re-

latados: la «Autoficción». Así, esta lo franquearía por un lado mientras que por el otro lo haría el «Ensayo». Ahora, si introdujéramos la segunda terna típica de la ficción Autor-Texto-Lector, entendiéndose aquí el texto como contrato con el lector, descubriríamos la lucha constante que libra el autor de ensayo-ficción por quedarse en el segundo nivel de ambas ternas, es decir, en la de simple narrador que se apoya en el texto como contrato tácito con el lector, sujetando a un personaje que es él mismo y que le invade constantemente para ilustrar ejemplos con vivencias propias, ya sean reales o no, y que opina sin cesar del tema que se esté tratando, cosa que no sucede en el ensayo, donde la voz es meramente discursiva y reflexiva para dar una visión objetiva del asunto en estudio.

Entre 1835 y 1836, Stendhal escribe *Vida de Henry Brulard*, una autobiografía que se publica finalmente en 1890 y en la que compara este género con un fresco donde hay trozos «bien conservados» entre «grandes espacios donde sólo se ve el ladrillo de la pared». Para Stendhal, escribir esta autobiografía novelada, o lo que para él es ya una autoficción —ante el férreo convencimiento de que la memoria es fragmentaria e incapaz de traer al presente lo que irremediamente se perdió, agravado además con la subjetividad propia del recuerdo que se deja alterar por sentimentalidades engañosas—, le lleva a afirmar: «... no pretendo pintar las cosas como son, sino el efecto que ellas tienen en mí». Para Justo Serna —quien llama a la nueva forma de narrar *auto-ensayo*—, «autoficcional» es reconocer estos huecos en la pared, o más bien la habilidad de crearlos para a continuación tratar de rellenarlos con un material que no puede ser de otra naturaleza que ficcional. Por su parte, Rousseau —gran lector de san

Agustín, considerado el inventor del género de la autobiografía— también duda en sus *Confesiones* del pacto de verdad que establece la autoficción: sabe que cuando se trae el pasado al presente «hay lagunas y vacíos que sólo puede llenar con la ayuda de relatos confusos». En toda literatura del yo, la verdad es relativa, al igual que el tiempo, que se altera a voluntad para ajustar los datos a los hechos y viceversa. El filósofo entiende que hay una necesidad de «ornamentar» allá donde haya huecos, así que abraza sin dilación la más pura invención como herramienta para cubrir dichos espacios, pero antes avisa que pasará por verdadero lo que «podía haber sido, jamás lo que era falso». Es necesario pues que lo inventado sea verosímil.

Si equiparamos este arte de rellenar huecos de la autoficción con el ensayo, vemos que el ensayista, a su manera, también rellena los espacios que él mismo crea al intentar responder las preguntas y conjeturas, que por necesidad ha de plantear al principio de su obra, mediante el proceso de investigación que acometerá a continuación.

Si combinamos ambas pretensiones, la de rellenar los espacios ficcionales que crea la autoficción y los espacios de conjetura que crea el ensayo, desembarcamos en la nueva manera de relatar que pretende el ensayo-ficción: utilizar dicho henchimiento de huecos para hacer que avancen a la par la trama del hilo ficcional extraída de la propia existencia y la investigación sobre el tema que se esté tratando. Debemos elegir una de las dos tramas como escaleta base sobre la que encajar la segunda, resultando ser catalizadoras la una de la otra en pos de una resolución tanto vital como técnica. Vemos entonces que la nueva forma narrativa toma elementos conocidos de cada uno de los ítems del

mapa conceptual planteado y a su vez presenta características propias.

Del ensayo hereda un narrador fiable y discursivo, una estructura clara de la obra que marca el ritmo de la narración, una separación sentimental del tema que se trate adoptando una postura de investigación y conjeturable sobre el mismo, y también anuncia una posición inicial del autor-narrador sobre el objeto de estudio a la vez que justifica de alguna manera —en la propia narración o en el paratexto— la acreditación de su voz para hacerlo, presenta un estilo referencial al dar testimonio por medio de documentos o pruebas, un abordamiento de lo real y una rigurosidad del que sabe algunas cosas de un tema pero no todas para, en esencia, crear un estado de opinión presentando argumentos y opiniones sustentadas.

De la autoficción toma prestada una voz que suele estar en primera persona, dándose una constante incursión subjetiva de esta en el texto; hay una búsqueda del otro mediante el estudio del yo —esta otredad ya la menciona Rousseau en su *Confesiones* al afirmar que «podrá servir como comparación para el estudio de los hombres»—, un tiempo que se altera al servicio de la narración y que no tiene por qué coincidir con el real, plantea unos huecos ficcionales que rellena con sucesos inventados, aparte de cubrir una funcionalidad de sanación sobre el autor, ya sea por implicar un proceso de reflexión, conversión, evocación, confesión, elevación, expiación o por simple descarga mental del pasaje vital expuesto.

En este punto, si cogiéramos el ítem de «Ensayo-Ficción» y lo estiráramos hacia arriba, arrastraríamos, aparte del ensayo y autoficción ya mencionados, los ítems de «Autobiografía» y «Novela», de los cuales, y por la propiedad transitiva, también se alimenta el ensayo-ficción.

De la autobiografía toma el seleccionar los datos y ordenarlos en un sentido literario, evitando que suene a currículum, y el filtrar el dato objetivo a través de una mirada subjetiva para alejarnos de experiencias similares de otras personas que hayan pasado por el mismo trance; se identifica claramente al narrador, que coincide con el personaje y el autor: a los tres los avala la biografía en el plano real de este último; la perspectiva suele ser retrospectiva, ya que enfocamos el pasado desde el presente, lo que implica inevitablemente una mirada introspectiva. Comparte con el ensayo el esti-

lo referencial, al intentar dar testimonio por medio de documentos o pruebas de lo relatado.

En cuanto a lo aprehendido de la novela: la existencia de una trama ficcional, ya sea en primer o segundo plano, que vertebra la obra; el que no importe tanto la verdad que se exponga como la manera novelesca de exponer los hechos, una exploración de la realidad en la que se nos permite evaluar comportamientos y experiencias ajenas examinándonos nosotros mismos —lo que Carlo Ginzburg llama la *imaginación moral*—, y quizá lo más evidente y sin duda útil a la narración: introduce personajes reales o ficticios que a su vez realizan otros tantos actos reales o ficticios siempre al servicio del avance de la trama.

No por tantas características heredadas, el ensayo-ficción deja de tener las suyas propias. Presenta una voz ficcional al servicio de la voz discursiva y reflexiva que impregna la obra, convenciendo así al lector de que el autor se encuentra ante un viaje de descubrimiento y que expondrá los hallazgos a medida que los conozca, cuando lo cierto es que la mayoría de ellos los sabe desde antes de ponerse a escribir. Comparte con la autobiografía la necesidad de contar lo que nos pasa, el espacio temporal suele estar limitado a un hecho o una experiencia, y no tiene por qué ser secuencial: la autobiografía suele estar sostenida sobre varios nudos biográficos esenciales; en el ensayo-ficción estos nudos se reducen a uno o dos como mucho. También se permite mayor subjetividad que en el ensayo y en la autobiografía y muestra mayor laxitud a la hora de referenciar pruebas documentales. En cuanto a la famosa terna de Autor-Narrador-Personaje, en la novela el autor intenta desaparecer del texto dejando sólo la dupla Narrador-Personaje. Sin embargo, aquí es el personaje quien se difumina, quedándonos sólo con la dupla Autor-Narrador. La novela fracasa cuando el lector entrevé al autor; en el ensayo-ficción esa presencia es constante. Nos movemos en un terreno más ficcional que la autobiografía y el ensayo, y comparándolo con este último, no importa tanto que los datos presentados sean reales como que resulten verosímiles dentro de la narración. Comparte la factualidad y la veracidad de la autobiografía, la ficción y la verosimilitud de la novela, todo sin renunciar a cierta rigurosidad del ensayo. De forma transversal, deja constancia de una época, de cómo se entiende un campo de estudio en el momento en que se escribe la obra, que sin pretender ser generalista, consi-

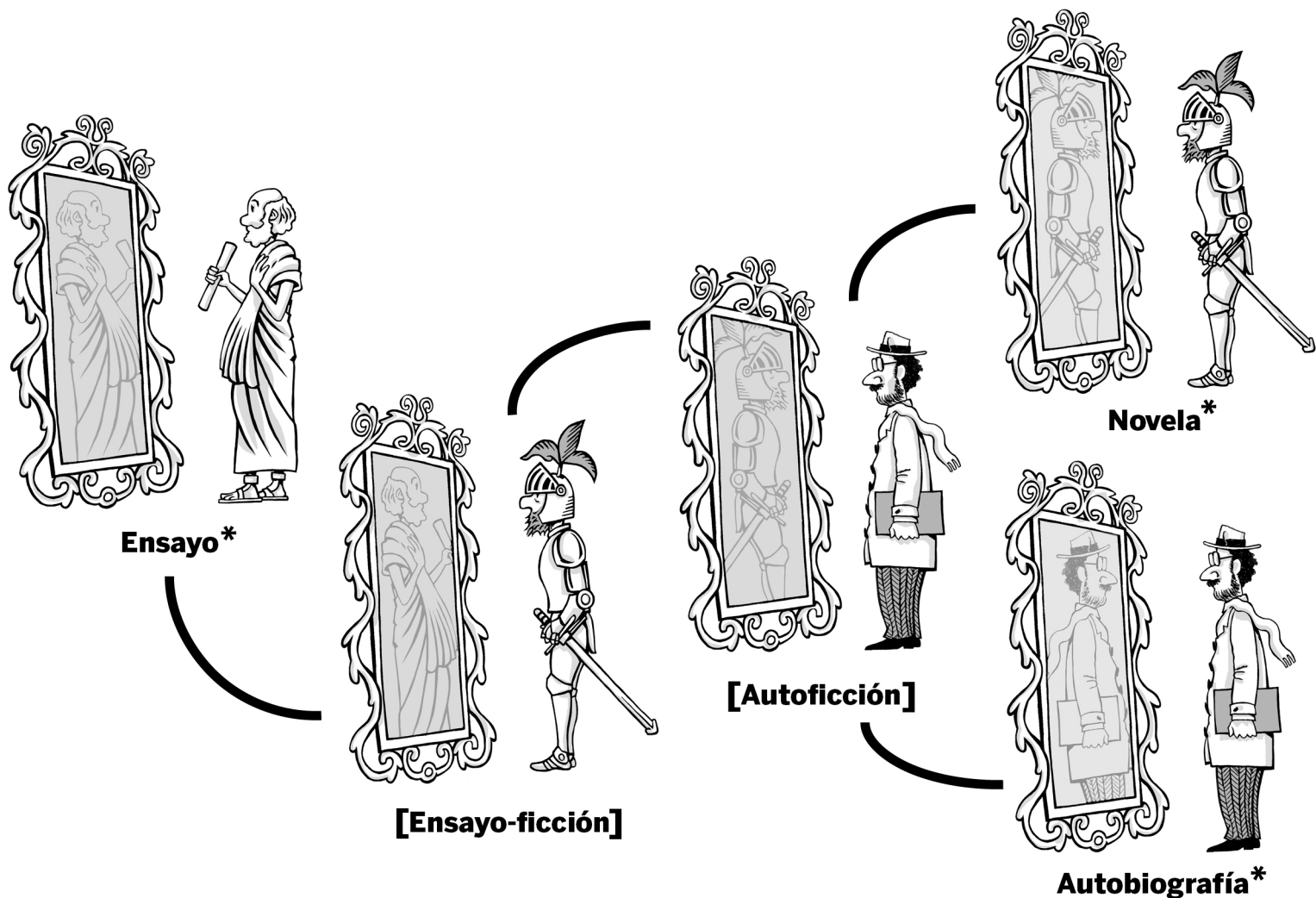


Ilustración de Miquel Rof ©

que serlo a veces. Suele presentar también notas al pie y algunos, no siempre, se acompañan de una bibliografía final de posible consulta por parte del lector, en clara contraposición a la intención literaria de la obra; y ante la dificultad de catalogar el texto, el autor puede introducir un prólogo donde explica el juego que plantea proporcionando las consignas de lectura. Pero quizá la principal característica sea que el autor se utiliza como personaje para explorar un tema distinto a sí mismo, contrariamente a la autobiografía, donde es el tema lo que se utiliza para provocar una autoexploración. Esta indagación sobre un yo que toma parte activa en una situación fusiona definitivamente el ensayo con la autoficción, dando paso a esta nueva forma de narración —que no género, lo que daría para otro artículo—.

Si buscamos los antecedentes, las primeras obras que respondan a los parámetros citados, nos topamos con textos que fueron inclasificables en su día. Dejando de lado aquellos ensayos que presentan un tono meramente discursivo al más puro estilo Montaigne, nos encontramos con otra vertiente más ficcionalizada encabezada por Étienne Pivert de Senancour, escritor francés seguidor de Rousseau y admirado a su vez por Miguel

de Unamuno, uno de los primeros autores españoles en introducirse como personaje en su novela *Niebla*, quizá influenciado por la obra epistolar *Obermann* (1804) — recordemos que tanto la carta como el diario están considerados una variación de la autobiografía —, deudora de *Julia, o la nueva Eloísa* (1761) de Rousseau, en la que Senancour se encarga de relatarnos de forma introspectiva, despojándose incluso de las ropas, la vida del buen salvaje a los pies de los Alpes, donde pretende crear una comunidad de elegidos: el triunfo del yo romántico sobre la sociedad ilustrada. Él mismo se utiliza como material de ficción para su experimento social. La relación con *Walden* (1854) de Thoreau es inmediata. Medio siglo después, el autor americano repite el experimento y se construye una cabaña a orillas del lago que da nombre a la obra. Allí permanece dos años, dos meses y dos días, apuntado las respuestas a las preguntas que cree le harán a su vuelta, cuando por fin decida regresar a la sociedad. Una vez más, el autor se sirve de sí mismo como material para su propia obra. Y si de obras inclasificables y cantos de liberación estamos hablando, en 1929 irrumpe con fuerza *Una habitación propia* de Virginia Woolf, quien, tras encargarle una conferencia en la universidad sobre

novela y mujer, avisa al lector de lo que pretende con su estudio: «... haciendo uso de todas las libertades y licencias de una novelista, contaros la historia de los dos días que han precedido a esta conferencia [...]; yo no es más que término práctico que se refiere a alguien sin existencia real [...]. Manarán mentiras de mis labios, pero quizás un poco de verdad se halle mezclada en ellas; os corresponde a vosotras buscar esta verdad y decidir si algún trozo merece conservarse». Vemos en esta obra el paradigma perfecto de avance vital y científico simultáneo en la trama, al contarnos de forma clara y directa su proceso de investigación apoyándose en un hilo ficcional de su propia vida, justo lo que hace, por ejemplo, Virginie Despentes en su *Teoría King Kong* (2007).

Si nos retraemos a lo actual y cercano, quizá las obras más inclasificables de los últimos años, precursoras de la nueva forma de narración que estamos tratando aquí, hayan sido *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas, y *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas. La primera, en forma de falso ensayo-ficción sobre una generación literaria que nunca existió: los shandy. La segunda, «un libro único», como anuncia la contraportada en su primera edición, quizá porque no saben cómo etiquetarlo, y que se contradice en el paratexto: en la contraportada afirma que es un ensayo en forma de crónica, nunca una ficción, y en el prólogo y en el epílogo, firmados por el propio autor, asegura que es una novela e introduce la posibilidad de tratar a los personajes históricos que tomaron parte en el golpe de Estado del 23F como personajes ficcionales. Si bien es cierto que la voz del autor se deja entrever en muy pocas ocasiones —casi siempre a principios de capítulos, formulando ciertas preguntas que intentará responder a lo largo del texto—, al comienzo del capítulo seis de la quinta parte aparece un primer y generoso párrafo donde la voz del autor invade con fuerza y con total subjetividad referenciando a Weber y haciendo un guiño a Montaigne, el padre del ensayo, el mismo que en sus *Essais* (1580) dijo aquello de: «Yo mismo soy la materia de mi libro». En cualquier caso, crea espacios que rellena con ficción donde la documentación no llega, presenta las diferentes hipótesis y las suple mediante la invención, siempre dentro del territorio de lo verosímil, relatando secuencialmente lo que ocurrió de forma simultánea. Existe también otra incoherencia con la idea de ficción que el autor defendía, al añadir él mismo una nota final justificando una

bibliografía en la que se ha documentado para su ya entonces incatalogable «texto». Es evidente que no sabe si colocarlo bajo el amparo de la novela, del ensayo o de la crónica, y, sin embargo, en las bibliotecas, a día de hoy, lo siguen catalogando bajo el epígrafe de «Historia».

Vemos que muchos autores de la nueva hornada de ensayistas españoles, algunos de los cuales hemos tratado en estos dos últimos números de la revista, comienzan a introducir la autoficción en sus obras para pulir las arduas aristas del ensayo, es decir, incurren en su propia vida para amenizar el estudio del campo que hayan pretendido abordar. Quizá sean Zafrá y Mora los que más arriesguen al confundir los límites de los géneros y plantear las preguntas propias del ensayo desde un punto de vista de angustia vital, introduciendo en algunas ocasiones personajes para apoyar la trama, como lo hace Zafrá con su Sibila en *El entusiasmo*, quien podría ser una representación perfecta de sí misma: «Una trabajadora autoexplotada que toma conciencia». Pero si de un autor de ensayo-ficción puro podemos hablar, ese es Álex Chico, precursor del término y firme defensor de la nueva forma de narrar. Así lo demuestran dos de sus obras publicadas en Candaya: *Un final para Benjamin Walter* (2017) y *Los cuerpos partidos* (2019). En ambas no duda en apoyar toda la investigación sobre sus experiencias vitales, utilizando una voz subjetiva para conjeturar, en la primera, acerca de los posibles finales de Walter Benjamin en su última noche en Portbou, y acerca de cómo muchos emigrantes del sur de España quedaron finalmente atrapados en Barcelona al volver desengañados de Europa en las décadas de los cincuenta y sesenta, en la segunda, en un inteligente ardid de conjugar el diario, la crónica de viaje, el ensayo y la novela para obtener un resultado óptimo e intencionadamente literario.

Por mi parte, y con ánimo de experimentar todo lo expuesto, apliqué conscientemente estos preceptos en mi propio ensayo-ficción *Mil rusos muertos* (Sílex, 2019), que como su propio subtítulo indica, pretende ser una revisita a *Una habitación propia* de Woolf, tomando esta como trama ensayística base donde apoyar la trama ficcional que relata el proceso de cómo fue dejar el trabajo-yugo con el fin de dedicarle todo mi tiempo a la literatura. Pues de eso se trata: de dedicarle todo el tiempo y todos los géneros a la literatura, sin perder de vista que el lector actual, más que nunca, quiere que le enseñen mientras se entretiene y que le entretengan mientras aprende.

La reina de las aguas

Texto y fotografías: FERNANDO CLEMOT

Una de las leyendas más hermosas de Roma relata el nacimiento de una de las grandes traídas de agua a la ciudad. En ella se cuenta que, en aquella búsqueda de una fuente o un surgiente cercano a la urbe, los hombres de Agripa¹ recibieron la ayuda de una virgen, una joven que les señaló el nacimiento de un manantial de agua clarísima que manaba en Salone, a apenas veinte kilómetros de Roma. El resultado de aquel encuentro fue el Acqua Vergine (*Aqua Virgo*), el más importante y duradero de los acueductos romanos y que, quince siglos más tarde, abastecería a fuentes tan notables como las de la piazza Navona, Trevi o la Barcaccia² de plaza de España.

No se puede entender Roma sin su relación eterna con el agua. Nació la ciudad de un río y sus leyendas fundacionales están unidas a él también, a las marismas que rodeaban el Palatino y el Capitolino; y desde ese momento el agua se convirtió en una parte sustancial de su carácter. Decía Percy Shelley que el viaje a Roma está justificado solo por sus fuentes y no era aquella afirmación un rapto de romanticismo o una exagera-

ción. La *Barcaccia*, el *Mosè*, el Aqua Paula, el *Tritone*, Trevi, el Babuino, piazza Colonna, el *Nettuno*, el Moro y *le Quattro Fiume* en la plaza Navona; además de las que se erigieron frente al Panteón, la escalinata del Capitolino, San Pedro o Santa Maria in Trastevere. Durante siglos, buena parte de la vida de la ciudad se desarrolló entorno a ellas. Centenares de fuentes —si las contáramos todas, incluidas sus características y sencillas *nasoni*, narices, que adornan cada cruce de calles, llegarían a las dos mil— dejan en la ciudad un hálito propio; resulta imposible comprender Roma sin sus fuentes, se ha creado una mística sobre ellas, y llegas a la conclusión de que la ciudad no solo está hecha de mármol y travertino, sino que también está erigida sobre el agua.

Regina aquarum, la reina de las aguas, fue el nombre con el que bautizaron a la ciudad en el periodo clásico, pero hasta ese primer momento Roma había tenido una relación más compleja con ella. Tras su fundación, y durante los primeros siglos, la población romana simplemente extraía el agua para su consumo, sus industrias o la limpieza de sus calles de su cauce más cercano: el Tíber, pero pronto comprobaron que aquello no era suficiente. La propia ciudad envenenaba el curso del río —también las primeras cloacas y alcantarillas diseñadas durante el gobierno de los reyes etruscos en el Foro y el Capitolino, y más tarde desde el Aventino y el Campo de Marte, vertían su contenido en el río— y eran frecuentes las epidemias de cólera y paludismo³.

1. Parte de la gran riqueza que acumuló Marco Vipsanio Agripa, yerno y mejor amigo de Augusto, tuvo que ver con el control sobre los acueductos, fuentes y cánones sobre el agua que ostentó durante varias décadas. También inauguró los primeros servicios termales que se crearon con el agua del nuevo acueducto *Aqua Virgo* en junio del 19 a.C.

2. A este punto de la plaza de España el agua del Acqua Vergine llegaba ya con muy poca presión, y eso tiene mucho que ver con la forma de esta fuente diseñada por Bernini, algo rebajada, que destaca más por su forma de nave inundada que por la violencia, escasa, de sus chorros.

3. Durante muchos siglos la ciudad arrastró siempre un déficit poblacional crónico: moría más gente que la que nacía debido al hacinamiento y las malas condiciones higiénicas de muchos de sus barrios. Este déficit solo se compensaba con la continua llegada de población de las zonas rurales y solo se equilibraría, finalmente, ya en el Edad Moderna.

La ciudad necesitaba una traída de agua que brotara de más lejos, en un lugar más propicio que el río. Así, ya durante la república romana, en el 312 a. C., —bajo el mandato del cónsul Appio Claudio Cecio, de quien tomará su nombre— se inicia la obra del que sería el primer gran acueducto⁴ de Roma: el *Aqua Appia*.

Esta primera gran canalización de agua hacia la ciudad, antiquísima, ya cumplía con los preceptos que casi tres siglos después resumiría Vitrubio en su *De Architectura* y que se seguirían fielmente en todos los acueductos en Roma o en cualquier rincón de sus provincias: la fuente o surgiente debía tener un agua limpia y de gran pureza, y el cauce no podía estar sujeto a la estacionalidad; la totalidad del acueducto debía estar cubierto para evitar que el agua se contaminara con la lluvia, el sol o cualquier fenómeno externo; los canales subterráneos debían labrarse en roca virgen y, en caso de que no hubiera ésta, debían cubrirse las paredes con mortero; era necesario evitar una pendiente muy pronunciada⁵ de la obra para que la propia corriente no dañara las paredes del acueducto; era conveniente el uso de decantadores en los últimos tramos de la obra, las llamadas *piscinae limariae*; en las canalizaciones urbanas era mejor utilizar tubos de cerámica o madera, ya que el plomo⁶ podía causar enfermedades.

Este primer acueducto, el *Aqua Appia*, tenía apenas quince kilómetros de longitud, pero en el siguiente, el *Aqua Vetus*, construido en el 272 a. C., ya se extraía agua de las fuentes del Aniene, a más de sesenta kilómetros de Roma. También en estas primeras traídas de agua a

la ciudad empezó a cumplirse una ley no escrita que señalaba que el final del acueducto debía estar rematado por una fuente urbana monumental. Los restos de una de las más importantes, el Trofeo de Mario⁷, pueden contemplarse todavía en el centro de la plaza Vittorio Emanuele, ignorados por casi todos. Durante los siglos siguientes Roma llegó a tener hasta once acueductos —el *Aqua Marcia*, el más largo con más de noventa kilómetros; el *Aqua Tepula*, el *Aqua Augusta*, el *Aqua Alsietana*, el *Aqua Iulia*, el *Aqua Claudia*, el *Anio Novus*, el *Aqua Traiana*, hasta el último, el *Aqua Alexandrina*, que se construyó en época imperial, ya en el 226 d. C.— debido a que muchos emperadores consideraban la creación de un nuevo acueducto como la prueba más clara de la bondad del gobernante y de la abundancia de recursos del Estado. Siete de los once acueductos confluían en la ciudad en las cercanías de Porta Maggiore y desembocaban en el mencionado Trofeo de Mario.

Todas estas construcciones tuvieron una vida útil que osciló entre los dos y los seis siglos⁸, pero solo una de ellas, el *Aqua Virgo*, sobrevivió al tiempo, incluso al fin del Imperio. El curso de este acueducto solo se vio interrumpido tras el saqueo de los godos de Vitigo, en el 537, aunque fue restaurado doscientos años después, en el siglo VIII, antes que cualquier otro, y posteriormente sometido a mejoras y arreglos en los siglos XIII y XV. Durante toda la Edad Media fue el único de los acueductos que permaneció activo y palió en parte la carestía de agua de calidad que la Roma medieval sufría de forma endémica. Ya en el Renacimiento —al calor de un nuevo vigor en la ciudad— el papa Sixto, tras trece siglos sin hacerlo, emprende la construcción de una nueva traída de agua: el Acqua Felice, en 1587, reutilizando así el manantial del *Aqua Alexandrina*. Y con aquella obra comenzó a renacer en Roma una nueva época de gloria y exaltación del agua.

4. La definición de *acueducto* no coincide con la que generalmente tenemos de una construcción externa con sus arcos y puentes. El acueducto no comprende solo ese tipo de recursos vistosos pero excepcionales, sino también todas las obras que conllevan una traída de agua desde un manantial o fuente. En su mayoría estas traídas se hacían bajo tierra, en amplios canales, ya que el noventa por ciento de sus recorridos estaban hechos en roca excavada.

5. La pendiente ideal que permitía un buen flujo del agua y evitaba que dañara los canales estaba estimada entre los diez y cincuenta centímetros por kilómetro, una pendiente mínima que hacía los trabajos de traída y diseño de los canales una obra de ingeniería complejísima.

6. Ya se conocían en esta época las enfermedades que podía producir el plomo —saturnismo—, pero también se sabía que si el agua no llegaba a superar los veinte grados y durante el trayecto no se oxigenaba se evitaban estos problemas.

7. El Trofeo de Mario era una fuente monumental erigida en tiempos de Alejandro Severo, hacia el 225 d. C., y fue la más grande de la ciudad durante muchos siglos. Las estatuas, frisos y el recubrimiento de mármol que la adornaban fueron utilizados para otras construcciones de diferentes épocas, quedando únicamente en nuestros días una enorme mole de ladrillo y tiburtino.

8. Pocos sobrevivieron a los tres saqueos que sufrió la ciudad en el siglo V d.C por pueblos godos —en los años 410, 455 y 472— que dañaron buena parte de ellos de forma irreversible.



Fontana dei cavalli marini.

Me gustaría conocer el misterio de la relación de Emma con las fuentes. Esta cercanía surgió de una forma innata, ya que la estableció en cuanto empezó a caminar, con doce o trece meses. Por entonces solíamos visitar cada fin de semana el jardín de El Capricho, el más hermoso de Madrid, pues no solo es parque, sino que también es un laberinto que contiene en su seno infinidad de laberintos.

Allí solíamos hacer siempre el mismo recorrido: desde la entrada subíamos la cuesta hacia la Casa de la Vieja y el Casino de Baile y, desde allí, siguiendo el canal, llegábamos hasta el lago. En mitad de este estanque hay una pequeña isla, con un monumento al fundador de la dinastía, el primer duque de Osuna⁹. A los pies del monolito del duque brota una cascada y frente a ella

9. Pedro Téllez de Girón fue diplomático y embajador de España en Portugal —donde colaboró en la anexión del país y su imperio al reino de España— y en la Santa Sede. Murió en Madrid en 1590.

podíamos estar largo tiempo mientras observábamos la corriente que se estrellaba contra la lámina de agua; llamando a los patos y cisnes desde nuestro mirador, especulábamos sobre lo que nos querían decir con sus gestos, sus sonidos o sus miradas. Pero el embrujo estaba siempre en el agua, en aquel romper, en la espuma que hervía un momento en el rompiente para después deshacerse. Luego caminábamos hasta las praderas que rodean el Fortín y, de allí, hasta el Abejero. Frente a sus puertas mirábamos la Venus de la Alameda y luego coronábamos la estatua de Baco en el Templete. Sin embargo, todo aquello era ya solo una espera antes de llegar al centro de la visita: las fuentes de la parte inferior, más cerca del palacio de los duques de Osuna.

La primera fuente en la que nos deteníamos era la de las Ranas¹⁰. Nos limitábamos a observarla, ya que hay una reja que impide tocar la lámina de agua. Aquella contemplación era la liturgia que precedía al encuentro con la otra fuente, la nuestra, la del Collar de Perlas, o más bien la suya, la que quedaba entre los parterres de ciclámenes y siemprevivas. La fuente del Collar de Perlas¹¹ era más pequeña, con algo de herrumbre en los bordes, pero allí Emma podía desarrollar todos sus juegos. Solía traer hojas y palos a la pileta. Luego observaba cómo flotaban y se enredaban las hojas y batía el agua con una ramita o trataba de mandar las hojas al fondo. Metía las manos en el agua helada de la fuente y se manchaba toda la ropa con el barro y el verdín que anidaba en los bordes de la taza inferior.

Yo contemplaba aquellos juegos en silencio, sentado en un banco, junto a la firmeza del parterre. Era una hermosa fuente. El nombre de Collar de Perlas se debe a la forma en que el agua rebosa en la taza superior y cae hasta la inferior. Gota a gota, a veces un rosario de ellas se precipitaba de golpe, como en un raptó o un impulso que tuviera el agua. Todos aquellos reguerones creaban una sensación muy estética

10. La fuente de las Ranas o de los Delfines es uno de los primeros elementos del parque. Su instalación finalizó en 1786 y es obra de Miguel Gutiérrez, mientras que las ranas de bronce son obra del escultor Domingo Urquiza.

11. Solo luego, después de un año jugando con Emma allí, supe que se llamaba la fuente Octogonal o del Collar de Perlas. La fuente estaba en los patios interiores del palacio y fue trasladada a su actual emplazamiento por los siguientes propietarios del parque, la familia Bauer, a principios del siglo XX.

sobre el fondo albino del alabastro. Un pequeño mundo de hielo ante nuestros ojos. Miraba caer aquella agua, perla a perla, y la miraba a ella; abría los brazos y me sentaba más profundo en el banco, y deseaba que aquel momento se alargara, despacio, gota a gota, hasta siempre, hasta la eternidad.

El *Acqua Felice*, el primer acueducto romano de la época moderna, se acabó en el año 1586, y entraba en Roma por la Puerta Tiburtina, o de San Lorenzo, muy cerca de la casa donde nos hospedábamos, en uno de los condominios de la via dei Ramni. Con el tiempo descubrí que el arco que vimos el primer día al llegar Jordi y yo, con tanto alivio, era parte de aquel acueducto y no un añadido de la muralla Aureliana con la que converge en ese punto. Siguiendo las consignas de las traídas de agua de la época imperial, y especialmente de Vitrubio, el acueducto, tras repartirse en varias fuentes públicas en el Quirinale y el Viminale, debía concluir en una fuente monumental. Debía ser evidente y aparatosa. Se planeó una fuente a la altura de aquella magna obra y esta no fue otra que la fuente del Moisés, erigida en 1587, que se convirtió en una de las obras más discutidas del Barroco romano.

El encargado de erigir aquella fuente colosal fue uno de los grandes *fontanieri* de la época: Giovanni Fontana. El menor de los Fontana no tenía el reconocimiento de su hermano Domenico¹² o de su contemporáneo Giacomo della Porta, pero había trabajado ya en obras notables como la restauración del acueducto Trajano o el nuevo palacio de Letrán. Entre los tres arquitectos mencionados erigieron a finales del siglo XVI una gran cantidad de fuentes públicas monumentales —no menos de cuarenta en Roma, de las que más de la mitad son obra de Della Porta, el gran *fontanieri* del XVI—, si bien la obra del Moisés, la culminación del

Acqua Felice, debía ser la más importante de todas las construidas hasta entonces por el Papado.

Todo era propicio en aquella obra: un buen arquitecto, un emplazamiento excelente en la cima del Viminale y el fondo económico casi ilimitado del papa Pío VI, que se gastó en aquel monumento cerca de trescientos mil escudos. El marco general de la fuente, con tres arcos cerrados de columnas jónicas y un tamaño más que notable, auguraba también una fuente que marcaría el inicio de una época. El problema de aquella obra sería solo uno: la estatua central que preside el monumento, el *Moisés*. Fontana se había basado para el diseño en el *Moisés* de Miguel Ángel que hay expuesto en San Pietro in Vincoli, pero el resultado quedó muy lejos del modelo original. La estatua de Giovanni Fontana era tosca, gruesa y desproporcionada, y el rostro del profeta recordaba más bien a un demonio o a un

Fontana dei quattri fiume.



12. Domenico Fontana (1543-1607) es uno de los grandes arquitectos del Renacimiento romano. Además de su trabajo en numerosas fuentes, cuyas son también obras como el pórtico de la Scala Santa, el palacio de Letrán (diseñado junto a su hermano), el patio del Belvedere en el Vaticano, además de ser el encargado de traer y diseñar las bases de cuatro de los grandes obeliscos de la ciudad: el Obelisco Vaticano, el de la plaza del Popolo, el obelisco de Letrán y el de Santa Maria Maggiore.

sátiro que al patriarca del pueblo de Israel. Pronto se le bautizó como el «Moisés ridículo» o «el Moisés gordo» y fue una de las obras más parodiadas por la plebe durante el renacimiento romano. Dice también la leyenda que el disgusto por el resultado de la fuente y las burlas condujeron a Giovanni Fontana a la depresión y al suicidio, aunque no parece que fuera así, ya que sobrevivió casi treinta años a su desdichado *Moisés* y desarrolló una carrera —mucho más discreta— lejos de Roma.

Pese a la polémica experiencia de la fuente del *Moisés*, las obras públicas y fuentes sufragadas por las arcas papales no se detuvieron ahí, y la aparición de dos grandes nombres ya en el siglo XVII —Bernini y Borromini, pero especialmente Bernini— contribuirán a crear en Roma gigantescos escenarios monumentales donde el agua tendrá un papel central. La primera de esas grandes empresas, construida a principios de siglo, en 1614, fue un nuevo acueducto, el *Acqua Paola*. Esta nueva traída aprovechaba el trazado del antiguo *Aqua Traiani* y llevaba agua de calidad a los barrios del Borgo y el Trastévere, con graves problemas de abastecimiento desde hacía siglos. El diseño de la fuente en el Gianicolo, esta vez sin sorpresas y tan monumental como la fuente del *Moisés*, fue encomendado a Carlo Maderno y la culminaría Carlo Fontana, descendiente de los primeros Fontana, ya a finales del siglo XVII.

Pero antes estuvo Bernini. Él no solo será el virtuoso escultor de obras como *Apolo y Dafne*, el *Éxtasis de Santa Teresa* o *El rapto de Proserpina*, sino que será el gran conductor del urbanismo de la ciudad en un momento clave para la configuración del imaginario de la Roma contemporánea. Además de sus intervenciones en el Coliseo, el teatro de Marcelo, San Pedro del Vaticano, el Panteón o el palacio Barberini, a él le debemos el grupo de fuentes más monumental de la ciudad: las de la plaza Navona. Con ese juego que establece entre las distintas piedras —travertino y mármol de Carrara especialmente— y las dos fuentes principales que erige —la del Moro y los Cuatro Ríos— convierte a la plaza Navona en el gran escenario del barroco romano.

Este sería el decorado principal, también el más sublime, pero aparecen muchos otros en diferentes puntos de la ciudad; siempre alrededor de alguna fuente prodigiosa, del agua, que se reafirma en esos años como el elemento central de la imagen pública de Roma. En la fuente del Tritón, frente al palacio Barberini; en las escalinatas del Capitolino, en la plaza del Panteón, en Letrán, en el Pópolo, junto al Corso, en piazza Colonna;

en el Vaticano, en el Foro Boario y en la plaza de España con su célebre *Barcaccia*. Agua que ruge y tiembla, que se levanta y se vaporiza, que susurra en cada plaza, por todas partes, mientras la vida entera de la ciudad se despliega alrededor de ella. En la Roma barroca se combinarán la dureza de los postulados de la Contrarreforma con la sensualidad de formas y costumbres que se impone en la arquitectura y hasta en la vida diaria de la capital de la Cristiandad. Se crea en Roma un nuevo gran escenario, teatral, excesivo y fascinante.

En los años siguientes, monumentos como la Fontana de Trevi, —finalizada en el año 1762 por Nicola Salvi después de treinta años de obras—; nuevas fuentes en Villa Borghese, en la plaza de la República, y nuevos acueductos como el Acqua Pia o el más reciente Peschiera-Capore sellarán una alianza eterna de Roma con el agua y las fuentes.

No quiero decir que Emma no mostrara interés por otros lugares en nuestra estancia en Roma. No fue así. Le gustaba mucho el Panteón y en las fotografías que le enseñábamos señalaba una y otra vez su enorme óculo. También le gustaba el techo plano y dorado de Santa María Maggiore y lo contemplaba con curiosidad.

Fue durante el segundo mes de estancia cuando le regalé una pequeña guía, de las muchas que teníamos, y allí buscaba una y otra vez el Foro, que solo contempló una vez desde el mirador del Capitolino, aunque le prometimos que pronto lo visitaríamos con ella. Todavía hoy, cuando quiero entretenerla, le enseño la guía y le muestro de nuevo las fotos, y ella las señala con ilusión, como hace con las de los caballos o las playas, y le ratifico la idea de que volveremos allí, a esos escenarios que todavía parece anhelar. Ojalá pueda quedar en ella algo de la emoción de estos lugares. Es algo que espero, aunque no tengo ninguna certeza de ello por mucho que me guste pensar que sí, que en algún momento podremos compartir también la memoria de este tiempo. Quizá más adelante, siempre me imagino con ella viéndolos de nuevo, reviviendo todo lo que compartimos.

A Emma le gustaron muchos lugares; tengo casi la certeza de que los recuerda y que no es una locura más de padre cincuentón y primerizo. También mostró su pasión por los perros de los vecinos que se reunían entre los viejos columpios de la plaza del 19 de julio de 1943, en San Lorenzo. Le gustaban los seres vivos y de piedra, plástico o madera que ella

prefiguraba como vivos, pero solo con el agua, con las fuentes, especialmente con los *nasoni*¹³, tuvo una unión tan continua y apasionada.

Por las mañanas era Eva la que se quedaba con nuestra hija mientras yo estaba en el Cervantes y tenían otras liturgias. Por las tardes, llegaba mi momento con Emma y el agua era el elemento central, *sinequanon*, de todos nuestros juegos y paseos. Solíamos salir cuando Emma se despertaba de la siesta y se despejaba. Casi nunca antes de las cinco y media, momento en que bajaba algo el calor y se podía salir a la calle. El recorrido de nuestros paseos vespertinos solo tenía dos variantes: o bien íbamos a Santa María Maggiore y acabábamos en el parque infantil de Vittorio Emanuele, o nos quedábamos en el barrio y seguíamos el que acabé bautizando como «el camino de las fuentes». Este último recorrido es el que más veces realizamos, no menos de tres o cuatro veces por semana.

El camino de las fuentes era un ritual estricto e inmovible. Yo me sentía bien con aquella rutina y Emma también parecía disfrutarla, ya que se centraba en los lugares próximos a nuestro piso que más le gustaban. La primera parada, al bajar por la via dei Rammni hacia Verano y las universidades, era un *nasone* situado frente a un bar con estanco, el bar Leonardi, en la esquina con Marruccini. Yo procuraba evitar aquel *nasone* ya que solía estar sucio, lleno de plásticos y papeles y, aunque a Emma no solía importarle, trataba de que jugara allí el menor tiempo posible.

Mientras Emma iba y venía con sus palos o jugaba a cerrar el caño y a que saliera el agua por el orificio superior del metal, yo me fijaba en la terraza, que a partir de la primera semana de septiembre siempre estaba llena de estudiantes. Me recordaban a mis primeros años en la universidad, en la terraza del Estudiantil de plaza Universidad. Aquellos chicos parecían más tranquilos de lo que solíamos ser nosotros en aquellos años. La na-

13. Los primeros *nasoni* de la ciudad fueron instalados por el primer Gobierno municipal tras la Unificación, hacia 1874, y se dispusieron en todo el casco antiguo de la ciudad. Aquella primera tanda de *nasoni*, los más antiguos, suman unos trescientos puntos de agua que, con la ampliación de la ciudad y sus arrabales, llegaron hasta los dos mil quinientos actuales. Los *nasoni* son unos cilindros de fundición de una altura de un metro diez y unos noventa kilos de peso. La mayoría llevan impresos el escudo de la ciudad y, algunos, también el relieve de un dragón.



Fontana del tritone.

turalaleza italiana es más ruidosa que la nuestra, pero en las escuelas y universidades, todo ese bullicio se diría que se apaga en parte; se carga de un halo de trascendencia que los transforma en unos seres más apagados, más suaves y sensuales, más sofisticados de lo que fuimos nosotros entonces.

Cuando convencía a Emma de que debíamos irnos —con cualquier arte o engaño inocente—, seguíamos bajando Rammni hacia la gran parada de nuestro recorrido: el *nasone* que hay frente a la entrada del cementerio de Verano. Aquel era siempre el momento más feliz del camino de las fuentes. El *nasone* de Verano solía estar mucho más limpio que el resto; con un cubo debajo del chorro que utilizaban los tres puestos de flores que hay en la entrada del cementerio. En aquel lugar podíamos estar jugando hasta el anochecer. Emma redoblaba allí sus pasatiempos y yo le ayudaba a traer ramas y plantas que dejaba flotar en el cubo de plástico y luego se perdían por el desagüe. Era un trasiego sin fin. Algunos viandantes se detenían de tanto en tanto para beber agua de allí; nos apartábamos y hasta entablábamos alguna breve conversación. Muchos alababan la belleza de la niña y la saludaban o esbozaban un gesto de simpatía. Todos me insistían en que la mejor agua

de Roma es la que mana de sus *nasoni*. Estaban orgullosos del agua de su ciudad, hablaban de ella como de algo querido y cercano. Un elemento de su cultura. Nunca he visto un respeto igual hacia el agua como el que tiene un romano.

En la fuente de Verano pasé con Emma buena parte de mis tardes. Allí nos solía oscurecer y, en más de una ocasión, nos alcanzó una tormenta. Cuando cesaba el embrujo inicial del agua, Emma buscaba otras distracciones. La principal de todas ellas era subir y bajar las escaleras de la columna de San Lorenzo¹⁴. Lo hacía de forma incansable; al principio me pedía ayuda, pero luego siempre trataba de hacerlo sola, cada vez más deprisa. Durante ese momento del juego yo solo estaba pendiente de que no se tropezara y tenía tiempo de recordar cómo había empezado todo aquello, la mañana del día en que Emma nació, cuando Eva y yo fuimos a dar un paseo por Alcalá para aliviar la espera. Fue una bonita mañana. Visitamos ese vago remedo que es la Casa de Cervantes; entramos en una exposición en una iglesia, paseamos por la calle Mayor y la calle de la Imagen, donde está la casa natal de Azaña, y donde siempre pensé que el nombre de la calle encerraba un arcano. De regreso, ya en casa, Eva rompió aguas mientras yo hacía la comida. Pensé que era una falsa alarma, pero me equivocaba: nunca se está preparado del todo para ese momento. Cogimos el coche y recuerdo cómo quemaba el sol en el salpicadero en los semáforos de la Avenida de América. Era diez de agosto y estábamos a cuarenta grados. Cuando salí del hospital, muchas horas después, llovía con rabia y corría un viento muy frío por Cea Bermúdez y la plaza del Cristo Rey.

Mientras contemplaba a Emma subir y bajar la escalera de la columna de San Lorenzo, pensaba que las aritméticas van a ser siempre difíciles con ella. Ella tiene dos y yo cincuenta y dos. El día en que nació yo tenía cincuenta años y dos meses. La gran pregunta es hasta dónde podré ver qué será de ella. Si todo va bien podré ver su adolescencia, su juventud y, probablemente, su primera edad adulta. A partir de ahí todo se vuelve borroso y es posible que no sea tan terrible o importante lo que ocurra. Pero esa primera parte sí que me gustaría verla, comprobar que hemos hecho bien nuestro

trabajo o regodearme un poco en mis errores. Quizá no vea nada de todo eso y quizá la inmortalidad está simplemente aquí, en ver a Emma subir y recorrer la columna y verla jugar con el agua, en este momento eterno y dichoso.

Ella será mi eternidad, mi más allá y mi paraíso, como yo soy ahora el de mis padres muertos. Mi inmortalidad está delante de mí; lo sé, sube y baja, protesta cuando trato de ayudarla en un escalón, *animula vagula blandula*, mi almita tierna y fugitiva corretea frente a mí. Porque algo mío se resguarda en este ser extraño, tan cercano y ajeno a la vez, el ser vivo más parecido a mí y que ha de ser mi testimonio y el reflejo de algo, todavía no sé del qué, o si este qué siquiera existe. Sus hijos, si los tiene, sabrán de mí, pero ya no me conocerán. Verán fotos y escucharán hablar de mí a su madre como yo escuché hablar de mis abuelos a mi padre y mi madre. Tal vez seamos solo eso: un eco que se va apagando poco a poco, de voz en voz, como las ondas de una piedra en el agua.

Pasa un tranvía y luego otro: uno viejo y achacoso, el otro nuevo, van en direcciones opuestas. Todo estos pensamientos se desvanecen lentos y sosegados tras ellos, siguen su estela en el calor del trole y luego se elevan, se evapora el recuerdo de aquel día de nubes y de sol, de juegos frente a la glotona y siempre fresca fuente de Verano.

Fontana di Trevi.



14. Fue erigida en 1865 frente a la basílica de San Lorenzo y el cementerio de Verano. Tiene veintiún metros de altura y la figura del santo, de unos tres metros, es obra de Francesco Galletti.

Cocinas literarias

Breve perspectiva de la literatura gastronómica española a partir de seis obras fundamentales

Texto: JORDI GOL

En la oscuridad de una gruta, un hombre pinta a la luz de la llama, aprovechando la irregularidad de la roca, los animales que saldrá a cazar poco después. Las pinturas rupestres de Altamira dejan patente que la de la comida y el arte es una relación muy antigua. Más tarde vendría la literatura mitológica, en la que, afirma Marvin Harris (*Nuestra especie*, Alianza, 2011), se veía «a los hombres y a los dioses como si estuvieran enredados en un ciclo alimentario. Sin la ayuda de los dioses, los seres humanos no se veían capaces de alimentarse, pero los hombres debían alimentar a los dioses [las ofrendas] para obtener esta ayuda». La Odisea es una historia de banquetes y el ágape (su «sobremesa») es el espacio en el que se desarrolla buena parte de la reflexión filosófica, literaria y artística en la antigua Grecia y Roma. De esta tradición surge uno de los primeros tratados culinarios que se conservan: *De recoquinaria*, de Apicio.

En su intento de recuperación del mundo clásico, el Renacimiento vuelve a prestar atención a la cocina. El propio Leonardo da Vinci hizo sus pinitos en la hostelería —fue propietario, junto con Sandro Botticelli, del restaurante Las tres ranas—, inventó una máquina para cortar espaguetis y un tenedor con tres púas (en lugar de las dos habituales), y recogió recetas curiosas en su libro *Notas de cocina*.

En la tradición española, el interés por la cocina arranca de antiguo. Una de sus primeras manifestaciones escritas es el *Llibre de Sent Soví* o *Llibre de totes maneres de potatges de menjar*, que data de 1324 y contiene doscientas veinte recetas de la cocina catalana medieval. A mediados del siglo XIV se escribe, también en catalán, el anónimo *Llibre d'aparellar de menjar* (con un prólogo en verso), que cuenta con doscientas setenta y nueve recetas. En 1477, Rupert de Nola, pretendido cocinero de Don Fernando rey de Nápoles,

escribe *El Llibre del Coch*. Impreso por vez primera en 1520 y traducido al castellano en 1525, conoció numerosas reediciones durante los siglos XVI y XVII y se convirtió en uno de los primeros best sellers de la literatura culinaria. Pero no sólo los libros especializados reflejan un interés creciente por la cocina y la comida. La literatura del Renacimiento y del Barroco está plagada de referencias a la manduca que giran en torno a un elemento común: el hambre.

Así, nuestro Arcipreste de Hita describe en *El libro del buen amor* la tremenda batalla de don Carnal y doña Cuaresma —ganada por esta última para desolación de los lectores— en la que, bajo la apariencia de reconversión de la gula asoma la concepción del hartazgo como ideal popular, paradigma que culmina con la feliz perplejidad de Sancho Panza ante la abundancia de viandas en las bodas de Camacho el rico. Afanes pasa también Lázaro de Tormes en su constante preocupación por llevarse algo a la boca; y el mismo Cervantes pone en boca de Teresa Panza: «La mejor salsa del mundo es la hambre; y como ésta no falta a los pobres, siempre comen con gusto».

La picaresca del Siglo de Oro es heredera de esta tradición inolvidables son la descripción que hace Quevedo de la paupérrima mesa del Dómine Cabra en su Buscón, la sugestiva descripción que hace Francisco Delicado de las aptitudes culinarias de La lozana andaluza o la búsqueda infatigable de los placeres de una buena mesa del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán.

Pero, aunque la ilustración nos deja algunas curiosidades —como los apuntes que hacía Jovellanos en sus Diarios consignando lo que comía el pueblo y reseñando los

lugares donde había comido bien, convirtiéndose en autor de guía gastronómica avant la lettre—, no es hasta el siglo XIX cuando la gastronomía (entendida como arte y gozo de comer) se abre paso en las mejores páginas de la literatura española. La influencia, cómo no, viene de Francia, donde la burguesía ya hacía tiempo que había creado una cocina propia, como símbolo y emblema de su clase social, que contaba con ideólogos como Grimod de La Reynière (*Almanach de gourmands*, 1803), Brillat-Savarin (*Physiologie du Goût*, 1825) o Alexandre Dumas (*Le grand dictionnaire de cuisine*, 1873). La consolidación de la burguesía en la España del siglo XIX conlleva un auge de la gastronomía como elemento de placer personal y de prestigio social —famosa es la sentencia del conde de Sert: «La cocina puede ser arte cuando el comer deja de ser necesidad y deviene método de conocimiento hasta alcanzar el placer»—, acompañado de un amaneramiento y sofisticación de las recetas fruto de la imitación de la cocina francesa. Ya Larra, en algunos de sus artículos, critica el progresivo afrancesamiento de la cocina tanto en la Corte y en las casas burguesas como en los mesones y en las fondas. Las grandes plumas españolas se hacen eco de la importancia creciente de la cocina en la vida cotidiana y son famosos los cocidos galdosianos, los arroces que perfuman las páginas de Blasco Ibáñez, los ágapes de las obras de Pedro Antonio de Alarcón, Pereda o Pío Baroja. Valera escribe en Doña Luz: «Petra, el ama de llaves, hizo milagros en aquellos días. ¿Qué pavos rellenos, qué cocido con morcilla, chorizo embuchado y morcones, qué tortillas con espárragos trigueros, qué platazos de pepitorias, qué menestras de cardos, morcillas y guisantes, qué jamón con huevos hilados, qué tortas maimones y qué deliciosas alboronías...». La condesa de Pardo Bazán publica en 1914 el primer recetario escrito por una mujer en España —con prólogo de Gregorio Marañón— donde reseña platos populares como el cocido o la fabada; y lo titula *Cocina española antigua* en contraposición a la nueva cocina de influencia francesa.

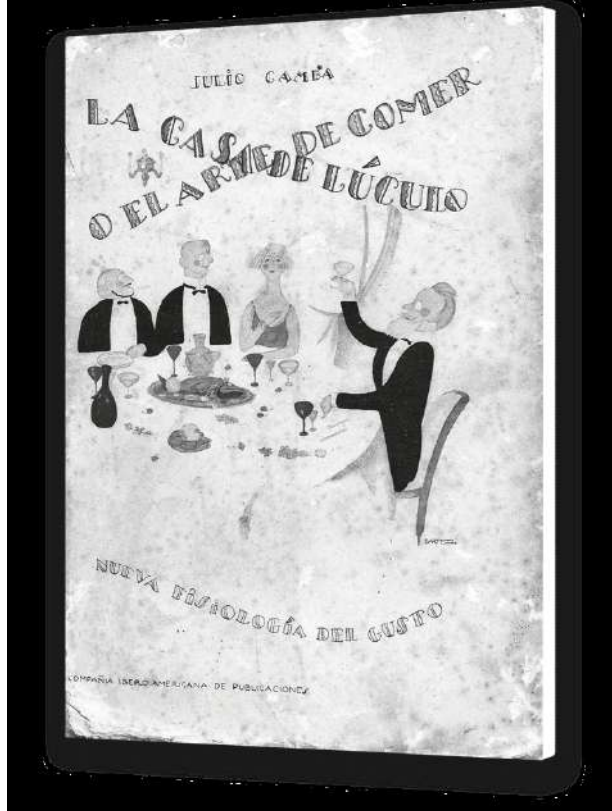
Estas circunstancias propician la aparición de los primeros libros de teoría gastronómica. Mariano Pardo de Figueroa, que utiliza el pseudónimo Dr. Thebussem (anagrama de «embustes»), con su libro *La mesa moderna*, publicado en 1888, se considera el pionero de la literatura gastronómica en España. El libro consiste en una correspondencia cruzada entre el Dr. Thebussem y Un cocinero de Su Majestad (pseudónimo de su amigo José de Castro y Serrano) en la que se critica el adorno y el amaneramiento excesivo de la cocina, se reivindica el placer de la buena mesa por se y se in-

centiva la inclusión de platos tradicionales en los menús. Dionisio Pérez, bajo el evidente pseudónimo de Post-Thebussem, trata de continuar la obra iniciada por Pardo de Figueroa enunciando la idea de una cocina española nacional fruto de la suma de las diferentes cocinas regionales y reivindicando el regreso a una cocina tradicional, sin afectación, como revela su libro *Guía del buen comer español. Inventario y loa de la cocina clásica de España y sus regiones*, 1929. Ya antes, Picadillo, pseudónimo de Manuel María Puga y Parga, había reclamado desde las páginas del diario *El Noroeste* un retorno a la cocina popular frente a la imitación sistemática (y no siempre acertada) de la cocina francesa. Puga escribió seis libros de teoría gastronómica entre los que destacan *A cocina Popular Galega y recetas para la cuaresma* y *La cocina práctica*, de 1915, con prólogo de Emilia Pardo Bazán.

Fruto de la importancia del nuevo arte gastronómico, surgen también en estos años libros de cocina práctica, como el *Índice culinario* (1915) de Teodoro Bardají Mas o *El prácticón* (1894) de Ángel Muro, que fue el libro de recetas más popular entre los cocineros españoles hasta la década de los treinta del siglo pasado. Incluso surgen revistas exclusivamente dedicadas a la cocina y la gastronomía, como *La cocina elegante* (1904-1905) y *El Gorro Blanco* (1906-1921 y 1921-1945, con cuatrocientos cuarenta números), ambas dirigidas por el cocinero y gastrónomo Ignacio Doménech Puigcercós (que también publicó dieciséis libros de teoría y práctica de la cocina).

La cocina crítica: el abordaje de la realidad a partir de la gastronomía

El final del XIX y el principio del XX son momentos de gran efervescencia de una escritura gastronómica que, habitualmente, estaba al servicio de reivindicaciones cuyo objeto se agotaba en la propia gastronomía. Sin embargo, en 1929 aparece *La casa de Lúculo*, libro celebrado como la inauguración de la literatura gastronómica en España. En él, su autor, Julio Camba, trasciende la crítica gastronómica para ofrecer una visión (metafórica) de la problemática social, la política y la económica de su época. Julio Camba, exanarquista en Buenos Aires, periodista y bon vivant, llegó a ser el corresponsal mejor pagado de la prensa española. Hijo de Vilagarcía de Arousa —como Don Ramón del Valle-Inclán— posee como su paisano una fina retranca satírica que Camba canaliza a través de un humor elegante y eficaz. Esto, unido a su perspicacia para captar la importancia histórica de las situaciones y a una visión propia



y singular del «otro» que está en consonancia con la conciencia del lector de la época, lo convierte en uno de los cronistas más populares de su tiempo.

El libro está dividido en doce capítulos: doce breves ensayos que abordan la gastronomía desde perspectivas muy diferentes, desde los aspectos científicos de la nutrición («La Gastronomía y la ciencia») hasta la crítica de la cocina española —marcada por la omnipresencia del ajo como condimento y como disfraz—, y de otras cocinas nacionales («Otras cocinas»), de las que salva la francesa, la italiana, la china y, sorprendentemente, la inglesa, por la bondad de sus carnes. También analiza las distintas técnicas y elementos de la cocina (el asado, las salsas, las frituras, etc.), los vinos (de preferencia, franceses), las carnes y los pescados y los platos populares españoles, entre los que destaca la fabada y la paella. El libro concluye con un jocoso manual: «Normas del perfecto invitado», en el que se aconseja mojar pan en la salsa o elegir el vino más caro cuando uno es convidado. Un libro repleto de humor sutil y refinado, hasta el punto de ser publicado en colecciones dedicadas exclusivamente a libros humorísticos.

Desde el punto de vista culinario, Camba critica la excesiva tecnificación de la producción, que supedita la calidad de la materia prima a su productividad y su disponibilidad; también la ostentación y el esnobismo: «... los grandes magnates se consideran, por su condición, en el caso ineludible de comer siempre lo más caro, renunciando frecuentemente a lo mejor»; y el excesivo artificio: «... una cocina donde los condimentos adjetivos predominan sobre los alimentos sustantivos». Pero, sobre todo, critica el descuido y la falta de infraestructura de la restauración en España, que poseyendo una rica tradición y las condiciones para obtener unas materias excelentes, se conforma, bien

obtener unas materias excelentes, se conforma, bien con la producción de artículos de calidad mediocre (por ejemplo, los vinos), bien con la imitación de la cocina francesa más afectada. La crítica gastronómica se transforma en la metáfora de una particular visión de los males que afectan al país: el atraso, sostenido por una política y una doctrina obsoletas y un tímido progresismo que no se nutre de los mejores rasgos de la tradición, sino que se limita a copiar tópicos foráneos. Para poner en evidencia estos males, Camba despliega su amplia experiencia en el extranjero como corresponsal atento, alabando por ejemplo las carnes inglesas —fruto de cruces estudiados hasta conseguir la excelencia— o los vinos franceses —una industria que ha hecho de una producción vinícola excelsa un motor de la economía nacional—. De esta forma, el libro de Camba —con un leve asomo regeneracionista— amplía la perspectiva de la crítica gastronómica interior al plantearla desde una pluralidad de enfoques: fisiología, medicina, psicología, ciencias sociales, geografía, historia, religión y, por supuesto, economía y política.

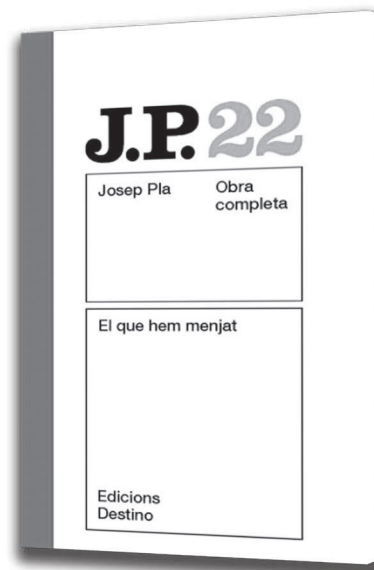
Pero si hay algo que transforma la crítica de Camba en literatura gastronómica es su voluntad poética de transformar la obra en un artefacto literario. A través de una prosa repleta de efectos sinestésicos, de descripciones sensoriales, representa cada comida como un compendio del mundo, en que los elementos particulares remiten a los generales y los simbolizan. Su estilo combina las citas cultas —de Quevedo a Brillat-Savarin, de Cervantes a Goethe, del Arcipreste de Hita a Flaubert— con el tono popular, que recurre a citas, proverbios y chistes, en un ejercicio de intertextualidad que pretende abarcar y fusionar todos los aspectos de la tradición. Pero, por encima de todo, es el humor lo que caracteriza la prosa de Camba: un humor cargado de ironía que exige la complicidad (y el conocimiento) del lector, que a veces impide a este rebatir sus afirmaciones para luego desorientarlo al auto-cuestionarlas. Camba hace un uso preciso de la hipérbole para poner de relieve ciertos detalles de su discurso y no retrocede ante lo grotesco, manifestado como tensión entre lo excesivo y lo rutinario.

Habrà de pasar algún tiempo antes de que surja otro libro con unas características similares a *La casa de Lúculo*. En 1972, Josep Pla publica en la editorial Destino *El que hem menjat* (Lo que hemos comido). Con setenta y cuatro años, Pla es ya un escritor consagrado. Probablemente el mejor prosista en lengua catalana y uno de los más grandes en lengua castellana, su agudeza crítica, su ironía, su capacidad de observación, su profundo conocimiento del ser humano y la sencillez (que no simplicidad) de su lenguaje lo sitúan en una posición de preeminencia en el mundo literario de la segunda mitad del siglo XX.

Pla estructura *El que hem menjat* como un menú, comenzando por el aperitivo ya cabando en la sobremesa. El libro comienza con un recuerdo al gran Rupert de Nola (que anuncia ya el carácter nostálgico de los ensayos que recoge) para pasar a enumerar las nuevas refracciones (almuerzos y aperitivos) y los nuevos platos importados, como los entremeses. Después dedica casi una decena de artículos a describir la cocina popular que añora: las salsas, la escudella, el arroz y la pasta. A través de doce artículos hace una apología de la carne (ternera y cerdo) y de la caza de antaño y, tras un breve interludio dedicado a la tortilla, dedica otros doce artículos a hablar del pescado. Tratándose de una cocina ibérica, no podía faltar su capítulo dedicado al ajo y a sus excesos, aunque los disculpe en los aliolis y en la salsa romesco. Para finalizar, repasa algunos platos de temporada, como el gazpacho, la sanfaina, las setas y los caracoles, y termina con los vinos, los quesos, la repostería y el café. Un total de ochenta y cuatro artículos que cumplen el propósito anunciado en el prólogo: reivindicar «la nostra vella cuina familiar» (nuestra vieja cocina familiar).

La estrategia de Pla en este libro es situarse en un plano de autoridad que le otorgan sus muchos años vividos y comidos y suposición de maestro de escritores. El libro está repleto de afirmaciones rotundas: «incuestionable», «absolutamente insuperable», «inenarrable», «de una total perfección», etc., que (como conseguía Camba a través del humor) inhabilitan al lector para rebatir sus argumentos. Su prosa recuerda a un viejo profesor regañando a sus alumnos por tener que repetir por enésima vez una lección que ya deberían tener aprendida; y a pesar de sus continuas afirmaciones de que el gusto de cada cual es el único guía fiable en cuestiones culinarias, el lector tiene la sensación de que cada artículo contiene un velado disgusto del autor por obligarle a describir lo evidente. Sorprende, en un libro que parecía exprofeso para ello, el uso contenido que hace Pla de la sensualidad y voluptuosidad de una prosa —de sus adjetivos evocadores, de sus sugerentes comparaciones— de la que ha hecho gala en obras como *Viaje a pie* o *Cadaqués*. Parece que no quisiera distraer al lector de lo esencial del libro: una reflexión sobre una cocina que se ha ido para, probablemente, no volver más.

El que hem menjat es un libro lleno de nostalgia por la cocina payesa, la cocina de las abuelas, realizada con los productos de temporada del huerto próximo, del corral, de las playas cercanas (unos u otros, según la zona geográfica en la que se cocine). Allí donde Camba —representante de una tradición que, a raíz de la prosperidad económica que trajo a la neutral España la guerra del catorce, supera el pesimismo del novecentismo— se muestra optimista frente a una posibilidad de regeneración de la cocina (y la sociedad)



españolas desde los propios valores, Pla constata el fracaso de ese proyecto, agravado por un fenómeno que se impone sin oposición posible: la uniformización («En todas partes, la cocina ha bajado. Es incuestionable. En definitiva, todo se ha industrializado»). Pla se muestra contrario a lo que hoy llamaríamos mestizaje (culinario) porque entiende que la cocina es inextricable de la cultura y de la tradición de cada pueblo y sirve para mejor conocer y explicar sus singularidades. La uniformización culinaria observada desde un punto de vista cultural (la copia de la nouvelle cuisine francesa, con sus artificios y florituras), pero también desde un punto de vista mercantil (la transformación de los alimentos para aumentar su productividad y rentabilidad), sirve de metáfora para augurar el advenimiento de una sociedad tecnificada en la que los valores y tradiciones populares son reemplazados por otros, ajenos, impuestos por el sistema económico. Sería aventurado afirmar que, analizando la cocina, Pla vislumbra ya la crisis de valores derivada de la globalización; pero sí que es cierto que, conservador irredimible, en toda su obra late este pesimismo por la pérdida de las particularidades que otorgan personalidad única a cada lugar, a cada pueblo. Pesimismo que no comporta falta de humor. En la obra de Pla subyace la soterrada sorna de quien está de vuelta de todo —que ayuda a sostener su estrategia de *autoritas*— y que de vez en cuando aflora en forma de sentencias breves como guiño al lector —«El caviar es bueno, pero carísimo; el aceite de hígado de bacalao es malo, pero barato. Y aquí está, quizás, el quid de la reconstitución humana»—.

La cocina lírica

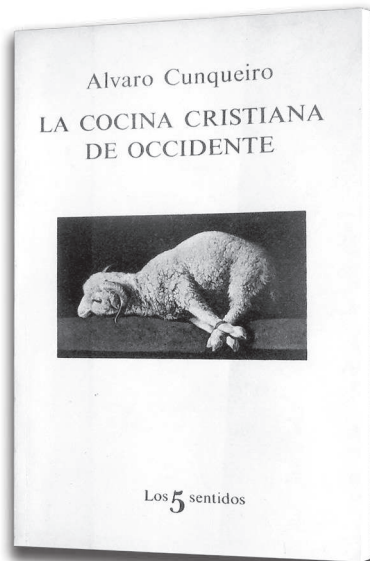
Entre *La casa de Lúculo* y *El que hem menjat* se publica una obra, *La cocina cristiana de occidente* (1969), de Álvaro Cun-

queiro, que se constituirá como uno de los máximos referentes de la literatura gastronómica en España. Aunque no es la primera incursión de Cunqueiro en este género —ya había publicado *Teatro venatorio y coquinario gallego* (1958) y *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia* (1962), en colaboración con José María Castroviejo—, es sin duda su obra más célebre y la que mejor recoge las preocupaciones estilísticas y literarias del genio mindoniense.

Cunqueiro comienza su libro con una declaración de intenciones: «Aquí van, sin orden ni concierto, mis saberes de arte culinario, y de vinos, y también mis invenciones —la parte más nutritiva para el ávido lector, digo yo—, el gozo de imaginar a un duque de Berry [...] en una galería comiendo una liebre que nunca comió, o a un santo bretón vendimiando el muscadet, que nunca vendimió». La mezcla de experiencia, historia, cultura e imaginación, que constituye una de las características más destacadas de la prosa cunqueriana, adquiere en este libro una libérrima condición, mixturándose la referencia real y la ficticia hasta el punto de resultar indistinguibles.

Los cincuenta y cuatro capítulos que forman el libro se organizan, de una forma un tanto anárquica, en torno a zonas geográficas, periodos históricos o temas dispares (desde el canibalismo de Gargantúa hasta los gorros de los cocineros). Cunqueiro, uno de los grandes columnistas del periodismo español —hasta el punto de rellenar a vuelapluma, con el número exacto de caracteres, los vacíos que dejaba la maquetación en los periódicos que dirigió— redacta cada uno de estos capítulos como si fuera un artículo autónomo, que puede funcionar desligado de los demás, pero que contribuye a ofrecer una visión de conjunto sobre el concepto cunqueriano de la cocina cristiana en occidente desde sus orígenes hasta nuestros días.

Por las páginas de *La cocina cristiana de occidente* desfilan un sinfín de personajes reales o inventados; cientos de nombres, citas, referencias y situaciones que convierten al libro en un prodigio de erudición y de imaginación. Esta contradicción se transmite también al estilo, profundamente lírico y lúdico a la vez, que no desdeña la melancolía, pero tampoco el humor («... bebían tintorro de la Argolia, fuerte y poderoso, una especie de Valdepeñas peloponésico»). La capacidad de sugerencia y de evocación a través de la comparación de elementos aparentemente dispares otorga una posición singular al libro dentro de la tradición española. Cunqueiro compara sin empacho las texturas del jamón con las de la pintura de la escuela veneciana o, por ejemplo, afirma: «El champán tenía la palidez del sol matinal de mediados de otoño, y las burbujas ascendían desde el fondo de la copa a la velocidad de la Asunción de Nuestra Señora en la pintura clásica». De estos contrastes, y del empleo de una adjetivación voluptuosa y sensual, surge una prosa extremadamente lírica, preciosista y deliciosa, muy cercana a la

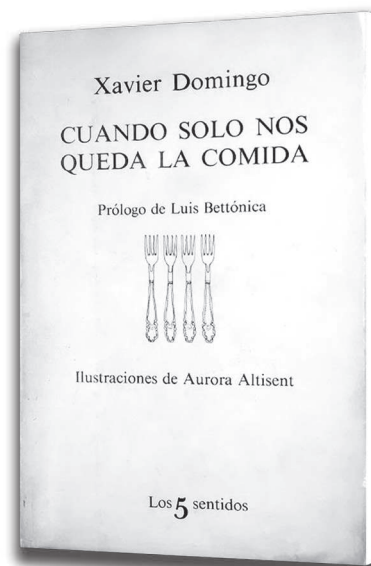


poesía, que ha convertido este libro en uno de los favoritos de poetas como Caballero Bonald o Gamoneda. Pero su magisterio, bien sea por la originalidad del estilo cunqueriano, bien porque las preocupaciones de los escritores gastronómicos derivasen hacia problemas históricos y sociales más urgentes, no ha gozado de continuadores.

La cocina tradicional: una aproximación histórica

En 1970, Néstor Luján y Joan Perucho publican *El libro de la cocina española*, un libro que, como bien dice Vázquez Montalbán en su prólogo a la edición de 2003, señala el final de la travesía en el desierto de la cocina española, que pronto despegará, de la mano de un puñado de cocineros y restauradores (Arzak, Subijana, Adrià, Santamaría, etc.), para alcanzar el paraíso de las grandes cocinas modernas. Luján —polígrafo, crítico taurino, de boxeo y de gastronomía en el semanario *Destino* y director de la revista *Historia y vida* (entre 1975 y 1992)— y Perucho —uno de los más celebrados poetas y narradores catalanes (su libro *Les històries naturals* figura en *El Canon Occidental* de Harold Bloom), creador de una literatura con un gran componente imaginativo y lírico, cercana a la de Cunqueiro— viajan por las cocinas de las regiones españolas al rescate de las recetas tradicionales y los platos típicos de cada geografía. Con clara voluntad totalizadora, ambos acometen una gozosa travesía por la historia de la gastronomía española, entendiendo que la cocina es un arte inextricable de la cultura y, como tal, fundamental para entenderla.

El libro se divide, como anuncian los autores en el prefacio, en tres partes: una teórica y nostálgica, otra histórica y una tercera práctica, basada en su experiencia personal y directa como gourmets. En la primera parte, analizan la importancia de la cocina como arte de la sublimación del sentido del gusto, deteniéndose de forma pormenorizada en todo aquello que rodea la práctica del buen comer y que convierte un ágape en una experiencia inolvidable: los comensales, la disposición de la mesa, la vajilla y la cubertería, los adornos, los modales, el protocolo, etc. Brillat-Savarin y el Doctor Thebussen son los Virgilio que guían este apartado. En la segunda parte acometen una historia de la cocina española desde los fenicios hasta las postrimerías del siglo XX. Sin voluntad de ser exhaustivos, con una evidente vocación divulgativa, Luján y Perucho esbozan a grandes rasgos qué y cómo se ha comido y bebido en España, deteniéndose en la anécdota, en el detalle y, sobre todo, en la literatura. Con una erudición prodigiosa (que se extiende a lo largo de todo el libro), recaban datos, referencias, cartas, menús, novelas, tratados, documentos legales, poemas, etc., para ilustrar sus afirmaciones. Desde el Arcipreste de Hita a Quevedo, desde Montañón —peculiar personaje, que forma parte del *Diccionario de Autoridades* de la RAE, y que fue cocinero de Felipe II, Felipe III y Felipe IV y autor del celeberrimo libro *Arte de Cozina, Pastelería, Vizcochería y Conservería* (1611)— hasta Pardo Bazán, la obra es un suculento festín de versos, sentencias y citas literarias que aportan a la vez desparpajo y profundidad al texto. Mímesis ejemplar, hacen de la literatura espejo de la literatura en un continuo reflejo intertextual en el que, en muchas ocasiones, es la ficción la que apoya o corrobora los datos históricos. Sin embargo, el rigor histórico de los datos que emplean Luján y Perucho aleja el libro de las fantásticas invenciones cunquerianas y lo enmarca en la categoría de ensayo histórico. Tras un interludio dedicado al cocido como elemento integrador de las diferentes cocinas regionales, Perucho y Luján pasan a analizar, in situ, las peculiaridades que caracterizan a las cocinas de las diferentes comunidades autónomas (entonces aún regiones) de España, comenzando por Galicia y terminando por Canarias. El libro se transforma aquí en un fascinante viaje por la geografía gastronómica española contextualizado por los inagotables conocimientos de sus autores en muy diversas ramas del saber, que les permiten tanto determinar el origen de un ingrediente concreto como detallar la elaboración de un plato y las razones de su importancia en la tradición local. Por sus páginas desfila la contundencia de las fabadas, las ollas y los callos y la sutileza de las sopas frías andaluzas, la delicadeza de la cocina califal cordobesa y la robustez católica de la cocina grasa y atlántica gallega, la sobriedad de las gachas extremeñas y el barroquismo de la paella valenciana... Todo un compendio de conocimiento gastronómico



acompañado de recetas sencillas y prácticas para que el lector pueda experimentar por sí mismo la diversidad y la excelencia de la cocina española tradicional.

Periodismo y literatura gastronómica

El final de la dictadura y la transición marcan el fin de la citada travesía en el desierto, impulsado por una nueva clase media. En palabras de Vázquez Montalbán, «la transición del franquismo al infinito dependió de la formación y hegemonía de nuevas capas medias con capacidad consumidora para marcar distancias con lo consumido, de la aparición de un espléndido plantel de cocineros en sintonía con ese nuevo cliente —el nuevo burgués ilustrado y democrático—, de la desesperada búsqueda de señas de identidad, aunque fueran gastronómicas, por parte de las autonomías realmente existentes y del papel redentor que ha desempeñado la tarjeta de crédito animando aventuras del espíritu a pagar aplazadamente y, entre ellas, las culinarias». En este contexto no sólo se produce un auge internacional de la llamada cocina española, sino que también se desarrolla un interés popular por los temas gastronómicos que tendrá un fiel reflejo en los periódicos, revistas y semanarios de la época, que contarán con columnas y secciones específicas dedicadas a la cocina y al vino (tendencia que ha continuado en nuestros días). Xavier Domingo, exmilitante trotskista, miembro del grupo surrealista francés y jefe de la sección de grandes reportajes de Cambio 16, se hizo por méritos propios, durante muchos años, con la columna dedicada a la gastronomía de este medio. Fruto de esta labor nació, en 1980, el volumen *Cuando sólo nos*

queda la comida, libro paradigmático del periodismo gastronómico literario que recoge sus artículos publicados entre 1976 y 1978 en *Cambio 16*, *Historia 16*, *Historia y vida* y otras revistas.

Hombre de vasta cultura gastronómica y gran erudito de los fogones, Xavier Domingo ejerció una crítica a la vez seria y desenfadada, llena de chispa y retranca, pero sin complacencias ni mojigaterías a la hora de amonestar a un restaurante, a un vino o a un producto. En su prólogo a la edición de Tusquets de 1980, el también periodista y gastrónomo Luis Bettónica define a Domingo como «un sabio historiador de la gastronomía y, al mismo tiempo, conoce el restaurante recién inaugurado; domina la teoría culinaria pero es también un cocinero amateur, experto e ilusionado; venera el arte culinario y, a la vez, es un epicúreo y jocundo comensal de paladar fino y sólido apetito; ejerce la crítica honesta e inteligente, con rigurosidad, compaginándola con la crónica divertida, aguda y hasta frívola cuando conviene». El libro está organizado agrupando los artículos dispersos por afinidades temáticas que no cuentan con una sistemática evidente. A la manera de Cunqueiro en *La cocina cristiana de occidente*, se encuentran en este libro mezclados temas como «Setas», «Invitados», «Carta de vinos», «Condumios», «La cocina y el amor», «Comer es política» junto con otros tan curiosos como «Deporte» o «Exotismo». Mención especial precisa el artículo que abre el libro, «Este país», en el que Domingo aventura un análisis de la estructura de la cocina de España con un enfoque científico, tomando como referencia los estudios del antropólogo Claude Lévy-Strauss (recogidos en su tetralogía *Mythologiques*) y en el que enuncia su doctrina: «La llamada gastronomía no es sino una parte, mínima, cerrada y de escaso interés (un saber de casta, un tanto idiota y otro tanto más apartado de la realidad), del vasto «problema culinario», capítulo importante, este sí, de la sociología, de la etnología, de la historia y de otras grandes ramas de humanismo moderno». No es tanto la idea de una erudición gastronómica lo que le interesa a Domingo como la de un saber útil, aplicable a la vida cotidiana, del buen comer y del saber vivir. Para ilustrar esta vocación pragmática, cada artículo incluye una receta, referida al tema que trata, explicada con sencillez y seleccionada en función de la facilidad de acceso a los ingredientes (a veces, incluso mencionando el coste de estos en el mercado). Esta voluntad práctica también se refleja en la prosa de Domingo: ágil, directa y eficaz, brillante en muchas ocasiones, exenta de retórica, sin más adorno que cierta inclinación irónica (a veces incluso satírica), que trasciende el lenguaje periodístico para convertirse en literatura. Todo ello convierte la lectura de *Cuando sólo nos queda la comida* en una experiencia amena y estimulante, y en una forma inmejorable de descubrir la

escritura de Xavier Domingo, uno de los columnistas más interesantes que ha dado el periodismo de este país.

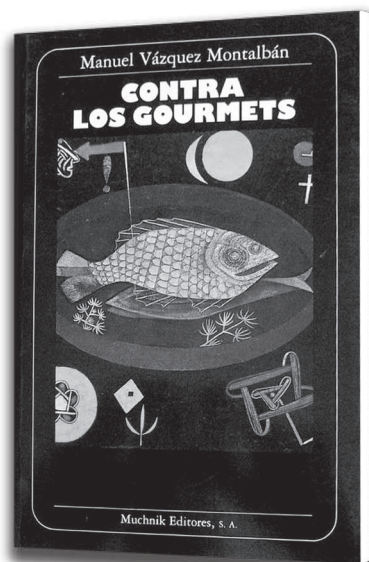
Un intelectual en la cocina

Si Brillat-Savarin fue el primer filósofo de la gastronomía, se podría afirmar que Manuel Vázquez Montalbán ha sido uno de los últimos. Para la superestrella de la cocina Ferran Adrià, «era de los pocos, por no decir casi el único, intelectual de la cocina».

Vázquez Montalbán es conocido como uno de los pioneros de la novela negra en España. Su popular saga del detective Pepe Carvalho tiene miles de lectores y ha sido llevada a la pantalla en diversas ocasiones. Definida por su autor como «novela-crónica», Montalbán utiliza la novela negra como marco para realizar una crítica social desde una perspectiva de izquierdas empleando la figura de un alter ego, Carvalho, ex marxista, agente de la CIA, quemador de libros, cínico y desengañado, que se ilusiona únicamente ante unos fogones o ante un ágape bien realizado. Para la mayoría de su público, Carvalho es el perfecto ejemplo de gourmet, cosa que Montalbán rebate en su libro *Carvalho gastronómico* (Ediciones B, 2002): «Se le atribuye a Carvalho la condición de gastrónomo, que él rechaza, y suscribe la tesis de la obra *Contra los gourmets* de Manuel Vázquez Montalbán, a pesar de la manía que le tiene al conocido autor español». Pero, además de un magnífico narrador y poeta (Premio Nacional de Narrativa 1991, Premio Europeo de Narrativa 1991, Premio de la Crítica 1994 y Premio Nacional de las Letras Españolas 1995), Montalbán ha sido uno de los más importantes intelectuales de izquierdas españoles. Desde sus miles de artículos en diarios y revistas hasta en libros fundamentales como *Manifiesto subnormal* (Kairós, 1970), *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* (Alfaguara, 1996), *El escriba sentado* (Crítica, 1997)

La literatura en la construcción de la ciudad democrática (Crítica, 1998), ha realizado un análisis profundo, desde una perspectiva marxista, tanto de la situación política española de su época como de la historia y de la sociedad en general.

Para Montalbán, la cocina es un elemento fundamental de la cultura, ya que por un lado la presupone (en cuanto a alimentación) y por otro lado la conforma (en cuanto a arte). Sin embargo, entiende que «una reflexión sobre la cocina sólo puede hacerse desde el desenfado». Por ello escribe, en 1985, el que quizá sea el libro que se acerca a la cocina desde una perspectiva más cercana a la filosofía: *Contra los gourmets*, un volumen que intenta, a través de una decena de ensayos, sistematizar el conocimiento de la cocina inspirándose de forma sui generis en el materialismo dialéctico y en las teorías de la evolución histórica de la escuela postmarxista. El ensayo que da nombre al libro ya encierra una declaración de intenciones:



«El conocimiento antropológico clarifica sobre todo el origen de la alimentación y sus rituales. El histórico-social explica la evolución de los usos alimentarios ligados a la evolución del conocimiento aplicado a la explotación del medio ambiente considerado como fuente de alimentación en relación con el trabajo humano. Finalmente, el conocimiento estrictamente gastronómico implica memoria arqueológica de situaciones gastronómicas reconstituidas con la ayuda de la imaginación y la propia experiencia del comentarista, convertido en cronista de un instante de la evolución del gusto. El gourmet es otra cosa. Es un sacerdote ensimismado, esclavo de la drogadicción del sabor singular y envilecido a partir del momento en que se socializa, desde la dimensión del grupo de iniciados hasta la sabiduría convencional de una mesocracia del paladar [...]. La gastronomía tiene una lógica histórica y una estructura sociológica que refleja la sociedad que la contempla». Montalbán propone un conocimiento democratizado de la gastronomía a través de un acercamiento holístico al mundo de la cocina en el que se implican varias disciplinas como la historia, la antropología, la sociología, la filosofía, etc. Es esa perspectiva integral, adquirida mediante un conocimiento objetivo y desarrollada con las herramientas y métodos propios de las ciencias sociales, lo que distingue a Montalbán de sus predecesores, que hacen únicamente de su propia experiencia y erudición luz y guía de sus aproximaciones al universo gastronómico. Ya en el segundo ensayo del volumen, «Cocina, medio, historia», Montalbán hace una reflexión sobre la idea de cocina integrada plenamente (y globalmente) en la cultura: «La historia del Imperio Romano es el primer ejemplo de cómo la cocina popular evoluciona hacia la sofisticación a partir de su entrada en “lo cultural”: primero la examinan los científicos, luego la glosan los poetas, la modifican los cocineros, especulan los especialis-

atas, propagan los esnobs, asumen los ricos... Ésta ha sido siempre la historia cíclica del desarrollo cultural culinario». Pero no figuraría Vázquez Montalbán en este artículo si su libro (su obra en general) no tuviese una evidente dimensión literaria. Para Castellet, Vázquez Montalbán es un intelectual que articula múltiples planos culturales y utiliza variados recursos lingüísticos, retóricos, poéticos y periodísticos en su escritura. En *Contra los gourmets* se pueden observar, a modo de ejemplo, algunos como la creación de neologismos: «posburguesa», «quimiorreceptividad», «caldosidad», «galle-guear» (a veces con retranca: «nacionalculinaria»); la adjetivación sorprendente (que caracteriza la prosa de Eça de Queiroz): «agresivos vinagres», «carnes atemorizadas», «plato sincero»; la combinación de palabras de diferentes campos léxicos aplicados al campo de la cocina: «plato barroco», «asesinatos y devoraciones anteriores», «para que sus células se emborrachen»; el aserto: «no hay cocina sin crueldad»; la recreación de frases literarias con intención efectista (generalmente humorística): «No la toquéis más, así es la brochette», «¿Defecar no será, acaso, la confirmación de que nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir [...]»?», etc.

Y es que, en definitiva, *Contra los gourmets* es un libro que aún de forma ejemplar tres de las características que mejor definen la prosa de Vázquez Montalbán: la erudición gastronómica, un potente entramado conceptual y una escritura ágil y rica en recursos. En palabras de Albert Chillón (*Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Servicio de publicaciones de la UAB, 1999), la de Montalbán es «una prosa alimentada por múltiples veneros, culta, pero no culterana, inteligente pero no intelectualista [...]. En el léxico y en la misma sintaxis de su prosa resuenan a menudo paródica, irónicamente las palpitaciones de las hablas de todos: las palabras y las letanías bíblicas repetidas en las iglesias y escuelas franquistas, el registro severo y malhumorado de próceres y uniformados, la jerga burocrática y administrativa de políticos y politicastros, las hablas populares y barriales oídas al paso, los retazos de dichos y decires escuchados a lo largo de su educación sentimental, el lenguaje erguido y estilizado de las muchas lecturas altoliterarias de este escritor cultivado pero ajeno a toda pedantería snob».

Hasta aquí un breve repaso por algunos de los libros que han hecho de la gastronomía un género literario en España; en el tránsito del lar de Hestia al lecho de Calíope, Clío y Erato se han caído de la bandeja algunas obras que bien hubieran merecido ser atendidas, como *Almanaque de conferencias culinarias*, de Ángel Muro, o *Crítica de gastronomía pura*, de Arturo Prado, por ejemplo, pero las seis obras que se reseñan ofrecen un panorama diverso y suficiente para quien quiera perseverar en este succulento género.

El microrrelato:

una introducción al género

Por GINÉS S. CUTILLAS

UN POCO DE HISTORIA

Algunos se refieren al género con el término de microcuento, otros con el de minicuento, minificción, cuento brevísimo o hiperbreve, pero sobre todos ellos se impone el de microrrelato —utilizado por primera vez en 1977 por el mexicano José Emilio Pacheco para referirse a sus *Inventarios*—, que no es más que, a muy grandes rasgos, el arte de contar algo con la máxima brevedad posible. No es de extrañar pues que el cuerpo del microrrelato más famoso, «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, esté formado tan sólo por siete palabras. Como sentenció Baltasar Gracián: «Lo bueno, si breve, dos veces bueno, y aun lo malo, si breve, no tan malo».

El género cuenta con un siglo de historia, aunque los críticos literarios no se hayan percatado de su existencia hasta finales del siglo pasado. Su nacimiento se sitúa entre el Romanticismo y el Modernismo, considerando *Azul* (1888) de Rubén Darío el libro precursor del género, quizá como una evolución lógica de los *Petits poèmes en prose* —también conocido como *Le spleen de Paris*— (1862) del simbolista francés Baudelaire.

En España los libros germinales son *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute y *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub, seguidos unos años más tarde por *Neutral corner* (1962) de Ignacio Aldecoa, aunque ya existen textos anteriores —al principio del siglo XX— que podrían ampararse bajo esta denominación de la mano de Lorca, de Juan Ramón Jiménez o de Ramón Gómez de la Serna, con su libro *Caprichos* (1925).

En Europa, los poemas en prosa abrieron el camino a textos cortos que introducen el elemento de la ficción como diferenciación. Al final del XIX, autores como los franceses Jules Renard —autor de referencia para Ramón Gómez de la Serna a la hora de escribir sus *Greguerías*— y Auguste Villiers de L'Isle-Adam —también adscrito al simbolismo—, o el irlandés Oscar Wilde y el inglés I. A.

Ireland, transitan el género. A principios del XX, tenemos a Franz Kafka, Lord Dunsany —autor influyente en los primeros textos de Lovecraft— o George Loring Frost (que pudo ser, como también Ireland, un posible heterónimo de Borges).

En Hispanoamérica, Juan Armando Epple señala que el microrrelato nace con autonomía propia con la aparición de los primeros libros predominantemente minifccionales: *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *Cuentos fríos* (1956) de Virgilio Piñera o *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi.

Como estudios, cabe destacar el primer artículo sobre el género: *El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso* (1981), de Dolores Koch, y el primer estudio en España de la mano de Irene Andres-Suárez: *Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo* (1994); aunque también hay quien lo sitúa —Basilio Pujante entre otros— en el artículo *El microrrelato hispanoamericano: cuando la brevedad noquea* (1992), de Francisca Noguerol, publicado en la revista navarra Lucanor y donde se fijan ya las principales características del género. También a tener muy en cuenta los ensayos *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), de David Lagmanovich y *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* (2008), de Fernando Valls.

Como antologías aparecidas en España señalar, de la mano de Antonio Fernández Ferrer en la editorial Fugaz, *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (1990) y, entre las publicadas en los últimos años, las ya instauradas *Por favor, sea breve* (Páginas de Espuma, 2001) y *Por favor, sea breve 2* (Páginas de Espuma, 2009) a cargo de Clara Obligado; *La otra mirada. Antología del microrrelato hispano* (Menoscuarto, 2005) de David Lagmanovich, en la que hace un recorrido del género a través de autores españoles e hispanoamericanos del siglo XX y XXI, como también hace Fernando Valls en *Velas al viento* (Cuadernos del Vigía, 2010). También de Fernando Valls es *Mar de pirañas* (Menoscuarto, 2012), en la que recoge las nuevas voces del microrrelato español. Por último, y quizá la más

canónica respecto a los autores españoles, mencionamos la *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. El cuarto género narrativo (Cátedra, 2012), a cargo de Irene Andres-Suárez, que abarca desde el primer texto que considera del género, de Juan Ramón Jiménez, en 1906, hasta el del contemporáneo Manuel Espada en 2011.

Con el microrrelato los expertos afirman que la escala de la narratividad pasa de tener tres formas —según la escala de narrativa clásica propuesta por J.W. Goethe (1749-1832): novela, novela corta y cuento— a tener cuatro.

¿Estamos afirmando entonces que el microrrelato es un género nuevo? Sin duda. Por la más sencilla de las razones: los autores no nos enfrentamos igual a un texto que nace con la idea de ser un microrrelato que con aquel que pide ser un relato. El primero busca resaltar el clímax, el segundo desarrollar el conflicto.

El alma de la bestia. Definición e introducción al género

El microrrelato nace de la urgencia de contar en pocas líneas algo trascendental que no deje indiferente al lector. Cada palabra es seleccionada con exquisitez, desempolvada con cariño y colocada con pinzas junto a sus compañeras, que enseguida la aceptarán o la repudiarán con todas sus fuerzas. Si una palabra no funciona, se encenderán todas las alarmas de ese país formado por cada pequeño texto y todas las demás, hacinadas dentro de sus fronteras, no dudarán en acompañarla hasta el linde de sus territorios y, una vez allí, canjearla —como si de un intercambio de presos se tratara— por una más afín al espíritu buscado.

El microrrelato busca sorprender desde el primer momento. No hay tiempo para desarrollar ideas o introducir personajes, por lo tanto la primera frase formará la base a partir de la cual se armará el resto. Esas primeras palabras han de captar la atención del lector para que quede atrapado. Las frases siguientes deberán llevarle cómodamente hasta el final, sin sobresaltos, sin giros bruscos que le dispersen. Lo que buscamos es hacerle bajar la guardia para sentenciar con fuerza al final. Un microrrelato es como una montaña rusa: sólo te puede sorprender la primera vez que te subes en ella. Es por esto que no puede haber ninguna palabra que chirríe, ninguna palabra inoportuna que te haga descarrilaren esta importante primera lectura. Si el texto ha gustado, habrá una relectura más pausada que indague en los matices y recovecos que han contribuido a la sugestión del lector, a su predisposición mental hacia ese final. Sólo entonces el lector regresará al título para poder reinterpretarlo, ahora sí, como se merece.

¿Una definición? Podríamos arriesgarnos y enunciar la siguiente: «Texto breve en prosa, de naturaleza narrativa y

ficcional, que usando un lenguaje preciso y conciso se sirve de la elipsis para contar una historia sorprendente a un lector activo».

De esta definición destaca el «lector activo» —pues es éste quien ha de rellenar los huecos que el autor deja— y la «naturaleza narrativa», porque existen otras modalidades en prosa, que algunos autores llaman minificción, desprovistas de sustancia narrativa (como veremos en el siguiente punto). Según Domingo Ródenas, la narración posee cinco constituyentes estructurales: «...la temporalidad como sucesión de acontecimientos; la unidad temática, garantizada por un sujeto autor (o actante); la transformación de un estado inicial o de un punto de partida en otro distinto y final; la unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso coherente; y la causalidad que permite al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga». Si estas características se cumplen en un texto corto estaremos ante un microrrelato; si no, seguramente nos situemos frente a un poema en prosa, un cuadro de costumbres o quizá un fragmento de una obra mayor.

Aclarado el tema de la narratividad, profundicemos en los rasgos inherentes al género. Andres-Suárez enumera los rasgos formales del microrrelato: la ausencia de complejidad estructural, la mínima caracterización de los personajes, el esquematismo espacial, la condensación temporal, la utilización de un lenguaje esencialmente connotativo que confiere al texto la potencia expresiva y semiótica, la importancia del título y la importancia del inicio y del cierre.

Por otra parte, Lagmanovich expone que en un microrrelato nos encontraremos los siguientes elementos, no siempre en orden lineal: «...un título, que se supone significativo y orientador; un comienzo, generalmente in media res; un desarrollo, caracterizado por las nociones de concisión, simplicidad sintáctica y velocidad; y un final, que puede ser conclusivo o abierto, con cierta preferencia por la primera variante en la producción minificcional actual».

Qué es y qué no es un microrrelato

Es muy fácil confundir el género omnívoro del microrrelato con sus parientes cercanos, ya que toma elementos prestados de todos ellos. Ana María Shua fija sus límites geográficos de la siguiente manera: «Al norte, el poema en prosa; al sur, el chiste; al este, el cuento corto; al oeste, el vasto país de los aforismos, reflexiones, sentencias morales».

Vemos, pues, que los autores son conscientes de las influencias e interferencias con otros géneros, quizá porque durante mucho tiempo se ha creído que el microrrelato era una evolución del poema en prosa o una evolución del cuento clásico. A día de hoy, el género se ha desarrollado

por sí mismo alejándose de ambos posibles orígenes y tomando conciencia propia como entidad textual independiente y autónoma. Lagmanovich es más tajante al respecto y afirma que «el microrrelato es perfectamente identificable como tal: no es el producto de un cruce de géneros sino una especie narrativa de gran pureza». Pureza, esa es la palabra clave. El microrrelato es una estructura prosística que aspira a la perfección. Ningún otro género prosístico cuida tanto la forma sin descuidar el contenido. Sólo la poesía aspira a una perfección semejante, pero la historia, el contenido, se difumina en la forma: pasa a un segundo término. El microrrelato aúna forma y contenido en su afán de buscar la perfecta armonía entre ellos.

Entonces, ¿cómo podemos saber que nos encontramos ante un microrrelato? Lagmanovich nos da de nuevo la respuesta: «La brevedad, el trabajo delicado de la prosa, las construcciones anafóricas que le dan un tinte poemático y, sobre todo, la reescritura o revitalización de un texto clásico, nos dicen que estamos ante un auténtico microrrelato [...]», y nos advierte: «Quizás el más cercano entre los “géneros próximos” al microrrelato sea el aforismo».

A continuación, introduzcamos ahora el concepto de minificción para poder distinguir lo que es y lo que no es un microrrelato. Se ha utilizado este término como sinónimo de microrrelato, lo que no es correcto. La minificción engloba los textos literarios ficcionales en prosa, tanto aquellos que son narrativos (fábula, anécdota, parábola, etc.) como aquellos que no lo son (poema en prosa, bestiario, miniensayo, etc.). Para resumir: en el mundo de los microtextos, algunos son minificciones y otros no y, dentro de las minificciones, hay textos que atienden al nombre de microrrelato y otros que no. La minificción no es más que una agrupación de géneros: no se puede utilizar este término para referirse a un género en concreto.

Entonces, habremos de distinguir el microrrelato de las siguientes minificciones: acertijo o adivinanza, aforismo, alegoría, anécdota, apólogo o fábula, aporía, apotegma, balada, bestiario, boutade, carta, caso, chiste, diálogo, diario, dicho, escena, epigrama, episodio, estampa, fantasía, flabiaux, grafiti, greguería, haiku, leyenda, máxima, microteatro, milagro, miniensayo, nota, nota de prensa, parábola, poema en prosa, poema, proverbio, refrán, relato, sentencia, tradición...

También deberíamos saber aquellos términos que se aceptan como sinónimos dependiendo de los autores o críticos y los países donde se usan. Todos los términos siguientes son sinónimos: brevicuentos para Enrique Anderson Imbert; cuentín o relato brevísimo para José María Merino; cuento mínimo para Javier Tomeo; cuento breve o brevísimo para Edmundo

Valadés y Erna Brandenberger; cuento gnómico para Tomás Borrás; cuento o relato hiperbreve para Clara Obligado y el Club Faroni; cuento o relato microscópico para Antonio Fernández Ferrer; cuento o relato ultracorto para Lauro Zavala y Jesús Pardo; cuento en miniatura para Vicente Huidobro y Enrique Anderson Imbert; cuento rápido para José de la Colina; flash fiction, micro Story, short-short story, microfiction o sudden fiction para el mundo anglosajón; historia mínima para Javier Tomeo; microcuento para David Lagmanovich, Juan Armando Epple, Andrés Neuman y Raúl Brasca —aceptado en Chile—; microficción para Julia Otxoa; microrrelato para José Emilio Pacheco, David Lagmanovich, Fernando Valls, Irene Andres-Suárez y Joseluis González —aceptado en España y Argentina—; minicuento para Javier Tomeo, Edmundo Valadés, Violeta Rojo y José María Merino —aceptado en Venezuela, Colombia y Chile—; minificción para Lauro Zavala y Ana María Shua —aceptado en Hispanoamérica, sobre todo México—; narración ultracorta para Jesús Pardo; relatillo para Ángel Olgoso; relato mínimo para Hipólito G. Navarro; relatos vertiginosos para Lauro Zavala; textículos para Raymond Queneau y Alejandra Pizarnik; super short stories para Frederick Brown; varia invención para Juan José Arreola y Augusto Monterroso...

Para acabar este punto, no se me ocurre mejor forma que citando a Fernando Clemot: «Podríamos sobrevivir sin llegar a clasificar el texto que tenemos delante, de la misma forma que podemos admirar la belleza de una pantera sin conocer que es mamífero carnívoro felino. Podríamos no conocerlo, pero es mejor que sí lo sepamos y tal vez resulta más necesario, si cabe, definir estrictamente el texto que nos disponemos a escribir desde el punto de vista del escritor. Entonces convendría saber bien qué vamos a escribir, qué herramientas deberíamos usar y en qué parámetros deberíamos movernos antes de comenzar cualquier función creativa».

Cuánto mide un microrrelato

El eterno dilema de las medidas entre los distintos géneros narrativos. ¿Cuánto ha de medir un relato antes de considerarse novela corta o nouvelle? ¿Y a cuántas palabras se ha de restringir dicha nouvelle para que no se le considere novela? ¿Se puede poner límite a un texto prosístico tan sólo con el objetivo de integrarlo en un género y no en otro? Sinceramente, no lo creo.

Mario Benedetti, en su faceta menos célebre como teórico, intentó buscar un término con el que acuñar aquellos textos que estaban entre el relato largo y la novela. Reutilizó el de nouvelle, pues el de novela corta no le acababa de convencer, pero lejos de tener en cuenta el número de palabras, se basó en el factor de la transformación, distinguiendo



Miquel Rof ©

-do al relato como género de la peripecia y a la novela corta como el del proceso: «La nouvelle es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial)». Sin embargo, quince años antes de esta afirmación, el mismo autor pretendía delimitar la novela a unas 45 000 palabras y la nouvelle a 20 000. ¿Qué pasa entonces con los textos que tienen 21 000 palabras? ¿Por qué considerar *Los papeles de Aspern* de Henry James como short-story —como le gustaba llamarlo a su autor— y *Otra vuelta de tuerca* como novela si tan sólo se llevan cuarenta páginas de diferencia?

Por otra parte, Julio Cortázar asegura en 1980 que no es capaz de dar una definición de cuento, que lo podría intentar definir por sus «características exteriores: obra literaria de corta duración, etcétera», para más tarde afirmar: «Todo eso no tiene ninguna importancia. Creo que era más importante señalar su estructura interna, lo que yo llamaría también su dinámica, [lo que hace que] no solamente se fije en la memoria sino que despierte una serie de connotaciones, de aperturas mentales y psíquicas». Es evidente que Cortázar no piensa en el número de palabras a la hora de definir un género, sino en sus resortes interiores.

Aun así, muchos especialistas se empeñan en acotar los textos por su longitud. Creo que no es una cuestión de cantidad, al menos en lo que al microrrelato se refiere, sino más bien una cuestión de percepción, de apreciación por parte del lector. Lagmanovich afirma: «Breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que, en mi lectura, percibo como extenso». Y también que «las nociones de extensión y de brevedad son relativas, ello implica que no se pueden definir en función de un número dado de palabras». Ahí está la clave: la brevedad es un tema de percepción por parte del lector. Como bien apostilla José María Merino: «[...] el microcuento más largo y el cuento más corto tienen la misma extensión, lo que suele confundir a los especialistas». Establecer normas de longitud tiene sólo cierto sentido en el mundo de la lírica: todos sabemos a qué reglas atenernos si queremos escribir un soneto, un terceto, una cuarteta, una lira, una décima, un romance o incluso un haiku, porque en el número de sílabas, que no de palabras, reside su naturaleza. Sin embargo, en lo que atañe a los géneros prosísticos, dichas limitaciones pierden sentido.

Son microrrelatos aquellos textos de una sola línea y aquellos que ocupan cuatro páginas. La característica común entre ambos es que nacen, al igual que el relato y la poesía, con la intención de leerse en una sola sesión y, a diferencia de estos, con una tensión sostenida de principio a fin.



Miquel Rof ©

¿Se puede entonces poner límites a un microrrelato según la cantidad de palabras que lo conforman? Hay autores que insisten en ello. Mientras que para Irene Andres-Suárez y Lauro Zavala no debe exceder de una página —con el fin de que el lector, de un solo vistazo, se haga la idea de su longitud, reforzando así la unidad de impresión: una página, un microrrelato—, existen otros autores, como David Lagmanovich o Juan Armando Epple, que afirman que puede ir desde unas pocas líneas hasta tres páginas —¿y por qué no cuatro?—. En cualquier caso se ha de hacer uso de la economía narrativa, de la precisión lingüística y de la elipsis. Tal y como afirma Juan Pedro Aparicio, «el microrrelato está gobernado por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de literatura, y no lo distingue del cuento clásico sólo el tamaño y la concisión, sino también, y sobre todo, su naturaleza intrínsecamente elíptica». Paradójicamente, cuanto más se trabaja en un microrrelato, menos extenso resulta. El mismo Lagmanovich se desdice en cuanto a estipular una longitud: «En el fondo, la cuestión de la extensión es secundaria. Cada escritor determina lo que considera cuento, lo que es un cuento breve, y lo que es un microrrelato. Es que la percepción de la extensión o de la brevedad varía constantemente de acuerdo con una serie de parámetros: condicionamientos sociales, influencias de sistemas narrati-

vos cercanos, preferencias individuales. Lo social, lo estético y lo psicológico actúan en forma simultánea. Por ello, pretender una rigidez conceptual en esta materia es inútil». Por otra parte, Andrés Neuman, en el epílogo de *El que espera*, afirma: «La estructura —y no la extensión— es [...] el factor fundamental que distingue a los microcuentos», explicando que en los microrrelatos se difumina la estructura habitual de planteamiento-nudo-desenlace. Hay otros autores, como Juan José Millás, que sobre el planteamiento de géneros y extensiones responde en una entrevista en esta misma publicación (nº 354, mayo de 2013): «No me interesan mucho las cuestiones relacionadas con la nomenclatura. Qué más da, llámalo como quieras. Si es bueno, es bueno. En mi caso, con el artícuento, la primera vez que recopilé una serie de textos, pensé que eran un híbrido entre el artículo periodístico y el cuento. [...] Estos textos eran muy confusos desde el punto de vista del género y justamente ahí residía su atractivo, en el desconcierto causado al lector». Ese desconcierto que nombra Millás es el que debemos transmitir a nuestros lectores. ¿La longitud? La necesaria. Eso sí, siempre que mantengamos la atención del lector mediante la tensión narrativa y logremos que conciba el microrrelato como una unidad indivisible de lectura. La sustentación de dicha tensión será la que dictamine la longitud del texto.

Las rosas de Sant Jordi en Guadalajara

Barcelona protagoniza la Feria Internacional del Libro como invitada de honor en su 39.ª edición

«Vendrán las flores» es el fragmento de unos de los cuentos de Mercè Rodoreda escogido como lema de la delegación invitada y su amplio programa de actividades en Guadalajara, la metrópolis mexicana también conocida como la ciudad de las rosas. Y parece un acto de justicia poética que las rosas de Sant Jordi, el gran símbolo del Día Internacional del Libro y los Derechos de Autor proclamado por la Unesco, arriben finalmente a la cita libresca de mayor envergadura del ámbito iberoamericano y, sin duda, el festival literario más grande del mundo (en su pasada edición de 2024 alcanzó la cifra récord de más de 900.000 visitantes).

Pero no se trata solo de justicia poética, sino del fruto de una labor de años por parte del Ayuntamiento de Barcelona, junto a la colaboración de entidades, instituciones y agentes del sector implicados, en materia de promoción del libro y la lectura y el apoyo a la creación literaria. En 2015, la Unesco declaró a Barcelona Ciudad de la Literatura, adscribiéndola a su Red de Ciudades Creativas, y una década después es la merecida invitada de honor de la 39.ª Feria Internacional del Libro de Guadalajara que se celebra en estos días (del 29 de noviembre al 7 de diciembre).

Más de medio centenar de escritores —entre los que destacan Eduardo Mendoza, Carme Riera, Javier Cercas, Mercè Ibarz, Xavier Bosch, Miquel de Palol o Colm Tóibín, junto otros mucho más jóvenes y menos consagrados como Paulina Flores, Mireia Calafell o la dramaturga Victoria Szpunberg— representan ahora a la literatura barcelonesa en el pabellón Espai publicat de 1.832 metros cuadrados dedicado a la ciudad en la FIL. Pero no solo las letras encuentran su escaparate, porque el programa de actividades comisariado por la periodista Anna Guitart incluye espectáculos musicales, artes escénicas, exposiciones y homenajes a figuras clave de la cultura barcelonesa como la citada Mercè Rodoreda, Joan Brossa, la agente literaria Carmen Balcells o el querido Vázquez Montalbán.

Todo ese acerbo y tejido cultural vivo de Barcelona disfrutan ahora de la difusión, el impulso económico y la proyección internacional que comporta la FIL de Guadalajara, la cita más relevante de las letras hispanoamericanas y la segunda feria de la industria editorial más importante del planeta, apenas superada por Frankfurt, en cuanto a volumen de negocio. Y este merecido reconocimiento de la ciudad del libro y la rosa no es fruto de la casualidad, sino el resultado de una extensa batería de acertadas políticas culturales, y su continuidad a lo largo de los años.

Entre ellas cabe destacar, por ejemplo, el fomento y la promoción de la lectura a través de su red de bibliotecas y su envidiable nómina de festivales literarios como BCNegra, Kosmópolis —organizado por el CCCB—, Barcelona Poesía, Festival 42, Món Llibre, Literatura y tantos otros, el apoyo a la creación a través de becas y residencias literarias y el extenso programa de subvenciones, ayudas y cooperación de las instituciones barcelonesas con el sector editorial, librerías, escuelas de escritura, asociaciones de escritores y demás agentes de la cadena del libro, entre otras iniciativas.

Todos esos ingredientes son los que convierten las calles de Barcelona cada 23 de abril en una fiesta. Y esas son las rosas que exhiben ahora sus galas por sus propios méritos en Guadalajara.



¿Qué es una novela de ensayo ficción?

Varios apuntes sobre las posibilidades de la narrativa

Por ÁLEX CHICO

Aunque resulte un tema cada vez más caduco, quizás también un poco manido, lo cierto es que el asunto de los géneros literarios me sigue generando mucho interés. Por una razón: quien se plantea los límites de los géneros se cuestiona, a su vez, las posibilidades de la literatura, su alcance, su proyección. Hablar de ellos es preguntarnos sobre qué significa escribir, qué forma empleamos para hacerlo, qué tipo de intuiciones o de censuras o de riesgos ponemos en marcha. Cuando reflexionamos sobre todo eso, traemos de vuelta ejemplos, novelas de autores clásicos o contemporáneos, poemas de escritores actuales o perdidos en la noche de los tiempos, ensayos recientes o compuestos hace siglos. Es decir, reflexionamos sobre la historia de la literatura, porque únicamente de esa manera llegamos a entender si eso que escribimos aporta algún tipo de novedad o no es más que una innecesaria repetición envuelta en una aparente, e ingenua, modernidad. Todo escritor es, en cierta forma, novedoso. O actual, por emplear otro adjetivo. Si lo es, es porque escribe desde un presente que nunca ha sucedido antes, aunque sus textos se dirijan a idear historias ocurridas décadas atrás. Es novedoso no por lo que escribe, sino por los motivos que le empujan a escribir, que siempre son una experiencia íntima, única e intransferible. Es su presente quien le despierta o no la necesidad de la escritura. Puede que tan sólo imite el estilo, los temas o el universo literario de otros autores y su discurso no aporte nada nuevo. La novedad, su verdadera novedad, es por qué se decidió a imitarlos.

Probablemente todo esté ya escrito. Probablemente poco podamos aportar a la saturada república de las letras. Lo que podemos hacer, o debemos intentar al menos, es combinar las piezas de otra forma. Barajar

las cartas siguiendo un orden distinto. Recomponer el puzle buscando otros encajes. Tal vez ahí podamos hacer algo nuevo. Aunque las fichas estén marcadas, nadie nos dijo cómo debemos distribuirlas sobre el tablero.

La escritura, me temo, sólo consiste en esto: en tener algo que decir y encontrar la mejor forma de hacerlo. En mi caso, eso que creo tener que decir ha venido recubierto, con más o menos fortuna, de un género híbrido, fronterizo, limítrofe. Al fin y al cabo, las historias y cómo las diseñemos son dos fuentes inagotables, repletas de posibilidades. Literariamente hablando, debemos asumir que todo, o casi todo, está a nuestro alcance, porque cada una de las cosas que nos rodean es susceptible de convertirse en literatura, más allá de los impedimentos que nos genera el lenguaje. Por eso siempre he pensado que un autor no sólo debe aspirar a que sus libros llenen una estantería, sino a que sus obras logren saltar de balda en balda.

Una forma híbrida, fronteriza y decididamente heterogénea. Una forma anfibia. Así es como defino a la novela de ensayo ficción, un tipo de escritura a medio camino entre varios géneros: la novela, el ensayo, el diario de viajes, las memorias, la crónica y la prosa poética. Es decir, un género que intenta nutrirse de un buen puñado de formas de expresión literarias para que el lector elija qué está leyendo. Un lector que es, ante todo, un ser activo, porque tiene a su alcance diversas posibilidades de lectura. Que él decida en último término si lo que ha leído es una *nouvelle*, un ensayo o un extenso poema en prosa. O, en fin, que tenga la impresión de que ha accedido a todos ellos página a página.

Pocas cosas tan fecundas como la hibridación, la mezcolanza. También en lo que a cuestiones literarias se refiere. Ahí veo un camino por explorar en la nueva narrativa española. Seguramente no haya invención alguna, pero sí una ruta poco transitada hasta el momen-

to. Tiene tantas posibilidades que cualquier opción en ese terreno siempre aportará algo nuevo, algo distinto. No creo que exista un mejor cumplido para un escritor que el que se analicen sus obras desde diferentes planos de lectura. Que, para algunos, un texto suyo se perciba como un relato; para otros, como el diario o las memorias de alguien que tal vez no exista.

En realidad, poco importa que hagamos existir un personaje o un lugar. Lo que importa es sembrar la duda de si ese personaje ha podido suceder en algún momento, o si el lugar en el que se localiza una historia ocupa o no un punto del mapa. La novela de ensayo ficción no apuesta por la verdad, sino por la verosimilitud. O por una verdad literaria, más que por una verdad factual o histórica. En *Paisajes después de la batalla*, Juan Goytisolo nos advierte: «Cuidado, lector: el narrador no es fiable». Y poco después nos da una clave: «Escribe cuanto sepas y, si no sabes nada, inventa. Recuérdalo: un buen relato ficticio vale por cien verdades si respeta mejor que ellas las leyes de la verosimilitud». Puede que Goytisolo no sea un narrador fiable y que debamos desconfiar de sus palabras y puede que su aseveración no sea más que una mentira, y sin embargo... En este punto recuerdo una cita de Gorgias que siempre me aclara el camino: «La poesía es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar es más sabio que quien no se deja engañar».

¿Significa eso que hay que inventar? No necesariamente. La novela de ensayo ficción no tiene por qué inventar, o no debería hacerlo sistemáticamente, porque la realidad, mejor aún, la representación de la realidad, ya nos ofrece demasiadas posibilidades. La mirada que dedicamos a lo que existe lleva aparejada un sinfín de caminos. Igual que la imaginación, siempre que no olvidemos que detrás de ella hay alguien que está imagi-

nando, alguien que siente la necesidad de fabular cuando se detiene y observa.

Hablar de o desde la realidad no implica la práctica de la sociología. Insistimos en esto: una novela de ensayo ficción no lleva a cabo una sociología de la realidad, sino una representación de la realidad. Es justo ahí, en la representación, en donde el observador afecta a lo que es observado. Es ahí donde vuelca su relación con el entorno, los caminos ocultos que unen un paisaje concreto con todos los tiempos y lugares que ha conocido o imaginado previamente. Las posibilidades de la narrativa pasan por el tratamiento que hagamos de la realidad. Cuanto más la tensionemos más probabilidades tendremos de multiplicar su lectura. Cuanto más la disparemos más oportunidades surgirán para enlazarla con otras voces y otros ámbitos.

Suelo emplear un término que define esta idea: «realidad disparada». De eso hablo, de hacerla estallar en múltiples direcciones y que ese movimiento expansivo nos empuje detrás de ella, a la búsqueda de fragmentos desperdigados por el suelo. Miguel Ángel Hernández emplea un concepto similar: «realidad aumentada»; Luis Bagué Quílez nos habla de «vitalismo expansivo»; Manuel Vilas escribe sobre una «cascada o concatenación de acciones». Y añado una más, que pertenece, si no me equivoco, a Enrique Vila-Matas: «literatura expandida». Los cinco apelativos conducen, en definitiva, a un mismo universo.

Esa irrupción de la realidad me recuerda mucho a una imagen de *Calle de dirección única*, de Walter Benjamin: «Así, por una pequeña brecha abierta en el muro se filtra un rayo de luz en el gabinete del alquimista, haciendo destellar cristales, esferas y triángulos». Es decir, un destello minúsculo que es capaz de iluminar el mundo. Un destello que se dispara y alumbró una buena parte de la habitación donde escribimos.

¿Hablar de la realidad sin contar la verdad? O dicho de otra forma: ¿es honesto escribir sobre algo que existe y no ser fiel al modelo? O rizando más el rizo: ¿hasta qué punto un escritor tiene derecho moral para intervenir o moldear a su antojo la realidad que le rodea? Me temo que no hay una respuesta rotunda para cada una de estas preguntas, porque todas están llenas de matices. Honestidad, pudor, autocensura..., esto es, piedras en el camino que hay que saber sortear, porque en la escritura nuestro deber es sortear cada obstáculo. Existen términos que, de tan sobrevalorados, matan la creatividad artística. Intentar contar la verdad podría ser uno de esos venenos que aniquilan las posibilidades de lo narrativo. Ahora bien, lo contrario a la verdad no es la mentira, igual que el antónimo de realidad no es ficción. La ficción amplía la realidad, la dispara, la aumenta, concatena acciones y tiempos. Puede que el término ficción deba comenzar a ser sustituido por otros nombres quizás más fecundos: especulación, probabilidad, hipótesis, suposición, conjetura, posibilidad, elucubración. En las novelas de ensayo ficción la realidad se convierte en una figuración abstracta: tenemos delante un cuadro que aparenta retratar la realidad y, sin embargo, nuestra imaginación lo conecta con cosas que tal vez nunca hayan sucedido. ¿Nos miente? No, sólo nos amplía la visión de campo. Nuestra labor es ir en búsqueda de un arte figurativo en el que haya pocas evidencias.

El Fausto de Goethe nos da un gran consejo a los espectadores: «Si no lo sentís, no lograréis atraparlo». Siguiendo la ecuación, si no sentimos una probabilidad como algo cierto, por muy extravagante que nos resulte, no lograremos atrapar lo que está oculto detrás de lo aparente. Si no nos creemos nuestras propias mentiras, es imposible generar un relato que contenga historias verosímiles. Recupero una dicotomía aristotélica, la que separa al historiador del poeta. El primero cuenta lo que ha sucedido. El segundo, lo que podría suceder.

Empleando un camino trazado por Luis Bague Quílez, el trayecto de las novelas de ensayo ficción tiene cuatro paradas: testimonio, reflexión, grafía, monumento. Primero observamos algo, somos testigos de una conversación. Después meditamos sobre

ello, ampliamos sus posibilidades a través de la memoria y la imaginación. Más tarde lo escribimos y, por último, tratamos de convertirlo en una obra de arte. Ahí está el viaje.

Charles Simic resume perfectamente, con una sola frase, todos estos asuntos: «Hacer algo que aún no existe, pero que al crearlo parezca que siempre existió». El tratamiento de la realidad exige, en las novelas de ensayo ficción, esa lupa de la que nos habla Basilio Sánchez. Una herramienta que tendría una triple función: una lupa para profundizar en los detalles; otra para encender un fuego; y una más para acceder a las palabras y a sus significados invisibles. Sólo de esa manera, deteniéndonos y observando con atención el paisaje, accederemos a la topografía del inconsciente, por emplear un término de Kathleen Raine. La realidad se transforma y las fronteras de la escritura se diluyen, porque al traspasar esa línea, como demuestra Jordi Doce en sus poemas, se mezclan al fin las condiciones reales de nuestra vida cotidiana con su proyección imaginaria. El escritor se convierte así, según el aforismo de Azahara Alonso, en víctima y verdugo.

En *Los poemas muertos*, Raúl Zurita nos recuerda que hablar es siempre hacer presente una historia. Al escribir vamos dando forma, estética, tono a esas viejas narraciones orales. Porque el paisaje está sucio de miradas previas, de observaciones que se han sucedido mucho antes de que nos hayamos detenido para mirarlo. Una ciudad es un palimpsesto, una suma de capas subterráneas que configuran la superficie, que le dan fisonomía al espacio. El escritor de novelas de ensayo ficción tiene que saber dejarse llevar por esos hilos ocultos que le conectan con otros tiempos y otros lugares, dar una nueva oportunidad a quienes nos han precedido para que vuelvan a tomar la palabra, como parte de una conversación general, por seguir con una idea Zurita. Ahí reside la modernidad en la poesía de Baudelaire, según Benjamin: hace aparecer lo nuevo en la reiteración de lo mismo en lo nuevo. Como escribió Henrik Nordbrandt, «un reino se derrumba y el siguiente hereda sus pasadizos ciegos y brechas invisibles». Por eso, cada generación de escritores encarna una muerte y un renacimiento. Su cuerpo es, citando un verso de David Vegue, la huella de otra huella.

Calle de dirección única



**WALTER
BENJAMIN**

A
B
A
D
A
E
D
I
T
O
R
E
S



Uno de los objetivos principales de la novela de ensayo ficción es que carece de objetivo alguno. No es una novela de tesis, ni una novela de género. No hay trama, tampoco argumento. Y, si los tiene, acaban siendo un punto de partida, sólo eso. Algo que motive la reflexión, poco más. Se puede decir de la novela de ensayo ficción lo mismo que decía Shklovski sobre Shakespeare: «No fue un creador de argumento, pero sí de nuevas motivaciones para la acción». Porque, al fin y al cabo, lo importante no es lo que nos habíamos propuesto encontrar, sino lo que va surgiendo en el proceso de búsqueda. Las capas que recubren el hallazgo acaban teniendo más relevancia que la existencia o no de un tesoro oculto varios metros bajo tierra. Es decir, no sólo debemos hablar del fuego, sino del camino que hemos emprendido hasta llegar a la leña. Por ese motivo, la tarea de un escritor tendría que ser la misma que leemos en el micrograma de Robert Walser *La sopa caliente*: para evitar que se nos queme la lengua, comenzamos a comer por los bordes del plato. El centro, llegados a un punto, puede quedar en cualquier parte. Sólo así los personajes que intervienen o los lugares que se describen logran encontrar su propio protagonismo. Cada elemento citado debe aspirar a convertirse en un nuevo Augusto Pérez o en uno de los seis personajes en busca de autor, como en la magnífica obra de Pirandello. No

sé si los personajes se imponen al autor, pero sí sé que debemos darles la oportunidad de que eso suceda.

Una novela de ensayo ficción no sólo propone un tema. Da rodeos para explicar cómo hemos llegado hacia ese tema. Es decir, construye novelas sobre la construcción de las novelas, dejando a la vista el laboratorio que se esconde detrás de la escritura. Se muestra el taller, la habitación propia, las reflexiones, dudas, contradicciones y errores productivos que estimulan la composición de un libro. Se retroalimenta frase a frase, porque hay conflictos que sólo aparecen mientras escribimos, como si todas las páginas previas no fueran más que una preparación para encontrarnos con una idea que no habíamos contemplado al inicio. Creo que a la literatura únicamente podemos afrontarla con más literatura, si queremos aprehenderla o aproximarnos lo máximo posible. Pocas veces un ensayo al uso, académico, logra ese propósito. La crítica, lejos de los principios sistemáticos, naufraga en el más burdo de los apriorismos, escribió José Ángel Cilleruelo. Como nos recordó Marcel Proust, las buenas ideas no son las que provocan el asentimiento, sino la contradicción. Es decir, las que generan nuevas ideas.

En *Perros en la playa*, Jordi Doce lo explica muy bien: «Las razones por las que un libro nos ha entusiasmado rara vez pueden explicarse en un texto crítico. Habría que recurrir, más bien, a una suerte de autobiografía». Eso mismo es lo que me sucedió a mí con José Antonio Gabriel y Galán y Walter Benjamin. O lo que me ocurrió con París y Portbou. Si quería explicarlos, tenía que construir un texto que fuera el relato de mi propia biografía. No hablo de autoficción, sino de otra cosa, de algo que tiene que ver con la idea de que la escritura es una consecuencia radical de la lectura. Algo no muy distinto, si lo pensamos bien, a lo que hacía Platón, el primer autor de novelas de ensayo ficción de la historia de la literatura. Para entender a Sócrates, a Aristóteles, a Jenofonte o a Aristófanes tenía que hacerlos hablar, reinterpretarlos desde su propia escritura, en un diálogo entre lo que decían y lo que Platón imagina que hubieran dicho. En la literatura española del siglo XX hay un ejemplo muy interesante, el de Ramón Pérez de Ayala. Pocos autores han empleado el perspectivismo como él, convirtiendo esa técnica fronteriza en un ejercicio de auténtica orfebrería literaria.

Las fronteras vuelven a diluirse, se evaporan. ¿Quién nos narra: el autor, el lugar, otros escritores? ¿Son personajes reales, inventados? El paisaje se convierte, entonces, en la proyección de quien lo observa. De esta forma llegamos a comprender unas palabras de Rafael Argullol: «Aquello que vemos lo podemos celebrar, porque también está en nuestro interior». Toda escritura es, en cierta forma, un viaje de regreso. Si algo aprendemos mientras escribimos, es a volver hacia un espacio que teníamos interiorizado, un lugar que siempre espera el momento oportuno para emerger de nuevo. De ese regreso se ocupa la novela de ensayo ficción, de cómo la literatura interfiere en la vida de quien escribe. De cómo la mención continua de otros autores acaba configurando una constelación de citas que nos sirve como fe de vida. Ser en otro y consignarlo por escrito es también un testimonio que nos define como seres humanos. A través de esas palabras prestadas, la lectura del paisaje se transforma en una caleidoscópica experiencia que se multiplica en el interior del sujeto, como diría Cilleruelo. Porque no basta con hablar de libros, sino del espacio donde se encontraron o donde se leyeron. Se trata de ahondar hacia el exterior. Eso es lo que condiciona la comprensión subjetiva de los signos. Y eso es lo que aportan de modernidad las novelas de ensayo ficción.

A menudo pienso que un autor de este tipo de escritura no compone novelas, sino digresiones. Como un *flâneur*, pasea por su entorno en busca de epifanías, reflexiones, territorios en los que se superpongan otras geografías y otros planos temporales. Caminar es, como nos recordó Vicente Valero, una llamada a la revelación, un ejercicio de profundo conocimiento. Un escritor de novelas de ensayo ficción es, ante todo, un paseante, un callejero, un vagabundo, una persona que mira a su alrededor y excava en lo que le rodea, buscando experiencias al borde de lo invisible, por citar un término de Walter Benjamin. Alguien que es capaz de ver en casi todo pequeños mundos en miniatura, como sucedía en *La nueva Melusina* de Goethe.



Un escritor que traduce todo lo que ve y lo sitúa en los límites de una página. Un autor que elabora una suma de digresiones y fragmentos, porque el tiempo y los lugares actuales también son fragmentarios. Una sucesión de piezas que el escritor debe recomponer a través de capítulos breves. Como un detective, sigue pesquisas, hipótesis de lectura. Añade oraciones condicionales y desciende, con cada una de ellas, un nuevo peldaño. Su tarea frente al lenguaje no es fácil: tiene que encontrar un tono sin que parezca que lo posee y debe hacer pasar por literatura aquello que no lo es en apariencia. Y viceversa.

Al final, lo que nos queda es la titánica tarea de construir un libro que sea capaz de cambiar la vida del lector. Con cambios minúsculos, insignificantes tal vez, pero con intención transformadora, amparándose, a modo de consuelo, en aquello que dijo André Gide: «Escribo tan sólo para ser releído». Esa es, quizás, la mayor motivación que debe mover a un autor de novelas de ensayo ficción.

¡Suscríbete!

Si te gusta la literatura y quieres estar al tanto de lo que ocurre en el mundo literario, *Quimera* es tu revista.

El importe de la suscripción en papel es de 70 € (un año, 11 números) para España, 126 € para Europa y 140 € para el resto del mundo. El importe de la suscripción digital es de 30 € (un año, 11 números).

Escanea el siguiente QR para suscribirte a través del web:



<https://tienda.revistaquimera.com/85-suscripciones>



O envíanos los siguientes datos:

Nombre		Apellidos	
Dirección			
Código postal		Población	
E-mail			
Domiciliación Bancaria			
A partir de número			

a la dirección: Av/ Marquès de l'Argentera, 17, Pral 2º, 08003 Barcelona | **Tel.** 937550832

Síguenos en:



<https://www.instagram.com/revistaquimera/>



<https://twitter.com/QuimeraRevista>



<https://es-es.facebook.com/QuimeraRevistadeLiteratura/>



<https://es.linkedin.com/company/revistaquimera>

Museo de sombras

(Primera sala)

Texto y fotografías: ÁLEX CHICO

El lugar es un tema tan complicado que la sola posibilidad de desentrañarlo nos llevaría media vida. Si ese lugar coincide, además, con tu ciudad natal, ese tiempo se puede convertir en una vida entera. Pocos temas resultan más difíciles de abordar, porque en ellos no sólo nos dedicamos a describir o leer la ciudad, sino a conversar con nosotros mismos, como si unos y otros nos conociéramos demasiado. Hablamos con el territorio de nuestra infancia para que nos explique quiénes somos o por qué arrastramos un carácter determinado. El espacio se convierte, entonces, en los límites del mundo. En la medida exacta de nuestro universo.

Por ese motivo tengo la impresión de que ningún texto me resulta más complejo que aquel que pueda dedicar a la ciudad en la que nació. Preguntarme en qué consiste ese lugar implica cuestionarme lo que soy y consiste también en traer de vuelta los satélites que se despliegan a partir de esa duda: cómo se transforma tu pasado, qué perdura, en qué medida el origen condiciona lo que eres y ya no podrás ser de ninguna forma. Al fin y al cabo, como diría David Le Breton, toda ciudad es subjetiva. Más que una geografía concreta, un territorio es, antes que nada, un estado de ánimo, una forma de entender y juzgar el mundo. Aunque se oculten los topónimos y los nombres propios, esa atmósfera perdura, está ahí, mientras nos dirige y nos guía. La ciudad, escribió Kavafis, va en ti siempre. Poco importa que no cite un emplazamiento exacto. Forma parte de nosotros. Nos explica, como me explica a mí Plasencia.

Tal vez sea esa la razón por la que no sepa del todo cómo iniciar su recorrido. ¿Por la Plaza Mayor, su centro neurálgico? ¿Por el universo paralelo que trazan sus calles interiores, desplazadas al margen? ¿Por la periferia de casas unifamiliares que colindan con el campo? Comenzar un paseo por Plasencia, mientras la cruzo caminando o la emplazo en la escritura, supone tran-

sitar por un presente que no deja de convocar el pasado. Una memoria que atañe a la historia de la ciudad y a los recuerdos personales que van surgiendo al paso. La ciudad está llena de vestigios que nos avisan de la relevancia del lugar, aunque desconozca cómo los heredamos o de qué manera se proyectan en el presente. Sabemos que esas huellas perduran en sus monumentos, en sus títulos nobiliarios, en las dos catedrales o en la decoración de los escudos que aparecen sobre las puertas y ventanas de muchas casas. Conocemos parte de su historia y somos conscientes de que la ciudad fue un centro económico y religioso, varios siglos atrás, y sin embargo todo eso nos llega como un rumor. Lo percibimos entre la desidia y la vanagloria, entre la dejadez y la evocación exaltada y decadente de los apellidos ilustres, como fantasmas vivientes que aún se empeñan en traer de vuelta un pasado del que formaron parte y del



que ahora apenas queda nada. Su recuerdo, en ocasiones, no es más que una forma de confianza en el futuro, por si alguna vez, cuando pasen muchos años, regresa para permitirnos ser lo que fuimos en otro tiempo. Lo definió perfectamente Álvaro Valverde: «Placentinos digamos. / Orgullosos, tal vez, / de un pasado admirable / que ni siquiera existe, / pero que ellos evocan / con forzada nostalgia». Algo que genera un carácter cercano a la *saudade* portuguesa, tan típica, siguiendo de nuevo a Valverde, de las ciudades interiores «que tienen por delante, como un lujoso lastre, su pasado». Esa relación con la historia condiciona la identidad de sus habitantes. Cualquier ciudad está marcada por pasos previos, por experiencias remotas que aún se palpan, aunque no sepamos identificar de qué manera. Existen lugares cuyo pasado determina su presente. Lugares que cuentan con muestras reconocibles que se perciben a primera vista, con edificaciones que se mantienen a duras penas, como si su única función fuera activar la memoria. Plasencia no es, por supuesto, Belchite, ni Portbou, ni tiene iglesias derruidas que rememoren ningún bombardeo. Porque el pasado de Plasencia se lee, más bien, entre líneas. Esos muertos abundantes de los que hablaba José Gutiérrez-Solana en *La España negra*, cuando llega en tren a la ciudad, cansado y sucio, tienen otro aspecto. Los muertos a los que se refiere existen y, a la vez, son irreales, como un gran museo de cera lleno de estatuas vivas. Figuras que perseveran en su estatismo porque es la única manera que encuentran de seguir avanzando. Se detienen para continuar ejerciendo una extraña voluntad de permanencia. Aunque haya pasado mucho tiempo, Plasencia aún mantiene la misma lengua para ser narrada, como las primeras descripciones de Luis de Toro, que empleó el latín cuando describió la ciudad, a finales del siglo XVI.

Ese es el pasado común, una historia global a la que acompañan recuerdos personales. La ciudad convoca su propia memoria y genera también una memoria



privada, como dos ejes que nos construyen como habitantes de un lugar y como personas. Leo la ciudad mientras transito por ella. Leo sus vestigios y sus calles interiores. Y mientras lo hago, siguiendo un paseo que tiene más de casualidad provocada que de simple azar, se agolpa en mí un sinfín de recuerdos durmientes. Anécdotas o costumbres que creíamos medio olvidadas y que aparecen de forma repentina, cuando miramos un punto fijo y damos rienda suelta a la memoria. Me ocurrió la última vez que estuve en Plasencia. Sentado en la Plaza Mayor, en una de las terrazas que se guardan del sol bajo los soportales, miraba a la gente que acude allí para ver y dejarse ver, como un lugar de tránsito que es, también, estación de destino. Desde una esquina de la plaza se puede observar el mundo, el que sucede ahora y el que aconteció muchos años atrás. Todas las ciudades conservan un emplazamiento que sirve de metonimia, en el que nos basta una parte para comprender un todo. Cuando identificas ese punto en el plano, no es difícil que el lugar se multiplique, se ensanche, como las calles que se despliegan de la plaza como una visión radial de la vida. La Plaza Mayor sigue siendo el epicentro económico, social y político. Sigue cruzándola cada habitante en algún momento del día. Se mantiene su ayuntamiento y continúa un mercado en el que, cada martes, instalan sus puestos los comerciantes de la zona. Muchos placentinos viven en el centro histórico. No lo han abandonado para convertirlo en un trampantojo o en un simple decorado. La vida aún sucede dentro. Es decir,

Plasencia mantiene una memoria viva. Por eso no es difícil traer de vuelta el pasado.

No obstante, ese pasado adopta, para mí, otras formas. Miro la plaza y recupero todo lo que fui, tiempo atrás. Sin moverme de una de las terrazas, me desplazo a otro lugar próximo a los soportales. Allí «subsiste otra ciudad dentro de ésta», citando otra vez un verso de Valverde. Una ciudad de vías secretas en pleno centro, como la que corre paralela al colegio en el que estudié. Las calles Pardala y Buen Suceso generan un mundo paralelo en el que convoco siempre dos tiempos. En pocos lugares de mi geografía emocional logro superponer de forma tan intensa ambos planos, como si no atravesara únicamente dos calles, sino algo que ocurrió hace más de veinte años. Cruzarlas de un extremo a otro, sin nadie en ellas, entre muros y casas bajas que zigzaguean hasta la Puerta de Berrozana, me desplaza aún más en una ciudad ya de por sí desplazada. Porque desde este lugar el mundo, escribió Juan Ramón Santos, «sucede en otra parte / y lo que aquí nos pasa es sólo el eco». Lo mismo que ocurre con el Jerte: no nos bordea sólo un río, sino el afluente de un afluente.



García Blázquez, un escritor de la ciudad, fallecido hace muy poco, reconoció que no existía un tema placentino en su obra, pero sí admitió que su manera de



novelar estaba condicionada por Plasencia. En su forma, dijo, de juzgar la tierra y el mundo. En alguna ocasión he escrito que una ciudad no se habita, más bien se persigue. Puedo matizarlo ahora: una ciudad no sólo se habita o se persigue, también se sufre o se padece. Cargas con ella, aunque no la cites por ningún lado. Ese es el motivo por el que buena parte de los temas que uno elige en su escritura se decantan hacia unas obsesiones y no otras. Si suelo poner el foco en el desplazamiento, tal vez sea porque la ciudad me educó en ese estar al margen. Si la voz narrativa habla de un paisaje sitiado, posiblemente se deba a que la ciudad esté amurallada y haya crecido con la idea de que todo paseo conserva un punto infranqueable. Si desarrollo en un personaje su condición de extraño, se debe a que el lugar generó en mí cierta extrañeza. Alguien que regresa siempre como un ser ajeno. Sabe que ese emplazamiento está en el origen de su vida y, sin embargo, no puede evitar sentirse como un extranjero que volviera. Por eso importa poco que García Blázquez se refiera a Plasencia como Velezas o Gonzalo Hidalgo Bayal como Murania. El nuevo apelativo les hace formar parte de una ficción, sí, pero la atmósfera es reconocible. Puede ser cualquier ciudad interior, de dimensiones similares. Sin embargo, no nos cuesta reconocer el punto de partida. Lo percibimos en la mirada narrativa, en su enfoque, en el ambiente. Incluso en el tono y en las obsesiones que provoca un lugar como este: el de un territorio cercado por una muralla, el de un espacio rodeado de valles y de un río diminuto sobre el que acontecen los límites del mundo. Una geografía que pone en pie una escritura y nos hace avanzar hacia la siguiente sala.

Museo de sombras

(Segunda sala)

Texto y fotografías: ÁLEX CHICO

La memoria, como las ciudades, se asemeja a un museo lleno de salas. Son estancias que se van convocando unas a otras, como una cascada en la que cada habitación proyectara a la siguiente. Un juego de luces que va alumbrando los compartimentos que tiene a su lado. Cuando uno se fija en un punto concreto de la ciudad, sobre todo si esa ciudad es, como dijimos, la ciudad natal de quien la observa, los recuerdos se suceden sin esfuerzo apenas, porque sabemos que la puerta que abrimos no sólo nos hace retroceder a un momento concreto, sino a un universo que pensábamos olvidado. Vuelvo a una esquina de la Plaza Mayor de Plasencia y regreso a ese mundo de memoria latente: a una biblioteca municipal que, a pesar de su brevedad, me traslada a geografías lejanas; a los kioscos de la plaza; al café El Desván, hoy desaparecido, en el que sigo escuchando música jazz aunque su puerta esté tapiada; al teatro Alkazar o al auditorio de Santa Ana, en donde guardo mi primera memoria cinematográfica; a las dos catedrales (una gótica, de grandes dimensiones, cuyo color se confunde con la tierra, y otra románica, más pequeña y humilde, y quizás por eso también más admirable); a las calles alledañas que bordean el conservatorio y el complejo cultural Santa María; a su trazado suntuoso y laberíntico, en el que no es difícil oír cómo percute el sonido ancestral de algún duelo; al hotel Alfonso VIII, un escenario de otra época que aún espera su epopeya; al techo artesonado de una sala de Las Claras; a los tránsitos sin rumbo y a los puntos de permanencia; al «eterno paseo circular», según Álvaro Valverde; al tiempo detenido en el café Santa Ana y al recuerdo de las voces que salían del edificio anexo, un psiquiátrico que cerró hace mucho tiempo; a la literatura que convocaba una casa ya derribada, Villa Ramona, que caía por una pendiente, con su jardín interior y su bosque infranqueable; a las casas unifamiliares ale-

jadas del centro, únicas a pesar de su similitud; al territorio intermedio que ocupaban, entre la ciudad y la montaña; a la letra pequeña que guarda todo lugar, a su lectura entre líneas cuando te topas con un cementerio judío enclavado entre las rocas, o las conchas de peregrinos sobre el empedrado, o el viejo lema de una antigua heráldica (en un balcón escondido, aún se puede leer «Todo pasa»); al farolillo rojo de un viejo antro de la plaza San Martín; a la ciudad que existe más allá del río y no sabes cómo nombrar; a las piedras de Valcorchero y a los juegos de palabras que inventaron los personajes de *Muchos años después*, de José Antonio Gabriel y Galán; a las leyendas de la Cueva del Moro que te hacían avanzar bajo la tierra por si encontrabas un camino oculto que te acabara conduciendo a la ca-



tedral o al palacio del Marqués de Mirabel; al deporte en el parque de La Isla, sosteniéndote en «férreos artefactos que servían / para hacer intrincados ejercicios», como escribió Juan Ramón Santos; a la simplicidad de los hierros mientras quedabas suspendido en el aire; al río Jerte y a los soldados que murieron en él, absorbidos por corrientes interiores, según te explicaban para que evitaras el baño; a lo que imaginabas después, mientras alguien desaparecía para siempre bajo el agua; al parque de Los Pinos y a los animales que se cruzaban a tu paso, como extraviados; a los jardines que acompañaban a un acueducto que nunca fue romano, aunque ahora ya te resulte imposible desligar su construcción de un gran imperio.

La memoria se comprime en un punto fijo. Una evocación que concatena un recuerdo con otro, como recuerdos durmientes que han sabido esperar para emerger de nuevo. Una vuelta al pasado que dura apenas unos minutos y que, al levantar de nuevo la vista, parece que hayan transcurrido muchos años. La cronología, entonces, está fuera de toda codificación, porque tenemos la sensación de que durante ese lapso la vida se iniciaba por primera vez. Eso es lo que me transmite Plasencia cada vez que pienso en ella: que allí se encuentra el punto de partida. Que todo estaba dispuesto para dar mis primeros pasos. El norte de Extremadura sigue teniendo, para mí, ese significado. El de una geografía emocional que es, a la vez, geografía literaria. Un paisaje vivido y leído a partes iguales, en el que los recuerdos no sólo me evocan lo que sucedió, sino lo que podría haber sucedido. Sé que hubiera escrito de haber nacido en otra ciudad, pero sé también que la escritura sería muy distinta. Sería distinto el tono, la mirada. Serían distintos los temas que hubiera elegido para ser narrados. Ahí estaba Plasencia, aunque apenas la haya citado en los libros que he publicado. De eso se trataba: de que la ciudad consiguiera acompañarte sin que apenas te dieras cuenta de que viajaba a tu



lado. Plasencia se encuentra en el origen de mi escritura porque es imposible desligarnos del lugar en el que vivimos nuestra adolescencia, el verdadero territorio de donde uno es, como diría Max Aub. Pertenece a esos años porque nuestra mirada queda filtrada por la manera en que juzgamos lo que nos rodea. En esto, también, tuve suerte. No pienso únicamente en esa cascada de recuerdos que se agolpan cuando les abrimos la puerta. Pienso en varios hechos concretos. En uno, especialmente: mi último año de instituto coincidió con la inauguración del aula José Antonio Gabriel y Galán. El formato, que aún continúa, era simple: cuatro escritores visitaban diferentes centros educativos de Plasencia. Recuerdo las primeras conversaciones: José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines, Luis Mateo Díez y Gustavo Martín Garzo. Nunca he agradecido del todo lo que supusieron para mí aquellas charlas. Lo que significaron para alguien que comenzaba a confiar en la literatura como su única y extraña forma de vida. De esos primeros encuentros se nutre el universo narrativo de un autor. Por eso sé que tuvieron en mí una gran importancia.

Sin embargo, como toda ciudad, Plasencia es un ser vivo. Si avanza, es porque existen en ella nuevos estímulos que servirán, pasado el tiempo, como puntos de referencia. Si mi adolescencia hubiera transcurrido en el siglo veintiuno, y no en la década de los noventa, estoy seguro de que mi paraíso literario hubiese sido La Puerta de Tannhäuser, la librería que siempre quise tener y nunca tuve durante aquellos años. En una esquina

de la Rua Zapatería, al lado del arco de la calle Arenillas, Álvaro Muñoz y Cristina Sanmamed han logrado construir un espacio que es ya destino obligado de muchos autores contemporáneos. La ciudad forma parte del mapa literario gracias a un proyecto valiente que, junto a otras dos librerías, Letras corsarias e Intempesivos, componen esa maravillosa idea que es la Conspiración de la Pólvora. Un canto de amor a los libros, a sus autores y, sobre todo, a los lectores, que disponen de un excelente catálogo y un enorme abanico de sellos editoriales. Las librerías, las buenas librerías, logran codificar el tiempo de otra manera. Lo detienen, nos apaciguan. Y nos permiten entrar en contacto con otros universos. En La Puerta de Tannhäuser he coincidido con un buen número de autores. A los ya citados, se les suman otras voces de escritores que han nacido o viven en Plasencia: Javier Morales, Fran Fuentes, Víctor Peña, Judith Rico, Nicanor Gil, Víctor Martín, Javier Pérez Walias y otros cuyos nombres saldrán, estoy seguro, en futuros textos que se dediquen a la ciudad. Autores que alargan lo que se fraguó, tiempo atrás, en la calle del Verdugo, uno de los espacios más bellos y también más



sucede algo, aunque no nos crucemos con nadie en ninguno de sus tramos. Un emplazamiento en el que se sigue convocando a la literatura, con un cierto aire de vieja vanguardia. Todos ellos, escritores, librerías, nuevas ediciones y nuevos lectores, van dejando atrás otros vestigios. Alejan los únicos referentes literarios con los que contaba la ciudad: la iglesia de San Esteban, donde contrajo matrimonio José María Gabriel y Galán, vecino de la cercana Guijo de Granadilla; o hacen olvidar que Unamuno no decidiera entrar en Plasencia y optara por pasar de largo, para no despertarla, según escribe, de su «secular siesta», repleta de «imágenes enmohecidas» y de la que, imagina el autor vasco, es su principal rutina: «jugarse el dinero, que es su manera de matar el tiempo y la vida». Una calle de las afueras se llama hoy Miguel de Unamuno. Visto con perspectiva, me parece un acto de justicia poética: una esquina del mapa, en el extrarradio, dedicada a alguien que prefirió no detenerse y seguir hacia otra parte.

Lo que perdura en este extremo de la península es una suma de recuerdos durmientes que acaban provocando ficciones verdaderas. Perdura la memoria de un territorio que continúa interpelando el pasado, aunque no sepa en qué consistió exactamente. Queda un espacio lleno de años comprimidos en un solo instante, y una vuelta a la realidad que se empeña en no detenerse. Por eso, repito, importa poco mencionar determinados lugares. Están ahí de una manera o de otra, y con eso basta. Porque al final descubres que no escribes sobre una ciudad. Ella te acaba escribiendo a ti.



literarios de Plasencia. La Sala Verdugo está cerca de la Plaza Mayor y, sin embargo, parece alejada de todo, al comienzo de una calle en sombra en la que siempre

La estación de Coburgo

FERNANDO CLEMOT

Del andén número seis de la estación de Coburgo parten dos trenes: uno recorre tus mejores sueños. A su lado, en paralelo, otro te llevará a tus peores pesadillas.

Le pregunté a la señorita Tennant a cuál me aconsejaba subir y ella me contestó que no había viajado nunca en aquellos trenes y, con rubor, me dijo que no sabía si le apetecía hacerlo: «Son trenes de obreros, los transportan a las fábricas de las afueras. No tienen buena fama, señor Archer». Intuí una lágrima temblar en la comisura de sus ojos. Rompió su delicada timidez con aquel comentario taciturno.

—No deberíamos estar aquí. Son los últimos trenes. Pronto anoecerá.

Casi susurró aquellas palabras. Seguía a la defensiva, pero yo insistí y, sin apenas fuerza, me señaló las taquillas mientras negaba con la cabeza. Ella no se movió del centro de los andenes y fui yo quien caminé hacia allí. No había nadie en la cola y una ancha visera de metal escondía la vista del vendedor. Me devoraba la curiosidad, por lo que le pedí que me diera dos billetes para Lang Borte, el destino lejano que prometía un viaje al peor de tus sueños. Insistí a aquella chapa metálica sin que me contestara nadie hasta que, de golpe, aparecieron los billetes bajo mis manos, sin llegar a ver siquiera las manos del que me los dispensaba. Se los enseñé triunfal a miss Tennant, que me preguntó algo afligida:

—¿Está seguro, señor Archer? No es una buena idea.

Le contesté que llevaba tiempo pensando en hacerlo y ella se limitó a mover el ceño. Le pregunté si deseaba quedarse, pero ella me dijo que debía hacerlo, que era mejor que no me dejara solo en aquel viaje, que aquella era su responsabilidad. Le contesté que se lo agradecía e hice una pequeña broma. Volvió a sonreír y, al poco, la risa desembocó en una pequeña carcajada, tímida. Había algo que me desconcertaba en la risa de la señorita Tennant; ya lo había visto el día que habíamos pasado en Londres y durante el cruce desde Copenhague. Su risa tropezaba y nunca acababa de estallar, la detenía y saltaba de roca en roca, como los Perfectos de Hölderlin. Se partía como si la interrumpiera un hipo. No había visto a nadie reír así, pero durante aquellos breves momentos se iluminaban sus labios, sí, crecían, relucían y se hinchaban como un globo de helio y adquirían el brillo de una sandía abierta. ¿A qué sabrían los labios de la señorita Tennant? Imaginé que a melocotones, a alguna fruta fresca de un paraíso lejano, pero entonces retornó la imagen de Henrrieta, nada terrible, solo una estampa ligera, como un salmo, que me miraba desde la cama y suspiraba. Me avergonzó sentir todavía algo que no

fuera dolor y alejé mi mirada de la boca de la señorita Tennant. Esperaba un largo viaje y no era tiempo ni lugar para pensar en aquello.

Subimos al tren y nos acomodamos en un par de asientos vacíos. Al sentarnos no pude evitar volver a mirarla a los ojos. Había dejado de sonreír y se refugiaba en la posición discreta, con las oscuras enaguas posadas ligeramente en el suelo del vagón, sentadas a un lado y a otro, como lo hubiera hecho un perro fiel. Se mecía ligeramente su falda. Muy poco. Solo pequeños golpes. Uno y otro. Uno y otro. Pensé en la Ópera de la Colonia, en sus funciones pueblerinas. Un abanico abierto con unos ojos oscuros e hirientes detrás. ¿Cuánto tiempo había pasado de aquello? El tren ya estaba en marcha. Habíamos salido ya de la estación de Coburgo y el tren se encaminaba hacia el norte, dejando atrás las chimeneas de las fábricas y los largos y apagados muelles del otro lado del río.

Sobre la ciudad estaba posada la noche, pero más allá de sus calles parecía que se abría una tarde luminosa. Por lo que me habían comentado Romaneschi y la propia señorita Tennant, aquello era todo lo que podía brindar Coburgo y las ciudades del norte de Vetlandia: oscuridad, recogimiento y días apagados y melancólicos. En cuanto salimos de la ciudad, las vías buscaron la cercanía del mar. Las playas estaban desiertas y sobre ellas el sol luchaba por desasirse de un velo de nubes y hasta lo conseguía en algún momento y temblaba sobre nosotros como una candela. En el horizonte se distinguía alguna vela de barco que pronto quedaba atrás. El vagón iba lleno de parejas y niños. Alguno de los pequeños correteaba por el pasillo y su padre le reñía ligero y educado, casi con desgana. Todo era suave y abatido allí. Había algunas ventanillas abiertas y afuera olía a tierra y tormenta.

Debimos seguir junto al mar un tiempo impreciso. De tarde en tarde, la señorita Tennant me señalaba el nombre de algún villorrio o alguna curiosidad que le parecía relevante: «En esa iglesia predicó Miguel Agrícola antes de que volviera a Finlandia y en aquel puente que cruza el Grosflus hizo San Olavo uno de sus cuarenta milagros». Miraba el lugar que iba quedando atrás. Piedras oscuras, hiedra, chimenea y un río negro como la noche que hacía una curva antes de desembocar en el mar. A lo lejos ya la oscuridad infernal de Coburgo. Ni un alma en las calles. Pronto desaparecieron los pueblos y solo quedó una pradera átona que iba a morir en una interminable cadena de acantilados.

De tanto en tanto, en mitad del pasto surgía un camino y en uno de aquellos había un paso a nivel. Frente a las vías, en uno de los senderos, se había detenido una comitiva para dejarnos pasar. Al frente iba un sacerdote con una cruz y tras ellos un pequeño coro de niños que cantaba. Había más gente detrás, creí distinguir unos familiares enlutados y un féretro. El tren silbó fuerte y profundo al pasar entre las barreras. El sonido del coro mezclado con el pitido del tren entró un instante por la ventana, pero volvió a salir de inmediato por la del otro lado del vagón. Sus voces se quedaron atrás, como la silueta de la comitiva. Me embargó una profunda sensación de tristeza. Traté de compartir mi ánimo con la señorita Tennant, pero ella también miraba inmóvil por la ventana. No hacía ningún gesto: parecía dormida con los ojos abiertos. Todos los que nos rodeaban parecían también dormidos o amodorrados. La velocidad del convoy disminuyó. Hacía más calor en el vagón y un abejorro se acercó a zumbar cerca de las ventanas. Observé cómo golpeaba su cabeza oscura y peluda contra el cristal. Una y otra vez, con fiereza. Sentí su dolor; sus diminutas antenas dobladas y rotas, su cerebro quebrado o sacudido; solo un segundo lo noté, hondo y seco, y luego me tranquilicé. Una profunda sensación de sopor me dominaba también a mí y quedé profundamente dormido junto a la ventana.

Al despertar sentí que el tren iba más rápido, desbocado, traqueteaba más de la cuenta. Me asusté. No quedaba nadie en el vagón. Las lámparas de gas del coche estaban encendidas y su luz temblaba en la madera de las paredes y el techo. El asiento donde se sentaba miss Tennant estaba también vacío. Me palpé el traje buscando el reloj. Un peso me apretaba en el pecho, estaba mareado. Quedamos casi a oscuras. Ya no nos deslizábamos por praderas insulsas y sí por el interior de un túnel cuyas paredes de roca iluminaba la tenue luz del vagón. ¿Por qué no había nadie en el tren? ¿Y miss Tennant? Un sabor amargo se adhería a mi garganta y la cerraba. Sentí la convicción de que me esperaba una muerte inmediata, el dolor de una colisión, de las maderas y cristales del vehículo clavándose en mi carne, sentí cómo destapaban y rechinaban en la cal de mis huesos. El vapor, el metal convertido en astillas, en flechas que abrían la carne. Intuí que el vagón caía por un barranco, y que mi cuerpo se destrozaba entre las rocas, como lo que ocurrió en Hexthorpe, en todos esos horribles accidentes en París, en Viena, cuyas fotos y grabados se veían a menudo en los periódicos. Tuve ganas de gritar, pero no lo hice y decidí volver a cerrar los ojos.

Al volverlos a abrir, el frío y la velocidad del túnel habían desaparecido. Ahora avanzábamos despacio de nuevo por una llanura insulsa. Seguía solo en el vagón, pero me inundaba ahora una sensación de sosiego. El paisaje era muy distinto al de las afueras de Coburgo. El pasto era bajo y estaba agostado; al fondo solo colinas limadas del color del bronce, casi sin relieve. Era el paisaje de la Colonia, sin duda. Los bosques ralos y los

caminos polvorientos que cortaban las llanuras yermas. De repente, de uno de aquellos senderos surgieron dos jinetes galopando con sus caballos. Cabalgaban algo alejados, pero al acercarse al tren pude distinguir que eran dos críos. Forzaban a los animales y a estos la espuma les blanqueaba la boca. El tren se acercó todavía más a ellos y quedamos en paralelo al camino, y entonces vi aquella ropa, el pelo. Sí, uno de aquellos muchachos era yo, con trece o catorce años; reconocí a la yegua, se llamaba Cindy, y el que galopaba a mi lado era Barry Coover, de la granja Beltana, mi mejor amigo de la infancia.

Barry, mi compañero de aventuras. Había muerto ocho años atrás, en Kandahar, luchando contra los afganos con la infantería de Berkshire. Llevaba tiempo sin recordarlo. Verme ahora galopar junto a él me producía una profunda sensación de angustia. Me ahogaba. La ansiedad se sublimaba en mi pecho. Recordaba bien aquel galope: el dolor del momento, mi rostro contraído. El tren giraba en una larga curva que evitaba un cerro y yo deseé que aquellos jóvenes no acabaran nunca de coronarlo: sabía lo que encontraríamos en cuanto se rebasara. El lugar me era íntimamente familiar y conocía los nombres de cada rincón que veía, cada empalizada y abrevadero. Estábamos en Manna Hill, la tierra de mi infancia. Barry Coover y yo galopábamos más rápido que el tren desde el que yo observaba, ya que el convoy flanqueaba ahora las laderas de la colina Week, con su cruz oxidada en lo alto y aquella enorme higuera que había plantado mi padre antes de que yo naciera. Me exasperaba la lentitud del convoy, como si quisiera recrearse en aquella escena que me llevaba a ver de nuevo lo que no quería ver. La silueta de los dos jinetes se perdió en la curva del camino y en aquel momento coronamos el altiplano y dejamos la colina Week a la espalda.

En mitad del llano árido brillaban como centellas las llamas de la granja. El rojo sobre el amarillo de la tierra. A lo lejos, en el camino, Barry Coover y yo cruzábamos la empalizada que rodeaba los corrales, descabalgábamos y corríamos hacia la casa. Algunos animales se habían escapado y corrían de un lado para otro aumentando la confusión. En la casa, el fuego había llegado ya al segundo piso y brotaba un humo negro y denso del tejado. Mi habitación y la de mis padres: la habitación de la hija que nunca llegó a nacer. La chimenea era una columna de fuego. No sabía si veía aquello o solo lo recordaba. Si estaba en el tren o corría todavía alrededor de la casa. Un diapasón percucía en mi cabeza. Pensé un instante en el abejorro, en su cabeza molida contra el cristal, en los líquidos vertidos allí, también en la llanura, en el fuego, Cindy encabritándose por la cercanía de las llamas. Veía y recordaba. Sentía el dolor de entonces y el nuevo que había resucitado la escena. Daba vueltas a la casa desesperado, trataba de entrar pero el fuego brotaba ya de todas las puertas y ventanas, torbellinos de llamas que se enredaban y subían hasta más allá del tejado. Intenté entrar por la alacena, pero me quemé el brazo. Barry me recogió del suelo cuando trataba de apagar la llama con la

tierra. Él ya cargaba con dos cubos de agua que había sacado del corralillo y que estaba dispuesto a utilizar.

Estaba frente al fuego, pero también lo veía de lejos. El tren me alejaba ahora de la granja, de Barry, de Beltana y de mi pasado. Las figuras cada vez más pequeñas, bulliciosas e histriónicas. Todavía estábamos con los cubos, yendo y viniendo al corralillo, tratando de crear un rincón por el que poder entrar a la planta baja. El tren seguía trazando una larga curva y de repente desaparecimos Barry y yo; y solo se veía ya una columna de humo que no tenía fin, que se hilaba y deshilaba en las alturas, como la trenza que solía llevar Mary Vance, la pelirroja del rancho de Silverton. Todavía se podía ver a Cindy trotando enloquecida alrededor de la granja, relinchaba como si también estuviese ardiendo, soltaba alguna coz, pateaba el suelo y lo arrastraba con sus pezuñas. Ya no se veía nada, apenas la columna de humo. Recordé entonces lo que pasaría luego, cuando llegaron los vecinos de las granjas cercanas a ayudar, los Findon, los Wheel y los Vance, los padres de Barry desde el sur de Beltana, y pudimos entrar en la casa y ver la certeza de lo irremediable; Abe Findon abrazándome y alejándome de la escalera y las habitaciones de la planta de arriba.

Cuando abrí los ojos todavía balbuceaba, seguía preso de la imagen, aterrado. Lo primero que vi fue a la señorita Tennant: su sonrisa había desaparecido y sus labios amplios mostraban un rictus de preocupación. Era ya de noche. Las lámparas de gas del vagón iluminaban su cara. Un niño lloraba desganado en el fondo.

—Debe despertar, señor Archer, ya estamos en la estación. —Y me tenía la mano para que me pudiera levantar del asiento.

Todavía confundido le pregunté dónde estábamos, qué estación era aquella. Ella me contestó que era la de Coburgo, de donde habíamos salido.

—¿Y Lang Borte? ¿No íbamos a Lang Borte?

Ella me contestó que Lang Borte es solo un apeadero que está a las afueras de Coburgo. Nada más. Allí viven los obreros de las fábricas. Me debió ver confuso porque insistió en la explicación.

—Es un viaje muy breve, señor Archer, media hora de ida y lo mismo en la vuelta. Hace unos minutos empezó a estar así. Se durmió y hablaba en sueños, deliraba.

Me incorporé y empecé a mirar por la ventanilla. El tren traqueteaba ya cerca de la estación de Coburgo. Se distinguía a lo lejos el farol de algún guardagujas. Entrábamos a la ciudad por un barrio casi a oscuras.

Se distinguían las columnas verticales de algunas chimeneas que crepitan al verter al cielo oscuro sus interminables columnas de humo.

Fernando Clemot (BARCELONA, 1970) es escritor y profesor de la Escuela de Escritores y la UAB. Ha publicado tres libros de cuentos y cuatro novelas, la última de ellas *Fiume* (Pre-Textos, 2021). Con su libro de cuentos *Estancos del Chiado* (Paralelo Sur, 2009) ganó el premio Setenil al mejor libro de cuentos publicado en España. Su obra ha sido traducida al francés y publicada por la editorial Actes Sud. Ha sido dos veces finalista del Premio Nacional de Narrativa y es director de la revista *Quimera*.



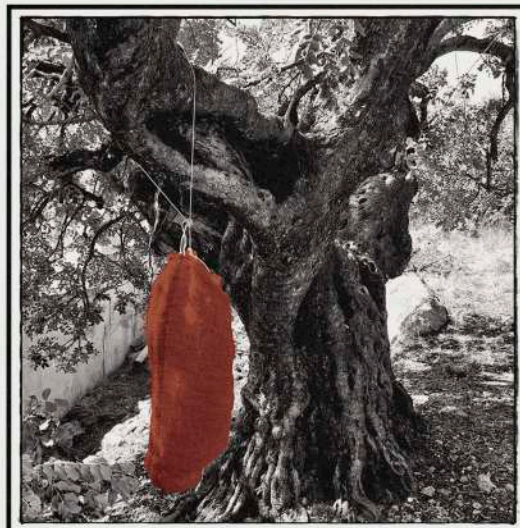
Piel de Zapa

Literatura audaz

El boxeador Alfons Cervera

Alfons Cervera

El boxeador



 Piel de Zapa

El escenario es ya conocido en la obra de Cervera: Los Yesares, un pueblo pequeño en la serranía valenciana. La época: recién acabada la guerra, cuando se inicia la represión, cuando abundan las fosas comunes, los fusilamientos y las palizas, y algunos se echan al monte a combatir a los victoriosos fascistas o huyen a Francia.

El boxeador: una joya compuesta con esa prosa cristalina tan propia del autor, prosa que una y otra vez consigue emocionarnos."

Miguel Riera

La última novela de uno de los más grandes escritores de nuestro tiempo,
Alfons Cervera.

Ver más en pieldezapa.com

Microrrelatos inéditos

Iván Humanes Bespín

Ella entró porque tenía llaves. Porque yo no recordaba que tuviera llaves. Llamó. Debíó escuchar algo. Deshizo con dos vueltas de llave la incógnita. Y tuve que esconderme detrás de las cortinas de la habitación. Era rápida. Muy rápida. Yo era muy rápida. Podía situarme en una zancada a varios metros.

—Sal de allí —me dijo al intuirme, como si jugáramos—. Sal de allí o tendré que ir a buscarte —decía—. Tendré que ir y te castigaré —decía sensualmente.

Y yo escondiéndome más y más. Hasta que me arrancó de las manos las cortinas y vio mi cabeza diminuta.

—Madre mía —soltó—. Madre mía.

Creo que susurré algo. No recuerdo. Ella me creyó insecto peligroso. O animalito raro. Quién sabe. Nuestra historia de amor se acaba con un zapatazo y yo deslizándome en el desmayo por el cristal de la ventana. La derrota. Debíó ser un catorce de febrero. La memoria ya no es lo que era. No lo es.

No se culpe a nadie. Es difícil saber quién ha cogido primero el bote de Nescafé, si Cortázar o yo. Con las ganas que tenía de enseñarle mi nuevo libro, nuestros dedos se han tocado. Lo único que puedo asegurar es que ha sido él quien me ha rozado primero. Los fantasmas que ocupan nuestro hogar se han removido en sus sillones. A la Maga, tan de *pink champagne*, se le han caído las tazas del susto. Qué decir del tropiezo de la asesina al borde de la mecedora, a punto de matar al autor. El sendero se ha bifurcado en ese instante, y el desorden de los factores ha provocado el aullido de Johnny delante de la heladera. La noche boca arriba. Una flor amarilla ha caído del techo de la cocina. Es evidente que Cortázar me ha sonreído. ¿Habrá adivinado acaso mi excitación? Al final del juego, Rocamadour ha gateado hasta Cortázar.

—¡*Cgonopio!* —me ha soltado el mocosito deforme sin venir a cuento.

Y es que en esta casa profunda y oscura vivimos en un permanente delirio.

Desde que colecciono fotografías de muertos, siento más amor por mi familia. Es cenar juntos la misma tortilla todas las noches y no parar de bromear con mis hijos, de besar a mi querida pareja y hablar de la vida. Fue sencillo conseguir unos trajes victorianos para vestirlos. Les leo a Cervantes para que progresen en su conocimiento, por mucho que no dejan de ser unos cabezas de chorlito. Y lo de hacer la fotografía ya lo domino: un buen encuadre mejora siempre la perspectiva. Debe parecer que están vivos. Hay que procurar tapar los golpes y la sangre, el fango de sus uñas. Es más complejo de lo que parece mantener sus ojos bien abiertos y capturar el brillo del alma. Porque ese es el gran secreto de un retrato *post mortem*.

Ha sido perderme en el póker que tenía entre manos y, al regresar a la partida, estar en un castillo. Con sus pilares inmensos y lámparas con velas, cortinas de seda cubriendo los muros de piedra y los huesos doloridos por tanta humedad. He visto a mi novia sonreír y he adivinado sus colmillos. Cromo seis, Carmilla. A nuestro bebé adoptado convertido en Caníbal de Plutón. Cromo ciento treinta y cinco. El Gigante de Dos Cabezas, en medio del salón solemne, manoseaba inquieto su espada. Cromo veintisiete. Creo que me toca ser el fantasma de Gladis. Cromo cincuenta y tres. Álbum *Monstruos*, 1986. Sin editorial conocida. Ilustrado por Carme & Ricard.

Las gallinas escarbaban en la arena y nuestros amos han despertado con una mano de menos. Hemos abandonado las casas que nos cobijaban y llevamos nuestros trofeos a la Gran Reunión. La Colina Sagrada queda lejos, pero estamos acostumbradas a resistir los caprichos de los humanos; durante años nos han preparado en sus carreras absurdas. Nos ordenaban que no mordiéramos la mano que nos daba de comer. Y decidimos arrancarla. Al llegar, arrojaremos a la tierra esas partes humanas que sí, ponen el plato, pero también señalan obligaciones y reprenden con su asqueroso dedo en alto. Libres al fin, iremos a por todas. Somos designios de la Providencia.

IVÁN HUMANES (Cornellá, 1976) ha publicado los libros de relatos *La memoria del laberinto* (CyH, 2005) y *Los caníbales* (Libros del Innombrable, 2011), con el que fue finalista del premio Setenil al mejor libro de relatos publicados en España, y las novelas *La emboscada* (Inéditor, 2010) y *Lengua de orangután* (Editorial Base, 2015). Es guionista del largometraje *Vestigis* y coguionista del corto *Krisis. Una terapia superheroica* (2017), ambos seleccionados en el Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges. Su último guion ha sido la audioserie *Terapia para un superhéroe* (Podimo, 2021). En octubre publicará el libro de microrrelatos *Teoría del Gran Infierno* (Pez de Plata, 2024).

Poemas inéditos de Juan Vico

Poemas pertenecientes al libro

Condición de los amantes

de próxima publicación en Ediciones de La Isla de Siltolá.

Este juego insensato

ce jeu insensé décrire
Mallarmé

También podríamos vagar
por las calles, medio desnudos,
cantarle al casco de una botella
sin desdeñar los peores versos.

Entre dos tiempos, el tiempo:
farfullar desgarraduras,
cultivar zarzas de azares,
adorar las santas ruinas
de una perpetua adolescencia

y que los dedos de la aurora
nos despiojen
mientras sellamos nuestros labios,
legendarios, famélicos, sin rumbo,
y olvidamos la función de cada
cosa, pero no sus nombres.

Somniloquio

Cuatro manos buscando a tientas
tu casa antigua y mi canción
plagiada. Indiferente será
la ternura enronquecida
que está acunando tu calavera
si no consigo saber
si fue febrero o domingo.
Repetimos
cada noche, separados por galaxias,
entre un sueño en el que aúllas
y este cuento en el que vuelvo,
cuatro mentiras sobre una vida
menos cabal. Gutural
se abre una brecha que asustados
ya tapamos con fingida
madurez: mañana
será otro día.

Mujer que camina*Giacometti*

Alargado, estirado,
dejado en el aire,
suspendido entre
minúsculos
abismos,
absorto,
cronofotografiado,
falsamente indeciso,
inmerso, inmenso
en su nervadura,
no el fulgor
de tu paso,
sino la resta
de cien:
tachón
sobre
tachón,
la verdad
se desnuda
lejos siempre
y tan aquí.
Tu esqueleto
me sostiene.

JUAN VICO (BADALONA, 1975) ha publicado el libro de relatos *El Claustro Rojo* (Sloper, 2014) y las novelas *Hobo* (La Isla de Siltolá, 2012), *El teatro de la luz* (Gadir, 2013), *Los bosques imantados* (Seix Barral, 2016) y *El animal más triste* (Seix Barral, 2019). Es también autor de tres poemarios: *Víspera de ayer* (Pre-Textos, 2005; Premio Internacional Arcipreste de Hita), *Still Life* (UAB, 2011) y *La balada de Molly Sinclair* (Origami, 2014).

Mil cosas

Juan Tallón

Anagrama, 2025

152 págs.

Un tsunami de realidades

Por **M^a José Baturone**

Juan Tallón (Vilardevós, Ourense, 1975), escritor y periodista con alma y formación de filósofo, concibe *Mil cosas* a finales de 2024. Se le cuela mientras trabajaba en otra novela y, dejándose llevar por el impulso de la improvisación, en 23 días escribe, a lo largo de 150 páginas, esta historia que transcurre en unas 15 horas. A algunos les puede sonar estresante, pero no al autor, que escapó hace años de una vida atosigada poniendo rumbo a su tierra natal y donde se ha convertido, según confiesa, en un espectador de la vida de los demás.

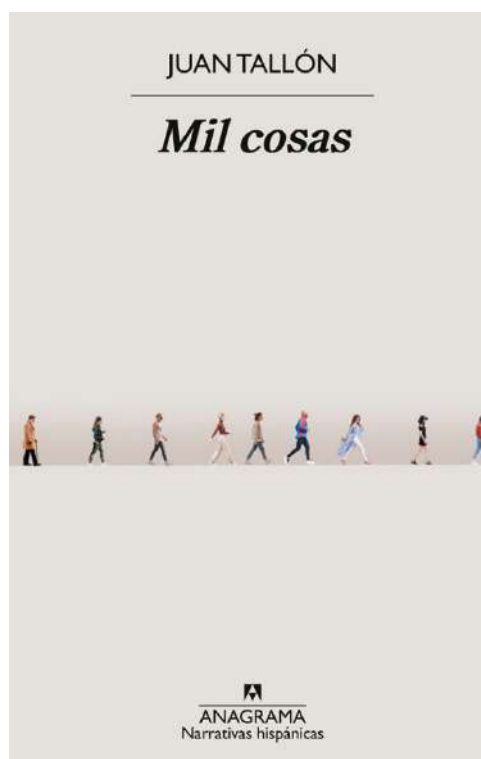
El título resulta tan simple que podría parecer insustancial, poco meditado, aunque encierra el origen y la trascendencia de la trama que nos ofrece Tallón. Relata la jornada previa a unas ansiadas vacaciones del joven matrimonio formado por Travis y Anne, padres del pequeño Iván. Viven en una ciudad indeterminada, él es el subdirector de una revista en el día de cierre, ella trabaja en un cubículo del departamento de atención al cliente de una compañía que podría ser eléctrica, y ambos se esfuerzan en conciliar sus obligaciones laborales con el cuidado de su hijo.

Viven atrapados, como hámsteres sobre ruedas, entre las mil cosas que tienen que decidir y solventar y las otras mil que no alcanzan a realizar. El arrepentimiento, la culpabilidad, el miedo, la insatisfacción o el fatalismo son constantes a la que se enfrentan con resignación y cierta esperanza en que quizá mañana, o más adelante, las cosas puedan cambiar. Cada día “les explota en la cara”, pero sobreviven, vuelven a casa y un pitillo en el balcón o una caricia a su hijo les insufla la energía justa para afrontar la noche y la jornada siguiente.

Las tres ideas con las que Tallón levanta el tsunami de realidades, pensamientos y emociones comienzan como su apellido: tiempo, temperatura y tecnología. Las tres planean y se entrecruzan a lo largo de toda la narración. Late un permanente “pulso al tiempo” a través del aplastante presente, apresado entre decisiones pasadas y miedos al futuro, o de la compulsión por conocer la hora.

La temperatura, en forma de un calor sofocante, se convierte en una protagonista más y obliga a buscar una tregua bajo un ventilador o el aire acondicionado. Y la imprescindible e invasiva tecnología irrumpe cada pocos minutos: llamadas incesantes, emisoras de radio, mails que compiten por un protagonismo efímero o conversaciones mediante mensaje de voz, causando en la desbordada criatura receptora de este bombardeo una atención errante, descontrolada.

Tallón adopta un estilo hiperrealista, emplea un lenguaje coloquial, dinámico, incluso enérgico, lleva al extremo las sensaciones y maneja la sucesiva exposición de los detalles, rutinarios o extraordinarios, relevantes o nimios, con máxima eficacia. El lector es testigo, minuto a minuto, de la intensa jornada de Anne y Travis, contada mediante una sistemática alternancia de capítulos entre lo que le acontece a uno y otro. En una equilibrada conjugación de humor y dramatismo, nos incita a reflexionar sobre la pérdida del sentido de la proporción —cambiar un pañal puede disparar la adrenalina en la misma medida que una puñalada de un colaborador—, el caos de prioridades —¿pido cita para que me vean este bultito o mejor planifico el viaje a Escocia?—, y sobre las consecuencias que puede acarreararnos este desajuste vital. *Mil cosas* ofrece unas horas de lectura que a pocos dejaría indiferentes. Estamos vivos de milagro, pensarán unos; menuda exageración, juzgarán otros; y muchos concluirán que en realidad podemos elegir. En cualquier caso, los protagonistas, como millones de personas, continúan dándole vueltas a sus propias ruedas. Una carrera que no saben, o quizá temen, detener. “El semáforo amarillo es la metáfora de nuestra vida”, nos advierte Tallón. Acelerar o frenar: una decisión, en ocasiones, determinante.



Cartas extraordinarias

María Negroni

Random House, 2025

144 págs.

Vidas en exhumación

Por F. Delgado

En sus *Cartas extraordinarias*, María Negroni no lleva flores a los muertos; aquí no hay luz ni altar, solo escritura que cava hasta el nervio. La autora demuestra que no hace falta matar al autor; basta con remover sus cenizas para encontrar huesos.

Quien haya leído a Negroni antes no se sorprenderá. Si en *Galería fantástica* se detenía a mirar sombras, aquí las provoca y las desafía. Su prosa lírica, fragmentaria e implacable, es la herramienta con la que profana mitos y nos obliga a mirar.

En estas cartas, nos muestra que escribir no es un acto limpio: ¿cómo puede serlo si hay que desangrar el alma? Negroni nos advierte desde el inicio que se trata de una correspondencia imaginaria, apócrifa e imposible, entre los autores que marcaron su infancia y, con ello, su vida. Cartas que navegan entre la biografía y la invención, donde la crítica se vuelve confidencia.

Los escritores que convoca, a veces incómodos, otras conmovedores, encontraron en el papel su único respiro, ese espacio donde podían ser quienes no eran, o crear en tinta lo que no podía ser.

Nos advierten que el talento no redime, que la belleza no cura y que la gloria no alcanza para no sentirse solo. Así nos presenta a un London que se insulta a sí mismo con la furia impotente del vencido; a Melville que quiere diseccionar ballenas, cuando es él quien anhela ser comprendido; y a Shelley que escribe a su madre muerta, segura de que es autora de sus propios males.

Aquí radica la potencia del libro. La escritura no salva: expone lo que quisiéramos mantener oculto. Ocultar, quizá, que se es demasiado humano.

Cuando se nos revela que el canon no es un mausoleo. Es un campo de batalla. Los lectores deben entrar bien armados. No con erudición, sino con memoria; con la conciencia de que cada carta es también una



tumba abierta. Este libro no se lee; se enfrenta. Exige traer contexto y lucidez para afrontar lo que convoca. La lección al final será clara: la única forma de honrar a nuestros gigantes es interrogarlos sin piedad.

Entre tantos fantasmas no sería de extrañar una carta que pidiera ser respondida; un diálogo vivo. Pero Negroni lo sabe. Uno no puede escribirle a sus referentes sin llevarse la propia piel. Aquí el lector es quien responde, la grieta donde puede filtrarse otra voz. Solo quien mira la herida decide si la cierra o la desgarrar más. El destinatario encarna una hermenéutica íntima: encontrará diálogo solo si sabe leer hacia dentro.

Al final, lo extraordinario de estas cartas no son los nombres, sino lo que hay debajo, las vidas que amaron, sufrieron, declinaron. Vidas en exhumación que nos enfrentan a las propias y nos obligan a reconocernos.

No escribieron solo desde la herida, sino a pesar de ella. Esta exhumación no les resta genialidad; les da crudeza mortal, un prisma completo con sus oscuros, donde también germina la grandeza. Tal vez en eso consista la verdadera crítica: en devolver a los textos su temperatura vital, en acercarnos a ellos no para explicar: para resucitar.

En *Cartas extraordinarias* hay una forma de resurrección, la que se conjura en el acto de leer, cuando la memoria se mezcla con la imaginación. Volvemos sobre nuestros pasos, abrimos los libros de la niñez, los ídolos bajan y se vuelven alcanzables. Y sí, quizá temeríamos más a la muerte si supiéramos que después de ella, alguien nos leería así, no como estatuas a las que rendir culto, sino como fisuras en las que seguir hurgando.

Nadie nos llamará antepasados

Bruno Galindo

Libros del K.O., 2025

246 págs.

El surco y la rueda

Por **David R. Seoane**

Bajo el ruido ensordecedor de la motosierra, se siente lejano el chillido magnético de una carretilla que atraviesa Argentina por sus cuatro costados. El aristócrata verniano Phileas Fogg apostó la mitad de su fortuna con sus compañeros del Reform Club, a que sería capaz de dar la vuelta al mundo en 80 días. El vasco Guillermo Isidoro Larregui Ugarte, redobló la apuesta llevándola a la vida real. Apostó, una noche de mate y amigos, de tipos rudos y yerba amarga, a que llegaría a Buenos Aires desde la Patagonia a pie y empujando toda su fortuna: sus enseres personales en la cubeta de una carretilla de obra vieja.

Aquí nace el impulso. El salto al vacío que relata Bruno Galindo en *Nadie nos llamará antepasados*. Es la crónica de la peripecia de un vasco, que en realidad era navarro, que un buen día, tras ser despedido de una vida mísera como peón de una petrolera venida a menos, decide caminar. Tenía 50 años. Corrían los años 30 del siglo pasado. Quizás, entonces no sabía que el surco de su rueda removería incesante la tierra argentina durante 14 años y a lo largo de más de 22.400 Km.

De la Patagonia a Buenos Aires; de la Capital Federal a La Quiaca, en la frontera boliviana; de la llanura mendocina al otro lado de la cordillera andina hasta Santiago de Chile; y finalmente, su última aventura, atravesando la arcilla roja y el suelo basáltico de la provincia de Misiones hasta las mismísimas cataratas del Iguazú. Cuatro viajes. Y, por fin. Allí. Ante el espectáculo majestuoso de la naturaleza. En la inmensidad de la selva paranaense. El vasco encontró su lugar.

La historia del “Quijote de una sola rueda”, tributo a la vez al nómada y al paria, es el adhesivo transparente que utiliza Galindo para recomponer las piezas rotas de su propia historia migrante y la de su familia. Raíces croatas, gallegas y, desde luego, argentinas, enredadas en los secretos, los silencios y las heridas cauterizadas de sus antepasados. Una caja negra



que viaja de polizón en la carretilla y que esconde fragmentos tan pronto trasmutados en recuerdos de infancia de un castillo austrohúngaro; entreverados con crímenes de guerra y prácticas de espionaje; como diluidos en la estela marina de un barco de bandera italiana que navega el Atlántico en busca de un mañana mejor.

Nadie nos llamará antepasados es, a la vez tres libros y uno solo. Es la crónica de la increíble hazaña de Larregui recompuesta a partir de las publicaciones de los periódicos de la época, de los testimonios de quienes alguna vez oyeron hablar del vasco y de las pesquisas del autor. Es la biografía coral del árbol genealógico de los Galindo Ravlić. Y es, además, un ensayo personal sobre la huida y la búsqueda de un lugar en el mundo al estilo de un libro de viajes por la Argentina actual.

Entre medias, hacen sus apariciones en el texto, con mayor o menor estruendo, personajes históricos, verdaderos mitos, del problemático siglo XX como el General Perón; la inolvidable “Evita”; o Josip Broz “Tito”, el arquitecto de la Yugoslavia socialista. Irrumpen, desde detrás de las sombras, prófugos nazis, escondidos hasta que reparan en que nadie les persigue. Aparece fugaz, incluso, la boina calada del Ché, que por poco no se cruza con la del vasco en Caraguatay, cuando ya la rueda enfilaba su etapa final. Una boina tan vasca como Larregui. Y una historia tan argentina como el dulce de leche.

Bruno Galindo Ravlić viajó a Argentina para indagar en la proeza de Guillermo Larregui. Para entender por qué lo hizo. Pero, no solo. Regresó a casa, para quedarse a vivir en su propia cabaña de Thoreau. Ese lugar salvaje hacía el que todos huimos para sentir la libertad de ser nosotros mismos. Cuando llegó a su destino, a diferencia de Fogg, el vasco olvidó su apuesta. Lo hizo sólo por hacerlo. Tan simple. Tan bello.

Caída de las nubes

Violaine Berot

Las afueras, 2025

136 págs.

Dos caminos

Por Roger Rovira Masana

Violaine Berot (Bagnères-de-Bigorre, 1967) escribió *Caída de las nubes* en 2018 (*Tombée des nues*, en su edición original), publicada en España por la editorial Las afueras en 2025.

En ella, Marion y Baptiste viven solos en las afueras de un pequeño pueblo de montaña cuando, una noche, sin aviso previo, conciben un hijo totalmente inesperado. Este hecho abre de par en par la puerta a la incertidumbre y al miedo a lo desconocido, no sólo de ellos dos, si no también de sus vecinos, que cada uno a su manera reaccionará de manera distinta ante tal acontecimiento.

Caída de las nubes nos recibe con algo original: nos ofrece dos maneras de leer distintas, una cronológica y otra por personajes, y, a la vez, da al lector el poder de la creación, que la vivirá de forma distinta dependiendo de qué opción elige (y de si decide leer las dos). Lo que parece un simple juego literario se convierte en la esencia misma de la novela, un estudio sobre el concepto del individuo en relación con la sociedad y con lo que le sucede a los demás. Violaine Berot acostumbra a reflejar en sus novelas la naturaleza humana confrontando conceptos: padres/hijos; seres humanos/naturaleza; realidad/leyendas, y, aquí, nos encontramos una lucha literaria entre el caos y el orden, la razón y el instinto.

La opción uno, la lineal, la cronológica, muestra un relato fragmentado y polifónico, un flujo de voces que transmiten urgencia, movimiento, una sensación de ansiedad, de animal enjaulado, que se mueve entre lo primitivo y lo atávico, el relato de un corazón desbocado. Un camino que huye de esa uniformidad que detesta la escritora y que junto con la otra posibilidad de lectura que se abre, desestabiliza al lector desde el principio buscando romper unos esquemas demasiado instaurados en nuestra forma de leer y de pensar.

La segunda opción, la secuencia consecutiva de la historia contada individualmente por los siete personajes, presenta una visión más personal de cada uno de ellos, cambiando de esta forma el protagonista de la obra, convirtiendo a cada uno de los distintos testigos en el epicentro mismo de la novela, y de este modo, el peso



Caída de las nubes

Violaine Bérot

las Adèles pegaron en la puerta un cartel que decía urgentísimo se necesitan manos y todo lo necesario para preparar la llegada a casa del bebé de Marion y Baptiste, el interior del bar era un hormiguero, las del taller de punto tricotaban a todo trapo, lo primero era llevar al hospital ropa de recién nacido y las cosas de Marionne, me dijeron Tony en cuanto lo tengamos todo listo te vas para allá

Traducción de Concha Sánchez Santos y Pablo Martín Sánchez

las afueras

de la historia se traslada, se mueve a medida que se concatenan los relatos, llevados más por la razón y por la subjetividad de la opinión personal que por la narración habitual de una sucesión de hechos.

La escritora usa un lenguaje ligero, muy cercano a la oralidad, porque, a la autora de la exitosa *Como bestias*, le interesa la cercanía, la cotidianidad del lenguaje, mostrar el día a día a partir de la ruptura de la vida establecida (es interesante aquí destacar que Violaine Berot trabajaba de informática en Inteligencia Artificial y lo dejó todo para criar animales en las montañas), con el contexto de la naturaleza y el mundo natural como lugar donde desglosar temas fundamentales como la soledad, la maternidad, o la vida en sociedad.

Caída de las nubes es, sin duda, un juego formal, una narración fragmentada compuestas de retazos de explicaciones entre espacios en blanco donde la información fluye en una sola dirección, sin diálogos ni confrontaciones, solo testimonios puros de distintos personajes, cada uno con una voz y un estilo distintos, sin caer en tópicos ni opiniones "normativas". Violaine Berot se ajusta a la explicación de lo sucedido a través de un relato colectivo donde cada opinión tiene el mismo valor, sin narradores ni descripciones objetivas sobre algo inesperado, sobre lo que no podemos ni prever ni controlar, sobre la vida misma.

En definitiva, *Caída de las nubes* se puede leer como un retrato de la naturaleza humana, donde se desgranar las distintas reacciones ante un mismo hecho, sin valoraciones ni prejuicios, configurando una novela muy breve, redonda pero con muchos matices, con unas reglas muy definidas y que cumple con creces con lo que pretende.

Corazón Salvaje

Barry Gifford

Dirty Works, 2025

184 págs.

En el asfalto

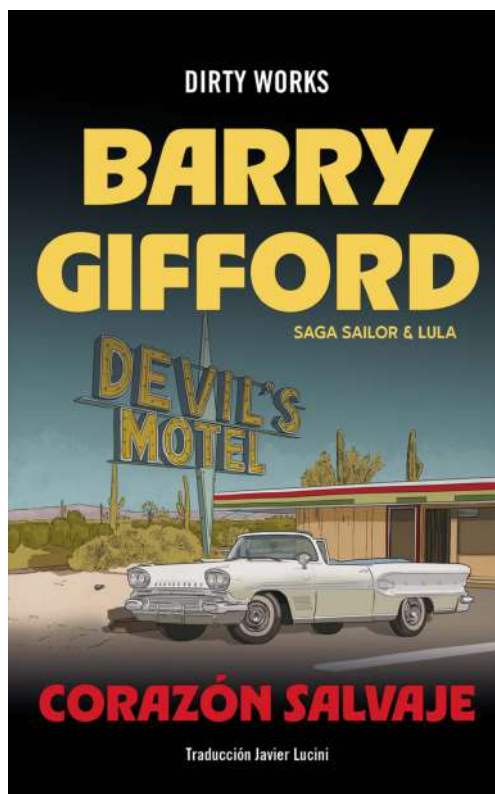
Por **Borja R. Álamo**

Es junio de 1976, y Lula habla con su amiga mientras beben. Al día siguiente y, para disgusto de su madre, esperará a Sailor a las puertas de la cárcel, en su descapotable blanco Bonneville del 75, para marcharse con él. Nada ni nadie se lo impedirá. Se escaparán, aunque él se salte la condicional, y a pesar de que intuyan con razón que Marietta, la histérica madre de Lula, no descansará hasta dar con ella y alejarla de ese asesino, para lo que ha enviado a buscarlos a su mejor amigo y admirador Johnnie. Parece el tráiler de una película americana de los 80.

Corazón salvaje (Dirty Works, 2025) es la primera novela de la saga Sailor y Lula del autor Barry Gifford (Chicago, 1946). Se publicó en 1990 y tuvo un éxito rotundo gracias también a la inmediata adaptación que hizo David Lynch y que le valió la Palma de Oro en el Festival de Cannes de aquel año. En España la novela tuvo poco recorrido, con alguna publicación suelta en sellos menores ya en 1995, y Anagrama publicó algunas entregas en un volumen en 1993. Pero es ahora Dirty Works quien la publica, completa, en una cuidada edición y con nueva traducción.

Ya en el segundo capítulo Lula y Sailor se encuentran en la cama de la habitación de un hotel. Casi como si no hubieran estado separados esos dos últimos años, se cuentan y ponen al día mediante conversaciones banales que muestran poco calado en apariencia pero que, en realidad, describen con una caligrafía milimétrica la enorme profundidad de unos protagonistas marginales pero llenos de vida, inquietos e inteligentes. Los dos jóvenes de poco más de veinte años se embarcan en una aventura, en una road movie, que los llevará de una habitación de hotel a otra, recorriendo la América profunda, desde la costa este hasta el estado de Texas. En su aventura, conocen a personajes que riman muy bien con ellos y sus aspiraciones, como Bobby Perú y Perdita Durango, quien mereció la adaptación al cine de Álex de la Iglesia. Con ellos se embarcará en un atraco para sacar dinero y seguir su camino hacia California.

El narrador omnisciente nos acerca a unos personajes marginales que sostienen unos diálogos duros, secos y setenteros (la traducción es precisa en esa forma de hablar la vida). Su aparente sencillez esconde ciertos símbolos oníricos de los protagonistas, sugerentemente bien esparcidos en varios momentos de la narración, además de la acumulación de recuerdos y anécdotas de familiares y amigos, siempre tangenciales a sus propias vidas. Ambos inventarios funcionan como llaves que nos abren los auténticos sentimientos e intenciones de todos los personajes. Este narrador se asoma con algo de timidez a los pensamientos de sus personajes, como si le asustara abrir esa puerta. Todo ello, estructurado en capítulos breves que facilitan este despliegue y hacen avanzar la acción con ligereza. Mención aparte merece el amigo de la madre, Johnnie, que hace de detective calmado, culto y reflexivo que persigue a los protagonistas por el amor que siente hacia la madre de Lula. En sus manos Gifford hace reposar unas referencias literarias en forma de pistas para que completemos el retrato de los personajes y de él mismo: desde las más evidentes, como la de Faulkner, a las más curiosas, como es *La anatomía de la melancolía*, de Robert Burton, de 1621. Mediante este realismo desbocado Gifford nos abre las puertas de un mundo en expansión, sucio y hasta onírico, a través de una prosa directa pero muy evocadora. Todos estos elementos hacen de *Corazón salvaje* un aperitivo que invita a seguir descubriendo las aventuras de unos personajes que se acercan, en algunos momentos peligrosamente, al drama de vivir con pasión cada minuto. Y eso es garantía de felices momentos de lectura.



Una mano invisible

Gonzalo Maier

Random House, 2025

240 págs.

¿Qué pasó en los noventa?

Por Carlos Hernández Osorio

Cayó el Muro de Berlín, y mientras barrían sus escombros y se adentraban con entusiasmo en los noventa, los profetas del porvenir vaticinaban que una mano invisible quedaría —ahora más que nunca— a cargo de mover los hilos del mundo —ahora sí de todo el mundo— para que todo estuviera bien. Lo que vino luego es el universo del más reciente libro del chileno Gonzalo Maier (Talcahuano, 1981), titulado, bueno, *Una mano invisible*.

Publicado por Penguin, compila sus dos más recientes novelas (novelas cortas, cuentos largos): *Piña* (2022) y *Mal de altura* (2024), también publicadas en ese sello. Sin que sus tramas se conecten, guardan una evidente conexión que el título hace notar sin disimulo: la capacidad que ha tenido el neoliberalismo de trastocar lo que consideramos moralmente valioso desde que en los noventa latinoamericanos se instaló como doctrina.

En *Piña*, un artista vive encuentros con el fantasma de una crítica recién fallecida que lo había destrozado en un artículo; en *Mal de altura*, un profesor de filosofía debe darle clases de ética a un empresario condenado por corrupción.

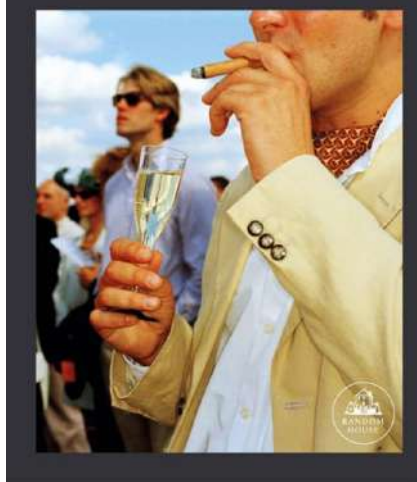
Ambos relatos describen cómo el arte y la filosofía perdieron la esencia (¿esperanzadora? ¿romántica?) que vieron en ellos quienes los hicieron su forma de vida: las lógicas de mercado han condicionado la vigencia de las humanidades —o por lo menos su legitimidad social— a su transformación en circuitos burocráticos representados aquí en la academia y los museos.

Hay mucho de nostalgia en esa apuesta. Pero lo de Maier, más que un mero lloriqueo por lo que se fue, es una puesta en evidencia del patetismo que ha resultado de aquella transformación. Así, Horacio Piña, un artista que “se dedicaba a las instalaciones y a las ideas”, realmente estaba consagrado “a llenar formularios y a entregarlos antes de la fecha límite (...), a proponer obras revolucionarias que, con algo de suerte, serían financiadas por bancos o multinacionales”.

GONZALO MAIER

Una mano invisible

Piña · Mal de altura



Maier construye con humor. Te la pasas bien leyéndolo. Permite que te acomodes en el sofá con un café y cada tanto te detengas, con asombro, a señalar que has reconocido algo. Es disparatado, pero, dices, “lo he visto”, “lo he vivido”. Y sonríes. Avanzas y vuelves a reír. Probablemente te carcajees. Hasta que te das cuenta de que tu risa es nerviosa. Estás constatando tus —nuestros— propios absurdos. El de Maier es un humor ponzoñoso porque sus imágenes también te siembran incomodidad.

Es la incomodidad propia de reconocer que el mercado como realidad inevitable ha creado las condiciones para claudicar en las causas más nobles. Como el profesor Sócrates en *Mal de altura*, que hablando del empresario corrupto que ahora es su alumno, confiesa: “...yo quería que él estirara un brazo sobre mis hombros (...) y que me preguntara si no quería ser parte del directorio de una minera o de un banco menor, que necesitaba un filósofo para esas cosas, que la sabiduría no se podía comprar, pero que al mes me pagarían por cada reunión lo que yo ganaba en medio año”.

No es la primera vez que Maier vuelve a los noventa para descifrar qué pasó cuando Fukuyama auguró el fin de la Historia —una idea que retoma en sus relatos—. Autor de cinco novelas, es más bien una marca de autor. En *Otra novelita rusa* (Minúscula, 2019) —la historia de un jubilado chileno que lo deja todo para irse a Moscú a vencer a los mejores ajedrecistas— ya había mostrado, como signo de los tiempos, a borrachos rusos lanzándoles botellas a estatuas de Lenin.

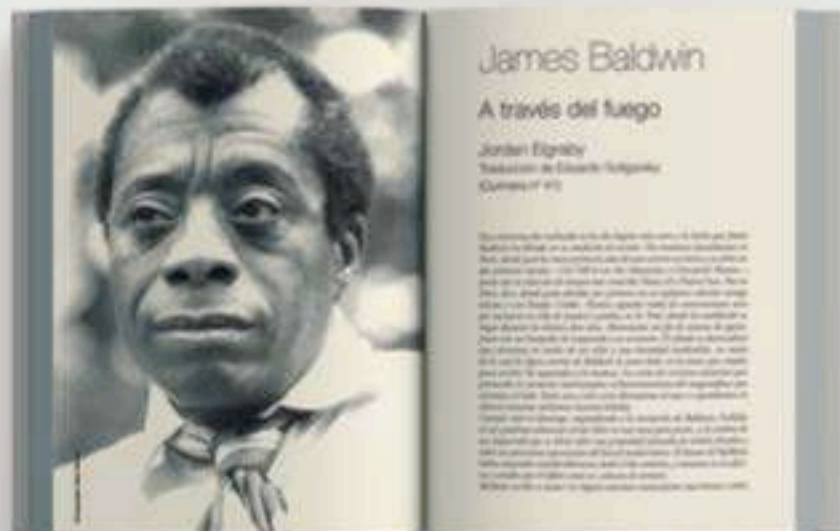
Compilar las dos novelas de *Una mano invisible* parece forzado: no es común agrupar libros tan recientes de un mismo autor para hacerles una suerte de relanzamiento. Tiene sentido, en todo caso, que comiencen a andar un camino juntos, como un intento entre genuino y comercial por recalcar ante el público las obsesiones del autor.

LAS VOCES DE Quimera

Las mejores entrevistas literarias
de la década de los 80



Desde su nacimiento en noviembre de 1980, la revista Quimera ha sido un referente en el mundo literario en lengua española. En sus páginas han tomado la palabra los más destacados escritores y pensadores en entrevistas donde no solo se han adentrado en su obra sino también en su lado más humano.



A. Buero Vallejo, Toni Morrison, Rafael Alberti, Carmen Balcells, Reinaldo Arenas, James Baldwin, Susan Sontag, Julio Cortázar, Umberto Eco, Jaime Gil de Biedma, William Burroughs, Ángel Crespo, Jorge Luis Borges, Raymond Carver y muchas otras grandes figuras literarias fueron entrevistadas en la revista dejando testimonio de su voz, lecciones irrepetibles de literatura, miedos y pasiones ante la creación y la vida.

Con esta edición, recogemos las más destacadas aparecidas en sus páginas entre 1980 y 1989. Juntas suponen, además el compendio de toda una época.



Piel de Zapa

Literatura audaz

Entre Christine Brooke-Rose

Christine Brooke-Rose

Entre



 Piel de Zapa

*"Christine Brooke-Rose,
la escritora experimental inglesa
conocida por manejar las palabras con el ardor de
un filólogo, los dedos de un prestidigitador
y el apetito de un lexivoro...
Era una escapista lingüística,
en un libro tras otro se pone grilletas
sintácticos autoimpuestos, y en un libro tras otro se los
quita con alegría."*

The New York Times

En el muy humano torbellino de su
consciencia, la protagonista de *Entre* se
halla entre lugares, entre lenguas, entre
relaciones, entre nacionalidades,
entre su yo joven y su yo adulto
mientras transita por sus recuerdos
a bordo de y entre aviones.

Ver más en pieldezapa.com