

LIBROS

48

LETRAS LIBRES
FEBRERO 2014

E.H. Gombrich
(en conversación con **Didier Eribon**)

• LO QUE NOS CUENTAN LAS
IMÁGENES. CONVERSACIONES
SOBRE ARTE Y CIENCIA

Leila Guerriero
• UNA HISTORIA SENCILLA

Rudy Kousbroek
• EL SECRETO DEL PASADO

Álvaro Enrigue
• MUERTE SÚBITA

Enrique Vila-Matas
• FUERA DE AQUÍ. CONVERSACIONES
CON ANDRÉ GABASTOU

Jeremías Gamboa
• CONTARLO TODO

James Merrill
• DIVINAS COMEDIAS

Marcel Proust
• EL ALMUERZO EN LA HIERBA

Valeria Luiselli
• LA HISTORIA DE MIS DIENTES
• LOS INGRÁVIDOS



CONVERSACIONES

La vigencia de un clásico.



E.H. Gombrich (en conversación con Didier Eribon)
LO QUE NOS CUENTAN LAS IMÁGENES. CONVERSACIONES SOBRE ARTE Y CIENCIA.
Prólogo de J. F. Yvars
Barcelona, Editorial Elba, 2013, 238 pp.

✎ **ALEX MATAS**

La historia del arte y *Breve historia del mundo* son dos libros que pueden encontrarse fácilmente en la mayoría de las bibliotecas particulares y escolares de Occidente. Su autor, E. H. Gombrich (1909-2001), es sin duda el historiador del arte más conocido del siglo XX y uno de los críticos más influyentes del pensamiento contemporáneo. Didier Eribon, periodista del *Nouvel Observateur*, pudo conversar con él a lo largo de los años y el resultado de estas charlas es el libro que ahora publica editorial Elba: *Lo que cuentan las imágenes*. Una buena oportunidad para repasar los episodios más destacados de su vida, el contenido de sus libros y

las discusiones intelectuales en las que participó.

Gombrich explica con humildad cómo le sorprendió el éxito de *La historia del arte*, un simple encargo editorial que acabó por cambiarle la vida. Le brindó la oportunidad de ocupar la cátedra que en su día había ocupado John Ruskin en la Universidad de Oxford y, gracias a este nuevo cargo, numerosas universidades norteamericanas le invitaron a que pronunciara las conferencias que hoy constituyen sus libros. Gombrich, por lo tanto, se vio obligado a vivir, según sus palabras, una doble vida. Por un lado la del exitoso conferenciante y por otro la del erudito ligado al Instituto Warburg; la del reputado especialista que trabajó junto a otros grandes maestros de la iconología, que escribió densas y exhaustivas investigaciones acerca de grandes pintores como por ejemplo Poussin y Leonardo da Vinci y que leyó con regularidad los artículos académicos de carácter científico que llegaban al Instituto.

Precisamente, fue una oferta de trabajo del Instituto Warburg la que le permitió abandonar providencialmente la ciudad de Viena el año 1938. En este libro, Gombrich narra las dificultades que su familia y él padecieron durante los años de guerra y la precariedad con que vivió durante los inicios de su carrera profesional en Londres. La rememoración de estos años evidencia que su compromiso con la tradición crítica del humanismo liberal nace precisamente de la experiencia y el temor al totalitarismo. Gombrich trabajó de 1939 a 1945 en un puesto de escucha de la BBC registrando, traduciendo o leyendo las emisiones de radio alemanas y tuvo la oportunidad de familiarizarse con los dispositivos de la propaganda nazi. Los mismos mecanismos de la repetición y el emocionalismo puestos en práctica en los actos políticos de masas se difundían ahora de forma amplificada gracias a la radio, con la pretensión de convencer a los ciudadanos alemanes de que la historia mundial

que testimoniaban o protagonizaban era en realidad el cumplimiento de un destino. En *Ídolos e ideales* puede leerse el artículo que Gombrich escribió a raíz de esta experiencia. En él explica cómo Goebbels, en un dramático llamamiento del año 1945, hablaba de la diosa de la historia. Para Gombrich, en cambio, la historia no hace más que registrar, “modestamente y de mala gana, los crímenes que son cometidos en su nombre”.

Gombrich, significativamente, explica a Didier Eribon que fue durante estos mismos años de guerra en que colaboraba con la BBC cuando ayudó a su maestro Karl Popper a publicar *La sociedad abierta y sus enemigos* en la editorial Routledge. La presencia de Popper en este libro de conversaciones es constante y Gombrich admite su deuda con el legado de su amigo en múltiples ocasiones: “lo que saqué de él, esencialmente, es el principio metodológico de que se puede refutar una teoría, pero nunca demostrarla”. Popper estaba convencido de que la ciencia no brinda verdades absolutas y de que su éxito solo será posible si renuncia a la idea de una verdad definitiva. De hecho, la supresión de este deseo de certezas absolutas es el único antídoto frente al totalitarismo o contra la amenaza que significa para la civilización cualquier modalidad de sueño utópico. Es por este motivo que Popper sugiere que el único programa político posible es una nada sistemática transformación gradual de los mecanismos sociales. La transformación gradual, según su estricta convicción liberal, es lo único que puede pedírsele a la sociedad.

Lo que nos cuentan las imágenes permite comprender hasta qué punto la concepción de la historia del arte de Gombrich está estrechamente vinculada con esta idea de la “sociedad abierta”. Lejos de cualquier esencialismo, él nunca interpretó las obras o el estilo como una expresión directa del “espíritu” de una época o del “espíritu” de un pueblo. A diferencia de Panofsky, siempre creyó que la historia del arte había que narrarla en función de cuál

había sido el desarrollo progresivo de aquellas técnicas de la representación que permitían captar la apariencia de las cosas. Del mismo modo que Popper recela de cualquier pretensión revolucionaria en lo social o lo político, él desprecia del arte revolucionario de las vanguardias y las neovanguardias, con sus radicales propuestas de ruptura: “Hay infinidad de libros que no he leído, sobre Duchamp y todo el asunto ese del urinario que mandó a una exposición... Se dice que habría *redefinido el arte*. ¡Qué trivialidad!”, exclama en su conversación con Didier Eribon.

Es cierto que Gombrich daba por supuesto una definición del arte que no quiso nunca problematizar. Es una restringida concepción del arte que depende exclusivamente de aquellos episodios de la historia en que los artistas aspiran a captar la imagen de las cosas gracias a las técnicas ilusionistas. Ahora bien, que no pusiera en cuestión esta concepción suya de lo artístico no significa que sus libros sean simples alegatos a favor del realismo pictórico o que sean fruto de un ingenuo optimismo evolucionista que concebiría la historia del arte como un desarrollo lineal que iría desde el arte primitivo de las culturas arcaicas hasta el arte realista de la civilización racional. De hecho, con Didier Eribon insiste en más de una ocasión en lo determinante que fue la experiencia de la Segunda Guerra Mundial en su trayectoria intelectual. Así hay que interpretar el lamento que pronuncia en este libro: “¡Tantas experiencias han venido a desmentir nuestro hermoso optimismo!”

Aunque Gombrich recibió duras críticas durante aquellos años en que la militancia antimetafísica de estructuralistas y posestructuralistas lo convirtió en un desdeñable racionalista eurocéntrico, no hay que olvidar que su concepción del arte, por restringida que fuera, no tiene precisamente nada de metafísica. Como queda claro cuando recuerda junto a Didier Eribon la influencia de su libro *Arte e ilusión*, para Gombrich el arte sobre

todo tiene que ver con la tecnología que ha permitido a lo largo de la historia simular la impresión óptica. Así se explica la actualidad de su pensamiento y la vigencia de su legado. Los análisis que hace Gombrich, por ejemplo en *Arte e ilusión*, de las imágenes reproducidas en anuncios publicitarios, ilustraciones científicas o pósteres de carácter popular son un precedente claro de los análisis que hacen hoy los diferentes representantes de los conocidos como Estudios Visuales. El humanismo crítico de Gombrich no tiene por qué interesar solo a los que sientan alguna nostalgia de una supuesta sociedad letrada perdida. Al contrario, serán muchos los que al leer estas páginas encontrarán interés en el método de un crítico que nunca quiso ver lo artístico al margen de lo tecnológico. Un método nada desdeñable, si tenemos en cuenta el poder de la actual cultura visual y la dependencia del conocimiento contemporáneo de la imagen y su difusión. —



CRÓNICA

Épica del hombre común



Leila Guerriero
UNA HISTORIA SENCILLA
Barcelona, Anagrama,
2013, 146 pp.

FERNANDA MELCHOR

La salud de la crónica latinoamericana es incuestionable, se nos repite desde hace un par de años. Prueba de ello, se argumenta, es el espacio cada vez más generoso que el periodismo narrativo ocupa en los medios impresos del continente; la recategorización de la crónica como plato fuerte del menú informativo (y ya no solo como simple complemento a la noticia); y la

apuesta de numerosas editoriales para publicar relatos periodísticos, para regocijo de ese mercado creciente de lectores interesados en acercarse a la realidad a través de la literatura, ante la desconfianza que los medios tradicionales inspiran y ante la desazón que predomina en un mundo regido —y opacado— por la imagen.

Pero cuando uno examina de cerca esta situación, al nivel de los esfuerzos individuales de los cronistas, ciertas flaquezas salen a la luz: pobreza narrativa, excesivo protagonismo del periodista y una notoria predilección —más que obvia en el caso de los cronistas mexicanos— por las historias relacionadas con el narcotráfico, para citar solo algunas. No entraré aquí en una discusión sobre la pertinencia o la necesidad de consignar los hechos brutales que sacuden a nuestras sociedades; solo diré que, si el periodismo narrativo se pretende literatura, debería ser capaz de tocar el corazón de sus lectores no solo a través del tremendismo que inspiran las gestas sangrientas de los criminales, sino con el rescate de lo que podríamos denominar las historias sencillas, las historias inanes.

Por ejemplo, la historia de un joven bajito que sueña con ganar un concurso de zapateado.

Confieso que comencé *Una historia sencilla* con escepticismo. Pero no porque desdeñara la labor, por demás intachable, de la escritora y periodista Leila Guerriero (Junín, 1967) sino a causa de mis propios prejuicios. Al leer en la contraportada que el libro narraba las tragedias y triunfos de un reducido grupo de bailarines folclóricos argentinos durante el Festival Nacional de Malambo de Laborde dudé que el libro diera para mucho. A fin de cuentas, ¿qué significa el malambo para alguien que jamás ha visto ese baile, que tiene solo una vaga idea de la geografía argentina, y más vaga aún de la cultura gaucha?

No mucho. Casi nada.

Las primeras páginas desconciertan por su tono casi enciclopédico, de reportaje de *National Geographic*,

pero la curiosidad mantiene en vilo al lector. El malambo, aprendemos pronto, es un baile zapateado que los gauchos convirtieron en un desafío rústico que implica para el ejecutante la preparación física y mental de un atleta olímpico. El Festival de Malambo de Laborde, se entera uno más tarde, es el más importante del rubro: niños, muchachos y jóvenes hacen sacrificios impensables para obtener el reconocimiento de unos pocos de miles de iniciados, pues los premios no son pecuniarios sino simbólicos. Los aspirantes de la categoría más importante, el malambo mayor, muchachos que en promedio tienen veintitrés años —hijos de obreros, de policías, de chóferes de microbús— entrenarán por años para alcanzar la oportunidad de probar que son los mejores, conscientes que en la justa de Laborde el triunfo implica un precio terrible: el campeón no puede volver a competir en ningún otro concurso, y el malambo con el que gana se convierte en uno de los últimos de su vida. “Ganar Laborde te corta las piernas”, nos dirá uno de los campeones en la crónica de Guerriero. “Venimos a ganar sabiendo que vamos a perder.”

Una vez que conocemos esta tremenda ironía, la crónica despega con velocidad vertiginosa. Guerriero relata sus impresiones de las justas del 2011 y 2012: describe el ambiente del concurso, el escenario que intimida hasta a los más curtidos, y las exhibiciones de ese baile bestial que, al final, deja a los más pequeños llorando en brazos de sus entrenadores. Guerriero, conocedora de los mecanismos del relato, nos da probadas del horror que embarga a los aspirantes en la soledad de la tarima; del sufrimiento de los músculos quemados, las ampollas reventadas, los dedos destrozados contra la madera tosca, pero también de la electricidad que, sobre el escenario, convierte a los muchachos en gauchos intimidantes. Para cuando llega a sus testimonios íntimos, el lector ya no

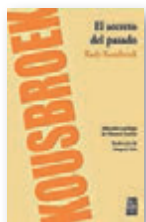
puede parar: quiere conocer el destino de estos muchachos que se dejan el cabello largo, que jamás han fumado, bebido o trasnochado; que se saben de memoria la épica del *Martín Fierro* y creen en palabras como respeto, tradición, bandera, patria. Muchachos que practican a diario, frente al espejo, la fiera de su mirada; que conocen la mordida del hambre y la soportan con estoicismo, sin amargarse. Muchachos, en suma, como Rodolfo González Alcántara: “un hombre común con unos padres comunes luchando por tener una vida mejor en circunstancias de pobreza común”, petiso y apocado, pero que en el escenario se agiganta hasta parecer un monstruo, una bestia, una fuerza de la naturaleza, capaz de hacer comprender al más obtuso la esencia de esa tierra poblada de gente sufrida y altiva, valiente y austera.

Con un lenguaje sobrio y cierto, Guerriero nos presenta un relato que es fruto de una labor de filigranista tanto al nivel de las palabras como de los hilos narrativos; un relato que parece dotado con el ritmo del malambo: sereno al principio, casi lánguido, se complejiza hasta alcanzar una intensidad salvaje que se sostiene gracias a la sustancia misma de la autora: sus dudas, su admiración y su empatía hacia Rodolfo, su sincero sobrecogimiento ante la soledad de un hombre que, silente y aterrado, enfrenta su destino. La mirada intrusiva que conocen y admiran los lectores de Guerriero es llevada en *Una historia sencilla* hasta las últimas consecuencias. A la vez reticente y depredadora, la escritora logra hablar desde la primera persona sin tener que abandonar la oscuridad de las bambalinas.

Quizás no todas las crónicas que se producen en América Latina gocen de salud, pero la de Guerriero acusa lozanía, parece vacunada contra los vicios del tema y de la forma y produce, como en la mejor literatura, una impresión de vida que conmueve y perturba. —

ENSAYO

Procesos de fotosíntesis



Rudy Kousbroek
EL SECRETO DEL PASADO
Selección y prólogo de Maarten Asscher
Traducción de Diego J. Puls
Madrid, Adriana Hidalgo, 2013, 210 pp.

JORGE CARRIÓN

La crítica literaria es –también– el arte de las genealogías. Uno de los muchos comienzos posibles de la relación entre literatura e imagen podría datarse a finales de los años veinte y principios de los treinta, cuando coinciden dos proyectos atrevidos y seminales: *Nadja*, de André Breton, y las *Tres novelas en imágenes* (según el título del precioso volumen publicado por Atalanta en 2008), de Max Ernst. En estas, como en los caprichos goyescos, la palabra se pone al servicio de la ilustración; en aquella, como en tantos híbridos anteriores, el collage o la fotografía son menos importantes que el discurso escrito. Entre ambos polos y en la misma época, se desarrolla el lenguaje de la historieta, que trata de equilibrarlos. De fotosintetizar. Precisamente así llamó el escritor holandés Rudy Kousbroek a sus ejercicios de escritura (no más de mil palabras) en simbiosis con una fotografía (en blanco y negro): *fotosíntesis*.

Pero: ¿quién es Rudy Kousbroek? Según el prólogo del editor y librero Maarten Asscher, el autor de *El secreto del pasado* es uno de los máximos representantes de la *literatura del exilio*, un escritor que pasó casi medio siglo de sus ochenta años de vida fuera de los Países Bajos, “el ensayista más importante de la literatura neerlandesa de posguerra”. Nació en 1929 en la isla de Sumatra, emigró con su familia a las Indias Orientales Neerlandesas y

vivió en su propias carnes la proclamación de la República de Indonesia en 1945, con el “subsiguiente cruel proceso de descolonización”. Ese evento recorre su obra nómada y se formaliza en su obra mayor, *El síndrome del campo de concentración en las Indias Orientales* (1992), inédita en castellano. En tono menor, publicó en prensa un centenar de “fotosíntesis”, que se recogieron a su muerte en 2010 en el volumen *Rastreado milagros*. El libro que nos ocupa es una selección de cuarenta de esos ensayos imaginados y ha recibido una subvención de la Fundación Neerlandesa de Letras.

La ausencia de color en las imágenes invita a la retrospectiva y a la melancolía. El hilo conductor que hilvana estos textos es el campo semántico de la pérdida: fantasmas y espectros, ruinas, sombras. En “Duelo” el escritor nos habla de la gata de un amigo, condenada a muerte por un tumor maligno; pero la fotografía es de Vincent, su propio gato, que los acompañó durante veinte años. Ese es el movimiento retórico: del otro al yo y viceversa, como un boomerang que en su viaje atraviesa regiones antropológicas, históricas y culturales. “Desde que tengo memoria he vivido con la sensación de que la realidad es provisional”, leemos en otro momento: la fotografía es el modo de captar esa inestable dimensión de lo real. En su coleccionismo Kousbroek es absolutamente contemporáneo: “Cuando se buscan fotos extrañas, se aprende pronto a distinguir cuáles han sido tomadas con premeditación: esas son las que trato de evitar. Tiene que haber una extrañeza que se descubra con posterioridad, no escenificada, sino enigmática de forma imprevisible.” Lo mismo podría decirse del trabajo con imágenes de Tacita Dean o Mario Bellatin.

Las crónicas más interesantes remiten a la experiencia dolorosa de la juventud en una tierra que ya no existe. Me han recordado por el tono un texto autobiográfico, también publicado por Adriana Hidalgo: *El africano*,

de J. M. G. Le Clézio (tal vez el mejor libro del Premio Nobel francés). No es casual que una de esas piezas cierre el volumen. Lleva por título “Regreso a Ítaca” y comienza con una fotografía del padre de Kousbroek en un puente, con traje colonial, blanquísimo, de explorador. No hay crítica, no hay conciencia de culpa. El padre abre y cierra el artículo como un paréntesis: en el interior de este se habla de *La Odisea* y de Laertes. “Permítaseme por una vez añorar sin ningún pudor el país tal como lo conocí –concluye– apacible, encantador y limpio, en vías de convertirse en el Estado de derecho que podría haber sido y que setenta y un años después está más lejos que nunca”. –



NOVELA

Virtuosismo



Álvaro Enrigue
MUERTE SÚBITA
31º Premio Herralde de novela
México, Anagrama,
2013, 264 pp.

ANTONIO ORTUÑO

El virtuosismo es un término que en la música, tanto culta como popular, remite a la habilidad suprema de un intérprete. Virtuosos son, entonces, los divos de la ópera, los solistas de violín o piano a los que acompaña una orquesta sinfónica, los grandes monstruos del jazz y hasta los llamados “héroes de la guitarra” en el metal. El virtuoso no solo toca melodías sino que es capaz de desmontarlas mientras lo hace y de jugar con las notas que pulsa, parodiándolas al tiempo que las honra. Y, claro, no se limita a treparse al escenario: se lo devora.

En la plástica, la idea de virtuosismo cuadra con los maestros del

Renacimiento italiano, que convirtieron en asunto de honor hacer alarde de innovación técnica en sus trabajos, fueran monumentales o mínimos, ya para deslumbrar al mecenas en turno, ya para arrojarlos como dardos a la cabeza de sus colegas. No otra cosa fueron Rafael, Miguel Ángel, Leonardo y, quizá sobre todo, el hombre que representó la bisagra entre el Renacimiento y el Barroco: Caravaggio.

¿Existe tal calaña en las letras? Borges postula que sí y hace parte de ella a los “ingenios” del Siglo de Oro (Lope, Quevedo, Góngora) y algunos de sus hermanos de sangre a lo largo de los siglos: Marino o Toulet, pero también Joyce. Harold Bloom agrega al listado al propio Borges y a maestros de la prosa como Nabokov o Ralph Ellison. Nadie podrá rebatir que en lengua española más o menos contemporánea el calificativo acomoda como guante a Cabrera Infante o Severo Sarduy, por citar solo a dos.

Ahora bien, ¿cuál es el sello del virtuoso, si su presencia se extiende a través de diversas artes y diferentes épocas, nunca amarrada a un cierto modo o estilo, sino manifestándose aquí y allá? Quizá se trata de una suerte de temperamento, es decir, de una postura frente a la creación. Los detractores del virtuoso hablarán de “frialdad” y hasta de “cinismo” mientras sus partidarios destacarán, por el contrario, su capacidad para hurgar en las entrañas del arte y reafirmar que su terreno de juego es, antes que nada, el de las formas. Porque el virtuoso es, sobre todas las cosas, un enamorado de la forma; un futbolista, valga el símil, que más que para el maldito resultado juega para regocijo personal y de la tribuna.

La habilidad retórica de Álvaro Enrique (Guadalajara, 1969) ha trascendido siempre a la del mero redactor de historias. Y en *Muerte súbita*, y no de modo involuntario, alcanza el virtuosismo. No puede hablarse aquí de cosas como de “un narrador en pleno uso de sus herramientas” sino

de algo más: de un intérprete soberbio de esa música que es el lenguaje, capaz de torcer cada frase para hacerla pasar del aforismo culterano al refrán popular dislocado y de regreso, a través de diálogos patibularios, citas académicas ladinas y un trato de tú con la historia digno de aquel Gibbon de *Decline and Fall*.

Muerte súbita narra un partido de tenis en la Roma del año 1599, enfrentamiento si no real al menos paranoicamente factible, entre dos virtuosos: Caravaggio y Quevedo. El uno italiano y hermoso, lo mismo carnal que etéreo (Dionisio y Apolo en uno) y dotado como un dios antiguo para todo lo que fuera placentero y peligroso, con ni más ni menos que Galileo Galilei como “padrino”; paticojo, español y renco el otro, sostenido apenas por su resentimiento y genio ante un huracán que lo supera por todos lados, hombro a hombro con aquel Duque de Osuna al que recordamos apenas por el soneto consagrado a su muerte.

Pero a la vez que en el *tempo* de la novela ocurre ese partido dilatadísimo, como sacado del *Tristram Shandy* (u *Oliver y Benji*), *Muerte súbita* explora, por medio del rastreo del tenis a través de los tiempos y de sus huellas en la política y el arte, el mundo globalizado de los siglos XVI y XVII, una era de cardenales persignados y sodomitas, reinas decapitadas, nobles corsarios y artistas (como siempre) hambrientos cual lobos.

Pero esa exploración es el camuflaje de otra, más profunda, en el lenguaje. Cada frase del texto, cada uno de los recursos del autor (desde la cita del libro inencontrable hasta el *email* de la editora; desde el pormenor grosero y risible de un figurón histórico hasta el uso primoroso del arcaísmo tepiteño *xingar*...) son inobjektibles y persiguen y obtienen cada vez algo que, a falta de mejor palabra, hay que llamar admiración.

En la obra de un virtuoso, la relación de fondo y forma deja de tener sentido. Así, aquí: Caravaggio,

Quevedo, Cortés, Ana Bolena, el Barroco, el arte y la vida dejan de importar particularmente (son el balón, la guitarra, el fresco sobre la Natividad que es menos la Natividad que una serie admirable de trazos, colores y formas) y lo que salta a los ojos y la mente es la palabra, las palabras. Enrique es un domador que no les dice “chillen, putas” sino que, tersamente, las hace recitar más de lo que uno espera.

Muerte súbita, pues, es una novela y, a la vez, algo distinto: esa aria memorable, ese retrato icónico, ese solo de guitarra redondo ante el que se miden el tenor, el pintor o el rocker.

Y no hay por qué discutir aquí si el arte es eso. —



CONVERSACIONES

Rostros y máscaras



Enrique Vila-Matas
FUERA DE AQUÍ.
CONVERSACIONES
CON ANDRÉ
GABASTOU
Barcelona, Galaxia
Gutenberg, 272 pp.

✎ SÒNIA HERNÁNDEZ

Existe un tipo de escritores para los que la experiencia vital que no es exportable a la literatura es insulsa y, por tanto, descartable. La lista puede ser de extensión variable, pero la apuesta de Enrique Vila-Matas en este sentido es la más obvia y también la más arriesgada.

Etiquetas empobrecedoras como las de metaliteratura y autoficción ya han quedado obsoletas para describir su obra. Y tampoco es nada nuevo afirmar que Vila-Matas se ha convertido en un personaje. Él mismo explica de qué manera su producción no es más que un intento de acercarse a la realidad mediante la ficción. Y está dispuesto a arriesgar lo que sea para

llegar a esa realidad, aunque solo exista para él. Está muy cerca de conseguirlo, si es que no lo ha logrado ya del todo. Y con *Fuera de aquí*, el libro que recoge las conversaciones con su traductor al francés, André Gabastou, ha dado otro paso importante en esa dirección.

Consciente de cuánto hay de fingidor en la vida de un escritor (“No todo es Pessoa en este mundo”), también sabe que acercarse a esa realidad mediante la ficción no puede ser sino inventarla. Así, el juego de los espejos que se reflejan mutuamente no acaba nunca, sino que la figura reflejada acaba diluyéndose en las imágenes multiplicadas hasta el infinito. De la misma manera, Enrique Vila-Matas acaba diluyéndose en su literatura, ya sea manifestación del deseo de aprehender los fenómenos que le rodean o bien lo contrario, de alejarse para salir “fuera de aquí”.

En su intercambio con Gabastou —que primero fue publicado en su edición francesa—, podría parecer que es el escritor quien conversa con el traductor y entrevistador, pero igual que sucede en sus novelas, cuentos o ensayos, la voz narradora está dando forma a un personaje que nos explica las razones, los temas y las circunstancias que han ido perfilando su obra. No se trata de una entrevista al uso, de la misma manera que la suya tampoco es la página web habitual de un escritor. Por los materiales inéditos que se ofrecen, las fotografías, los artículos o los invitados que desfilan por allí, es fácil establecer una relación muy directa entre el libro y la web. Son dos ámbitos a través de los cuales es fácil acceder o profundizar en el universo literario del escritor, que es mucho más que la creación de un territorio mítico o la consecución de una voz o un estilo propio, algo que le preocupa especialmente: “Mi estilo es —sospecho— el estilo de la felicidad.” También en estos dos espacios atestados de literatura se está diluyendo el escritor: “Un estilo literario que es

también un estilo de vida que ya no puedo modificar.”

De la misma manera que confiesa que comenzó apropiándose de las citas que consideraba que podría haber dicho él mismo, ocupa espacios que le ayudan a dibujar su paisaje literario, que, como él mismo afirma, no está mas que en su mente. Precisamente, gracias a este volumen —estructurado a partir de la secuencia cronológica de la publicación de cada uno de sus libros— se aprecia cómo ha ido creciendo ese paisaje, concebido como un escenario cambiante que contextualiza las diferentes búsquedas e indagaciones que el escritor lleva a cabo. El deseo de la huida o “el arte de desaparecer” es el más constante a lo largo de los libros: desde el autor de un libro que pretende asesinar a sus lectores hasta los dos jóvenes que quieren entregarse al arte de no hacer nada de *Aire de Dylan*, pasando por los *bartlebys* que se niegan a escribir. Por tanto, no es descabellado interpretar ese deseo constante de desaparecer como el eufemismo del proceso de disolución en la literatura absoluta, donde la realidad es menos dolorosa porque no deja de ser un juego.

Según la versión oficial creada y certificada por el propio escritor, sus libros solo tienen un 27% de realidad. La misma fuente relata que Vila-Matas empezó a escribir para evitar que le obligasen a ir a la playa. La pasión por la lectura llegó después, cuando las citas literarias se hacen necesarias para dar consistencia a lo que escribía con la intención de huir de los imperativos de la realidad de un país al que considera “delirante”, “una tierra baldía y desheredada”, “un país muy inculto, que además carece de una tradición democrática sólida”.

En ese rechazo por el país en el que nació y creció se vislumbra asimismo la incomodidad que le provoca tener que ubicarse en su tradición literaria. También está fuera de aquí. Aunque el paisaje de sus obras solo

se puede encontrar en su mente, las evocaciones de Praga o de París están mucho más presentes que ninguna ciudad española, con la excepción del Passeig de Sant Joan de Barcelona, escenario de la infancia. De alguna manera, las confesiones que albergan estas cuidadas conversaciones parecen pedir un asilo intelectual para una vida literaria que se considera mucho mejor acogida en Francia. “Me habría sentido mucho más cómodo siendo de otro lugar más inteligente o simplemente más culto.”

Tampoco se oculta cierto resentimiento hacia determinados sectores de la crítica española a los que todavía a estas alturas les cuesta entender o aceptar su propuesta literaria. Sin embargo, el convencimiento en el propio trabajo es otra de las características de Vila-Matas. Tal vez sea así porque se ha rodeado de un buen número de autores y de enfermos de literatura como él que le han empujado y le han dado seguridad en su viaje hacia la desaparición y la disolución en la literatura absoluta. Con sus citas y sus referencias ha conseguido crear un canon literario propio con el que ha recuperado a autores infravalorados o directamente conocidos en la tierra “delirante” y “baldía”.

Con frecuencia, ahora pasea por las páginas de escritores recientes de la mano de sus autores, convertido también él en personaje. Sin embargo, el escritor que mejor maneja y desarrolla el majestuoso personaje de Vila-Matas no es otro que el propio Enrique Vila-Matas. —



NOVELA

Educación sentimental



Jeremías Gamboa
CONTARLO TODO
México, Mondadori,
2013, 512 pp.

✎ **EDMUNDO PAZ SOLDÁN**

Contarlo todo, la primera novela del peruano Jeremías Gamboa (Lima, 1975), es un híbrido curioso: una novela monumental sin monumento. Por sus personajes, por sus espacios, remite a *Conversación en la Catedral*, la gran novela de Mario Vargas Llosa: es la historia de un periodista y sus relaciones con un medio social clasista y racista. Hay, sin embargo, varias diferencias, entre ellas una de objetivos: Vargas Llosa estaba preocupado por radiografiar el funcionamiento de la sociedad limeña de los años cincuenta; quería encontrar el núcleo duro, la ideología hegemónica que se revelaba a través de los actos más inocentes de sus personajes. Gamboa también nos revela cómo funciona la Lima de finales del siglo anterior y principios de este, pero esa no es su preocupación central. Lo suyo, a pesar de su apariencia ampulosa, es más humilde: narrar la educación sentimental de Gabriel Lisboa, “un tipo mestizo, por ratos algo blanco, por ratos algo indio”, un aprendiz de escritor de clase media baja que descubrirá que la vocación literaria exige *todos* los sacrificios.

Contarlo todo es, sin ambages, la historia de un triunfo: la novela se inicia con el descubrimiento que hace Lisboa de que ya está listo, después de más de diez años de peleas con la escritura, a escribir su novela. Asistiremos entonces a la forja minuciosa de esa vocación, desde el verano

del 1995, en que trabajaba como practicante en la “redacción inverosímil” de una revista limeña, hasta el presente de la escritura. Habrá muchos descubrimientos en el camino, desde las victorias y sinsabores del periodismo hasta la complicidad y la camaradería de un grupo de amigos que también quieren ser escritores (el Conciliábulo, que da pie a las mejores páginas de Gamboa), y las frustraciones del amor. Pero esos descubrimientos no alteran la trayectoria invenciblemente ascendente, la carrera “meteórica” de Lisboa. Puede tener percances, pero al final siempre termina con un ascenso, un mejor sueldo, un mejor barrio, una mejor posición social. Puede luchar con la página en blanco, pero al final termina contándolo todo.

En sus excelentes cuentos de *Punto de fuga* (2007) —entre ellos “Evening interior”, “Tierra prometida” y “María José”—, Gamboa se muestra capaz de la contención, elegante en el manejo de diversos planos temporales, ya tanteando en el mundo urbano del periodista joven de su primera novela. En *Contarlo todo*, ha elegido un narrador caudaloso, de emociones vehementes: Lisboa es presa fácil del llanto, de la “rabia inmensa”, y suele ser de gestos excesivos. Dispuesto a sacrificar todo en procura de una exaltada “autenticidad”, su poética consiste en dirigir sus esfuerzos “al logro de una frase que no fuera bonita ni sonora sino ‘auténtica’, una que contuviera realmente una verdad”. Su búsqueda transmite fuerza y convicción: sabe plantear escenas y resolverlas, y deja la sensación visceral de estar poseído por el deseo de decir su historia. También funciona su decisión de desdoblarse al narrador, a medida que avanza la novela, en una voz en primera persona y otra en tercera, como si Lisboa estuviera descubriendo que para escribir uno necesita mirarse desde afuera. A la vez, el narrador abusa de los lugares comunes, se queda “quieto como un poste”, quiere que se lo “trague la tierra” o duerme como un “león enjaulado”; su pareja, Fernanda, tiene el

rostro “lívido como un papel”. Se abusa también de algunas analogías: Lisboa llora en el baño como “un niño” y corre a la habitación de su tía “como un niño”, su amigo Montero comparte su mundo “con la ilusión de un niño”, Montero y Lisboa preparan sus trabajos para un concurso “con la ilusión de dos niños”, Gabriel y su pareja Fernanda juegan “desnudos como dos niños”...

La primera parte, que trata de las andanzas de Gamboa en el periodismo, es repetitiva en su estructura, aunque tiene muy logrados personajes (el gordo Saúl Vegas, el atildado Francisco de Rivera) y capta bien la atmósfera intensa y enrarecida de una redacción; cuando el enfoque pasa al Conciliábulo, la novela gana: Spanton, Ramírez Zavala y Montero, otros jóvenes al asalto de la vocación literaria, son el verdadero corazón de *Contarlo todo*, “los monstruos que velaban por ti y que a pesar de que empezaban a ser distintos entre sí estaban juntos a tu lado, ebrios a tu lado, y a esos tres no los ibas a perder jamás, y de eso extrañamente estabas seguro entonces”. La novela también narra el descubrimiento del amor, en la relación de Lisboa con Fernanda, una chica de una clase social superior. Aquí, al igual que en tantos romances fundacionales latinoamericanos del siglo XIX (y en tantas telenovelas), la nación se proyecta en el encuentro y/o desencuentro de seres de clases y razas distintas.

Curiosamente, cuando los padres de Fernanda lo rechazan, Lisboa recién parece descubrir que vive en un país racista y clasista. ¿No debería haber sabido esta verdad en su piel? Después de todo, proviene de una clase humilde, se ha criado con sus tíos Emilio y Laura, de trabajos modestos. En sus trajines periodísticos y en su paso por una universidad privada, Lisboa también podía haber aprendido de la estructura imperante, pero es difícil porque ha internalizado ciertos valores y características: describe con aprobación a Rivera, el jefe que admira, como “el hombre más alto

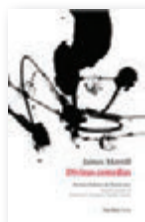
de la redacción”, de “piel muy clara”, “rasgos simétricos” y demasiado elegante para “una ciudad que parecía Calcuta”. Es sintomático que Lisboa haya descubierto su vocación literaria leyendo novelas clásicas del siglo XIX: él es, después de todo, un descendiente de “esos personajes humildes pero inmensamente ambiciosos” de las novelas que tanto admira, “que lograban ingresar y apoderarse de los salones más respetables de París o Milán y que pensaban todo el tiempo en ellos y en sus circunstancias del mismo modo en que yo había empezado a pensar infatigablemente en las mías”.

Roberto Bolaño escribió alguna vez que “ahora, sobre todo, en Latinoamérica, los escritores salen de la clase media baja o del proletariado y lo que desean, al final de la jornada, es un ligero barniz de respetabilidad”. Humillado y ofendido, Lisboa podía haber sido un escritor marginal, un crítico del sistema de valores imperante. Sin embargo, su elección es más bien la opuesta: no cuestionar la clase social superior; tratar, en cambio, de insertarse en ella. Así, *Contarlo todo* no es una crítica del orden establecido sino su confirmación. —



POESÍA

Un misterio incomprensible



James Merrill
DIVINAS COMEDIAS
Traducción de
Jeannette L. Clariond y
Andrés Catalán
Madrid, Vaso Roto,
2013, 118 pp.

✎ **EDUARDO MOGA**

Aunque no suelo hacer confesiones, digamos, de taller, excepcionalmente he de reconocer algo aquí: he tenido que leer dos veces *Divinas comedias*, de James Merrill (Nueva York, 1926-1995), para escribir esta reseña. Y

no es que no relea libros —lo hago a menudo, por placer—, sino que muy raramente, por no decir nunca, he de hacerlo para poder hablar de ellos, incluso de los más abstrusos o irracionales. En este poemario, que ganó el premio Pulitzer de poesía en 1977, y que ahora se publica por primera vez en castellano, con la diligente traducción de Jeannette L. Clariond y Andrés Catalán, la forma es narrativa: los hechos, aparentemente hilvanados, se describen siempre sobre un trasfondo reconocible, fáctico, y la propia biografía del poeta asoma en casi todos los poemas; conociéndola, no resulta difícil identificar a los personajes y lo que les sucede. Y, sin embargo, es casi imposible saber —en una primera aproximación, al menos— qué dice Merrill, qué sentido tiene lo narrado. Las imágenes, abigarradas, se articulan desordenadamente, con elipsis y conexiones no necesariamente causales. En estos relatos de la cotidianidad, en los que se entrelazan los recuerdos de la niñez y los sobresaltos de la conciencia, confluyen las voces de seres y de espíritus, las referencias veladas a múltiples obras musicales, artísticas y literarias, los ecos de personajes que están presentes en el momento de la escritura y de otros que pertenecen al pasado, al futuro o a la nada: al mundo de los muertos. Y también los saltos temporales y espaciales. En “Perdido en la traducción”, que juega con la memoria y el enigma, Merrill explicita este perturbador dinamismo cronológico: “Pero volvamos atrás. Todo esto sucede años después.” En “Campanadas para Yahya” escribe también: “transcurren treinta años”, y a continuación se sitúa en Isfahán, en Persia, tras los fragmentos precedentes, en los que se encuentra en su casa de Atenas (donde, durante muchos años, Merrill pasaba los inviernos con su compañero, el escritor David Jackson) y “en un coche cama rumbo al sur por navidad”, respectivamente. Este enmarañamiento

de hechos y circunstancias, tras una forma engañosamente coloquial, es característico de un sector de la poesía norteamericana más reciente, en la que también militan otros autores notables, como John Ashbery o Jorie Graham. Pero, en el caso de Merrill, la incomprensión se acentúa por su deliberada inmersión en el misterio. Es conocido su creciente interés por el espiritismo y las ciencias ocultas, cuya mejor plasmación se halla en *The Changing Light at Sandover*, publicado en 1982, y del que hay una muestra expresa en *Divinas comedias*, “Última voluntad”, una diáfana alusión a la muerte y a la vida de ultratumba. En este poema —en el que se pasa instantáneamente de “estar rodeado por los negrísimos/ muros de un cuarto de estar que es/ de David el Sabio” a un “hotel oscuro” cerca del Sena—, las voces convocadas por la güija, a la que Merrill atribuía una indubitada capacidad de revelación, se consignan en mayúsculas, con abreviaturas y con el sinsentido propio de las manifestaciones de ultratumba, lo que hace que se acerquen mucho a la escritura automática de los surrealistas: “ESTAS TORVAS PRESENCIAS DISEÑADAS PARA LOS MUERTOS/ CUANDO CAMBIAN DE MANOS EXIGEN SACRIFICIO/ RECUERDA SU PRIMER AÑO CHEZ VOUS T CARA/ SE VOLVIÓ OFRENDA DE ORO ICTERICIA DJO EL DOCTOR.” También en “Perdido en la traducción”, ese poema ya clásico de la literatura estadounidense contemporánea, que inspiró la película homónima de Sofia Coppola, aparece un médium y se alude al karma: el médium adivina, en una sesión diurna, que la pieza que falta del rompecabezas de madera está escondida en una caja. Todo “Perdido en la traducción” —un poema autobiográfico, proustiano— es un juego de enigmas, un *puzzle* en sí mismo, que involucra la infancia de Merrill, acompañado por esa

mademoiselle alsaciana que le habla en francés y alemán, y sus lecturas del francés Paul Valéry y del alemán Rainer Maria Rilke. El montaje imposible de un rompecabezas al que le falta una pieza —que el niño Merrill, en realidad, ha escondido— se constituye en metáfora de la construcción de la conciencia y el curso incompleto de la vida, siempre anhelante de algo ausente, de algo, acaso, inalcanzable. Sin embargo, la confusión y el absurdo a que conduce el encaje imposible de las piezas se despejan con la revelación de que la traducción de “Palme”, de Valéry, hecha por Rilke, que el protagonista dice llevar días buscando infructuosamente en Atenas, está ya presente en el poema desde el epígrafe inicial, que transcribe, sin identificarlos, los versos del alemán. Este bucle inesperado, esta afirmación que el poema es de lo que el poema niega, se constituye en afirmación, asimismo, de la capacidad de la imaginación para dar sentido a la vida, para transformar los hechos vividos u observados en realidades significativas. Esas realidades, no obstante, no son halagüeñas en la poesía de James Merrill. La vida se define como una serie de “deseos insatisfechos”, que, además, nos siguen “de una vida a la siguiente”, como leemos en “El quimono”; también como algo lleno de vacíos, como un “espejismo surgido de las escurridizas arenas del tiempo”: así empieza, precisamente, “Perdido en la traducción”; y, por último, como algo sagrado, pero también infernal. El paso del tiempo es una obsesión constante: un flujo que se extravía en las arenas del mundo, y que sume al protagonista de los poemas en “humores grises, humores negros”. Encaminado hacia otra caída, temeroso de que su espíritu acabe “abatido en una celda”, ese yo desconcertado acaba proclamando su necesidad de ayuda y, a la vez, de soledad, su desgarrador grito existencial: “Ayudadme. ¡No! ¡No me toquéis! ¡Dejadme ser!”—

ANTOLOGÍA

El genio desmenuzado



Marcel Proust
EL ALMUERZO EN LA HIERBA
Selección de pensamientos de *En busca del tiempo perdido* por Jaime Fernández
Traducción de María Teresa Gallego y Amaya García
Madrid, Hermida Editores, 2013, 382 pp.

LUIS FERNANDO MORENO CLAROS

El 14 de noviembre de 2013 se cumplieron cien años de la publicación de la primera parte de *En busca del tiempo perdido*, el original “ciclo novelístico” de Marcel Proust (París, 1871-1922). Esta obra, quizás la más extensa, evocadora y melancólica del siglo XX, consta de siete partes desiguales en extensión, aunque todas ellas insoslayables para comprender lo que su autor quiso ver como obra de arte cerrada. Proust publicó la primera parte, *Du côté de chez Swann*, en la editorial Grasset pagándose la de su bolsillo, pues era un autor desconocido. Este título se ha traducido al castellano como *Por el camino de Swann* y *Por la parte de Swann*; las traductorías del volumen que reseñamos lo vierten ahora como *Por donde vive Swann*. La novela no gustó entonces. Párrafos sinuosos, elipsis, extensas descripciones y tediosas minucias particulares parecían no estimular su lectura. Gide comentó maliciosamente que el lector terminaba de leer las frases proustianas antes de que su autor hubiera terminado de escribirlas. Pero Proust no se rindió; al fin y al cabo, desde pequeño se había empeñado en consagrar su vida al arte, a la escritura. Este anhelo se le acrecentó al morir su adorada madre, a la que hubiera querido sorprender convirtiéndose en el autor de una gran obra, gigantesca e inmortal.

Tras la Gran Guerra, en 1919, apareció *A la sombra de las muchachas en flor*, segunda novela del ciclo, editada por Gallimard. La influencia de amigos

poderosos de Proust consiguió que lo galardonaran con el Premio Goncourt; el impulso del galardón, unido al cambio de sensibilidad de la época, ocasionó la buena acogida del libro. Enfermo, recluido de día en casa y en cama, comido por las manías, cada vez más hastiado de sus salidas nocturnas a reuniones sociales o en busca de relaciones homosexuales esporádicas, Proust terminó consagrándose por entero a la elaboración de su obra, a la que puso “fin” casi el mismo día de su muerte. Todavía alcanzó a ver en vida la publicación de *El mundo de Guermantes* y *Sodoma y Gomorra*; *La prisionera*, *Albertina desaparecida* y *El tiempo recuperado* vieron la luz después de muerto su autor, editadas por su hermano Robert.

La fama de Proust fue imparable. Uno de sus más tempranos admiradores en España fue Ortega y Gasset, quien escribió: “En estos volúmenes nadie hace nada ni pasa nada: todo es una pasiva sucesión de situaciones estáticas [...] Aun así, con Proust no nos aburriríamos nunca pese a que puede suscitar una cierta sensación de pesadez.”

De entre el puñado de novedades que nos brinda la conmemoración de este centenario proustiano destaca por su profundidad y utilidad *El almuerzo en la hierba*, una selección de fragmentos de *En busca del tiempo perdido*. En 2001 Península publicó otra antología de textos de la novela —*Proust, de la imaginación y el deseo*, preparada por María del Mar Duró y hoy descatalogada—, así que este nuevo libro llena ahora esta laguna antológica y es una de las mejores puertas estratégicas por la que penetrar en el universo de Proust.

Jaime Fernández Martín (Cáceres, 1960) intérprete vocacional y desmenuzador de las grandes obras de la literatura (*Don Quijote*, las tragedias de Shakespeare o las novelas de Thomas Mann) —aunque también ha desmenuzado a Hitler (*Hitler, el artista del mal*, Almuzara)— escribe un esclarecedor ensayo que precede a los textos que ha seleccionado, en él aporta claves para entender el mundo de Proust y su obra, el proyecto artístico de recuperar el tiempo perdido.

Reunidos bajo epígrafes como “Imaginación”, “Memoria”, “Celos”, “Amor”, “Literatura”, “Música”, “Relaciones sociales”, “Muerte”, “Homosexualidad”, “Judíos”, “Lenguaje”... etcétera, que van repitiéndose según los textos seleccionados correspondan a los siete tomos de la obra, el lector adquirirá una visión amplia de qué era lo que animaba e inquietaba a Proust una vez transformado en el “Narrador” de su novela.

No se busque en Proust a un filósofo, ni tan siquiera a un pensador. Jamás fue ni lo uno ni lo otro; tampoco se espere el lector aforismos o sentencias de moralista; el autor de *À la recherche* fue un original inmoralista –a su primer editor presentó su obra con el calificativo de “indecente”– tan solo preocupado por explorar sus sensaciones, que lo elevaban a estados sumamente placenteros o lo sumían en pozos de molestia y desesperación. En su ensayo, Fernández lo retrata como un solipsista imaginativo y sensual, un ser sorprendido porque la vida pase sin remedio, aplastada bajo el peso de la ley de la corrupción universal; por la preeminencia absoluta de la muerte y la condena al olvido de aquello que se vivió con tanto esfuerzo sensitivo. Proust, asmático, marcado por su homosexualidad, aislado en su piel, con una concepción dolorosa de la amistad –“El hombre es el ser que no puede salir de sí mismo, que nada sabe de los demás sino en sí mismo, y, si dice lo contrario, miente”–, desilusionado del amor –“Solo se ama aquello que no se posee”–, diletante e hipersensual, únicamente vio colmada su existencia cuando comprendió que debía vivir para el arte; y “el arte” para Proust fue su escritura a modo de catarsis. De placer en placer, de fiesta en fiesta, de amor en amor en busca del Amor, de sensación en sensación, siempre desilusionado por no poder detener el bello instante esperado con ilusión, Proust vertió todo su ser en su desmedida novela con la que pretendía recuperar para la eternidad el tiempo que a él se le había ido para siempre. El arte dio sentido a su vida, trufada por un hondo pesimismo, pues creía que cualquier esfuerzo

es inútil si no se transforma en arte. Así que las más de 3.000 páginas de *En busca del tiempo perdido* nacieron de una visión apesadumbrada y negra de la existencia; consiguieron ser arte puro, mas la pura representación de un solipsista que anhelaba que sus cenestias y fluctuantes sentimientos pasaran a convertirse en paradigmas del género humano. Si lo logró, eso han de decirlo los lectores.

Sea como fuere lo cierto es que Proust, hipersensible muchacho y luego adulto hipersensible y remilgado, enfermo perpetuo bañado por la sempiterna luz eléctrica de su cuarto, viviente nocturno y zombie de la literatura, logró recuperar aquel pasado que ni siquiera existió de verdad en una obra compleja, llena de máscaras y recodos, digna de disfrute estético y de minucioso estudio. —



NOVELA

Dos cajas de Valeria Luiselli



Valeria Luiselli
LA HISTORIA DE MIS DIENTES
México, Sexto Piso,
2013, 156 pp.



LOS INGRÁVIDOS
México, Sexto Piso,
2011, 144 pp.

✎ CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Tengo ante mí, sobre la mesa, las novelas de Valeria Luiselli. Pese a que son dos delgados volúmenes encuadrados en rústica, los veo, tras leerlos, como un par de libros-objeto o quizá como una

suerte de *boîtes-en-valise*, aunque el más reciente, *La historia de mis dientes*, esté ilustrado por Daniela Franco con capitulares harrypotterianas o pseudogóticas, contando con dieciocho figuras que la autora sacó de Google Images o fotografió, la mayoría, ella misma, atribuyéndoselas, en deliberado homenaje, a W. G. “Policleto” Sebald.

Ese coqueteo entre la narrativa y las instalaciones, tan propio de una época en que el antiguo libro ha sido desbordado, es característico de ambas novelas de Luiselli (ciudad de México, 1983), por su edad, contemporánea estricta de la masificación digital. Por más que haya sido educada en un mundo donde el libro literario seguía siendo la fuente de la cual emanaba el sentido, la generación de Luiselli convive con la transgresión incubada en la idea de que la literatura, blanco sobre negro y tinta sobre papel, ya es insuficiente para ser el soporte de la experiencia literaria. Por ello, la segunda novela de Luiselli, tras el éxito internacional de la primera, asume que la antigua literatura debe transigir o transar con una novedad radical, la novela como instalación. Ese ir y venir durará años o décadas.

En *Los ingravidos*, una novela muy traducida e ignorada en México, Luiselli cumple con lo que fue uno de los sueños de mi generación, la escritura de novelas fragmentarias, a mitad de camino entre el aforismo convertido casi en consigna y los últimos suspiros del cine experimental de los sesenta. Nosotros teníamos como modelo a imitar o a detestar a Marguerite Duras, cuyo gran éxito, *El amante* (1984), en realidad era la más amable de sus novelas, y al menos en mi caso (mal o bien aconsejado por José María Espinasa) me abrió el camino de toda su obra y buena parte de su cine, y con este, la ventana hacia la “nueva” novela francesa, que en los años ochenta, acaso, era un vejestorio. Probablemente ya no lo sea.

Siento –y lo escribo pensando en una queja de Philippe Muray contra los postmodernos: aquellos que sienten y no piensan– que Luiselli, sin las ínfulas programáticas y revolucionarias de los Robbe-Grillet, los Simon, las Sarraute, está más cerca de ellos de lo que yo estuve nunca. Pero aquellos escritores nacidos temprano en el siglo xx recelaban del lector, lo agredían. Eso ya no es necesario y por ello una literatura como la de Luiselli es, en cierto sentido tradicional, muy femenina, como lo es la de un varón como Jonathan Safran Foer: les gusta gustar. Saben, como ella, hacer atractiva su literatura, maquillarla, y Luiselli escoge hacerlo a la manera lánguida y prerrafaelita, sin dejarse tentar por el azote decadentista. Lo dice Luiselli, terminante: “No una novela fragmentaria. Una novela horizontal, contada verticalmente.” Mediante un falso desorden narrativo, un rompecabezas fácil, *Los ingravidos* es la historia de una pequeña estafa literaria en Nueva York, cuyo propósito es dar de alta entre los raros del momento al poeta sinaloense Gilberto Owen, a cuyo fantasma, ella misma mínima o minimalista, le da vida.

Insuflarle vida a los raros de todo tipo, calidad y calaña (desde el lamentable Mario Santiago hasta el minucioso Robert Walser, pasando por eternos *amateurs* como lo fue el insufladísimo Francisco Tario) y convertirlos no solo en clásicos sino en comerciales es una de las convenciones literarias de nuestra época, está en muchísimas novedades editoriales y ha sido la propuesta de grandes autores como Bolaño y Vila-Matas y, modestia aparte, obra también (o responsabilidad) de los críticos que los festejamos. Las cosas han llegado a su extremo lógico: mientras que en *Los ingravidos*, Luiselli crea a su raro Owen y lo chiquea, como a uno más de los hijos de la protagonista, en *La historia de mis dientes*

nombra un mundo donde todos llevan el nombre de grandes clásicos, de gloriolas locales, ascendentes o consagradas estrellas literarias de la lengua o legua. No me queda claro si esa decisión de Luiselli, la de hacer de su segunda novela un armorial literario de Coyoacán, de la Condesa, de Harlem o Brooklyn sea una ironía consciente, un chiste (en una novela pródiga en chistes mal contados) o simple petulancia. En los tres casos, propongo olvidar, por un tiempo más que prudente, la *Historia abreviada de la literatura portátil* y *Los detectives salvajes* y volver a ellos en una generación. Obras clásicas como son, sabrán esperarnos. No se van a ir.

No sé si *Los ingravidos* sea una buena novela, pero estoy seguro de que es una caja llena de belleza poética. No me extraña: Luiselli, creo, le debe más a la poesía norteamericana que a la narrativa en español, y si se trata de ponerse académico, es deudora de la poética del “no-entorno” que De Kooning les proporcionó a los poetas de la Escuela de Nueva York. Gigantesca, toda gran ciudad destruye las proporciones, compuesta y deconstruida por lo anónimo, lo cual permite rescatar (se sabe desde Baudelaire) a los raros, inaprensibles porque han de flanear donde quiera. Por ello, es el modesto y horriso Ecatepec el escenario que ilustra *La historia de mis dientes*. Últimamente les da por encerrarse, *bikikomoris*, flanean alrededor de su cuarto y son cosmopolitas gracias a la pantalla de la computadora. Esas cosas las sabe Murakami y las sabe Luiselli.

Enumero mis hallazgos en *Los ingravidos*: amantes o amadas intermitentes que van y vienen, obligados a escoger entre la línea A y la línea C del *subway*, el temperamento autocrítico (“En todas las novelas falta algo o alguien. En esa novela no hay nadie. Nadie salvo un fantasma que a veces veía en el metro”), el sabio niño mediano, el juego de

sombras entre Pound y Zukofsky, la microhistoria del árbol, la metafísica de los objetos (es un libro que hubiese emocionado a Francis Ponge), el inquietante retrato de una mujer joven (como dice Frank Goldman).

Su Owen, en cambio, es solo aceptable como hilo conductor. Los Contemporáneos son los príncipes entre nuestros raros y por ello *Los ingravidos* no es la primera novela que tiene a uno de ellos como protagonista (lo hizo Volpi con Cuesta, Palou con Villaurrutia, Alatraste con Novo) y no será la última. Se encuentra uno a Owen en esta caja de Luiselli como se encuentra a Novo o a García Lorca, pálidos y remotos, rebeldes notas al pie de página que luchan por encontrar su lugar en el cuerpo de la ficción. ¿Qué otra cosa se puede esperar de un fantasma amable en la época no digamos de la electricidad, como lo apuntaba Benjamin, uno de los favoritos de Luiselli, sino del teléfono inteligente? Vale *Los ingravidos* por su perfume. Como quería Duchamp y lo hizo, Luiselli logró embotellar no el aire de Harlem, sino su propia esencia, un mundo propio. A algunos, lo sé, les resulta insípido. A mí me cautiva.

Lo habitual es que a un buen primer libro le siga otro malón y Luiselli no fue la excepción a la regla: casi siempre, el novelista debutante pone su vida en su primer libro y después, sometido a la exigencia contemporánea de publicar enseguida otro, deja para el segundo solo sus ocurrencias. *La historia de mis dientes* incumple casi todas las expectativas que ofrece. Parece ser una crítica de la sociedad del espectáculo amistada con la falsa (porque así no le puso él) *América* de Kafka, en donde se recupera a un inverosímil campeón en el modesto arte de la subasta, el tal Carretera, pero Luiselli se va por otro lado, también curioso: una historia de la literatura a través

de las dentaduras de los escritores; luego, se asoma un nudo dramático, cuando el héroe se encuentra con un hijo suyo no reconocido llamado Ratzinger, que le roba su dentadura, como al personaje de Gólgol le birlan la nariz. La cosa parece tomar otro rumbo, pero angustiosamente descubrimos que estamos en la página 74 de las 156 del libro entero y en efecto, a ese capítulo, el mejor —beckettiano y con una meditación saludable sobre la erección matutina— escrito a muy buen ritmo, le sigue un desenlace interesante, pero para otra novela. El salvador de Carretera y narrador final de la historia nos cuenta que al héroe le dio por “subastas alegóricas” donde no se subastan objetos, “sino las historias que les dan valor y significado”.

De la descripción de un Carretera como un afectado del síndrome de

Diógenes, enfermizo acumulador urbano y hermético, de un tema de Doctorow pasamos a un probable cuento rescatado de la tradición oral por Tahar Ben Jelloun, es decir, de lo crudo a lo cocido, de la ciudad al desierto. Todo ello, insisto, decorado con los nombres no solo de Margo Glantz, Mario Bellatin, Álvaro Enrigue, Juan Villoro, etcétera, sino con las apariciones de un Sánchez Dostoievski y de un Sánchez Proust, hojas del árbol genealógico del subastador y pegadas en calidad de *post-its* delatores de cierta ingenuidad de Luiselli: proponerse no solo a escribir una novela, por la congestionada avenida de la metaficción, sino apostarle a comentarista del género, acaso previendo el interés profesoral de algún despistado.

Caja al fin, *La historia de mis dientes* es más un cajón de sastre que una

boîte-en-valise, hay de todo y para muchos gustos, incluyendo bellezas y hallazgos propios de una sensibilidad erótica como la de Luiselli, como la adecuada correspondencia entre lo narrado y lo ilustrado con las dieciocho figuras, que al final resultó eficaz: quizás es la única historia verosímil y aparece como un apéndice.

A Luiselli lo que le faltó fue humor, es decir, la facultad de distinguir entre lo cómico y lo irónico. Pero prefiero la falta de humildad, el olfato aventurero, cuando de un talento como el de Luiselli se trata, que el conformismo. Desde *Papeles falsos* (2010), su libro de ensayos, era notorio que Valeria Luiselli no iba a pasar inadvertida. Es una escritora verdadera que debe ser medida con la vara más alta. Ni merece ni necesita la condescendencia. —

