

LIBROS

58

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2011

Gonzalo Suárez

▮ LAS FUENTES DEL NILO
▮ EL SÍNDROME DE ALBATROS

Michel Houellebecq

▮ EL MAPA Y EL TERRITORIO

Marcos Giralt Torrente

▮ EL FINAL DEL AMOR

Suso Mourelo

▮ DONDE MUEREN LOS DIOS.
▮ VIAJE POR EL ALMA Y POR LA PIEL
▮ DE MÉXICO

Raymond Queneau

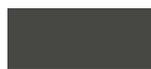
▮ HAZARD Y FISSILE

Varios autores

▮ PERE(T)C. TENTATIVA
▮ DE INVENTARIO

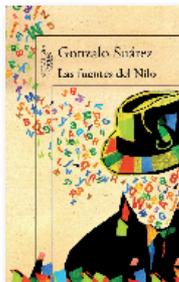
**Carmen M. Reinhart
y Kenneth S. Rogoff**

▮ ESTA VEZ ES DISTINTO:
▮ OCHO SIGLOS DE NECEDAD
▮ FINANCIERA



NOVELA / CUENTO

El hombre que hizo pop



Gonzalo Suárez
**LAS FUENTES
DEL NILO**
Madrid, Alfaguara,
2011, 688 pp.



**EL SÍNDROME DE
ALBATROS**
Barcelona, Seix-Barral,
2011, 240 pp.

✎ **RODRIGO FRESÁN**

Esto no es exactamente una reseña. Esto es, más bien, la enunciación pública y por escrito de un misterio numerosas veces enunciado en privado y a viva voz. Veamos, leamos, allá vamos, y el

misterio es el siguiente: ¿Dónde está/ queda Gonzalo Suárez? Suárez (para mí, para alguien a quien demasiado a menudo se califica de escritor del pop como novedad dentro de un paisaje demasiado figurativo) como el hombre que hizo pop mucho antes, hace tanto tiempo. Y Suárez, también, como el hombre que –onomatopéicamente, en plan cómic– hizo ¡Pop!: ese sonido que, entre globos y viñetas, hacen aquellos quienes, de pronto y sin aviso, desaparecen en acción, se esfuman, adiós y, tal vez, (continuará...).

Y –resumen de lo publicado– Suárez apareció por primera vez en Oviedo, Asturias, 1934, lugar y año de nacimiento. Luego, en 1963, firmó su primer libro. Y, en 1966, se pone por primera vez detrás de una cámara. Y, sí, continúa desde entonces. Aquí, allá y en todas partes, como un visible hombre invisible y un innumerable cuyo apellido no puede obviarse aunque complique paisajes, generaciones y teorías. Porque, ¿puede ubicarse a Suárez junto a Eduardo Mendoza y Javier Marías como tercer padre fundador de una nueva literatura española? Creo que sí. ¿Conectan sus maniobras metaficcionales con lo que suele hacer y deshacer Enrique Vila-Matas a la hora de plantear ficciones no-ficciones en las que el escritor es persona y personaje? Por supuesto. ¿Anticipan en décadas su manipulación de artefactos y arquetipos de la cultura popular y su atomización de estructuras –para colmo, cultivando un alias fecundo, Martín Girard, y teniendo un hijo que resulta en respetado director y diseñador de *videogames*– mucho de lo que por estos mismos días se ofrece como vanguardia de último momento? Exacto. ¿Llega Suárez a jugar, en *Operación Doble Dos*, con el material radiactivo del *best seller* como espécimen paranoico-conspirativo mucho antes y mucho mejor que Dan Brown y sus sacrílegos fieles? Pues sí. ¿Desentonaría un relato como “Ombrages” en el *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño? De ningún modo. Y es más: ¿conecta lo suyo

en simultánea con lo que hacían en Estados Unidos nombres como Barth & Barthelme & Coover & Pynchon & Vonnegut y sintoniza en sincro su periodismo con el *new journalism* de entonces? *Yes*. Y, aun así, Suárez no suele figurar en ningún canon, *Babelia* no le dedica su portada ni bendice como “libros de la semana” sus cuentos reunidos y novela nueva y —mientras escribo estas líneas— su rostro curtido no ha aparecido aún en ningún dossier de *Quimera*. Y —cuando desde hace años vengo intentando iluminar los ángulos del enigma— siempre tropiezo con dos respuestas que no me parecen suficientes y que no me alcanzan para explicar los motivos de semejante crimen imperfecto. La primera respuesta es: “Gonzalo Suárez está considerado más un cineasta que un escritor” (coartada inmediatamente desmontable; porque su vida nos informa que primero fue la tinta y luego el celuloide, y que tanto una como otro han sido atendidos con pareja dedicación). La segunda de ellas: “Gonzalo Suárez nunca se preocupó por *trabajar* su perfil literario” (lo que resulta más que inquietante; porque siempre pensé que trabajar de escritor pasaba, fundamentalmente, por escribir libros buenos; y Suárez lo ha hecho muchas veces). Como dije: poca cosa, insuficiente, inverosímil. Me parece más pertinente una tercera pero igualmente imprecisa opción: Suárez —aunque en sus inicios supo ser apreciado y valorado y estuvo en boca y elogios de gente como Vicente Aleixandre y Pere Gimferrer a la vez que fue uno de los primeros fichajes de Carmen Balcells— molesta y complica, desarticula y enturbia, inquieta y descompagina y desenfoca una historia moderna de las letras ibéricas. De ahí que, mejor, hacerlo a un lado y no percibir su influjo (en no futuros pero ya presentes animales exóticos como el también filmante Ray Loriga, Antonio Orejudo, Luis Magrinyá o Manuel Vilas), su uso del humor (nada parece perturbar más que el humor y el buen humor a los *serios*) y su manera

de mezclar géneros. Y para aquellos que quieran ir más lejos, ahí está el tan contundente como singular gesto de Javier Cercas, hasta donde sé único entre sus colegas que se ha tomado el trabajo de leerlo y de reflexionarlo. Y de poner todo eso por escrito en el ensayo *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (Barcelona, Sirmio/Quaderns Crema, 1993) donde, de entrada y de salida, campea la maravilla y la admiración confesa pero, casi a regañadientes y pidiendo justicia, no puede evitarse la enumeración de etiquetas pegadas por los de afuera siempre cercanos como “autor de culto”, “raro”, “outsider”, condenado “en la actualidad a un ostracismo más o menos digno” y, finalmente y por encima de todo y de todos, “precursor”. Me comenta Cercas que Juan José Millás dijo alguna vez algo como que Suárez llega siempre antes a todas partes y que, para cuando lo alcanzan los demás, Suárez ya se ha ido. Así que siempre ha estado solo y a solas.

Pues eso.

Pero de lejos a veces se ve mejor y vuelvo a lo del principio. Marcha atrás. Y, sí, las máquinas del tiempo existen y se llaman *libros* y ahí estoy yo sosteniendo por primera vez la entonces flamante copia de *Gorila en Hollywood* que es la misma copia, ya no tan flamante pero aún presentable, que sostengo ahora. Es el año 1980 y estoy en una librería de Buenos Aires y algo en ese libro de ese autor que no conozco llama mi atención. En realidad, varias cosas: la portada con viñeta de cómic, la foto de solapa en la que el autor aparece junto a Ray Bradbury, el texto de contraportada donde se invoca la figura del Corto Maltés (obsesión mía por aquellas fechas) y un breve texto introductorio de Julio Cortázar donde se abre con un “Para alguien que aprecie lo juegos sigilosos de una inteligencia irónica, y la marginalidad deliberada allí donde la gran mayoría trabaja a *full time*, la obra resbaladiza y casi inasible de Suárez dibuja en el panorama español contemporáneo algo análogo a lo que pudo dibujar

en su día y en Francia la obra de Boris Vian”, se profundiza en que “de alguna manera cuyo secreto solo él conoce, Gonzalo Suárez transita desde hace años por los registros más variados de la vida intelectual española, pero esa actitud de tráfuga y casi de fantasma inquieta e incluso enoja a los críticos amantes del orden, los géneros y las etiquetas”, y se concluye con un muy cronopio “¿Escritor que hace cine, cineasta que regresa a la literatura? De cuando en cuando hay mariposas que se niegan a dejarse clavar en el cartón de las bibliografías y los catálogos, de cuando en cuando, también hay lectores o espectadores que siguen prefiriendo las mariposas vivas a las que duermen su triste sueño en las cajas de cristal”.

Suficiente, me dije. Pagué lo que me pidieron por *Gorila en Hollywood*, volví a casa y enseguida descubrí que yo era un lector de Suárez. Tiempo después —en el contexto de un festival de cine español donde Pedro Almodóvar ya era una estrella mientras los porteños recientemente democratizados se desesperaban por clonar la movida madrileña— descubrí que yo también era un espectador de Suárez. Allí vi la indefinible *Epilogo* (de 1984 y que se nutría de varios de los textos de *Gorila en Hollywood*) y, un poco más adelante, me senté frente a esa maravilla sobre la génesis de *Frankenstein que es Remando al viento*. Y, por supuesto, preguntaba a diestra y siniestra si alguien había leído a Suárez entre los que, como yo, nos preparábamos no para ser escritores (porque ya lo éramos) sino para escribir libros. Y no había viajero a la Madre o Madrastra Patria al que no le pidiese, por favor, libros de Gonzalo Suárez. Así, fui amasando lenta y laboriosamente su obra completa y en octubre de 1991 tuve la oportunidad de entrevistarle para un medio argentino y de pedirle que me dedicara y firmara mi querido ejemplar de *Gorila en Hollywood*. La dedicatoria —tengo que admitirlo— no fue gran cosa. Un tibio y poco ocurrente “En

recuerdo de nuestro encuentro” por encima de la tan suareziana dedicatoria original, a un tal Juan Bustamante, “en recuerdo de aquella morsa que asomó la cabeza en aguas del Pacífico y nos miró fijamente, con insolencia, sin apartarse”.

Aquí lo tengo, lo tuve, lo seguiré teniendo.

Y, ahora, *Gorila en Hollywood* forma parte de la recopilación total de textos breves e incontestable acontecimiento editorial que es *Las fuentes del Nilo*, donde se encuentran también *Trece veces trece*, *De cuerpo presente*, *Rocabrundo bate a Ditirambo*, *La zancada del cangrejo*, *Paso atrás*, *El asesino triste* y *El roedor de Fortimbrás*. Es bueno tenerlos todos juntos, en un solo sitio, todos estos textos que Suárez define en el prólogo como pertenecientes al género de acción-ficción donde las “mentiras de verdad” se imponen a las “verdades de mentira”.

El efecto –sostenido y más potente que nunca– se continúa con el estreno, en tándem con sus fantasmas de navidades pasadas, de *El síndrome de albatros*, que Suárez define como “novela de aventuras” pero que, como suele suceder con aquellos pocos que han sabido marcar territorio, no es otra cosa que una *summa* estética/creativa y prolongación y recurrencia de ritmos, obsesiones, espasmos y, sí, rarezas. A saber: la Historia Universal disolviéndose en la historia privada, asesinatos terráqueos, postales marcianas, detective y mujer fatal, guion y parlamentos, tumbas y tumbos, el boxeador marca de la casa, muñecos de verdad y psiquiatras que manejan a sus pacientes como títeres, acidez lisérgica y dulzura alucinada...

Bienvenidos sean el fluir de *Las fuentes del Nilo* y el aleteo de *El síndrome de albatros* como inmejorable nueva oportunidad para que sean los lectores quienes, por una vez, hagan *jpop!* de sorpresa y de regocijo y brinden a su salud y a sus saludes (el *jpop!* de un par de festivas botellas al descorcharse) y se pregunten no dónde estaba Suárez sino dónde estuvieron ellos.

De no ocurrir esto –vivimos en un mundo imperfecto y mal escrito– me divierte y me regocija y me consuela pensar en el efecto que producirán estos dos libros, en dos o tres décadas y con el misterio aún sin resolver, en algún joven que sueña con vivir de contar mentiras de verdad.

Mientras tanto y hasta entonces, aquí sigue Gonzalo Suárez, como una morsa que asoma la cabeza en aguas del Mediterráneo y nos mira fijamente, con insolencia, sin apartarse, aunque muchos no quieran o no puedan verlo. —



NOVELA

La autobiografía como autodestrucción



Michel Houellebecq
EL MAPA Y EL TERRITORIO
Traducción de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2011, 384 pp.

JORGE CARRIÓN

El origen de la autoficción es tan antiguo e imposible de datar como el de la primerísima modernidad (Dante, Petrarca, Cervantes, Montaigne). Pero su giro posmoderno tiene, según parece, lugar y fecha: París, 1977. Se publicó entonces la novela *Fils*, de Serge Doubrovsky, una respuesta directa a la teoría enunciada poco antes por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*.

La autoficción nace, pues, de modo autoconsciente y con una gran carga de ironía: identificando al narrador con el autor y distanciando al mismo tiempo ambas instancias, reflexionando sobre el nombre propio como ancla arbitraria y sobre la identidad como mascarada, confundiendo al lector con un espíritu lúdico heredado de Pirandello, Borges y Nabokov. Pero,

sobre todo, la autoficción nace en 1977 como “autoficción”. Es decir, como etiqueta o marca.

Nueve años más tarde Philip Roth publicó *La contravida*, donde leemos: “Incluso Nathan, que nunca antes había escrito sobre sí mismo como él mismo, aparecía con el nombre de Nathan, de ‘Zuckerman’, aunque todo lo que contaba en el libro era pura mentira o ridículo disfraz de los hechos.” Zuckerman, *alter ego* de Roth, experimenta en la ficción, entre otras experiencias, una exploración rectal practicada por un policía israelí. Una de las vías autoficcionales más remarcables de las últimas décadas es precisamente esa: la humillación o autodestrucción. Podemos rastrearla en la obra de, entre otros, Peter Handke, W. G. Sebald y J. M. Coetzee. En literatura española, tenemos los ejemplos del cadáver de “J. G.” con que comienza *El sitio de los sitios* (1995), de Juan Goytisolo, o la muerte de la familia del narrador en *La velocidad de la luz* (2005). Vueltas de tuerca de una tendencia o estrategia paradigmática de la literatura internacional de nuestro cambio de siglo.

En el despiadado y burlesco retrato de sí mismo que Michel Houellebecq lleva a cabo en *El mapa y el territorio* encontramos a un misántropo alcohólico, a un turista sexual en Tailandia (“donde al menos te la chupan sin condón”), adicto a los somníferos, que “parecía una vieja tortuga enferma”, y está aquejado de “micosis, infecciones bacterianas, un eccema atópico generalizado, es una verdadera infección, estoy pudriéndome aquí y a todo el mundo se la suda”. La soledad y el abandono van a encontrar dos vías, si no de inserción, al menos de escape: por un lado, la mudanza al paisaje de su infancia después de una temporada de exilio voluntario en Irlanda; por el otro, la relación personal con Jed, el artista que protagoniza la novela, que contacta a Michel con el objeto de pedirle un texto para el catálogo de una exposición, y a quien posteriormente retrata. Parodiando el lenguaje de textos como este mismo, Houellebecq

se refiere una y otra vez a sí mismo como “el autor de *Las partículas elementales*” y de otros libros, para no repetir su nombre. Ese alejamiento de la propia identidad, aunque se produzca mediante un mecanismo humorístico, es fundamental para llevar a cabo [atención: *spoiler*] el acto brutal que convierte la novela en una nueva vuelta de tuerca de la historia de la autobiografía ficcionalizada como práctica de la autodestrucción: “Michel Houellebecq” es asesinado y descuartizado. Tal vez el escritor no sea consciente de la genealogía de esa veta autoficcional que he esbozado, pero lo que sí tiene claro es que todo artista está sometido a “la exigencia de novedad en estado puro”. Su decapitación responde a esa necesidad de *lo nuevo*.

Aunque constantemente “Michel Houellebecq” hable en el interior de la ficción de su propio trabajo —e incluso afirme que el tema central de toda su obra son los procesos industriales—, el rasgo principal del libro es la intersección constante entre la poética de Jed y la del autor. La compartida “voluntad de describir por medio de la pintura los diversos engranajes que contribuyen al funcionamiento de la sociedad”. Es decir, la vocación sociológica de la narrativa de Houellebecq, cuya exploración constante de las costumbres contemporáneas y del mercado se traduce tanto en la descripción de las revistas, programas de televisión y sitios web que a cada momento dictan los modos de sentir y de vivir de la gente, como en la introducción —como iconos o como personajes secundarios— de los auténticos gurús del siglo XXI (Steve Jobs, Bill Gates, Roman Abramóvich, Carlos Slim: aquellos que con sus diseños y sus compras inventan los patrones de valor de los objetos y las representaciones que nos rodean). Porque todas sus novelas se saben *históricas* y por eso asumen los gestos, las marcas, el lenguaje del presente en que se infieren. Como telón de fondo común, la reflexión sobre la circulación de las ideas (el pensamiento y su consumo, cuando todos los grandes

filósofos franceses han desaparecido ya), de la pornografía (el sexo, los cuerpos, la ostentación física y económica de la belleza, encarnada en el personaje Olga, una ejecutiva rusa que se convierte en amante de Jed) y el turismo (el significado profundo de la industria Michelin, en este caso).

La historia de Jed, aunque tenga puntos en común con personajes anteriores de Houellebecq, es fascinante precisamente porque vehicula una indagación sobre el significado del arte. Personaje desapegado, inválido emocional, dedica sin aspavientos ni armadura teórica toda su vida a la creación. Las tres fases de su obra (que se narran desde un futuro en que se ha convertido en un artista canónico, profusamente estudiado) se corresponden con tres herramientas o lenguajes: la fotografía, la pintura y el videoarte. Lo que vincula sendas etapas es la mirada individual como fenómeno inserto en el tiempo colectivo. Aunque las fotografías de mapas Michelin y el registro en video de imágenes expuestas a la erosión natural también son descritos con detalle, insistiendo en las características técnicas de su realización, el proyecto que más páginas ocupa en la novela es el de retratos de profesionales de índole diversa. “Lo que define ante todo al hombre occidental es el puesto que ocupa en el proceso de producción”, leemos. El oficio, la profesión: cuál es el lugar del artista en los sectores productivos y cómo trabaja y manipula los materiales que le son propios. Cómo se relaciona con el dinero y con la artesanía. En el caso del escritor: las biografías ajenas, el momento histórico que le es propio, las palabras leídas, escuchadas, recreadas o extraídas de Wikipedia. Porque a diferencia de tantos otros escritores empecinados en ensalzar la Tradición y en alejarse inútilmente del presente, Michel Houellebecq es consciente —como Baudelaire— de que solo mediante el tenso y exigente diálogo con tu tiempo, en toda su complejidad técnica y semiótica, tu obra tiene alguna posibilidad de sobrevivir a tu cadáver y su inexorable destrucción. —

CUENTO

Geometrías emocionales



**Marcos Giralt
Torrente**
EL FINAL DEL AMOR
Madrid, Páginas de
Espuma, 2011, 168 pp.

✎ ANA RODRÍGUEZ FISCHER

Marcos Giralt Torrente se dio a conocer con un primer libro de relatos (*Entiéndame*, 1995) que le valió la inclusión en diversas antologías del género que tenían como propósito seleccionar y revelar a los autores más descolantes de esa década de finales del xx. En una de ellas (*Los cuentos que cuentan*), bajo el título “Fragmentos de realidad”, el autor expresaba su personal poética del cuento, señalando, en uno de los rasgos enunciados, que los mejores cuentos le parecían ser “los que ocultan más de lo que dicen y, dentro de estos, los de final abierto, aquellos en los que ese quiebro, consustancial a todo relato que se precie, mediante el cual el enigma subyacente aflora a la superficie, se produce en la mente del lector y no en lo escrito”.

No sé hasta qué punto hoy Marcos Giralt Torrente seguiría firmando tal afirmación porque lo cierto es que solo el primer relato de su reciente libro (*El final del amor*, ganador del II Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero), “Nos rodeaban palmeras”, parece responder a tal premisa. El cuento trata de lo sucedido en una isla del Índico africano adonde, desde otra isla próxima, llega una pareja que ha oído que allí aún es posible encontrar mue-

bles y objetos antiguos a precios irrisorios y, ya durante el trayecto y luego en la posterior estancia en la isla, coincide con otra pareja formada por un hombre de unos 65 años –que “llevaba el año 1968 pintado en la frente con sol y yodo californiano”– y su mujer, que apenas supera los cuarenta, y en cuyos ademanes –“de amante-enfermera, de amante-geisha, de amante-confesora”– el narrador adivina la entrega de un discípulo. El conradiano mal de Kurtz –el sonido de la selva– incidirá en el comportamiento de estos personajes, con consecuencias distintas para cada una de las parejas. Narrativamente, lo interesante son los desplazamientos de perspectivas hasta el punto de negar lo esperable para poner de realce otra fisura que aflora bajo la telaraña exótica.

En los otros tres cuentos que integran *El final del amor*, Giralt Torrente abandona la ambigüedad que sostenía el anterior relato y se concentra en la presentación de unas vidas y en el análisis de “las alambicadas sinuosidades del corazón humano” en sus vueltas y revueltas, y en “las complejas relaciones, no necesariamente benéficas, que la consanguinidad establece”. Es decir, se sitúa en el eje que vertebra su espléndida obra novelesca, reafirmando así un rasgo capital de toda su obra en lo que tiene de experiencia de conocimiento: el de los otros y el de uno mismo (siempre la narración es en primera persona, y predomina más el punto de vista del testigo que el del actor o partícipe, aunque se reconozcan rasgos autobiográficos en este personaje), en un empeño casi imposible pues siempre parece haber algo que se escapa, algo irreductible del que solo podemos registrar su apariencia, constatar los hechos y el clima en que estos se producen, evocar impresiones o aventurar

y adivinar los sentimientos que animaron ciertos actos y alentaron actitudes o sembraron sospechas.

“Cautivos” trata de la relación entre Alicia (prima del narrador) y Guillermo Cunningham a lo largo de más de veinte años de matrimonio, de la evolución de la misma y de las mutaciones de ambos cónyuges, que desembocan en un extraño pacto, si se considera la libertad, ductilidad y el cosmopolitismo en que se desarrolló la vida de la pareja. Como en el relato anterior, también aquí las interferencias alimentan el conflicto que conduce a ese final. Y si “Cautivos” permite ver destellos que lo aproximan al último libro de Giralt Torrente (*Tiempo de vida*, 2010), el cuento titulado “Última gota fría” podría perfectamente integrar un nuevo episodio de dicho libro, al reconocerse perfectamente las figuras del padre y la madre del narrador en sus peripecias y destinos y en la imposibilidad de vivir su relación. La distancia desde la que se evoca lo sucedido es otro rasgo en común a ambos textos.

“Joanna” es, a mi juicio, el relato que condensa todas las excelentes virtudes del escritor. Hay en él un drama que, por su naturaleza escabrosa, queda exquisitamente eludido y a la vez delineado al final, pues solo muchos años después irrumpe el trágico desenlace del mismo; hay una maravillosa historia de amor entre dos adolescentes solitarios y frágiles que la viven desde la candidez deslumbrante de su descubrimiento y desde la certeza o la sospecha de su precariedad, que les lleva a apurarla intensamente, y hay un soberbio análisis de los sentimientos y, en especial, del amor maternal cuando este se desvía de su propia naturaleza para interferir (y pervertir) en la vida de los hijos.

Como en sus novelas, también en estos relatos de *El final del amor* Giralt Torrente explora la complejidad de las relaciones entre las personas (no solo las parejas), mechando la narración con una serie de reflexiones, tan contenidas y sugestivas como pertinentes: “Es curioso que la vida nos ofrezca un número indeterminado de alternativas a cada momento, que constantemente tomemos decisiones que nos modifican, cogiendo unos trenes y desechando otros, y que sin embargo la mayor parte de los adultos, cuando echamos la vista atrás, nos recordemos de niños sustancialmente iguales a como somos hoy.” La indagación en tan perturbadora sospecha es uno de los hilos conductores de estos relatos que, aparte del final del amor, tratan también de si después de todo lo que nos sucede logramos saber, o solo creemos que es así, habiéndolo construido todo sobre hipótesis no verificadas. –

VIAJE

Sombras vivas de México



Suso Mourelo
DONDE MUEREN LOS
DIOSES. VIAJE POR EL
ALMA Y POR LA PIEL
DE MÉXICO
Madrid, Gadir,
2011, 272 pp.

JUAN MALPARTIDA

Hay tantos libros de viaje como autores. Heródoto hizo libros de viaje, también Casanova (alrededor de sí y de numerosas ciudades de Europa), Montaigne, Borrow, Stendhal, Edmundo de Amicis, Chatwin. En ocasiones el libro de viaje se confunde con la historia,

con el relato de costumbres, a veces con la novela, siempre con el testimonio, cualidad sin la cual no hay viajero. Algunos, al internarse en el mundo, desvelan su alma; otros procuran, y casi lo logran, no proyectar su sombra sobre lo que observan. Suso Mourelo (Madrid, 1964) ha escrito un libro de viaje por México, *Donde mueren los dioses*, subtítulo *Viaje por el alma y por la piel de México*. A lo largo de un año (2009) recorrió México, entrando por Ciudad Juárez, el mismo lugar por el que lo hizo otro profesor que nos dejó un valioso relato viajero, pero en los años treinta, Emilio Cecchi: *México* (1932). El Paso, ese lugar que el cine ha dado a conocer a lo largo del siglo xx y que los asesinatos (Ciudad Juárez tras el bautizo de Porfirio Díaz) han puesto en los titulares de prensa, ha sido durante años una suerte de bisagra entre Estados Unidos y México, un portillón y una cicatriz, un trabalenguas y el paso entre dos mundos. Un río, llamado Bravo del lado hispano y Grande River desde el norte.

¿Qué es lo que interesaba a Mourelo antes de emprender el viaje? Una historia no del presente sino de los tiempos de don Porfirio Díaz, cuando desplazó a los bravos indios yaquis desde el noroeste del país, en Sonora, al sur, Yucatán, donde fueron vendidos como mano de obra. Un cierto retorno se inició en 1910, pero diez años después, con Obregón y Plutarco Elías Calles, hubo otra deportación. Los indios y sus dioses, los indios y su realidad entre dos mundos: su viejo mundo de rituales y cosmogonía mágica y el del progreso y la política moderna, de la Revolución a la democracia. Ni integrados ni aislados, los yaquis son un arcano y un enigma, además de una realidad humana desgarrada y evanescente. Una lectura heroica (el chamán y su visión mágica y poderosa de la realidad) la dio a finales de los años

sesenta Carlos Castaneda, con el primer volumen de la memorable colección de cuatro: *Las enseñanzas de don Juan. Una forma yaqui de conocimiento*. Por otro lado, Mourelo tenía algunas referencias literarias, todas muy acordes, entre las que no puede faltar Malcolm Lowry, pero cuya cifra es Juan Rulfo y su *Pedro Páramo*. Dos nombres más, pero disímiles: Max Aub y Frida Kahlo. La errancia de los indios rebeldes perdidos en la historia moderna, y la errancia de las almas con cuyos murmullos dialogamos. La característica principal de este libro es su aire de provincia; incluso cuando nos habla de comercios y autos, parecen todos abarrotos y tiros de caballo. Uno esperaría que Suso Mourelo se hubiera encontrado si no directamente sí con un reflejo de López Velarde y su zozobra. Pero Mourelo evita toda referencia literaria (salvo a Rulfo) que no sea la de obras de viaje relacionadas con su poética de la errancia: John Kenneth Turner, *México bárbaro*, Cyprien Combier, *Viaje el Golfo de California*, el diario de Robert Zingg por las tierras de los tarahumaras en los años treinta: *Behind the Mexican Mountains*, etc. El periodo histórico más presente abarca los últimos años del Porfiriato hasta los inicios de la Revolución, y una planta: el henequén (agave), cultivada en México desde los tiempos prehispánicos y que alcanzó su auge en el xix en la provincia de Yucatán, donde los latifundistas industrializaron su elaboración. De una de las variedades del agave se elabora el tequila, de cuyo procedimiento y de la tarea del jimador nos da cuenta Mourelo. Así que este libro de viaje nos acerca, al recorrer los lugares de asentamiento de los yaquis, las historias y la Historia (los cuentos y la cuenta) de un pueblo que sumaba ochenta comunidades cuando llegó Cortés y que los jesuitas dividieron y articularon alrededor de

ocho iglesias, ocho gobernadores y ocho consejos. La historia de una diáspora contada al sesgo. Al mismo tiempo es un libro de leyendas extraordinarias: cuentos y mitos, como en toda comunidad antigua. No es una recopilación, no es un tratado, ni procura relacionar exhaustivamente su experiencia de oidor de historias y testificador de caminos con lo que estudiosos de la vida india (digamos Fernando Benítez y su gran obra *Los indios de México*) han realizado. Su característica es viajar por un presente en el que vislumbra los reflejos de un pasado, sus ecos y constancia. Siempre de paso, nos informa de las fundaciones indígenas, de la histórica articulación y desarticulación de las comunidades, de los apostolados de los franciscanos (fray Junípero Serra, por ejemplo) o de las opiniones sobre el sentido de México de algún entendido con quien tropieza en su camino, como cuando cita a un profesor mexicano residente en París que afirma que el problema de México es que “el mexicano odia al padre, el padre simbólico, el español, y desprecia a la madre, la india”. La Malinche, la traductora, la traidora. Mourelo anota y pasa, ni por asomo (fiel a su estética) hará una referencia a *El laberinto de la soledad*, aunque se trate de una obra que ya forma parte de la historia de México.

Desde que leyó *Pedro Páramo*, Mourelo quiso conocer la geografía de Comala, que no es Colima sino San Gabriel, un pueblo de Jalisco junto a Sierra Madre. Y, veinte años después, con los nombres de Susana Zamora y Enrique Trujillo en la memoria, rastrea la zona donde encuentra a alguien que lleva cuarenta años investigando las huellas, en la realidad, de las ficciones de Rulfo, y que alcanza la conclusión de que, por ejemplo, “‘El llano en llamas’ es un cuento que no tiene nada de cuento porque todo fue real”. Hay españoles e

hispanistas que hacen lo mismo con el *Quijote*. Mourelo, más astuto, se dedica a hablar con la gente y a constatar lo que cuenta y así se salva y salva a la historia de su viaje de la ingenuidad de un chato realismo. Mourelo, en este viaje por la provincia, también llega sin embargo a la gran ciudad, el DF, donde aparecen Diego Rivera y Frida Kalho, León Trotski y Ramón Mercader. Hay algo que puntualizar: No es que Trotski estuviera, como afirma Mourelo, “obsesionado por el miedo a que lo mataran”: estaba, desde que lo decidió Stalin, preocupado por su vida, no obsesionado por el miedo. Tampoco es que México fuera el país donde “los amigos [Stalin/Trotski] se volvieron rivales”, porque en realidad nunca fueron amigos (léase, por ejemplo, *Vie et mort de Léon Trotski*, de Victor Serge en colaboración con la viuda del dirigente ruso) ni Trotski profesó admiración alguna por Stalin, de ahí, entre otras razones históricas,

que fuera exiliado y perseguido.

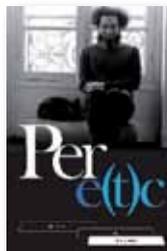
“Mexico no es alegre. Pero es mejor que alegre: está lleno de una furia profunda”, afirmó Emilio Cecchi. Mourelo no nos dice cómo son los mexicanos, su viaje no es por el Mexico moderno, sino por las sombras del México indio (yaqui) en las rutas de un viaje sostenido por pequeños diálogos a la búsqueda de una realidad aún viva. El arqueólogo Luis Millet le dice que “el día que desaparezca la milpa desaparecerán los dioses”. Visión del poblado autónomo en el cultivo de lo esencial. Mourelo parece asentir, y encuentra el final de su viaje cuando un indio viejo se jacta de ser descendiente de los mayas y afirma que aún ora a sus dioses. —

NOVELA / ENSAYO

El juego de los abalorios



Raymond Queneau
HAZARD Y FISSILE
Traducción de Adolfo García Ortega, Barcelona, Seix Barral, 2011, 112 pp.



Varios autores
PERE(T)C. TENTATIVA DE INVENTARIO
Madrid, Fundación Luis Seoane/Círculo de Bellas Artes/Maia Ediciones, 2011, 424 pp.

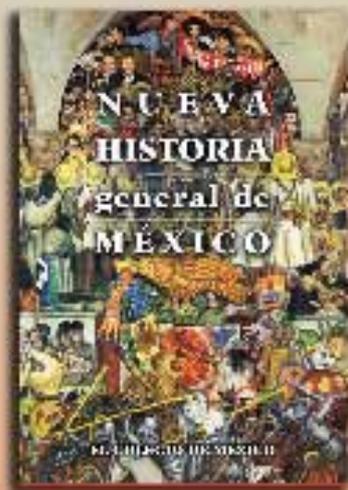
✂ JAVIER APARICIO MAYDEU

Oulipo, el Taller de literatura potencial, la *littérature à contraintes*, la literatura de la restricción, que nació en noviembre de 1960 porque a Raymond Queneau le

apeteció unir la matemática y la creación literaria y hacer de las constricciones formales el más fértil reino de la libertad creadora, supuso para la narrativa contemporánea el triunfo múltiple del ludismo que había impuesto la Vanguardia, de la conciencia creativa (pues dirigió la mirada del narrador al proceso de creación y no tanto al texto creado), de la retórica entendida como ejercicio de estilo y de la parodia como estética transgresora.

El Oulipo no fue la mera tendencia *à la mode* que maquinaron unos tipos en un club *privé* de fumadores de textos, sino algo así como un acta notarial que, al abrirse, desvela la herencia de la vanguardia. Oulipo es el asociacionismo libre y el absurdo irracional elevados a los altares por Dadá y su guerra contra el cliché, es el *collage* del cubismo que fragmenta y sobrepone, la poética de los *ready made* y los *assemblages* (¡la bendita dignificación de los objetos cotidianos!), y su fiesta del lenguaje y de la imaginación. Y es asimismo el sueño ilógico, los automatismos psíquicos y el azar del surrealismo, la banalidad cotidiana del *pop art* y la abolición algorítmica de la contingencia, la ciencia del futurismo tendiéndole una mano a la narrativa. Del Oulipo surgieron esos deliciosos *Ejercicios de estilo* (1947) de Queneau, rama escindida del frondoso árbol del *Atlas de littérature potentielle* (Gallimard, 1981) — que algún día habría que traducir al español porque no es material anecdótico sino un enjundioso manifiesto de la narrativa contemporánea—, pero también dos obras maestras de la ficción del xx, *La vida instrucciones de uso* (1978) de Georges Perec y *Si una noche de invierno un viajero* (1980) de Italo Calvino. Traemos ahora a colación la aventura oulipiana porque se acaba de rescatar del olvido una novelita de Queneau, *Hazard y Fissile*, esencial para entender su poética del artificio verbal y la sensata chifladura, y en un volumen se

Novedad editorial de COLMEX



www.colmex.mx

han compilado textos e imágenes en homenaje a Perec, el sacerdote de la enigmística cotidiana, el oficiante de una metaliteratura lúdica, en fin, el *big boss* del *word business*.

Duchamp concibió en 1921 aquel célebre *ready made* dadaísta titulado *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*, formado por una pequeña jaula para pájaros que contiene un termómetro, un jibión y 152 dados de mármol que parecen azucarillos, como un ejercicio de creación libérrima que liquidara cualquier vestigio de convencionalismo. Años más tarde, como hiciera Jean Tinguely con sus máquinas improvisadas e imposibles construidas con cachivaches inconexos, Queneau armó siguiendo los pasos de Duchamp una novela neo o tardo o postdadaísta, *Hazard y Fissile* (“Hazard” remite, claro, a “hasard”, azar en francés), que funciona como un *assemblage* narrativo por combinación absurda y pretendidamente espontánea o azarosa de elementos: un gorila pillando un taxi, un enano amarillo, una chica-de-gánster llamada Jacqueline P11416, un diminuto hombre de cristal, un boxeador negro de una secta vudú que habla once idiomas que empiezan con *t* o diecisiete pulpos de Guinea

Improvisación, espontaneidad, heterogeneidad, ludismo extremo y, cumple decirlo, provocación en el mejor sentido del término, provocación al lector para que colabore y se sienta partícipe de la creación del texto (“Le rôle du lecteur est capital. Queneau le met dans son jeu, exige sa collaboration. La littérature potentielle serait donc celle qui attend un lecteur, qui l’espère”, dice Jacques Bens en “Queneau oulipien”, recogido en el *Atlas de littérature potentielle*, p. 24), para que lo acompañe en su juego de pergeñar mil y una historias posibles que luego el narrador autoconsciente trunca y deja al azar. En algún sentido prefigura el menú narrativo que Calvino, otro miembro distinguido

del club oulipiano de acróbatas del lenguaje (“ratas que deben construir ellas mismas el laberinto del cual se proponen salir”, se llegaron a llamar a sí mismos), le propone al lector en *Si una noche de invierno un viajero*, iniciando relatos que parodian autores de la tradición y abren el apetito pero frustrando sus desenlaces haciendo que un efecto placebo acabe con el hambre textual. Y es que la experimentación nacida del Oulipo actúa como un juego de abalorios, que engarza cuentas (cuentos, géneros, vocablos, nombres, referencias) combinadas al azar o siguiendo directrices pactadas, como un *puzzle*, un *jukebox* en el que suena la melodía que uno elige *à la carte* o una de esas máquinas tragaperras que juega a alinear imágenes de frutas de colores en un visor rectangular, como aquel edificio de París, 13, Rue del Percebe, elevado a la enésima potencia literaria, por el que el lector se deja llevar de la mano de un narrador traslúcido que atraviesa los distintos tabiques traspasando al mismo tiempo las disparejas vidas de papel que el maestro Perec ensambla en forma de contrapunto en su novela *La vida instrucciones de uso* (1978). Pueden conocer su “cocina de la escritura” en el artículo de Jean-Luc Joly, “Las ‘novelas’ del artista contemporáneo”, incluido en *Pere(t)c. Tentativa de inventario* –páginas 45-66, y en las páginas 387-395 del *Atlas de littérature potentielle* (“Quatre figures pour *La vie mode d’emploi*”)–, los borradores razonados del protocolo de permutaciones y series que sostiene la novela, esquemas y bocetos que sin duda revisten interés a la hora de conocer los procedimientos creativos del Oulipo.

Pere(t)c. Tentativa de inventario es el catálogo de una exposición que recoge de forma primorosa la idiosincrasia oulipiana de Perec, su devoción por la imagen y la experimentación formal, su lucidez envidiable: intentar acabar de una

vez con abstracto y figurativo” o la importancia de “la contingencia en materia de creación”, señala en el artículo “Defensa de Klee”, de 1959, incluido en el volumen. También registra su bendito eclecticismo, hijo del *collage* vanguardista –“mi Historia deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carpetas, [...] cajas, gomitas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna”, escribe en *Especies de espacios* (1974)–, o cierta feliz y proustiana obsesión por trascender el objeto cotidiano –“Hay muchos objetos en mi mesa de trabajo. El más viejo es sin duda mi estilográfica; el más reciente es un pequeño cenicero redondo que compré la semana pasada”, escribe en *Pensar/Clasificar* (1986)– situándolo, como hizo Yves Tanguy en cuadros como *Días de apatía* (1937), por ejemplo, o como hicieron algunos otros surrealistas, en una escenografía para la que no necesariamente habrá obra teatral.

Descubrirá el lector hojas de cuaderno en las que el autor parisino ensaya sin descanso series léxicas, ejercicios combinatorios, listados joycianos, tal vez lipogramas de *e* como el que alcanzó en esa novela única que es *La disparition* (1969), convertida en español en un lipograma de *a* que lleva por título *El secuestro*, en fin, gimnasias verbales con las que ejercitarse, desde la vigilia de la razón, en el inconsciente del lenguaje, en su desautomatización, en su proscripción de la rutina. Fueron esos los objetivos del Oulipo, y esos fueron los logros irrepitibles de Raymond Queneau y de Georges Perec, por encima de todo: recordarnos que la literatura se hace con palabras, que no con ideas, y que las palabras se bastan y se sobran, pues ellas mismas transcriben mundos posibles, y ellas mismas son ya la historia que el lector busca. El Oulipo siempre pidió la palabra. –

ENSAYO

Lo bueno de aprender de economía



Carmen M. Reinhart y Kenneth S. Rogoff
ESTA VEZ ES DISTINTO: OCHO SIGLOS DE NECESIDAD FINANCIERA
Traducción de Óscar Figueroa, revisión técnica de Alejandro Villagómez, Madrid, FCE, 2011, 472 pp.

RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

De entre las muchas y muy nefastas consecuencias que está teniendo la crisis, quizá la única medianamente positiva es que de repente todos estamos interesados en comprender la economía. Si hace poco más de tres años conceptos como la balanza de pagos, la dotación de provisiones o la ya célebre prima de riesgo eran arcanos para la mayor parte de la población (yo incluido), hoy parece imprescindible estar mínimamente familiarizado con ellos para entender no solo los periódicos, sino el futuro probable de nuestro empleo. Si antes alargábamos las sobremesas con el último estropicio de un novelista famoso o la nueva obra maestra de un desconocido poeta, ahora comentamos el precio de los bonos griegos y el sistema fiscal irlandés. Cuando llegamos a la productividad en España levantamos la sesión para evitar males mayores.

Es posible que esto sea así solo para quienes, como yo, hemos vivido toda nuestra vida adulta en un país como España, que crecía y crecía, y cuyo Estado gastaba y gastaba. La experiencia debe de ser distinta para los que han vivido desde su infancia entre crisis y bancarrotas, como tantos amigos latinoamericanos. Pero en cualquier caso, la necesidad que muchos hemos sentido, en plena edad adulta, de ponernos a estudiar para tratar de comprender lo que

sucede ahora mismo a nuestro alrededor ha sido un buen recordatorio de algo tan ridículo como extendido: hasta ahora, la mayoría de nosotros hemos dado forma a nuestras ideas políticas sin tener más que una comprensión muy precaria de lo que es la economía y cómo funciona. Éramos socialdemócratas o liberales, pero no sabíamos a cuánto subía la deuda exterior, quiénes la financiaban ni qué opinábamos de ello.

Para sacarnos de nuestra ignorancia, por suerte, hemos tenido la ayuda de economistas que escriben bien. Algunos son españoles y difunden sus ideas, además de en *papers* especializados, en blogs asequibles (les recomiendo especialmente dos: Politikon y Nada es Gratis), pero otros son anglosajones y no solo escriben bien, sino que tienen un talento para armar narraciones intrigantes y explicaciones comprensibles que hacen que su lectura sea un inmenso placer intelectual. Libros como *Los felices 90* de Joseph E. Stiglitz, sobre los orígenes de la burbuja, o *Malas noticias* de Andrew Ross Sorkin (que no es economista, sino periodista), sobre la caída de Lehman Brothers, son lecciones de economía de una increíble amenidad. *Esta vez es distinto* de Carmen M. Reinhart y Kenneth S. Rogoff no es exactamente ameno, pero su lectura merece de sobras el esfuerzo.

Lo que cuenta el libro de Reinhart y Rogoff es justamente lo contrario de lo que dice su título: pese a la sensación reinante de que esta crisis es singular, particularmente catastrófica y solo comparable con la surgida del *crack* del 29, esta vez *no* es distinto. Por razones psicológicas, o por el hecho de que las crisis suelen tener lugar con amplios periodos de bonanza entre sí, los seres humanos tendemos a creer que, cuando nos toca vivir malos tiempos, estos son singularmente malos, una novedad en la historia. Pero no es así. “Las crisis financieras no son nada nuevo. Han existido

desde el desarrollo del dinero y de los mercados financieros”, es decir, desde hace por lo menos ocho siglos. Y además, las crisis se han debido casi siempre a causas semejantes: “Si hay un tema común en la amplia variedad de crisis que analizamos en este libro, es que la acumulación de una deuda excesiva, sea por parte de los gobiernos, los bancos, las empresas o los consumidores con frecuencia implica riesgos sistémicos mayores de lo que parece en tiempos de crecimiento.”

En efecto, como demuestran sus innumerables gráficos, datos, estadísticas y comparaciones, en realidad las crisis económicas son una constante en la historia de la humanidad, y sus orígenes suelen ser parecidos: el exceso de confianza en que la última catástrofe no puede repetirse porque esta vez las circunstancias son distintas; la soberbia de creer que esta vez sí nos hemos dotado de mecanismos que impiden una nueva caída; la pura ceguera de convencernos de que la buena racha va a ser eterna. Pese a la abundancia de tecnicismos y tablas, que a veces hacen ardua la lectura, el lector no especialista va sacando de *Esta vez es distinto* una conclusión clara y que trasciende a la economía: los seres humanos somos bastante más estúpidos de lo que creemos. En este sentido, y más allá de los detalles que afectan a los productos interiores brutos, las finanzas de los Estados, las deudas públicas o los flujos de capital, *Esta vez es distinto* es un asombroso análisis de la condición humana, de nuestra desmesurada creencia en nuestra propia racionalidad. Durante siglos, los hombres mejor preparados, los técnicos más especializados, los Estados con herramientas de análisis más sofisticadas simplemente han fracasado una y otra vez, han sido incapaces de comprender cabalmente lo que había que hacer para impedir una nueva crisis o de establecer las herramientas para salir de ellas. Siempre se han dejado llevar por la sensación de que nuevas ideas,

nuevas regulaciones (o desregulaciones) y nuevos mecanismos iban a interrumpir o al menos a atenuar la cíclica sucesión de bonanza y crisis. Como ahora mismo estamos viendo, ni siquiera la más sofisticada tecnología y el más atesorado conocimiento de la historia nos van a impedir seguir en esa sucesión de buenos y malos años.

Esto no significa que el ser humano no haya mejorado su dominio de la economía. España, por ejemplo, tiene algo parecido a un récord en bancarrotas, con un total de trece, pero nunca ha hecho *default* en democracia. Y, asimismo, los tiempos de recuperación son más rápidos actualmente que en el pasado. Y, aunque esto no es algo de lo que se ocupe *Esta vez es distinto*, parece evidente que incluso en un momento catastrófico como el actual, la mayor parte de ciudadanos viven hoy las crisis con un grado de miseria menor que en

el pasado. Pero en cualquier caso, las crisis de deuda y las crisis bancarias –Reinhart y Rogoff señalan cómo estas últimas han tenido hermosas ilustraciones artísticas como *Qué bello es vivir* o *Mary Poppins*– han estado con nosotros desde siempre.

La mala noticia, naturalmente, es que con toda probabilidad volveremos a sumirnos, en algún momento del futuro, en una crisis parecida a esta. La buena, y no hay que olvidarla, es que ya hemos salido otras veces del hoyo y nada debe hacernos pensar –por mucho empeño que pongan en ello nuestros políticos, nuestros intelectuales y nuestra sociedad en general– que esta vez no vayamos a lograrlo. Pero en cualquier caso, y aunque sea un triste consuelo, la crisis actual y libros como *Esta vez es distinto* nos ayudan a pensar en los errores en los que los seres humanos caemos una y otra vez y con los que ponemos en riesgo lo que de valioso

hemos creado. En ese sentido, quizá deberemos aceptar que es inevitable y bueno cambiar de opinión. Es casi emocionante ver cómo *The Economist*, quizá la publicación más señera del pensamiento económico liberal, recomienda últimamente que los Estados inyecten dinero en sus economías. Es reconfortante ver cómo el *Financial Times*, un medio significadamente euroescéptico, considera ahora que hay que hacer todo lo posible para reforzar el gobierno económico de la Unión y la moneda común. Como cuenta *Esta vez es distinto*, el hecho de que las crisis sean recurrentes no significa que no tengamos que tratar de aprender de ellas. Y si eso nos obliga a adoptar un punto de vista distinto al que nuestra ignorancia nos acostumbró, bienvenido sea. Es lo bueno de aprender de economía, para los que no sabíamos nada de ella y para los que creían saberlo todo. –

LETRAS LIBRES

**Dime qué lees
y te diré quién eres.**