

LETRILLAS

- 66 *Lorca en el cine*
- 68 *La escuela de Barcelona*
- 71 *Henry James y la sospecha*
- 74 *El adiós de Bowie*
- 78 *Escuchar es imposible*

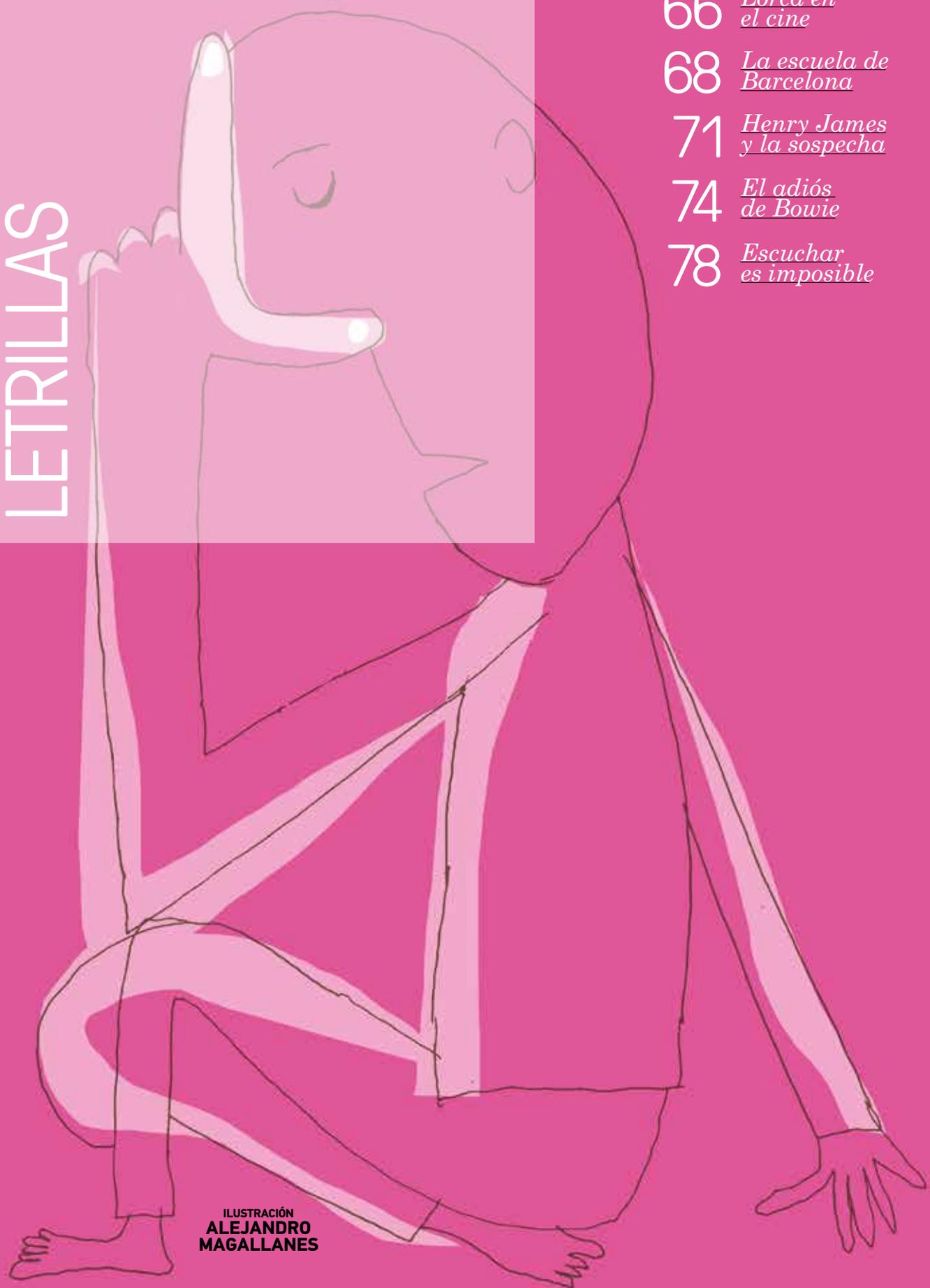


ILUSTRACIÓN
**ALEJANDRO
MAGALLANES**



tación de sus estupendos actores un volumen de alto lirismo que logra dramatismo siendo en todo momento antinaturalista.

La propia cineasta, en un texto incluido en la edición de *Bodas de sangre* publicada por Galaxia Gutenberg coincidiendo con el estreno del filme, lo dice de modo confesional, aludiendo al concepto lorquiano del “duende”. En la búsqueda y captura del oscuro grito del “duende”, Ortiz acepta la premisa y los términos literarios característicos del poeta granadino, citándole: “para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio”, añadiendo que del duende “solo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida”.

No hay desde luego geometría aprendida en *La novia*, que avanza en un con-

Frente a la filigrana
llena de invento de
Paula Ortiz en *La
novia*, *Langosta* basa
sus disparates y *non
sequiturs* en una
mecánica férrea y seca.

CINE ROSEBUD

Cinearte

E

VICENTE
MOLINA
FOIX

l cine de arte empezó siendo pictórico, teatral, ilusionista al modo circense, pero tales dependencias no predominaron. En su evolución, el cinematógrafo

ganó su popularidad y su honra estética fuera de esos terrenos, donde aparecieron, por ejemplo, los grandes ascetas como Dreyer o Rossellini, Ozu o John Ford, e incluso genios del tipo de Buñuel, que hizo de su estudiada desmaña reñida con la floritura un hito estilístico. Hoy analizamos aquí unas raras muestras de un cine concienzudamente artístico, dos distintas y delicadas flores de invernadero dentro del

jardín del cine de autor y muy lejos del parque de atracciones del *blockbuster*.

La novia, segundo largometraje de la interesantísima realizadora Paula Ortiz, anuncia desde su primer plano y sus primeros compases que el espectador está ante algo distinto a lo habitual, una propuesta narrativa en la que la palabra, no pocas veces en verso, adquiere un valor puramente rítmico, y la música, componente sustancial de la película, se aparta de los cánones del mero acompañamiento o subrayado, tan pobres y trillados por lo general en el cine español. Esa banda memorable que firman Dominik Johnson y Shigeru Umebayashi, pero en la que hay más participantes, actúa en todo momento como predicado enriquecedor del sujeto narrativo, la obra teatral *Bodas de sangre*, muy fielmente adaptada. Consciente Paula Ortiz, autora del guion junto a Javier García, de las dificultades filmicas de un texto tan verbalmente sublime como el de Lorca, renuncia, y es un gesto de gran artista, a adelgazarlo o simplificarlo, dando por el contrario a la historia contada, a las acciones desarrolladas y a la interpre-

tinuo zigzag de hallazgos, tanto visuales como auditivos; los encuadres revelan un ojo jamás perezoso, el montaje combina lo trepidante con lo sereno, y pocas veces se ha hecho un uso tan productivo y hermoso de los paisajes, tanto los aragoneses como los turcos, en las escenas rodadas en Capadocia, que huyen radicalmente del exotismo y la dulzura inherente a la tarjeta postal. Aunque el sonido de la cinta resulta por momentos fallido, la voluntad de Paula Ortiz es de un notable empeño, puesto que los actores siguen la prosodia de los versos, tienen incluso tríos sonoros, como el de Leonardo, la Novia y la Mendiga al final de la película, y responden con su entonación y sus maneras a la musicalidad del conjunto, en el que las coplas populares y las zarzabandas flamencas se funden sin disonar con el “Pequeño vals vienés” de Leonard Cohen, que, cantado maravillosamente por Soledad Véllez, produce un momento de alteridad o distanciamiento emocionante.

Langosta (*The Lobster*: ¿y por qué se le ha quitado el artículo al título original, como quien le extrae una pinza al crustá-

ceo?) produce, si se deja uno llevar por su *nonsense*, una felicidad permanente, hilariante, aunque el día que la vi en los cines Renoir Princesa, con mucho público, solo una joven y yo reíamos abierta y constantemente. Es la tercera película del reputado director heleno Yorgos Lanthimos, y para mi gusto la primera plenamente satisfactoria, aunque el hecho de que en este caso disponga de muchos medios y grandes estrellas no es la razón de esa superioridad que le veo; los actores griegos de las anteriores eran excelentes. *Langosta* también tiene una amplia base musical, pero diferente a la de *La novia*. Lanthimos escoge composiciones de, entre otros, Britten, Schnittke y Shostakóvich, sin buscar en ellas un hilo más del argumento, como lo hace Paula Ortiz; él desea (y consigue) que esos bellos fragmentos instrumentales abran expectativas de misterio y desasosiego al relato, un *thriller* disfrazado de comedia de enredo irracional. También la artificiose difiere; frente a la filigrana llena de invento de *La novia*, *Langosta* basa sus disparates y *non sequiturs* en una mecánica férrea y seca, de una solidez antidramática casi bressoniana, eludiendo además en su registro formal las posibilidades del capricho, tan importantes en el arte. El arte de Lanthimos en este filme magistral se concentra en el trazo serpentinero de la historia y en la riqueza extraordinaria de los diálogos, así como en un dispositivo que introduce con moderación y funciona elocuentemente, la voz narradora en tercera persona, cuyo uso de comentario irónico, recapitulación y vaticinio recuerda el de Javier Rebollo en *El muerto y ser feliz* y Resnais en *Les berbes folles*.

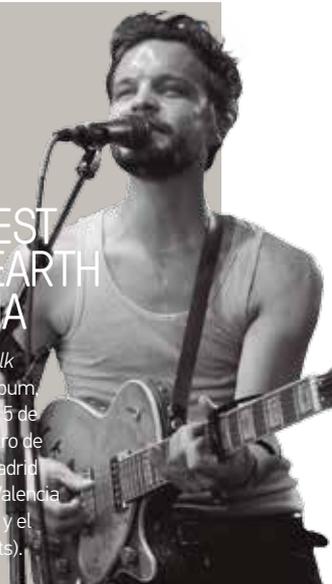
Rodada en Irlanda, otro lugar que resuena con enorme potencia a lo largo de todo el metraje, *Langosta* arranca con una presentación de personajes que ya seduce, tiene luego secuencias inolvidables en los esponsales dentro del hotel, en el concierto del maestro Rodrigo oído ante los padres del personaje de Léa Seydoux, en el deambular de los cuatro rebeldes fugados, que alcanza en las escenas finales del bosque y la mujer ciega (hipnótica Rachel Weisz) un contrapunto lacerante de patetismo. Ese dolor melancólico de su rostro realza aún más el humor nihilista de esta profecía con formato de parábola y guiños de vodevil. —

VICENTE MOLINA FOIX (Elche, 1946) es escritor. Su libro más reciente es *Enemigos de lo real* (Galaxia Gutenberg, 2016).

AGENDA FE BRE RO

CONCIERTOS THE TALLEST MAN ON EARTH EN ESPAÑA

La banda sueca de *folk* presenta su nuevo álbum, *Dark Bird Is Home*, el 5 de febrero en Gijón (Teatro de la Laboral), el 8 en Madrid (Joy Eslava), el 9 en Valencia (Teatro La Rambleta) y el 10 en Barcelona (Barts).



EXPOSICIÓN LA SOMBRA DE ANDY WARHOL

El museo Guggenheim de Bilbao expone desde el 26 de febrero los ciento dos lienzos de la serie *Sombras* del icono del *pop art*, en las que explora la cuestión de la percepción en el arte.



CONFERENCIA LA CONDICIÓN HUMANA: ¿OCÉANO O DESIERTO?

Josep María Esquirol, filósofo y autor de *La resistencia íntima*, imparte el 18 de febrero un seminario en la Fundación Juan March en torno al condición humana.



EXPOSICIÓN PAZ ERRÁZURIZ Y EL CHILE PROFUNDO

La fotógrafa chilena, experta retratista de personajes marginales de su país, muestra hasta el 28 de febrero en la Fundación Mapfre de Madrid sus obras de mayor corte social.



LITERATURA

La restitución de la escuela de Barcelona

C

**GONZALO
TORNÉ**

omo la de cualquier otra generación, la imagen de la “escuela de Barcelona” (sobre todo cuando la muerte avariciosa priva a sus miembros incluso del elemental derecho al matiz

y a la réplica) ha quedado en manos de sus seguidores y discípulos, cuya gestión bien podría calificarse, por decirlo de manera elegante, de deplorable.

Sus obras se han leído enmarcadas en una disparatada guerra de poéticas que ha dominado el imaginario de la lírica española durante unas cuantas décadas. Digamos a modo de resumen que “la escuela del ser” juraba, entre otros, por José Ángel Valente y la segunda, “la poesía de la experiencia”, lo hacía por Jaime Gil de Biedma. Calcular la magnitud del despropósito sería una tarea ingrata (y estéril, ahora que la guerra se ha disuelto gracias a la juiciosa indiferencia de las nuevas generaciones). El segundo grupo confundió la fina observación de Langbaum de que la poesía contemporánea prefería “decirse” incardinada en la voz de un personaje bien singularizado con contar sus propias batallitas rubricadas por un pareado “moral”, al mejor estilo de la pedagogía clerical. El primer grupo acostumbraba a torcer el morro si alguien citaba a poetas tan complejos y llenos de pliegues y zonas sugestivas como Larkin o el divino Auden, es de suponer que por contener sus poemas un puñado de versos contaminados de “experiencia”.

Pues bien, coinciden ahora dos importantísimas obras en prosa de las figuras más relevantes y expuestas de la escuela: *Diarios 1956-1985* de Jaime Gil de Biedma y *Memorias* de Carlos Barral. Y quizás verles expresarse en un vehículo menos habitual (aunque difícilmente después de leer estos libros se podrá sostener que la prosa ocupa una posición secundaria en sus obras) ayude a res-

Gil de Biedma y Barral fueron capaces de desarrollar una prosa excelente, pero que por su propia musculatura, por su complicado encaje sintáctico, no es un instrumento ágil para narrar.

tituir el propósito y tasar los logros de su labor intelectual, algo que la reiterada edición de sus poemas solo va logrando de manera irritantemente despaciosa.

Basta con apreciar cómo la lectura de “Diario de *Moralidades*” nos ayuda a afinar la comprensión de la poesía de Biedma. Estas páginas son el antídoto definitivo para quienes todavía lo imaginen copiando mansamente su experiencia personal; es indescriptible (aunque puede indicarse) su empeño por crear una máscara acústica contradictoria y compleja que sirva al lector, por contraste, para esclarecer su propio comportamiento en situaciones

que por vívidas e íntimas no están sujetas a un nítido código ético (esta es, a mi juicio, su idea de “moralidad”). Y aunque se necesita estar muy inspirado para escribir algunos de los mejores poemas de su tradición, la lectura página a página de los diarios demuestra que esos aires refrescaban la mente del poeta después de un esfuerzo sostenido y consciente de apropiarse (de reordenar) la poesía moderna (francesa, española, inglesa) para sus propios intereses. Gil de Biedma haría un gran papel en una oficiosa competición por ser el poeta menos expresionista e ingenuo de la historia.

Pero los *Diarios* y las *Memorias* son obras en prosa, y probablemente lo más interesante aquí sea reparar en la altura de miras con la que se decidieron a escribirlas. Vaya por delante que hay indicios que permiten hablar de un proyecto conjunto (en el que debería incluirse a Juan Benet y a Sánchez Ferlosio, los mejores entre sus coetáneos castellanos), resuelto, como no podía ser de otra manera tratándose de dos artistas originales, por vías distantes.

Por lo que parece, de lo que se trataba aquí era de extirpar a la prosa castellana sus resabios líricos, la tentación de la con-signa y la corrupción del dialecto fascista,



de despertarla de una pesadilla de siglos en las que fue un instrumento inservible para dar cuenta de la vida íntima y sus reverberaciones públicas. Lo que Jaime Gil y Carlos Barral se plantean es la elaboración de una prosa que sea receptiva a los matices de la sensibilidad y capaz de articular moralmente, gracias a una sintaxis compleja, la memoria personal. Una prosa que vaya más allá de la descripción lírica y la exposición de fulgores más o menos epifánicos, del apunte costumbrista y del anecdotario de sobremesa, elementos omnipresentes en el caudal dominante de la prosa en castellano (incluida, mucho me temo, la latinoamericana).

De nuevo se aprecian aquí los vínculos, aunque sea por vía freática, con el despliegue hipotáctico del idioma de Ferlosio y su concepción casi legislativa de la lengua y con el gusto benetiano por el lenguaje instrumental (geológico, químico, marino), lo que permite anunciar tentativamente que los cuatro andaban metidos en el mismo proyecto: articular una prosa capaz de explorar con rigor cualquier territorio sensible o invisible, una prosa que fuese (por su maleabilidad y precisión) una aportación a la vida civil.

En este sentido Gil de Biedma escribió una cincuentena de páginas ejemplares: el "Diario de 1978", sobre el que no voy a extenderme para no arruinarme el placer. Basta decir que después de atravesar esta exploración sin concesiones de la inteligencia y de la sensualidad de un hombre que se adentra sin curiosidad, pero sin ningún ánimo de rendirse, en la madurez, a duras penas podrá el lector reprimir una risotada de lástima si recuerda y contrasta lo aprendido con las chatas y pacatas aproximaciones biográficas que ha sufrido el personaje. Y aunque el tono, el trabajo y el aspecto de Gil de Biedma le alejen de la imagen que sigue cultivándose del hombre lírico en España, el asunto del diario (la disminución de la sensibilidad), puro Wordsworth desplegado, solo se le podía ocurrir a un escritor con el pulso de un genuino poeta. Ah, casi se me olvida, el párrafo de cierre es memorable: "Escribir ya no me es necesario. Nada más triste que saber que uno sabe escribir, pero que no necesita decir nada de particular, nada de particular. Ni a sí mismo ni a los demás. Vale."

Durante todo este artículo llevo insistiendo en el término prosa. Y no solo porque en principio (pero a saber y qué

importa) ni los *Diarios* ni las *Memorias* contengan ficción, sino porque en el ingenioso trabajo de elaborar un idioma que les permitiera decir todo lo que tenían que decir, Gil de Biedma y Barral fueron capaces de desarrollar una prosa excelente, pero que por su propia musculatura, por su complicado encaje sintáctico no es todavía un instrumento ágil para narrar. Un rasgo que sí puede extenderse sin la menor duda a los esfuerzos de Benet y a Ferlosio: nos legaron cuatro especies de prosa prodigiosa, pero no establecieron un idioma moderno que nos sirviese para narrar con el mismo grado de exigencia y matiz. Nos dieron modelos de prosa, pero inservibles para escribir novelas que no fueran las de Benet, lo que explicaría los meritorios fracasos iniciales de sus discípulos.

Algo parecido se me ocurre al volver después de la lectura de los *Diarios* a los poemas (¿cómo evitarlo?) de Gil de Biedma. La limpia expresión de su inteligencia, la alta carpintería invisible, el hechizo de su gracia melódica... todo pide a gritos que alguien intente con un idioma parecido poemas de mayor extensión (y de parecida ambición). En definitiva, en los poemas de Gil de Biedma se descubren los mimbres para elaborar el poema largo que nuestra tradición ha intentado pocas veces y con resultados tan decepcionantes que bastará con recordar que quizás el mejor de todos se lo debemos a Unamuno, un poeta sordo.

Todavía es pronto, y tampoco es el momento, de recorrer la prosa y la lírica posteriores para averiguar si alguien ha recogido el guante. Sí podemos avanzar que en gran medida la prosa y la narrativa siguen dominadas por la consigna, la pobreza expresiva, el desplante y el chiste de ingenio, y que ya es tarde para esperar demasiado de los poetas que se declararon discípulos confesos de Biedma y Barral. De momento podemos consolarnos y estimularnos con la evidencia de que la generación de los cincuenta, como señala Andreu Jaume en uno de sus prólogos, es, de "entre todos los movimientos del siglo xx, el que más nos sigue obligando a pensar". —

GONZALO TORNÉ (Barcelona, 1976) es escritor. En 2013 publicó *Divorcio en el aire* (Literatura Random House).

SOCIEDAD

Contra la juventud



**RICARDO
DUDDA**

¿Lo que escribo se corresponde con mi edad? Si las ideas tienen edad, ¿qué edad tienen las mías? ¿Son suficientemente jóvenes? ¿Son realmente representativas de mi

generación? ¿Encajan con los anhelos y frustraciones de la generación *millennial*? Sobre la juventud se suele escribir desde la vejez, con melancolía y la perspectiva de los años. Pero muchos jóvenes hacen política con su juventud; consideran su edad su ideología; hacen la peor crítica (aunque es una falacia en la que yo también caigo) que se les puede hacer a las ideas de alguien: que son viejas o, simplemente, que son más viejas que la edad del autor; y, sin embargo, desarrollan una nostalgia precoz: "los adolescentes de ahora son más estúpidos que cuando yo era adolescente", "los dibujos animados de antes eran mucho mejores".

2. La idea de la juventud como única identidad juega con la ambigüedad de toda política identitaria. Pero uno no es solo joven, es muchas cosas más. Y el que es joven no necesita sentirse joven, porque ya lo es. Quienes instrumentalizan la juventud políticamente caen en el mismo error que quienes ven a los jóvenes como un ente homogéneo. En Dinamarca un anuncio electoral de 2014 pedía el voto joven y utilizaba palabrotas, sexo y violencia. Un héroe llamado Voteman pegaba palizas a jóvenes desafectos y los enviaba a votar. Es política pop, de menú infantil: el joven solo comprende la política si sale un héroe rockero de animación. En España, un 50% de paro juvenil no debería necesitar de artificios, pero juventud y política son conceptos que se abordan desde la brocha gorda o la identidad.

3. Soy joven, pero no sé lo que es serlo. No sé si la juventud significa dudar más que en la madurez, pero tengo muy pocas cosas claras. Muchas de ellas no



creo que se me aclaren nunca, y me parece bien. Otras imagino que es cuestión de tiempo. Hay una viñeta de Liniers que muestra una manifestación encabezada por una gran cartel que dice “No estamos del todo seguros.” Más allá de cuatro ideas básicas y primarias rectifico, dudo, cambio de opinión. Me gusta la prudencia de la frase “a bit too early to tell”. Estoy politizado, pero no tengo nunca claro mi voto. Me arrepentí de mi elección apenas unas horas después de votar. Me habría ocurrido lo mismo si hubiera votado la otra opción que tenía en mente. ¿Me hace eso menos joven o más joven? ¿Qué es ser joven?

4. El discurso de Podemos en las elecciones se llenó de llamadas a un voto joven: jóvenes “exiliados”, la precarización como forma de identidad. ¿La precariedad crea una identidad? Muchos leen el voto a Podemos en clave generacional, pero en España, Carmena, icono de la nueva política, nació en la década de los años cuarenta. De la misma década son Corbyn y Sanders, que recogen el voto joven británico y estadounidense. En cambio en Francia, el ultraderechista Frente Nacional es un partido que atrae con sus ideas retrógradas y de origen fascista a una juventud desencantada.

5. A veces lo que creo tener claro no lo tengo tan claro, pero no creo que vaya a ha-

En España, un 50% de paro juvenil no debería necesitar de artificios, pero juventud y política son conceptos que se abordan desde la brocha gorda o la identidad.

cer enmiendas a la totalidad. No creo que de pronto vaya a convertirme al catolicismo, o al budismo, o al leninismo. Aunque tampoco estoy tan seguro: Carrère cuenta en *El Reino* su evolución desde el agnosticismo al catolicismo y su vuelta al primero. Muchos de los cambios ideológicos cumplen lo dicho por Churchill: “Quien a los veinte años no sea revolucionario no tiene corazón, y quien a los cuarenta lo siga siendo, no tiene cabeza.” Hitchens era trostkista de joven y murió defendiendo la guerra de Iraq y tachado de neocon. Glucksmann fue maoísta de joven y terminó apoyando a Sarkozy. Algo parecido les pasó a Henri-Lévy, Bruckner y otros “nuevos filósofos” franceses. ¿Se mantiene eso ahora? ¿El vo-

tante joven de Podemos votará a la derecha dentro de treinta años, como los sesentayochistas acabaron de funcionarios del Estado francés? Hace poco un hombre me dijo que, cuando madurara, dejaría de leer *El País*. Era un hombre muy de derechas.

6. De joven, Michel Rocard, ex primer ministro socialista francés, le dijo a su padre que iba a dejar sus estudios científicos y estudiar Sciences Po (Ciencias Políticas). Y que, encima, era socialista. Su padre le respondió: “Si fueras como todo el mundo, serías trostkista, es decir, un chalado, te calmarías en tres o cuatro años y esto sería tragable; pero eres socialdemócrata, es menos peligroso, pero vas a seguir siéndolo para siempre y eso es terrible”. El primer voto marca ideológicamente, pero mi padre votó de joven al socialdemócrata alemán Willy Brandt y ahora, de mayor, es muy conservador y de orden: sus ideas son más dogmáticas, tiene muchos más prejuicios. Vive solo, en una casa en la playa, con nuestro perro Bruno. Están envejeciendo juntos. Ambos tienen mucho miedo a los cambios, a pesar de que han vivido muchos. El otro día vinieron a buscarme a la estación de tren. Bruno no quería bajar las escaleras del andén, mi padre no quería convencerlo.

7. Mi padre tiene 52 años más que yo. Desde niño me obsesionó esa diferencia de edad: cuando él alcance los ochenta yo seguiré en la veintena. A mi edad, mi padre había sido refugiado y escapado de una guerra mundial, y estaba a punto de mudarse a España, donde se quedaría toda la vida y se casaría y divorciaría dos veces y tendría seis hijos. Supongo que eso te marca, pero no sé si la experiencia, como escribe el ensayista Phillip Lopate, realmente afecta a la sabiduría y a las ideas. ¿Pensaría igual si hubiera tenido una infancia normal en vez de escapar con cinco años de Prusia Oriental, perseguido tanto por Hitler como por Stalin?

8. En *Los exiliados románticos*, de Jonás Trueba, uno de los personajes de la película habla de que los ancianos a los que cuida en un geriátrico no se hablan entre ellos porque se consideran unos a otros viejos. A mi padre le ocurre igual. Se ve joven, se ríe de las excursiones de pensionistas. Se sorprende cuando le digo que es anciano, pero lo asume con resignación. Solo recuerda su juventud cuando le pregunto por ella, porque creo que asume que todavía no ha terminado. A lo mejor la juventud es eso. —

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*.

LITERATURA

Henry James: el otro maestro de la sospecha

1.

ANA
LLURBA

En 1895, al finalizar la representación de *Guy Domville*, un drama de redención social que fue su primera obra llevada a los escenarios (dicen que por la envidia que tenía a la popula-

ridad de Oscar Wilde en este género), los abucheos y las críticas del público hicieron que no volviera a intentarlo. Este fracaso, si no el único, fue el más estrepitoso de la amplia carrera de este severo y exigente grafómano. Aparece novelado en *¡El autor, el autor!* (2006), de David Lodge, y es un incidente central en el cuarto volumen de *The Treacherous Years: 1895–1901*, la exhaustiva biografía de Leon Edel.

2. Nunca se casó; se dice que fue otro típico gay “closeteado” por su época —aspecto omnipresente en la novela *The Master. Retrato del novelista adulto* (2004), de Colm Tóibín—, que idealizaba a sus personajes femeninos como lo hizo en esa respuesta a *Madame Bovary* (1856) que es *Retrato de una dama* (1880–1881), la novela que inició el ciclo de la madurez de su estilo y cuya protagonista, Isabel Archer, fue inspirada por su inquieta e inteligente prima Minny Temple, quien murió de tuberculosis a una edad temprana, poco antes de hacer realidad su anhelo de acompañar a su estimado primo por Europa.

3. Dicen que conversaba usando frases largas, como dejó registrado su gran amiga Edith Wharton, otra carismática e ingeniosa escritora, dedicada a documentar en la ficción la vida de los puritanos estadounidenses que se desmelenaban por las capitales de la vieja Europa. Ese territorio de inabarcable sofisticación y complejidad sedujo a James, un reconocido expatriado americano que obtuvo la ciudadanía inglesa poco antes de morir en 1916, a manera de un reproche a Estados Unidos por su neutralidad en la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, en su obra vislumbró las señales de que la mo-



dernidad, aunque de forma precipitada e imprevisible, se abriría camino inexorablemente antes en la tierra que lo vio nacer que en su admirado viejo continente.

4. Henry James nació en 1843 en Nueva York. Perteneció a un entorno adinerado gracias a un abuelo pionero y emprendedor que amasó una de las fortunas más importantes de su época. Su familia le brindó una formación ecléctica y cosmopolita: su padre fue teólogo y pensador social, y su hermano mayor era William James, notable filósofo y teórico del emergente terreno de la psicología en el siglo XIX.

5. *Otra vuelta de tuerca* (1898), su obra más popular junto con *Daisy Miller* (1878) y *Retrato de una dama*, fue escrita como una concesión comercial a un género popular que le interesaba poco, las historias de fantasmas. La ambigua historia de una institutriz a cargo de dos huérfanos está contada con penetración psicológica a la vez que conserva las cualidades superficiales de la narración sensacionalista. Sin embargo, allí plasmó con claridad algo que lo distinguió de sus contemporáneos: el proceso perceptivo de combinar evidencias y conjeturas en la voz narradora para demostrar la eficacia narrativa del recurso del punto de vista en la ficción, dando lugar a una narrador “no fiable” que se consolidaría a lo largo del siglo siguiente.

6. Según uno de sus más eminentes editores en castellano, Luis Magrinyà, de la editorial Alba, Henry James “siempre es inspirador. Y, ojo, es decididamente nuestro contemporáneo”. Por eso, con motivo del centenario de su muerte, Alba reeditará novelas muy emblemáticas como *Los papeles de Aspern* (1888) o *El americano* (1877), y también algunas de las menos conocidas, como *El eco* (1888). Por otro lado, publicará una nueva traducción de *Las alas de la paloma*. Según Pere Sureda, de la editorial Navona, James “es el puente indiscutible entre la narrativa del siglo XIX y el siglo XX. Eso se observa claramente en *La copa dorada*”, de 1904. A esto podemos sumar la opinión de Jaume Bofill, de Penguin Clásicos, quien afirma que su relevancia no solo es histórica, ya que “tiene recursos y sorpresas que los lectores de hoy siguen percibiendo como novedosos, y que asimismo aún ponen en práctica, por ejemplo, los guionistas de cine o televisión”. Con motivo del centenario, esta editorial está preparando un grueso volu-

men de relatos que se titulará *Fantasma* y que se abrirá con las célebres introducciones que hizo Leon Edel (su mayor especialista y editor en el siglo XX) a los cuentos de fantasmas. Finalmente, Luis Solano, de Libros del Asteroide, ha publicado una nueva traducción de *The Turn of the Screw* (1898), con el título *La vuelta del torno*, que según este editor “es uno de los textos más difíciles de James, seguramente uno de sus libros en los que más decisivo es su peculiar estilo [...] La elección es más bien del traductor, Carlos Manzano, que lleva toda una vida obsesionado con ese texto de James y diez años trabajando en su traducción junto a Alejandra Devoto y Jackie DeMartino”.

7. A través de todo el extenso arco de su estilo novelístico, Henry James planteó un diálogo entre las certidumbres victorianas y las dudas modernistas, no solo en los temas de sus novelas (por ejemplo, en la tragicómica *Las bostonianas*, de 1886, ambientada en el movimiento sufragis-

ta) sino en un cambio en la forma que, sin convertirlo en un vanguardista, hace de él un escritor experimental que refundó la relación entre lenguaje literario y experiencia de lectura, desautorizando el punto de vista del despótico narrador omnisciente, y brindando a la novela anglosajona de arquitectura formal a la vez que de profundidad y matización psicológicas. Y así fue como reclamó el derecho a la incertidumbre para el crepuscular realismo decimonónico, al igual que, según Paul Ricoeur, Marx, Nietzsche y Freud, “los maestros de la sospecha”, lo estaban haciendo en el campo de la sociología, la filosofía y la psicología en el siglo XIX al dinamitar la percepción de la realidad y proponer una forma novedosa de entender el mundo que llega hasta nuestros días. —

ANA LLURBA (Córdoba, Argentina, 1980) es escritora y editora. En 2015 publicó el poemario *Este es el momento exacto en que el tiempo empieza a correr* (Isla de Siltolá).

LITERATURA

El oso y el ogro



MANUEL ALBERCA

El año 2016 viene repleto de efemérides literarias. A la ya anunciada, con mucho bombo, del cuarto centenario de la muerte de Miguel de Cervantes,

se suman las de Valle-Inclán, García Lorca y otras más que seguramente desconozco, como desconocía la que conmemora el libro que motiva esta “letrilla”. Hace cien años, en 1916, Camilo José Cela nació en la parroquia de Iria Flavia, provincia de La Coruña, es decir que este año celebramos el centenario de su nacimiento. También en 1956 (una efemérides más, pero menos redonda), Pío Baroja se moría en Madrid.

Algunos desprecian estas celebraciones por forzadas y gratuitas y las consideran remedos laicos del santoral religioso. Tal vez lleven razón... Sin embargo, creo que es preferible sumarse a la liturgia que con esta excusa difunde la figura y la obra de los escritores que ya nos dejaron, e invita a que los volvamos a leer. Algunos

autores (pocos) no necesitan de estas memoraciones, pero la mayoría, pasados los primeros años de su muerte, no sobreviven en la memoria de los lectores. No es el caso de Baroja, porque su obra, a pesar de los sesenta años transcurridos de su desaparición, vive por sí misma y sin necesidad de eventos.

El libro en cuestión es *Recuerdo de don Pío Baroja* (Madrid, Fórcola, 2015), de Camilo José Cela, y recopila una decena de textos, editados con pulcritud filológica por Francisco Fuster. Son artículos de prensa, alguna carta abierta, una conferencia y hasta una necrológica de Baroja, que en su conjunto homenajean y nos ayudan a recordar a dos de los más grandes novelistas españoles del pasado siglo. Se trata por tanto de un homenaje doble, pero su interés no se agota ahí. Muestra la relación entre un discípulo, Cela, y su maestro, Baroja, uno de los pocos a los que el gallego rindió una admiración constante, incondicional y oportunista, durante quince años. La amistad comenzó en 1941 con la petición de un prólogo para *La familia de Pascual Duarte*, un honor que Baroja declinó: “¡Usted quiere

que nos lleven a los dos a la cárcel!” Y terminó, por así decirlo, cuando, en la muerte de don Pío, Cela forcejeó por ser uno de los cuatro elegidos que portasen el féretro. Protagonismo al que, vista la competencia entre los aspirantes a portadores funerarios, Hemingway habría renunciado con un oportuno: “Es demasiado honor para mí. Sus amigos..., sus amigos de siempre.”

La personalidad y la obra de Baroja, que ya en 1912 Ortega y Gasset consideró íntimamente relacionadas, han despertado el interés de los biógrafos. A la larga lista de estos —entre otros, Miguel Pérez Ferrero, Sánchez Granjel, Eduardo Mendoza, Eduardo Gil Bera, Miguel Sánchez-Ostiz y José-Carlos Mainer, autor de la biografía más reciente—, se hubiera podido agregar Camilo J. Cela. Al parecer, según cuenta Julio Caro Baroja en *Los Baroja*, Cela comenzó a escribir una biografía de don Pío al año siguiente de su muerte, pero nunca la acabó. Por los breves bocetos biográficos que aquí podemos leer, comprendemos que fue una pena, pues estos textos revelan que había captado algunas de las contradicciones entre la intimidad de la persona y la coraza del personaje, que el mismo Baroja y, sobre todo, el público habían inventado.

Aunque breves, y a veces reiterativos, estos bocetos biográficos, semblanzas y homenajes dan una imagen de Baroja que, sin incurrir en la hagiografía, demuestran una empatía, una cercanía, que no encontramos por lo general en las biografías arriba citadas. Pérez Ferrero fue su cronista, le frecuentó en Madrid y París, pero no se permitió la menor licencia con el biografiado. Sánchez Granjel aúna en el retrato de su biografiado admiración, agudeza lectora y documentación. Gil Bera escribe como si contestase alguna ofensa de la familia y se vengase en la cabeza del jefe del clan. A Mendoza le delata cierta debilidad por el personaje caricaturizado y detentador de un socarrón humor de cascarrabias. Mainer se atiene al espíritu de la obra y a la interpretación autobiográfica para llegar con rigor y conocimiento al escritor que se sirvió de estrategias y máscaras para camuflar y revelar su verdad.

Por su parte, Cela admiraba también a Baroja, al que consideraba “el último gran novelista español”. Pidió en 1946 el premio Nobel para don Pío, y defendió su obra como pocos en los años cuarenta y cincuenta. Los postulados de Cela estaban próximos al sector intelectual de la Falange, que veían en el impío don Pío un escritor de mérito,



to que le hacía aparecer ante los demás, y por contraste con otros colegas contemporáneos más histriónicos y agresivos, como un tímido demasiado introvertido y solitario. No era así tal vez, pero lo parecía. Tampoco era verdad la máscara de hombre de acción, dionisiaco, turbulento, con que quiso presentarse en su juventud, sino que siempre fue un tipo sedentario, que disfrutaba en la calma de su despacho inventando las aventuras y los personajes intrépidos que a él le hubiese gustado ser. “Se conformó con vivir en la ensoñación de sus personajes y en el deleite que su desbocada acción le producía. Baroja, que fue un imaginativo, se desdobló en las cientos de vidas que produjo, a cambio de no vivir la suya”, apostilla Cela.

En el retrato de Baroja que Cela traza en estas páginas, y este es sin duda otro aliciente del libro, podemos reconocer oblicuamente el autorretrato del gallego en el perfil del vasco, en un juego de luces y sombras, de similitudes y diferencias. Cela se consideraba más vital y osado que el maestro, al que veía aquejado de exceso de prudencia y discreción. Por el contrario, encontraba admirables algunos rasgos de la personalidad de don Pío, como la sinceridad y la independencia de criterio, o su coraje para rebelarse contra el fariseísmo y la sumisión. Eran cualidades que Cela no tenía. Además de nombrarse a sí mismo su heredero novelístico, Cela reconocía la abrupta sinceridad del donostiarra y su insobornable independencia, a la que nunca renunciaría, ni aun en aras de prebendas estatales ni logros arribistas nunca buscados. En estas cualidades del vasco, Cela quisiera tal vez haberse reconocido, pero no podría olvidar que recién terminada la guerra él mismo se había postulado como informador del Comisario General de Investigación y Vigilancia. Y fue censor en los años 1943 y 1944. Había entre ellos otra diferencia que los separaban de raíz: Cela cultivó de manera patética un histrionismo fantasmal, otra forma de medro, que, en los años de la transición democrática, haría de él un ogro que no asustaba a nadie, pues sus exabruptos y ordinarieces, que en la época resultaban ya felizmente demodés, producían solamente risa. —

MANUEL ALBERCA (Arenales, Ciudad Real, 1951) es catedrático de literatura española en la Universidad de Málaga. En 2015 publicó *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán* (Tusquets).

pero del que no podían comprender ni admitir, al menos públicamente, su conocida postura anticlerical. Los textos de este volumen pertenecen a diferentes épocas y estilos, pero en su conjunto componen una semblanza acertada y apoloética del escritor donostiarra. Así lo retrata Cela: “El viejo oso vascongado, un hombre escéptico y tierno, humilde y decente, íntegro y burlón. Pío Baroja, espejo de españoles.” En 1941, cuando le visitó por primera vez en su casa de la calle Ruiz de Alarcón, el régimen franquista tachaba de laico a Baroja, y lo consideraba erróneamente un furibundo liberal. Los antifranquistas lo despreciaban por fascista, nazi, antisemita y racista... El espejo deformante que fue en tantos aspectos el franquismo convirtió a Baroja en algo que no se correspondía con su verdadera identidad de nihilista aquejado de tedio vital y de político escéptico, que solo tenía fe en el progreso científico y escasas esperanzas en el ser humano.

Al parecer Cela padeció también este mismo espejismo, pues, bien porque la censura de la época no se lo permitie-

se o porque estuviese ciego como vencedor de la contienda civil, no se percató del pesar y la quiebra moral que a Baroja le produjo la guerra. El susto que los requetés le dieron en 1936, cuando estuvieron a punto de fusilarle, provocó su huida y destierro en París hasta 1940. Este episodio, narrado por Sánchez-Ostiz con detalle, fue un hito en sus años de declive senil. Pero, dejando este aspecto al margen, en la semblanza de Cela descubrimos un Baroja distinto al estereotipo que contradice la máscara social de viejo gruñón, “comecuras” y misántropo. El trato cercano, insiste Cela, desdeñaba esa máscara y mostraba un hombre afable, hospitalario y discreto, entrañable incluso. La imagen que Cela nos muestra de Baroja, durmiendo la siesta en su sillón, con la manta echada sobre las piernas y “la boina vasca ladeada en la frente”, humaniza al admirado escritor y maestro, que nunca quiso ejercer como tal.

En estos artículos Cela destaca que, a diferencia de la mayoría de los españoles de la época, Baroja tenía un carácter más nórdico que latino, un temperamen-

MÚSICA

La última reinvencción de Bowie



DANIEL HERRERA

nos días antes de que David Bowie muriera el pasado 10 de enero, Tony Visconti —productor de su último disco y también de algunos de sus mejores trabajos en el pa-

sado—, dio una esclarecedora entrevista a *Rolling Stone*. En ella, detalló el proceso que llevó con el músico para crear *Blackstar*, aparecido el 8, coincidiendo con el cumpleaños 69 del cantante.

Saltan a la vista dos características del músico respecto a este álbum: la primera, que la premisa era hacer un disco, en palabras propias del productor, “lo más alejado posible del rock”. Para lograrlo, Bowie recurrió al saxofonista Donny McCaslin, al guitarrista Ben Monder, al pianista Jason Lindner, al bajista Tim Lefebvre, al baterista Mark Guiliana y al percusionista James Murphy. De todos, solo este último no se encuentra inmerso en el mundo del avant-jazz. La segunda característica tiene que ver con la profesionalidad con que Bowie, a pesar de su enfermedad, conformó este equipo. Escuchó a estos músicos en vivo y en sus grabaciones.

El álbum resultante ha sido el giro final de su carrera. *Blackstar* es la última reinvencción de Bowie y, por tanto, ha terminado por ser una extraña despedida. Por lo común, hemos visto a las grandes glorias del rock ascender y desmenuarse hacia el final de sus carreras, pero Bowie logró exactamente lo contrario: nunca se repitió y abordó sin miedo los cambios que el arte le exigía. Muchos músicos, a los sesenta años, pierden la inventiva, se apagan y desaparecen. Algunos más viven de los recuerdos. David Bowie caminó a contracorriente: decidió crear música nueva, inmiscuirse en proyectos distintos y explorar lo que iba surgiendo en el panorama

(como su gusto reciente por *To Pimp a Butterfly* del rapero Kendrick Lamar).

Se podría decir que *Blackstar* no es un disco de rock, aunque dos de las canciones suenan próximas al Bowie que ya conocíamos. Tampoco es un disco de jazz o de avant-jazz, a pesar de los elementos presentes: saxofones lúgubres, improvisación atonal y la batería (¡la batería!) de Guiliana. Es en esta indefinición donde el artista siempre gana la batalla: no es, sin duda, un simple disco de rock o de jazz o de fusión. Es ante todo un disco de Bowie.

Sin embargo, la influencia del jazz, sobre todo en su vertiente free, es innegable. Si existe alguna duda habrá



David Bowie
BLACKSTAR
Columbia, 2016

que escuchar tres piezas: “Blackstar”, “Lazarus” y “I Can’t Give Everything Away”. Pareciera que el artista intentó tomar el free y el avant-jazz, estilos complicados de asimilar para un oído alejado de la tradición jazzística, y los convirtió en canciones de Bowie.

En la pieza que da título al disco, el cantante juega con los sonidos, los estira o alarga las vocales, sube y baja en su registro, casi como si fuera un saxofón, el primer instrumento que poseyó cuando era niño. Este apartado (con una críptica letra: “On the day of execution, on the day of execution / Only women kneel and smile / At the centre of it all, at the centre of it all, / Your eyes, your eyes”) sirve de puente a un largo solo de sax que desemboca en un remanso de tranquilidad, que a su vez da pie a que aparezca el estribillo (“I’m a blackstar, I’m a blackstar”). Pero el rayo de sol no puede durar demasiado, poco a poco las armonías se enrarecen, los

metales envuelven una voz que se lamenta por el día de la ejecución. La canción dura casi diez minutos.

“Lazarus”, a su vez, es más cristalina, Bowie canta sobre su enfermedad y la ineludible muerte (“Look up here, I’m in heaven / I’ve got scars that can’t be seen / I’ve got drama, can’t be stolen”). Ha vivido lo suficiente y ahora solo queda esperar (“This way or no way / You know I’ll be free / Just like that bluebird / Now, ain’t that just like me?”).

La música es densa, una guitarra repetitiva toca la misma nota, se escuchan órganos fantasmales y un saxofón que vuela libre de cualquier atadura armónica. Bowie nos avisó lo que iba a suceder y la mayoría de los escuchas no pudimos entenderlo sino días después.

La última pieza del disco, “I Can’t Give Everything Away”, sirve como vehículo para que el artista revise lo que ha sido en su vida. Cuando Bowie canta “Seeing more and feeling less / Saying no but meaning yes / This is all I ever meant / That’s the message that I sent”, el misterio no queda del todo resuelto, pero la letra nos permite atisbar los deseos del cantante. Bowie debía transformarse para permanecer, pero eso mismo provocó que no entendiéramos mucho de David Robert Jones. La canción parece en un principio dirigirse hacia el rock, pero poco a poco se va transformando en una pieza de jazz, para terminar en un ejemplo de las habilidades de Donny McCaslin. La impresión que “I Can’t Give Everything Away” deja al final del disco es más de satisfacción que de tristeza, incluso cuando somos ya conscientes de que Bowie casi todo el tiempo se había estado despidiendo.

Jason Lindner explicó que al momento de la grabación solo recibieron una orden del cantante: “Have a good time.” Bowie depositó su confianza en un grupo con el que nunca había trabajado, al tiempo que lo empujó a entregarse musicalmente. El resultado es una obra compleja que no acude a la nostalgia para mostrarnos una creatividad única e inimitable. —

DANIEL HERRERA (Torreón, 1978) es escritor, profesor y periodista. Su libro más reciente es *Quisiera ser John Fante* (Moho, 2015).

INTERNET

Lejos de la hiperedición



ELIZABETH TREVIÑO

¿Qué razón hay para que no tengamos prontitud para los hombres?” Esta frase, incluida en el prólogo a la primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de

Zayas, llama inevitablemente la atención tras la serie de argumentos que presenta su autora para defender las capacidades intelectuales de la mujer. Todas las ediciones posteriores de las *Novelas* han corregido y enmendado “hombres” por “libros”, incuestionablemente una elección más afín al discurso de Zayas, considerada la “primera feminista de España”, sobre “¿qué razón hay para que no tengamos prontitud para los libros?”. Esta enmienda, se supone, fue hecha por la misma autora, según figura en la portada de la segunda edición de las *Novelas* —una leyenda que se usaba entonces sin ton ni son y que no siempre era fidedigna—, lo que nos deja la pregunta del origen del “hombres”: ¿habría sido un descuido de su propia autora, o habría sido algo de la cosecha de su primer editor o de cualquiera de los involuclados en la composición de ese libro? No lo sabremos nunca. Quizá en casos como el de Quevedo, bien conocido por su labor de autoedición, podríamos esclarecer curiosidades de esta naturaleza. Pero no todos son Quevedo, de manera que tratar de restituir un texto antiguo a la forma más fiel a la voluntad de su autor —objetivo de una edición crítica— siempre será un reto.

De la cabeza de su creador a la del lector contemporáneo, muchas manos intervienen en el proceso de conformación de un ejemplar (pensemos en el autor, su editor, los copistas, pero también en la censura acorde a la época), tantas como todas las ediciones y traducciones que ha merecido la obra con el paso de los siglos. Cuando se trata de obras que han gozado de pocas ediciones, este recorrido por la historia editorial puede ser bastante sencillo, pero cuando estamos hablando del *Quijote* —u

otras obras monumentales con incontables ediciones— la labor se torna más compleja. Y, no obstante, aun con tantos avances tecnológicos, en la actualidad el camino que se sigue es el labrado antaño y que, en muy pocas palabras, se resume en localizar las distintas versiones o testimonios de la obra, cotejarlas entre sí, considerar todas las variantes y, posteriormente, fijar el texto base —es decir, elegir la versión que, como editor, uno considera que es la más fiel a la idea original del autor—. Para muchos se trata de una labor tediosa, y probablemente tenga mucho que ver que el cotejo, absolutamente necesario, deviene una actividad mecánica y sistemática: tomar una edición o testimonio y compararla con los demás; todas las ediciones contra todas y a ver qué sale. Cada quien escoge cómo ejecutar este paso; si se tiene suerte se puede confiar en que un equipo de trabajo en unas cuantas sesiones podrá hacer un cotejo colectivo simultáneo de la obra (por ejemplo, a cada integrante se le asigna una edición y mientras alguien lee una, usualmente la primera en orden cronológico, todos van anotando y consignando en qué va variando cada edición). Mucho más tardado es cuando toda la labor de cotejo se hace de manera individual, porque no hay ni cómo agilizarlo: se tiene que leer y contrastar cada testimonio.

Uno pensaría que en pleno siglo XXI, y gracias al apoyo tecnológico, este trabajo sería más sencillo, pero lamentablemente pasan los años y el procedimiento no ha cambiado mucho debido a la tardía y muy lenta incorporación —si acaso podemos aseverar que ya ha llegado— de la tecnología a las humanidades (acaso más distante aún en el caso de la filología). Pero hay proyectos que están aprovechando la tecnología para la crítica textual. Un caso pionero es el de la “Edición electrónica virtual *variorum* del *Quijote*”, a cargo de Eduardo Urbina, de la Texas A&M University, cuyo objetivo ha sido la elaboración de un “archivo hipertextual” o un intento de *hiperedición*, caracterizada por el uso de hipervínculos, de la obra cervantina. Para conseguirlo, básicamente han aplicado el uso de herramientas tecnológicas a las prácticas de edición convencionales o tradicionales a fin de obtener una edición capaz de mostrar todos los distintos ejemplares y todas las variantes encontradas pero de manera simultánea, o bien, ofreciendo al lector la posibilidad de elegir cuáles de estas variantes desea ver. El resultado, sin embargo, es aún muy rudimentario. Las edicio-



nes críticas por lo general presentan el texto base y, en las notas al pie, recogen cada una de las variantes; esto se entiende por la naturaleza limitada del papel, pero mediante una *hiperedición* lo deseable es que el usuario se apropie de la obra y elija qué variantes ver: una, dos, todas al mismo tiempo.

Otro proyecto más reciente y, a juzgar por la interfaz, mucho más *user-friendly* (y eso que pareciera extraído de los noventa, un poco torpe y visualmente agresivo), es *HyperMachiavel*, con sede en la Escuela Normal Superior de Lyon, que busca, mediante un software especializado, mostrar las diferentes elecciones y decisiones editoriales que han tomado los primeros traductores franceses de *El príncipe* (1531) de Nicolás Maquiavelo. *HyperMachiavel* sin duda arroja nuevas luces sobre el proceso mismo de la edición crítica, pero también nutre los campos de la historia de la traducción y la traducción comparada (y otras áreas que toca de manera tangencial, como la de la política en el caso particular de esta obra). Aun así, tras jugar con la herramienta (disponible en hyperprince.ens-lyon.fr), pareciera que los pocos esfuerzos encaminados a permear a la filología del potencial que trae consigo la era digital aún se quedan cortos porque, en vez de explotar las bondades de la naturaleza digital, tratan de recrear u optimizar la versión impresa pero “mejor acomodada”; lo que termina siendo, más bien, la “edición electrónica” de una obra y no una *hiperedición*. —

ELIZABETH TREVIÑO (Monterrey, 1983) es filóloga. Es especialista en la obra de María de Zayas.

MÚSICA/LITERATURA

Lecciones del escenario



LAIA
JUFRESA

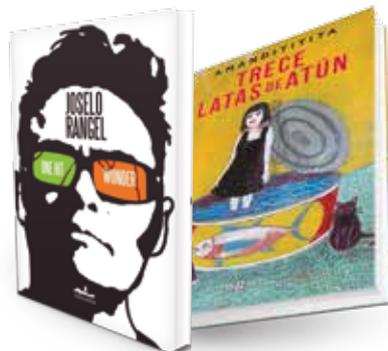
uando me pidieron una letrilla sobre “músicos que escriben”, mi primera reacción fue: ¿Hay de otros? Es infundada, claro, porque los hay. Pero es un reflejo

viejo: lo más cercano a un escritor que había en mi infancia era mi padre, y escribía con la guitarra en las rodillas y enfrente nomás hoja y lápiz: todo en una letra muy tenue porque la escritura —absorbí allí mismo— conviene borrarla si no suena bien en voz alta.

Esta y otras lecciones de la canción se respiran en los nuevos libros *One Hit Wonder* de Joselo Rangel y *Trece latas de atún*, de Amandititita. Juntarlos es tan arbitrario como cualquier otra etiqueta, pero empecemos por lo poco que comparten. Conocemos a sus autores más como cantautores: Joselo es solista y guitarrista de Café Tacvba; Amandititita es “la reina de la anarcumbia”. En un predecible (pero decoroso, gracias a que usaron ilustraciones y no fotos) uso de sus conocidas caras, ambos autores aparecen retratados en las portadas. También están en sus textos, en mayor o menor medida, el estilo de vida del rock, la jerga del negocio musical y, como dijo Rita Indiana (por cierto otra “músico que escribe” cuya prosa nadie debería perderse), “la jodienda y el afoque” de la fama. Pero todo eso es secundario. O es trasfondo. A estos libros los maneja otra cosa: la imaginación, a uno, la autoexploración al otro.

Inevitable, aunque ciertamente ocioso, es el impulso de comparar textos y rolas. Y lo que me parece ver allí es que operan en un mecanismo inverso. Mientras las canciones de Amandititita son narrativas (o al menos estudios de personajes), su prosa parte de —y por momentos se estanca en— estados de ánimo. Con Joselo, al revés, los cuentos condensan ideas y anécdotas, mientras sus rolas exploran sentimientos. Todo esto entre comillas, como deberían anotar siempre las generalizaciones.

Trece latas de atún es una mezcla de ficción, autobiografía y diarios. Está es-



Joselo Rangel
ONE HIT WONDER
Oaxaca, Almadía, 2015,
184 pp.

Amandititita
TRECE LATAS DE ATÚN
México, Plaza y Janés, 2015,
208 pp.

tructurado en fragmentos breves e independientes, pero que en su conjunto terminan por redondear un todo personalísimo, y tan franco como libre. La autora firma con su nombre artístico pero se presenta con su nombre completo de inmediato, abriendo paso al tema autobiográfico. La relación con su madre alcohólica, hasta antes de su muerte, es el motor de la historia. Curiosamente esto va quedando claro más en las ficciones que en los diarios. Porque, mientras que la parte autobiográfica se permite la diversidad, los cuentos exploran variaciones de un mismo tema: el alcohol y sus consecuencias. Si escapan airosos a toda moralina y toda moraleja es gracias a que varían los puntos de vista: narra ya el alcohólico, ya sus parientes. Ambas cosas —el monotema en la ficción y la claridad autoanalítica— caminan una línea peligrosa: solos cansarían. Pero hay una sencillez que lo permea todo (y que se dice fácil pero que en escritura es muy difícil conseguir) y así —sinceros e intercalados; vacilantes y vulnerables— los fragmentos van tejendo el paso de la orfandad al auto cuidado.

La madurez (como la libertad, como la democracia) es una promesa esencialmente aburrida: solo despierta pasiones cuando falta. Pero aquí nos atrapa porque aparece no como un compromiso respetable, sino como un derecho adquirido: “Soy mi madre y mi padre. Y me gusta cómo soy.”

One Hit Wonder es un libro más tradicional y, a la vez, de horizonte más amplio. Una selección de entre los muchos cuentos que Rangel escribió para

publicar semanalmente en un blog (que por cierto continúa, ahora cada quincena: textosmutantes.com). Cuando inició, llevaba ya años escribiendo crónicas y columnas. Y precisamente del consejo clásico —y sabio— que recibe quien empieza en esos menesteres (“hay que concentrarse en una idea por columna”) parecen colgar también sus cuentos. Más que una anécdota o un *slice of life* parten de una premisa, casi siempre ingeniosa, a ratos genial. ¿Y si pudiéramos tener un amante con el que solo nos encontraríamos en sueños? ¿Y si un grupo de música pudiera viajar en el tiempo pero no decidir a qué época va? ¿Y si a una mamá ávida de reconocimiento le damos el palo y la paramos frente a la piñata? ¿Y si metiéramos a los grandes rockeros de la historia en un salón de clases? Etcétera. Este modus operandi en nada demerita los relatos. Al contrario. Una cosa es tener una idea pachecona y otra muy distinta lograr narrar algo interesante con ella. A estos cuentos uno se sube sin problema, porque están escritos con una pluma clara y ligera, que a ratos parece estar actualizando a José Agustín pero que también, en sus mejores momentos, destila sana ciencia ficción bien digerida.

Esta capacidad para esgrimir una ligereza que cava hondo sí es algo que Joselo y Amandititita comparten. Me gusta pensar que es una lección del escenario. De la presencia —física y mental, sin atajos— como única arma para conectar con el espectador. Porque, aunque no creo que uno deba escribir pensando en el público, a veces sí pienso que los escritores haríamos bien en recordar que el lector también tiene, a su modo, acceso a cebollas y tomates. No para que nos manden más de unas y menos de otros, sino para no olvidar respetarlo: porque está allí y es humano y sin él quién sabe si nuestro árbol cayendo haría algún ruido. Es un respeto escaso y fundamental, que estos dos autores, sea en sus lecturas, sea en sus conciertos, ya integraron. Me gustaría cerrar diciendo que veo venir más libros suyos —algo más ficcional de una, algo más personal del otro— pero evitaré todo augurio porque, como aprendí en *One Hit Wonder*: “a nadie le gusta que el futuro le eche a perder una cumbia”. —

LAIA JUFRESA (ciudad de México, 1983) es narradora. Ha publicado el libro de cuentos *El esquinista* (Tierra Adentro, 2014) y la novela *Umami* (Literatura Random House, 2015).



URBANISMO

Construir, destruir y habitar ciudades

E

ÁLEX
MATAS

En *Nuestra Señora de París*, Victor Hugo describe la panorámica de la ciudad vista desde las torres de la catedral. Es una visión urbana incapaz de abarcar el conjunto de la ciudad, ya que en

el siglo XIX el crecimiento de las ciudades desborda las murallas y otros límites tradicionales. Algo similar sucede con la panorámica urbana de la ciudad de Nueva York que puede verse en *La invención de lo cotidiano*. Michel de Certeau contempla la ciudad desde una de las to-

rres del ya desaparecido World Trade Center. Desde ahí, no puede ver nada, salvo la neutra y abstracta uniformidad de la cuadrícula dibujada por el trazado de las calles. Si la frustrada panorámica de la ciudad de París de Victor Hugo alertaba sobre la inutilidad de refugiarse en viejas panorámicas ordenadas, como la del bello y monumental París medieval, Michel de Certeau sugiere que hay que descender de las torres y hacerse cargo de la ciudad mediante el recuento con las prácticas ordinarias de quienes la habitan.

Estas dos referencias resultan impresionables para cualquier autor que quiera abordar, como es el caso de Marta Llorente, el estudio de las ciudades y de sus múltiples transformaciones a lo largo de la historia. *La ciudad: huellas en el espacio habitado* es un ensayo de enorme ambición humanística donde se explica cuáles han sido los modelos de ciudad más relevantes a lo largo de la historia de Occidente y las comunidades que los han habitado. La idea fundamental de este ensayo consiste en mostrar cómo en la morfología de cada ciudad ha quedado registrada información sobre el modo en que convivieron sus habitantes y los diferentes conflictos de intereses que tuvieron lugar en ella. En esto, la autora se

aleja de libros tan conocidos como *La ciudad en la historia*, de Lewis Mumford, que ilustraba a través de las ciudades los logros del proceso civilizatorio y convertía a veces los espacios urbanos en documentos o planos con los que demostrar las virtudes del progreso en Occidente.

El libro quizás más cercano a *La ciudad: huellas en el espacio habitado* es el que escribió Richard Sennett, *La carne y la piedra*. Sennett también seleccionó diferentes episodios urbanos para revelar cómo había que interpretar la invención de las ciudades según la imagen ideal que se había tenido del cuerpo humano en cada momento de la historia. Las ciudades serían lugares soñados de plenitud y coherencia en función de la imagen ideal que se tenía de los ciudadanos destinados a habitarlas. Pero para Sennett las ciudades también son el producto de la percepción sensible que tenían esos ciudadanos de sus propios cuerpos y sus carencias: el espacio frustrado donde el sueño de plenitud y coherencia se resquebraja por el dolor y la improvisación de los sujetos que las habitaron realmen-

En la morfología de cada ciudad ha quedado registrada información sobre el modo en que convivieron sus habitantes.

te. En el libro de Marta Llorente esta misma tensión se da bajo la forma de lo que ella llama la “inscripción” —el proyecto o la voluntad de dar forma— y la “huella” —la experiencia real que los habitantes imprimen en el territorio de la ciudad.

Gracias a esta dialéctica, por ejemplo, podemos apreciar la complejidad que esconde la morfología de la *polis* griega. Esta ciudad tendría tanto que ver con la emergencia de una comunidad que fundaba espacios públicos de encuentro y debate como con la amenaza que sentía la recién nacida conciencia individual y política ante el poder que podría llegar a alcanzar lo público. Esta tensión entre la inscripción y la huella orienta el análisis de los diferentes modelos urbanos que desfilan a lo largo de los ocho capítulos, desde los primeros asentamientos prehistóricos hasta las ciudades contemporáneas.

En los centros urbanos de la España moderna, por ejemplo, las formas racionales de la construcción convirtieron las ciudades en eficaces decorados donde escenificar el castigo público, y los documentos de la época confirman que, efectivamente, el aparato inquisitorial señaló a los *culpables* y grabó en las calles, en sus casas e incluso sus cuerpos, la amenaza de lo que podría acontecer sobre el resto de los ciudadanos. Sin embargo, en los muros de las edificaciones de esas mismas ciudades han quedado también inscritos los rastros del crimen que los victimarios olvidaron eliminar una vez finalizado el ritual del castigo. Las huellas del dolor de las víctimas, que pasaron desapercibidas ante los victimarios o que simplemente desestimaron, hoy nos devuelven el recuerdo de aquellos acontecimientos y permiten también imaginar qué experiencia del espacio tuvieron los condenados, de la que nada nos dicen los documentos oficiales.

El último capítulo merece especial mención. Se organiza alrededor de la panorámica urbana de las ciudades eu-

Marta Llorente
LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO
Barcelona, Acontillado,
2015, 496 pp.

ropeas destruidas por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

Vistas desde la distancia de los aviones que sobrevuelan las ruinas, las ciudades revelan con nitidez sus antiquísimos trazados originales, que perviven a pesar de todo, y que pautarán las futuras reconstrucciones y los nuevos usos que darán los ciudadanos a los espacios. Al detenerse el libro aquí, en las ruinas urbanas de la Segunda Guerra Mundial y sus reconstrucciones, se evita cualquier alusión a lo que hoy difícilmente podemos considerar una ciudad. La inscripción sin huella ni es espacio habitado ni memoria de comunidad. Por eso no se habla en el libro de las restauraciones parquematizadas de ciudades en las que no queda rastro ni de la erosión ni de la destrucción; ni se escribe acerca de los grandes complejos vecinales de propietarios que se protegen y aíslan frente a los peligros y los imprevistos de las grandes metrópolis. —

ALEX MATAS (1976) es profesor de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad de Barcelona. En 2010 publicó *La ciudad y su trama* (Lengua de Trapo).

SOCIEDAD

Escuchar es imposible



MARIANO GISTAÍN

Los manuales empresariales, si es que hay otros, determinan que en una reunión o entrevista se pierde el 60% del mensaje. Y eso que habla el jefe. Ese porcentaje, como todo lo demás, es un cálculo ilusorio. Si recibiéramos el 40% de contenido no podríamos asimilarlo, haríamos implosión. La evolución ha restringido lo que puede captar el ojo porque si no ese ojo tendría que ser tan grande como la cabeza. El cerebro consume el 20% de la energía del cuerpo porque nunca deja de procesar. Escucha lo justo para sobrevivir, o sea, para ser eterno. Pero ahora todo parece ser poco: hay más presión que nunca para escuchar. Al cliente, al cónyuge, al planeta.

Los manuales para aprender a escuchar enumeran consejos que, si se llevaran a la práctica, impedirían escuchar: concéntrate, ten paciencia, cuida tu lenguaje corporal, pon atención, no interrumpas, muestra simpatía, atiende a los sentimientos, repite lo que te dicen, resume...

Un consejo habitual insiste en que antes de escuchar a los demás hay que escucharse a uno mismo, lo cual es más difícil o imposible todavía. Al menos escuchar a otros (si es que existen) podría llegar a ser entretenido. Pero escucharse a uno mismo es el colmo de la redundancia. Escucharse a uno mismo es entrar en un agujero negro: el horror de Conrad, el volcán de Lowry. En la entrada hay un misil rebotando loco, enjambres de drones con bombas H, la notificación de un embargo, hacienda... Pero son efectos especiales del terror cotidiano, miedos, barullos, angustia. Pasado ese umbral —hay que practicar un poco porque a veces te enredas en los miedos— llegas al fondo del ego, que se ha quedado en nada. Por suerte, el abismo interior es cada vez más breve: como todo lo demás, se ha comprimido. El ego es una patatica.



Lo que encuentras si te asomas al interior a escucharte a ti mismo... es que has desaparecido. No hay nada, polvo de estrellas, bacterias inmortales. La frase de Ortega se actualiza cada mañana y se queda en “yo soy mi circunstancia”. ¿Qué hay ahí dentro? Una puerta que sale al exterior. Un túnel como el que usó el Chapo y una moto vieja. Cuatro recuerdos alterados o falsos, cien mil horas de radio, algún remordimiento quizá inventado o copiado de una película.

La identidad es un contenedor mutante en torno al cual orbita el cinturón de miedos. La identidad, hasta hace poco, eran los secretos. Pero ya los has ido soltando por las redes. Los has liberado a trozos, un adjetivo por aquí, un clic furtivo



por allá... Los robots de Google *et alii* reconstruyen tus secretos rutinariamente. Hay datos dispersos, varias identidades según áreas o sectores de actividad, pero acabarán por converger en un punto que ya no será tuyo sino de alguna corporación. Quizá reservas algún secreto como inversión o lo guardas para venderlo al banco de argumentos mundial de segunda mano.

Pero no puedes asomarte ahí esperando que haya algo. No puedes estar impasible viendo pasar tus errores, el *timeline* de éxitos, tal como aconsejan por doquier. Una sarta de clics.

Otro truco que recomiendan para escuchar es la empatía: pero si pudieras empatizar, ponerte en el lugar del otro (en su vida, vivir su vida) ya

La adicción a los móviles parece ser la última culpable de la imposibilidad de escuchar, pero también podría ser al revés: los móviles se han inventado para poder no escuchar. La historia de la humanidad se podría escribir como la búsqueda de argucias e ingenios para no escuchar más que lo justo.

no haría falta escucharle. Si consigues ser él, ya no necesitas escucharle.

La adicción a los móviles parece ser la última culpable de la imposibilidad de escuchar, pero también podría ser al revés: los móviles se han inventado para, por fin, poder no escuchar. Estar juntos sin estar. La historia de la humanidad se podría escribir como la búsqueda de argucias e ingenios para no escuchar más que lo justo.

La razón definitiva de por qué es imposible escuchar puede ser que cada persona viene con todo, lleva toda su vida encima, activada, y emite todo a la vez. (Nota: Pensar esto de alguien que viaja conmigo en el ascensor). No podríamos atender a tanta información porque cada persona lleva el universo (o es el universo). Asumir que el interlocutor está con toda su vida completa, incluyendo el futuro (que tal vez nos incluye), podría ser un primer paso para vencer esa imposibilidad de escuchar.

Y la razón básica por la que escuchar es imposible sería la propia angustia contable: el flujo de contenido propio es inmanejable y no se le puede ordenar que se detenga o que desaparezca. Ese flujo, la ruedeta que no cesa, es el mismo mundo. Y el siseo, los neutrinos.

Escuchar es imposible porque no es necesario. Ya sabemos lo que vamos a oír. No nos interesa: no nos ayuda a sobrevivir (alcanzar la eternidad expandida). Y, en última instancia, porque sabemos que el que habla no sabe lo que dice. El mensaje está ya en el aire, nos precede. El mensaje, si lo hay, es más rápido que la velocidad de la luz y no requiere traducción. De puro simple se nos escapa.

Precisamente porque es imposible escuchar, hay que intentarlo. Es lo único que se nos resiste, lo que nos dará el sentido del universo. Por eso estamos siempre hablando, a ver si lo conseguimos. A ver si captamos algo del otro. Escuchar equivale a buscar vida extraterrestre, pero en la cocina; escuchar con los antiguos sentidos que nos han traído hasta aquí, hasta este estancamiento.

Hay que intentar escuchar, aplicar esas técnicas rudimentarias, ir a nuestro interior hueco, por donde pasa el universo a toda velocidad, ver el flujo de datos, sentarnos delante de alguien, y esperar —o forzar— el milagro. —

MARIANO GISTAÍN (Barbastro, 1958) es escritor y columnista. Lleva la página gistain.net