

A black and white portrait of Aharon Appelfeld, an elderly man with glasses and a dark cap, looking slightly to the right. The background is dark and out of focus.

Cetrillas

LITERATURA

En busca de Aharon Appelfeld



RICARDO
DUDDA

Tengo pánico a llamar por teléfono. Me cuesta llamar a mis amigos, a mi familia, al técnico de internet. Por eso llamar a un superviviente del Holocausto, como estoy a punto de hacer, me resulta casi imposible. Llevo frente al ordenador una hora. Mi novia me ha dado las claves de la cuenta de Skype del padre de su ex, que es israelí. Tengo el número de Aharon Appelfeld en Israel. Busco excusas para no llamar. Escribo un pequeño guion. Llamo y responde la voz de una mujer. “¿Aló?” Ejecuto mi guion. Se pone Appelfeld. Le pregunto si puedo conocerlo y entrevistarlo. “Fine, fine.” Me pregun-

ta de qué quiero hablar. De memoria, literatura, del Holocausto, de sus novelas... “Fine, fine.” Quedamos el 27 de noviembre a las 17:30 en su casa de Guivatayim, un barrio de Tel Aviv.

Y entonces comienzo a leerlo. Cuando lo llamé, solo había leído unas pocas páginas de *Badenbeim 1939*, uno de sus libros más famosos, publicado en 1978. Es una novela corta, kafkiana y siniestra. Un grupo de judíos pequeño-burgueses e intelectuales se aloja en un hotel de un pueblo austriaco a la espera de ser deportado a Polonia. Nadie sabe por qué los trasladan, ni siquiera el narrador. Los protagonistas están en el pueblo para el festival de primavera, que atrae a turistas de toda Austria y Alemania. Se obsesionan con la logística del festival, la organización de los músicos, los ensayos, discu-

ten banalidades. Que estén confinados a la espera de la deportación es una minucia. Discuten sobre si en Polonia serán bien recibidos, si se apreciará su música en Varsovia, y alguno incluso se convence de que el aire fresco de allí les vendrá bien. Appelfeld reflexiona sobre la ingenuidad, la disonancia cognitiva y la mentalidad pequeño-burguesa de los judíos asimilados de la Europa de entreguerras.

“¿No es fascinante ver lo fácil que fue engañar a los judíos?”, se pregunta Appelfeld en una entrevista con Philip Roth. “Con los trucos más simples, casi de manera infantil, los reunieron en guetos, los mataron de hambre durante meses, les dieron falsas esperanzas, y finalmente fueron enviados a la muerte en tren. Esa ingenuidad la tenía presente cuando escribía *Badenbeim*. En esa ingenuidad encontré un tipo de destilación de humanidad.”

La ingenuidad y la bondad son dos de los grandes temas de Appelfeld. En sus novelas hay drama y perversión, pero sus personajes suelen tener una mirada limpia



y clara, que analiza la realidad desde cierta distancia y asombro.

Muchos de ellos son niños, y muchos de ellos son un trasunto de él. Appelfeld elige la bondad y no la malicia para narrar su vida en guetos, campos de concentración nazis, campos de refugiados, una vida de huérfano en los bosques de Ucrania durante la Segunda Guerra Mundial, junto a prostitutas y proscritos. La ingenuidad, y el núcleo de bondad que hay en ella, forma parte de su proyecto artístico. Como le explica a Roth, “estoy interesado en las posibilidades de la ingenuidad en el arte. ¿Puede haber un arte moderno ingenuo? Me parece que sin la ingenuidad que encontramos todavía en los niños y los ancianos y, hasta cierto punto, en nosotros, el arte es defectuoso. He intentado corregir ese defecto.”

Aharon Appelfeld nació en 1932 en Chernovitz, en la región de Bucovina, un territorio entre Ucrania y Rumanía. Su infancia fue idílica y segura hasta el inicio de la guerra. Su padre era un empresario con tierras. Eran una familia de judíos asi-

milados, poco religiosos, ilustrados y cultos. En casa se hablaban alemán, ruteno, yídish y un poco de rumano. Vacaciones en los Cárpatos, en hoteles y balnearios de Austria, viajes de tren en primera clase, temporadas con los abuelos en el campo, que hablaban yídish e iban a la sinagoga, y en la hacienda de uno de los tíos, fan de Kafka y de las vanguardias.

La infancia de Appelfeld en la época de entreguerras transcurre en una burbuja heredera del idealismo del imperio austrohúngaro: tanto en *Badenbeim 1939* como *The age of wonders* los protagonistas son judíos asimilados, intelectuales que miran hacia Viena y rechazan la mentalidad del gueto y el *shtetl*. “Los judíos asimilados construyeron una estructura de valores humanistas y observaban el mundo a través de ella. Tenían claro que no eran ya judíos, y que lo que incumbía a los ‘judíos’ no les incumbía a ellos. Esa extraña seguridad los hizo criaturas ciegas o casi ciegas. Siempre me han gustado los judíos asimilados, porque ahí es donde el carácter judío y también, quizás, el destino judío, están concentrados con más fuerza.” En *The age of wonders*, un escritor judío austríaco sufre una crisis de reputación, en buena parte por el creciente antisemitismo. Recibe críticas más personales y racistas, lo marginan de los círculos literarios, no le publican su nueva novela. El ambiente está cada vez más enrarecido, pero el objeto de su odio es el judío pequeñoburgués, el comerciante y especulador que no aprecia la alta cultura. Las obsesiones del escritor, fan de Kafka, amigo de Zweig y crítico del sentimentalismo, le impiden ver lo que se avecina.

Appelfeld no es solo reacio al sentimentalismo y el moralismo. Tiene una obsesión con la escritura clara, concisa, exacta, y con saber diferenciar entre lo necesario y lo superfluo. En muchas de sus novelas y ensayos hay reflexiones sobre la relación entre la escritura y el pensamiento claros. Sus personajes buscan las palabras exactas, tienen miedo a

que no se les entienda bien. Sin embargo, Appelfeld es muy crítico con el memorialismo y el testimonialismo. “Nunca he escrito sobre las cosas tal y como ocurrieron. Todos mis trabajos son por supuesto capítulos de mi experiencia más personal, pero no son ‘la historia de mi vida.’” Por eso *Historia de una vida* (Península, 2005), sus memorias, es una obra incompleta y fragmentaria. Hay muchos episodios de su vida que no cuenta, como la muerte de su madre o su etapa en un campo de concentración en Transnistria: “He aprendido que una experiencia profunda se puede falsificar fácilmente.” Lo que no cuenta en *Historia de una vida* sí que lo cuenta en una entrevista en *The Paris Review*: “Estábamos con mi abuela en la granja. Los rumanos y los alemanes vinieron y mataron a mi madre y mi abuela. Era el verano de 1941. Yo tenía 9 años y medio. Ella tenía 31. [...] Estaba enfermo de paperas, y de pronto escuché unos disparos. Mi madre estaba en el patio. Cuando oí los disparos, salté por la ventana. Había un campo de trigo, y salté sobre él [...] Entonces encontré a mi padre. Y los dos fuimos andando hasta Chernovitz. Nos quedamos en el gueto. Luego nos llevaron al campo, y nos separaron. Estaba solo con mujeres y niños. Cada día alguno moría. Escapé del campo. Era en el 41, antes de las vallas electrificadas.”

Después de escapar del campo de concentración, Appelfeld vagó por los bosques de Ucrania y acabó viviendo con una prostituta ucraniana, que le pegaba y abusaba de él. En *Flores de sombra* (Galaxia Gutenberg, 2012) ficcionaliza esa historia. Un niño escapa del gueto con su madre, que lo esconde con una amiga prostituta en un burdel. Pasa toda la guerra metido en un hueco detrás de la pared. Vienen clientes, el niño comienza a descubrir a qué se dedica la mujer, con quien entabla una relación extraña, entre maternal y sexual. El joven Hugo aprende a observar, escuchar y tomar nota de todo lo

que ocurre. Lleva un diario, donde apunta las cosas que aprende y las que contará cuando salga de ahí.

Después de la guerra, Appelfeld pasó por varios campos de refugiados en Italia hasta llegar a Palestina. Cuando llegó, en 1946, “había perdido todas las lenguas que hablaba y se había quedado sin ninguna”. En su diario de entonces, se mezclan el alemán, que no puede separar de su madre, el yídish y el hebreo. Pronto, el hebreo se convertiría en su lengua. “Para mis compañeros la adopción de la lengua fue probablemente más sencilla”, cuenta en *Historia de una vida*. “Se desprendieron de la memoria y construyeron un idioma que estaba totalmente aquí, únicamente aquí, y desde este punto de vista, y no solo desde este punto de vista, ellos fueron los fieles hijos de aquellos años. Vinimos a esta tierra a construir y reconstruirnos. ‘Construir y reconstruirnos’ era interpretado por la mayoría de nosotros como el aniquilamiento de la memoria.” La generación de Appelfeld no habló del Holocausto. Hubo hijos que no supieron lo que sufrieron sus padres. Appelfeld se vio tentado de hacer lo mismo. ¿Qué “hechos” iba a contar de la guerra si cuando comenzó solo tenía siete años? La ficción le ayudó a contar. “La guerra está sepultada en mi cuerpo, pero no en mi memoria. No invento, sino que elevo de las profundidades de mi cuerpo sensaciones y pensamientos que fui absorbiendo durante mi ceguera.” Appelfeld defiende la ficción para narrar el Holocausto, pero también para salvar al individuo de los procesos históricos: “El arte cuestiona constantemente el proceso por el cual un individuo se reduce al anonimato.” La ficción es también una manera de enfrentarse a la memoria.

Tengo que llamar de nuevo. No sé si Appelfeld habla suficiente inglés para hacer la entrevista. Es amigo de Philip Roth, con quien imagino que habla en inglés, pero cuando Roth lo entrevistó para *London Review of Books* Appelfeld le respondió por escrito

en hebreo. ¿Podrá traducirme su mujer, Judith, que es argentina, del hebreo al castellano? Quizá es asumir demasiado. Tengo que llamar de nuevo, pero ya estoy en Jerusalén y no tengo internet. Cojo el bus a Tel Aviv.

En el centro de Tel Aviv hay una librería internacional muy buena: Halper’s Books. En ella encuentro varios libros de Appelfeld, pero no el que busco, *The immortal Bartfuss*, sobre un romance en el Israel de los primeros años. No ha escrito mucho sobre Israel, y no le gusta el periodismo. Sus novelas siempre vuelven a su infancia y a la Europa de entreguerras: “El hombre puede llevar su ciudad natal a todas partes y vivir en ella una vida plena”. En un ensayo, se pregunta: “¿Cómo construye

“Vinimos a esta tierra a construir y reconstruirnos. ‘Construir y reconstruirnos’ era interpretado por la mayoría de nosotros como el aniquilamiento de la memoria.”

uno un puente a través de ese abismo que hay entre el deseo de asimilación y el anhelo de las raíces?”

Es el piso 5. En el buzón no hay nombres. Cuento las puertas, hay cinco, llamo a la quinta. Se oye la voz de una mujer anciana, no entiendo lo que dice. Pregunto por Judith, por el señor Appelfeld. Se oyen gritos en el interior de la vivienda. La anciana intenta abrir la cerradura, mueve el pomo, pero no puede abrir la puerta. Las voces de fondo, más jóvenes, le recriminan algo, imagino que dicen “no abras”. “¿Judith?” Pero no consigue abrir la puerta. Bajo a la calle. Estoy en una calle equivocada, me dice una vecina. Esto es la calle Borojov de Tel Aviv, tienes que ir a la calle Borojov en Guivatayim. “¿Y está lejos?” “Sí, coge un taxi”.

Llamo al timbre, esta vez el correcto. El hijo de Appelfeld me abre la puer-

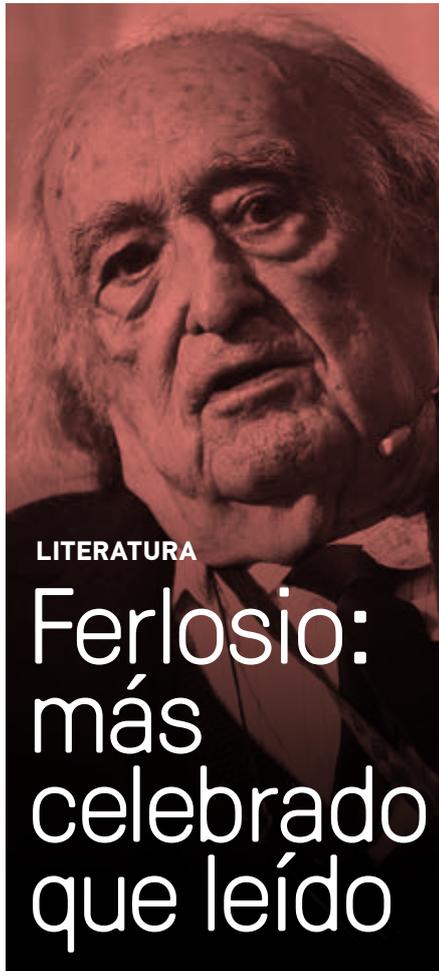
ta de la casa. “Acabamos de volver del hospital. Te hemos llamado varias veces pero no lo cogías.” Appelfeld está de espaldas a la puerta, en una silla de ruedas. No lleva su boina característica. Le doy la mano, la tiene vendada. Me mira como si mirara a kilómetros de distancia, con los ojos achinados. Está comiendo un plátano muy lentamente. Me siento en el sofá. No deja de mirarme. Me dice: “Me he roto la cadeira.” Luego hay un silencio incómodo. Respira con dificultad. Judith, su mujer, con cara de preocupación, me dice que espere unos diez minutos. Se acaban de mudar a la casa, tras cincuenta años viviendo en Jerusalén. Aquí están más cerca de sus hijos y del hospital. Hay cajas por todas partes. Los únicos libros que hay son los de Appelfeld, todas las traducciones. Muchas en alemán, francés, español. Hay una en catalán.

Aharon mira al vacío, llama al hijo y le dice algo al oído. Se lo llevan del salón. “Vamos a tener que cancelar la entrevista. Aharon tiene que descansar.” Judith me ofrece un vaso de agua. Hablo con ella pero me responde muy escuetamente, está preocupada por su marido. Una de las preguntas que tenía preparada era sobre ellos, cómo se conocieron. Aharon no ha escrito nunca sobre su mujer e hijos (“Mi escritura es mi fantasía, no es mi vida real.”). Me termino el vaso de agua y me marcho. “Llame en unos días a ver cómo se encuentra. Lo siento mucho.”

Llamo dos días después. Appelfeld sigue cansado y cancelamos la entrevista definitivamente. Siento que he insistido demasiado y a la vez que no he insistido suficiente. Me digo: Bueno, de todas formas él dice que “hablar me cuesta: en la guerra no se habla”. Me digo: su vida está en sus novelas. O casi toda su vida.

En el bus de Jerusalén a Tel Aviv voy sentado al lado de un soldado de unos veinte años, con su uniforme caqui. Mira su Instagram y ropa y zapatos en internet. Su rifle está demasiado pegado a mí, me roza la pierna y no me muevo en todo el viaje. —

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



LITERATURA

Ferlosio: más celebrado que leído

E

GONZALO
TORNÉ

l refranero, siempre propenso a lo cafre (incluso cuando acierta, y quizás más cafre cuanto más acierta) nos advierte que “en el funeral todos hablan bien

del muerto”. Los motivos de estos funestos hábitos de celebración son múltiples: quienes se inclinan hacia la mala sombra pueden elogiar sin temor a que sus palabras le alegren el día al interesado; los oportunistas pueden frotarse con la lumbrera sin miedo a que les replique; y los despistados (conjeturo que la mayoría) recuperamos como buena mente podemos el tiempo malgastado.

Así que solo cabe celebrar que los reconocimientos y los agasajos le lleguen a Sánchez Ferlosio en vida y con la cabeza clara, cuando parecía que el Cervantes, recibido al borde de los

ochenta, equivalía a una especie de fin de fiesta, de broche para un escritor que se daba ya por leído. La inesperada y feliz *revifalla* de Ferlosio se beneficia de la prolongada dedicación de su último editor, Ignacio Echevarría, que empezó hace ya algo más de un lustro armando un volumen para presentar a Ferlosio a los lectores chilenos (en la exquisita Diego Portales) y que ha terminado (en la no menos exquisita cuando se lo propone Penguin Random House) por ofrecer al lector ediciones cuidadísimas de sus ensayos, sus pecios y sus narraciones.

(Un empeño, por cierto, que pone de manifiesto las similitudes del arte de la edición —no confundir con el de la contratación— con las técnicas de cocina: donde los fogones resucitan el atractivo y el sabor de un cadáver, el oficio de editor intensifica el interés de una obra al estructurarla en una disposición que afina su sentido.)

Me sumo por tanto a esta nueva celebración de Ferlosio pero no sin un pero. Leída, primero por gusto y luego ya intrigadísimo, la marea de artículos que ha propiciado su cumpleaños me asombra que tantos y tantos párrafos se entretengan en el carácter “gruñón” del personaje, a los resplandores y mortificaciones de su estilo, y a su entrega “casi monástica” al trabajo. Concedo que el estilo de Ferlosio es llamativo, pero no deja de ser sorprendente (con los cuatro volúmenes como cuatro soles de ensayos sobre la mesa de novedades) que apenas se haya escrito sobre sus ideas, propuestas e impugnaciones (la mayoría actualísimas, y algunas muy urgentes) sobre la política internacional y la sociedad española.

En mi prospección amateur de esta eflorescencia ferlosiana apenas he leído, por improvisar algunos ejemplos, que se le discuta su firme denuncia contra el escándalo y la ofensa personal como argumento político (“el escándalo es una droga que anestesia el sentimiento de nulidad política”); su oposición a lo “individual” como instancia (“los periódicos tienden cada vez más a centrar la información polí-

tica en las personas, y la crítica en sus mayores o menores aventuras e irregularidades de conducta pública y privada, incluyendo el registro minucioso del más inane y banal trasiego”); su repugnancia hacia el patrimonio cultural y la memoria histórica (a la que moteja de “Modelo de delirio”); el asco que siente ante la insistencia de apuntalar la nación en el exterminio cruento de las Indias; su repelencia hacia la superación y cualquier otra forma de competición, por no mencionar el desasosiego casi físico que experimenta contra el culto de la eficacia (“poner bozal a la rabiosa bestia de la eficacia a ultranza, aun erigida en sumo y hasta único criterio para el éxito popular de una gestión”); las dudas que le despierta el fetichismo de las instituciones (“no abandonarse a las instituciones como si fuesen servomotores capaces de gobernarse por sí solos, supliendo la intervención de una conciencia vigilante”) y la contrariedad que le despiertan los fetiches ya consolidados (“con la bandera la facción dominadora convierte un hábitat en territorio”); la lucidez sobre la sangría del liberalismo subyugado (“la férrea e inamovible prioridad de la economía capitalista es el furor del lucro”); el desprecio hacia las componendas de la tradición y el papel de comparasa al que voluntariamente se han avenido tantos colegas vía ferias y festivales (“el grotesco papelón del literato”); la justificación histórica de cualquier pérdida personal (su prolongado *agon* contra la guerra, parecido en determinación al de Canetti contra la muerte) y una matizadísima demolición de la patria y de los fantasmas de la identidad, tan omnipresente en su obra que me da apuro añadir indicaciones.

Ideas y pensamientos que no aparecen como exabruptos del carácter o firuletes del estilo (al contrario, la frase ferlosiana recuerda al esfuerzo del jurista por trazar con nitidez el perímetro de una ley o de un delito: alambicada al principio por el compromiso de recoger la complejidad del caso, se revela con la claridad de lo exacto cuando, terminada su lectura, somos

capaces de contemplar la forma entera del argumento que dibuja) sino desarrollados a conciencia, agente provocador y objetivo último de sus textos.

El silencio que envuelve estas ideas resulta más inconveniente al comprobar que unos cuantos de los que se han sumado (legítimamente, faltaría más) a la celebración son defensores firmes de las patrias, el mérito competitivo, las instituciones, la indignación como instancia argumentativa, el patriotismo, el patrimonio cultural o la insoportable “identidad” en cualquiera de sus variedades territoriales. El contraste es tan desalentador que desde hace varios días voy de aquí para allá preguntándome: ¿pero por qué les gusta a estos señores Ferlosio? ¿Porque es gruñón? ¿Por su entrega? ¿Por ese *Jarama* que el hombre no pierde la oportunidad de repudiar?

Me temo que esta oleada de artículos contribuye a domesticar el carácter subversivo del pensamiento de Ferlosio, y que a cambio de encaramar con grandes fanfarrias al autor sobre el pedestal de la plaza pública nos escamotean (más por hábito que por una malicia consciente) la oportunidad de dialogar con sus ideas. Se me dirá que se trataba de festejar y no de discutir, pero sucede que el momento del festejo no se pasa nunca en este país (si no es para pasar a la enemistad irreconciliable), y sucede también que quizá la mejor manera de festejar a un ensayista sea tomarse en serio lo que dice, sobre todo si lo que dice cartografía el mapa de nuestros descosidos presentes y está pensado para interpelarnos.

Convendría, insisto, decantar los textos sobre Sánchez Ferlosio hacia la discusión pública de asuntos concretos si no queremos que en unos años (dentro de veinte por lo menos) pueda decirse de nuestro escritor aquella maldad acuñada por Francisco Umbral (y que ha terminado por ajustarse como un guante profético a su propio legado): “Muere más celebrado que leído”. —

GONZALO TORNÉ (Barcelona, 1976) es escritor. En 2017 publicó *Años felices* (Anagrama).



CINE

El manipulador manipulado

U

**VICENTE
MOLINA FOIX**

realizador Thierry Frémaux, fue seguramente la primera comedia de la historia del cine. Se trata de *El regador regado* (*L'Arroseur arrosé*, de 1895), donde un tranquilo jardinero que riega su jardín es burlado por un muchacho que oprime con los pies la manga de riego, cortando el flujo del líquido hasta que, intrigado, el jardinero se pone a mirar esa boca obstruida, momento que el joven pillito aprovecha para dejar de apretar la goma: el agua sale a borbotones y remoja al regante. Hubo en sus albores otros pioneros (Muybridge, Marey, Edison) del invento aún entonces exento de entidad

no de los filmes de menos de un minuto recogidos en *¡Lumière! Comienza la aventura*, el ensayo antológico muy bien compuesto y comentado por su

artística, pero los hermanos Lumière —en particular Louis, el menor, en tanto que ideador y camarógrafo— fueron sin duda los primeros *auteurs* en el sentido que la palabra adquirió más de sesenta años después, también en Francia, promovida por *Cabiers du cinéma* y una pléyade de grandes críticos-cineastas que dieron forma y empuje a la Nueva Ola. Frémaux incluye en su deliciosa antología una segunda versión de *El regador regado* más elaborada, en la que el filmador cambia el encuadre, dándole al episodio más profundidad de campo en aras de una mayor comicidad, y haciendo que el chico burlón mire con notable descaro a la cámara antes de salir de cuadro. ¿El primer *remake* del séptimo arte?

Manuel Martín Cuenca hace cine con soberbio orgullo, y esa condición, evangélicamente tenida por pecado capital, es su gran virtud; se advierte y se le agradece en *El autor*, su versión de *El móvil* de Javier Cercas, la histo-



ria de un escritor en ciernes que, falto de inspiración y también de escrúpulos, manipula a los habitantes de todo un inmueble para construir una ambiciosa novela criminal. Trabajar con soberbia y no con servidumbre es el atributo de los buenos adaptadores, y ha sido para mí muy consolador ver a Cercas fotografiado en la promoción de *El autor* condonando a su lado las libertades que Martín Cuenca, en colaboración con su coguionista Alejandro Hernández, se ha tomado respecto al material literario, apenas setenta páginas de texto; lo habitual es que el novelista llevado al cine ponga el grito en el cielo de la traición. Hay que decir que además de la *bibris* de sus imágenes, Martín Cuenca es un libertino dotado de imaginación formal: expande, glosa y continúa la línea maestra del fascinante relato escrito, no violentando la razón ni la finalidad que llevó a Cercas a inventar su ingeniosa fábula sin moraleja.

El autor tiene numerosas cortesías con *El móvil*, pero aquí nos interesan más las arrogancias que, en un cine centrípeto como el español, pueden, al menos en un principio, chocarle al espectador. Así, mientras que el alma de la *nouvelle* de Cercas es abstracta y su marco deslocalizado, Martín Cuenca, andaluz de Almería y proclive a situar en su “Andalucía de la mente” apólogos cruentos y fábulas salinas, hace que este nuevo filme transcurra todo en Sevilla, la ciudad más folklórica de la tierra, sin que le intimide el inherente tipismo de tantas décadas cinematográficas de seseo y ceceo, de taconeo flamenco y tonadilleras espirituosas, de ventanas con rejas y macetas cuajadas de geranios. El habla sevillana se oye, como fondo sonoro y en el marcado acento de María León, uno de los dos personajes añadidos por la película a la novela, las estrechas calles de sabor morisco están ahí, como está el río Guadalquivir en un extremo del fotograma, bajo puentes que nadie cruza en calesa. Y en esa urbe más siniestra que amena, y vista más de noche que al sol, la voz neutra del aspirante a escritor Álvaro (Javier Gutiérrez) y de su profesor de creación literaria (Antonio de la Torre), supone un gran hallazgo de la película (no existe tampoco en el libro de Cercas), creando un contrapunto decisivo.

No hay costumbrismo, pero sí pèripecia, otra añadidura del ocurrente cineasta al sucinto autor de la novela corta. Cercas desarrolla el caso paranoico de un Álvaro para quien lo esencial es “sugerir ese fenómeno osmótico a través del cual, de forma misteriosa, la redacción de la novela en la que se enfrasca el protagonista modifica de tal modo la vida de sus vecinos que este resulta de algún modo responsable del crimen que ellos cometen” (Tusquets Editores, páginas 24/25 de la edición de 2003). Martín Cuenca, obligado por su medio de expresión a rellenar los huecos de la palabra, la indeterminación de la prosa, da sus pinceladas de sevillanismo e introduce sin capricho, en una trama

empapada de literatura, la casuística de la escritura: dentro del matrimonio en crisis, con la figura citada de María León, escritora de *bestsellers*, y en el taller dirigido por Antonio de la Torre, conciencia insolente del autor que, vociferando crudamente, permite alivios cómicos en una historia cruel, ofreciendo a los que además de espectadores de cine somos “letraheridos” un vislumbre morboso de la mecánica de estas modernas instituciones de enseñanza del genio.

No son los únicos añadidos. Uno, y mejor no desvelarlo aquí, es el desenlace, en el que el cineasta se permite el triple salto sin red en el juego de las manipulaciones encadenadas: una *mise en abyme* de lo macabro. Claro que ese sorprendente final carcelario podría ser la relectura humorística por parte de Martín Cuenca de lo último que el autor, el del libro, escribe en su novela antes de terminarla con el mismo párrafo de arranque de *El móvil*: “Finalmente, comprendió que con el material de la novela que había escrito podía construir su parodia y su refutación” (página 98 de la mencionada edición de Tusquets). El segundo aditamento que no podía provenir de la obra impresa es la banda sonora. El universo aural de Cercas en *El móvil* yo lo imaginaría *bartokiano*. Martín Cuenca, que no puso músicas a sus últimos filmes, aquí, por una casualidad, pensó en José Luis Perales. Milagrosamente, para los que no somos afines a las melodías de este compositor y cantante conquense, sus composiciones funcionan en *El autor* de manera elocuente, recordándonos (el propio director lo ha hecho en una entrevista) que otra canción de Perales cantada por Jeannette, “¿Por qué te vas?”, no solo acompañó las mejores escenas de *Cría cuervos* sino que llamó poderosamente la atención de un gran enamorado de esa película de Saura, Stanley Kubrick. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. En 2017 publicó *El joven sin alma*. *Novela romántica* (Anagrama).

LITERATURA

Oír voces (y escribirlas)



**RODRIGO
FRESÁN**

no se la pasa oyendo voces. Las voces que nos llegan mientras flotamos en materno líquido amniótico durante nueve meses.

Las voces de padres y maestros. La voz del primer y fugaz amor y la voz de los hijos para siempre. La voz detestada del jefe. La impiadosa o consoladora voz propia y oscura en las noches de insomnio. La voz de ese médico que nos dice “hay algo aquí que no me gusta”. La voz con la que decimos nuestras últimas palabras seguramente tanto más banales que todas esas más bien dudosas “famosas últimas palabras” de famosos en las últimas y que, en la mayoría de los casos, son fantasías de los testigos de sus muertes. (Ejemplo y paradigma: el “¡Luz! ¡Más

luz!” de Johann Wolfgang von Goethe conveniente y trascendentalmente transcrito por sus biógrafos a partir de un tanto más mundano y menos lírico “Abran la segunda persiana para que entre más luz, por favor.”)

Todas esas y tantas otras voces que andan sueltas por ahí en días y tardes y noches en los que (cortesía de la proliferación de *mobile-phones* con audífonos) ya no es signo de locura sino signo de los tiempos el ir hablando solo y agitando los brazos por las calles. El hablar con uno mismo (que los antiguos griegos relacionaron con el hablar en privado con los dioses para recibir instrucciones o desobedecer mandatos; de esta creencia se ocupa el reciente y muy interesante ensayo/investigación/memoir *The voices within: The history and science of how we talk to ourselves*, del psicólogo y novelista Charles Fernyhough) es ahora hablar con cualquier mortal. Cada

vez con dicción y elocuencia más distante y desde más de lejos, muchas más veces y con menos ganas y necesidad real de comunicar algo que cuando los teléfonos no salían de la sala o, en el peor de los casos, del dormitorio.

Pensaba en esto días atrás cuando leía en tándem dos biografías publicadas no hace mucho. La primera se ocupa de un artista que hizo época (*David Bowie: A life*, de Dylan Jones) y la segunda de una época que hizo artistas (*Meet me in the batbroom: Rebirth and rock and roll in New York City 2001-2011*, de Lizzy Goodman). Y, en ocasiones, se saludan de un escenario a otro insistiendo en uno de los modales clave del movimiento: la adicción a reinventarse una y otra vez para ser alguien o algo, para trascender a su tiempo. En lo formal, ambas tienen algo en común: pertenecen a ese cada vez más funcional y gratificante género que es la



biografía oral/coral. Intimidación instantánea, inmersión sin prolegómenos; y tal vez de ahí que en Amazon se ofrecen varios manuales de uso para aplicar el género a la propia vida y a la de familiares y, seguro, tener graves problemas durante las fiestas findeañeras.

A saber: muchos hablan mucho y alguien graba y toma nota primero y transcribe después. Así, la mareante pero a la vez iluminadora sensación/percepción de estar metido en alguno de aquellos filmes de Robert Altman (quien ha protagonizado una muy buena biografía parlanchina ordenada por Mitchell Zuckoff) o en alguna de estas series de TV de Aaron Sorkin. Y de acuerdo: ahí siguen estando las *memoirs* imprecisas como las de Bob Dylan o Patti Smith y siempre habrá tiempo para regresar a alguna de esas más tradicionales y exhaustivas investigaciones en plan *CSI* (en mi caso y en mi biblioteca, el Henry James de Leon Edel, el James Joyce de Richard Ellman, la Virginia Woolf de Hermione Lee, el Saul Bellow de James Atlas, el Malcolm Lowry de Gordon Bowker, el John Cheever de Blake Bailey y todos esos Hemingway y Fitzgerald a cargo de demasiados). Pero, de tanto en tanto, una buena biografía oral limpia el paladar con las voces de segundos y terceros en discordia y concordia. Y es una pena (o tal vez esto dice algo y mucho de la cautela y pudor del hispanoparlante) que no abunden muchos especímenes en nuestro idioma. Seguro que me olvido de alguno, pero tan solo me vienen a la memoria ese magno monumento *à deux* que es el *Borges* de Adolfo Bioy Casares y la recopilación de testimonios que hizo Patricio Zunini para el breve pero muy nutritivo *Fogwill, una memoria coral*.

El mundo del rock and roll y del espectáculo y sus alrededores sin frontera, con todas sus locuaces drogas y su sexo rapaz, es especialmente indicado para el desgrane de anécdotas (en mis estantes de aquí al lado tengo panoramas de Seattle y del punk, radiografías de Warren Zevon

y *The Replacements*, de Hunter S. Thompson y de Lester Bangs, y de los programas de televisión *Saturday Night Live* y de *Twin Peaks*) y las indiscreciones a discreción. Allí, de algún modo, todo es muy *off* pero *for the record*. Y no es casual que tal vez no la piedra fundante de la percepción/audición moderna del asunto pero sí la joya fundacional tenga por tema y persona a un ícono secundario pero apasionante del Mundo Pop. En 1982 Jean Stein —con edición del ubicuo *cult-man* George Plimpton— publicó el *bestseller* *Edie* escuchando la triste saga de Edie Sedgwick: chica rica devenida en musa-star descartable de Andy Warhol, la “Just like a woman” de Bob Dylan, la “Femme fatale” de Lou Reed y su propia autodestructora *fast-forward* y muerta precoz. Antes, Stein había utilizado el procedimiento en otro libro siguiendo las voces al costado de las vías del funeral-ferrocarrilero de Robert F. Kennedy. Y en su bellísima juventud había entrevistado a William Faulkner (con quien tuvo un *affaire*) para *The Paris Review*. Pero con *Edie* dio en el blanco y abrió la puerta para que otros salieran a jugar (el propio Plimpton publicó en 1998 *Truman Capote: In which various friends, enemies, acquaintances, and detractors recall his turbulent career* y hasta consiguió su propio coro post-mortem *George, being George: George Plimpton's life as told, admired, deplored, and envied by 200 friends, relatives, lovers, acquaintances, rivals and a few unappreciative observers* orquestado por Nelson W. Aldrich en 2009). Y el recurso, de tanto en tanto, hasta asoma la cabeza en novelas como *Boy wonder* de James Robert Baker o *Rant* de Chuck Palahniuk.

Poco antes de saltar desde lo más alto de un edificio de Manhattan, a principios de este año y a sus 83, Stein había ecualizado un último conjunto de voces en *West of Eden: An american place*, a ser publicado por Anagrama en 2018. Allí Stein —hija de magnates de la industria del espectáculo de Hollywood— remonta

y estrella los ascensos y caídas de varias dinastías de Los Angeles con figuras invitadas del calibre de Joan Didion, Gore Vidal, Arthur Miller y Dennis Hopper soltando sus lenguas.

En una entrevista de 1990, Stein explicó así su *modus operandi*: “A mí me interesa mucho el efecto de varios mundos diferentes chocando entre sí. Abarcarlo todo. Que cada una de las personas te esté hablando solo a ti en una habitación que contiene multitudes.” *The New York Times* definió lo suyo como “lo más cerca que jamás estaremos de la verdadera historia de cualquier cosa”.

Tal vez semejante responsabilidad, con el paso del tiempo y la fatiga de materiales, hizo que ese constante clamor acabase ensordeciendo a la millonaria Stein. Y la hundiese en bien documentadas y abismales depresiones hasta que una mañana decidió abrir una ventana de su elegante *penthouse* en el Upper East Side de Manhattan. ¿Habrá dicho algo Stein en su caída? Me gusta pensar que su última palabra fue “Silencio”. Y me agrada el que no hubiese nadie cayendo a su lado para dejarla y mentirla por escrito. (Queda, sí, el escueto y muy poco jeansteniano testimonio del portero del 10 de Gracie Square precisando que “era una persona muy agradable”; no trascendió, en cambio, la opinión de sus hijas —a las que arregló con algunas joyas y primeras ediciones— al enterarse de que casi la totalidad de los 38.000.000 dólares de su herencia había sido legada a diferentes fundaciones y al Whitney Museum.) Porque, claro, no hay nada más tentador que asegurar que se oyó algo histórico. Mi ejemplo favorito del síntoma es el de Pancho Villa, quien —aunque acribillado por más de nueve balas dum-dum y muerto en el acto— tuvo, dicen, un último aliento para decir: “No me dejen morir así; digan que dije algo.”

Pues eso. —

RODRIGO FRESÁN (Buenos Aires, 1963) es escritor. En 2017 publicó *La parte soñada* (Literatura Random House).

ARTES VISUALES

Un infierno por escuela

E

SILVIA CRUZ
LAPENA

l infierno que imaginó Auguste Rodin tenía que ser de bronce pero al final fue de yeso. En la obra resultante no hay nada que sea realmente cruel, ni

tampoco oscuro porque para recrear el averno Rodin empezó leyendo a Dante y observando estatuas renacentistas, pero enseguida se topó con su presente, es decir, con Baudelaire. Por eso le quedó una recreación de las tinieblas poblada de pesares que es también exuberante. Esa historia, la del origen y el no-final de *La puerta del infierno*, es la que cuenta la exposición que la Fundación Mapfre de Barcelona ofrece hasta el 28 de enero en colaboración con el Museo Rodin de París para conmemorar el centenario de la muerte del padre de la criatura.

El infierno según Rodin recorre los cuarenta años de trabajo que el escultor dedicó a la puerta, para la que calculó que necesitaría solo tres. En el recorrido, cronológico, se aprecia que el arranque del proyecto lo hizo con alegría y vocación de heredero; que el desarrollo le comportó un estirón artístico y vital y que el final de la obra, inacabada, fue una frustración dolorosa para el autor, pero clave para la historia del arte.

Rodin empezó a imaginar la pieza cuando tenía cuarenta años y aún trabajaba como decorador en la Fábrica de Porcelanas de Sèvres. Su obra más destacada era entonces *La Edad de Bronce*, una escultura que generó polémica después de que algunos críticos aseguraran que Rodin no la había tallado, sino que había hecho el vaciado directamen-



te del modelo de carne y hueso, un soldado llamado Auguste Ney. Una vez aclarada, esa controversia suscitó el interés del Estado francés, que se la compró a Rodin. Tres años después, en 1880, le encargaba *La puerta del infierno* para colocarla en la entrada del Museo de Artes Decorativas de París, que nunca se inauguró.

Auguste Rodin empezó inspirándose en *La puerta del paraíso* que talló Lorenzo Ghiberti en el siglo xv para el Baptisterio de Florencia. Esa fidelidad de Rodin a sus predecesores está reflejada en las maquetas que pueden verse en la muestra, así como en los muchos bocetos que dibujó y que son uno de los mayores placeres de la exposición. Son especialmente hermosos los dibujos elaborados con tinta a la pluma y realce de yeso, una suerte de sketches en claroscuro que forman parte de los ciento cincuenta documentos y grupos escultóricos que componen la exhibición.

Pero Rodin no tardó en tomar sus propios desvíos. Un ejemplo: su puerta no se divide en cuartos ni sus

personajes están aislados. En la suya, algunos se tocan y todos conviven casi revueltos. Tras esos desvíos, llegaron los descartes. *Desesperanza*, *Desconsuelo*, *Desamparo* o las *Lloronas* son las piezas favoritas de quienes le pagan el trabajo, que consideran que *El beso* es una escena demasiado idílica para un infierno y le obligan a quitarla. Pero entonces Rodin se topa con Baudelaire, el averno se torna urbano y encuentra la manera de resarcirse de aquel ósculo amputado. Tras ilustrar *Las flores del mal* empieza a modelar mujeres sinuosas que en cuclillas se abren de piernas ante el espectador de un infierno que no es el de la Biblia ni el de Dante, es un infierno de autor.

Y es que a medida que avanza el recorrido, el visitante puede ver cómo *La puerta del infierno* va dejando de ser un “qué” para convertirse en un “dónde”: concretamente en un laboratorio que permitió a su autor seguir creciendo ajeno al ruido, las modas y las prisas. “Rodin no tuvo la osadía de querer comenzar haciendo árboles. Comenzó con la semilla, subte-



rráneamente, por decirlo así. [...] Eso requería tiempo, mucho tiempo”, dice Rainer Maria Rilke en la biografía que le dedicó al escultor francés sobre el modo en que afrontaba su trabajo.

Hoy hay repartidas por el mundo ocho copias de la versión final del conjunto escultórico, pero en vida de Rodin *La puerta del infierno* nunca llegó a ser de bronce porque él mismo se encargó de abortar la fundición en el último momento. No se sabe si por inseguridad o por un exceso de exigencia pues nunca explicó sus motivos. Al acabar la visita habrá quien piense que esta es la historia de un fracaso. Nada más lejos: *La puerta del infierno* fue para Rodin una escuela siempre abierta en la que perfeccionó su obra y colocó a la escultura camino del siglo xx. Y es cierto que nunca se destinó a dar acceso a un museo, un hogar o un palacio, pero sí ejerció de puerta: su dintel marcó la linde entre un decorador de loza y el padre de *El Pensador*. —

SILVIA CRUZ LAPEÑA es periodista y autora de *Crónica jonda* (Libros del k.o., 2017).

AGENDA

ENERO

CONFERENCIA SOBRE LA TRAICIÓN

El filósofo israelí Avishai Margalit hablará el 18 de enero en el cccb de Barcelona sobre su reciente libro *On betrayal*, donde reflexiona sobre la traición y su relación con la ética.



CONCIERTOS ALT-J DE GIRA EN ESPAÑA

La banda estadounidense visita Barcelona el día 8 y Madrid el 9 para presentar su nuevo álbum *Relaxer*.



EXPOSICIÓN DAVID HOCKNEY EN BILBAO

El Museo Guggenheim presenta, hasta el 25 de febrero, la exposición “82 retratos y un bodigón” del pintor británico.



EXPOSICIÓN ARTE EN LA TRANSICIÓN

El centro cultural Imprenta Municipal-Artes del Libro de Madrid acoge hasta el 15 de abril la exposición “Letras Liberadas”, sobre las artes gráficas en el Madrid de la Transición.





SOCIEDAD

Sexo cero

P

MARIANO
GISTAIN

arece que hay menos sexo cada día. Que se hace menos el amor, o como se llame. *Archives of sexual behavior* de agosto pasado. Hay estudios y encuestas en Google sobre este declinar. Vid. el artículo de Martín Caparrós en *EPS* del 7 de diciembre sobre la expresión “Hacer el amor” como marca de los setenta.

Encuestas exhaustivas apuntan a un descenso de sexo, de hacer el amor, en USA y Gran Bretaña. Parece lógico: el tiempo se ha comprimido, acelerado. La expresión “un polvo rápido”, tan bien traída o acuñada por Henry Miller en *Primavera negra*, se ha quedado sin tiempo. Cada segundo se ha monetarizado. O, con más

precisión: cada segundo se ha financiarizado. Ver en la web *Visual capitalist* lo que abulta el dinero, el capital financiero, los derivados, ¡la deuda mundial!: te cansas de hacer *scroll*.

Cada segundo es dinero... o deuda. Aunque esa unidad, el segundo, queda ya antigua. El dinero/tiempo se mide por milésimas de segundo. Los deportes han consagrado ese tiempo invisible, siempre susceptible de ser dividido y fragmentado (tortuga de Aquiles). La milésima es popular. ¿Cuánto gana Warren Buffet en una milésima? ¿Amancio Ortega, Serguéi Brin & Larry Page, Carlos Slim, Jeff Bezos, Mark Zuckerberg...?

Pero la milésima también se queda larga para la velocidad de las máquinas, que en eso, en el aprovechamiento del tiempo, ya han desbordado al humano, reducido (o aumentado) a mera asociación de

bacterias y algoritmos. Los mercados compiten por rentabilizar los nanosegundos, inversiones de alta frecuencia (HFT). Y la publicidad, también. Y eso que todo funciona, todavía, con ceros y unos. La computación cuántica está al caer. Ya se puede comprar el ordenador cuántico, aunque es un poco caro. Abolirá el tiempo.

En esta vorágine es inconcebible hacer el amor, o pensar en ello. Es un despilfarro incalculable. La *aurea precaritas* que nos aflige es una de las causas que aportan los analistas. Otra, la proliferación de pantallas. Otra, la competición íntima por sobrevivir y ganar tiempo, incluso, o especialmente, en la pareja. La hiperconexión se caracteriza por ser siempre ocio/negocio, en la misma milésima. Todo vale, todo es vendible, empeñable, copiable y reenviable. Un estado alterado que se come al sexo, aunque todo es sexo, o precisamente por eso: el *touch* es la vida, la excitación, la expectativa (*Expectativas* se titula lo último de Bunbury: “Si te

En esta vorágine es inconcebible hacer el amor o pensar en ello. Es un despilfarro incalculable. La *aurea precaritas* que nos aflige es una de las causas que aportan los analistas.

abrazo no tengas miedo”). La pantalla es dinero. Nada es no-dinero. El amor es dinero. Tiempo de dinero. Ver series es rentable. De alguna manera nos hemos convencido de eso, quizá es verdad. Cada milésima debe producir su propio beneficio, la partícula más pequeña ha de ser rentable ahora, y ahora, y ahora. El ocio es inversión. Esta frase tiene que vivir sola, hacer dinero, engendrar derivados, traer bitcoins a casa.

La encuesta “Declines in sexual frequency among American adults, 1989–2014”, publicada en noviembre, cuesta 42,29 dólares. Y se ha descargado 3.200 veces. La info sexual es un acto sexual (como todo lo demás). La info sexual es rentable. Se acaba la época de las encuestas: mentimos, y sobre todo *nos* menti-

mos, cómo vivir sin la ficción diaria (“El mundo se encarga de asesinar tus sueños”, Bunbury, *Expectativas*). Pronto no habrá que preguntar nada, los datos, en la muñeca, en el chip subcutáneo o adhesivo de control, estarán disponibles... Cada orgasmo será registrado. Aquello de García Márquez: “uno viene al mundo con sus polvos contados”. El big data nos dirá en tiempo real el estado del amor en el mundo. Datos. De pago. Ya se va a obligar a registrar el ADN de los perros. Ya puedes monitorizar una flota de camiones (espacioeuropeos.com: “en internet un investigador puede encontrarse cerca de cuarenta millones de vehículos industriales, los cuales se pueden localizar y controlar en tiempo real sin necesidad de conocimientos

avanzados debido a su mala configuración. Estamos hablando de dispositivos que no requieren un usuario y contraseña para conectarnos a ellos y controlarlos de forma remota”).

“Cuesta medio segundo que las señales lleguen al cerebro desde los ojos, los oídos, la boca, la nariz, las puntas de los dedos. El cerebro recibe todas esas señales en momentos distintos, y luego tiene el difícil trabajo de unirlo todo para producir una idea coherente de la realidad. El resultado es que nunca experimentas el momento que está ocurriendo ahora. En vez de eso, experimentas una versión del mundo que ocurrió hace medio segundo, aproximadamente.” (David Eagleman entrevistado por Daniel Gascón en *Letras Libres*, agosto 2017).

Ese medio segundo hay que añadirlo a la infinita velocidad de las máquinas, que procesan en nanosegundos, las máquinas de los mercados. La Ley de Moore rige para los chips, no para el amor.

En el mundo pos Harvey Weinstein hay un detalle de *El guateque*, Blake Edwards, 1968, en que Peter Sellers desbarata una escena explícita de acoso sexual de un productor a la aspirante a actriz. La película, no solo por eso, mejora con el tiempo.

Hoy Boris Izaguirre no podría iniciarse en el sexo a los diez años con un desconocido que merodea en coche por un descampado de Caracas, tal como cuenta en su magnífico libro *Fetiche* (Espasa, p. 21): no podría porque a sus diez años estaría con el móvil, urgido por la milésima y el futuro, tan derivado.

Quizá esa demora de medio segundo podría salvarnos. Visto desde la velocidad y la monetarización que nos hostigan —¡islas de plástico, tapones de toallitas húmedas!—, ese retraso del cerebro parece un recurso de la evolución para ganar tiempo e inventar cualquier cosa. Quizá dé tiempo a hacer el amor. —

MARIANO GISTAÍN es escritor y columnista. En 2017 publicó *Con Buñuel por Aragón* (DGA).

