

# LIBROS

**Luis Landero**  
UNA HISTORIA  
RIDÍCULA

**Barbara Cassin**  
LA NOSTALGIA

**Fernando Navarro**  
MALAVENTURA

**Arcadi Espada y Antonio España**  
MOLDE ROTO. UNA CONVERSACIÓN  
CON FLAMENCOS

**María Luisa Elío**  
TIEMPO DE LLORAR. OBRA REUNIDA

**Maxim Ósipov**  
PIEDRA, PAPEL, TIJERA

NOVELA

## Testamento de amor

por **Luis Beltrán Almería**



**Luis Landero**  
UNA HISTORIA  
RIDÍCULA  
Barcelona,  
Tusquets, 2022,  
283 pp.

Las novelas de Luis Landero resultan siempre sorprendentes porque cada una de ellas parece responder a un reto diferente. El conjunto de las trece novelas que ha publicado por el momento aparece como un abanico de posibilidades exploradas, de apuestas de autor. Y, sin embargo, hay un sello común que va más allá del peculiar y personal estilo de este novelista. Ese sello es un género literario: el testamento, un género que ha dado obras magistrales, desde Dante (*Convivio*) a Rousseau (*Las confesiones*). *Una historia ridícula* es un testamento de amor, una variedad poética

de este género que floreció en etapas premodernas. “Testamentos de amor son los que otorgan los enamorados en trance de muerte, causada por el mal de amores.” Esta definición –muy certera– aparece en un estudio publicado por Pilar García de Diego en *Revista de dialectología y tradiciones populares* en 1954. Testamentos literarios son *El huerto de Emerson*, *La vida negociable*, *Retrato de un hombre inmaduro*, *Absolución* y, por supuesto, *Una historia ridícula*. Incluso *Lluvia fina* tiene algo de este género, precisamente por su desenlace. Que tiene algo es una forma de decir que es la otra cara de este género. Y, antes, *Juegos de la edad tardía*, *Entre líneas: el cuento o la vida* o *El mágico aprendiz* tuvieron también su vertiente testamentaria. Esta vertiente permite ese juego filosófico y fabulístico que aparece siempre como fundamento de estas obras.

De todas las novelas mencionadas, el vínculo más claro, el antecedente de *Una historia ridícula*, es *Retrato de un hombre inmaduro*, aparecida en 2009. La fórmula de esta novela es la misma que la de *Una historia...: el relato de un hombre ridículo* –inmaduro– que agoniza y que ofrece las enseñanzas

y calamidades que ha experimentado. *Retrato... alude, de forma semi-velada, a *Las nieves del Kilimanjaro*, de Hemingway, modelo de novela didáctica agónica. En *Absolución*, en 2012, volvemos a encontrar esa fórmula de novela agónica, ahora en tercera persona. El personaje, Lino, es un fugitivo –el Marcial de *Una historia... es más grotesco–. Ambas novelas se presentan como casos, casos de crímenes accidentales. En las últimas líneas, Lino es absuelto –el señor Levin lo nombra su *albacea sentimental*– y recibe como premio el reencuentro con Paula, la mujer de sus sueños. *La vida negociable* es una variación de estas novelas. Como en la anterior, la dimensión testamentaria queda parcialmente oculta tras una imagen de novela psicológica o novela de pruebas. El drama familiar toma la forma de una novela en la que las dudas, las sospechas, los presagios, el tiempo de espera, los temores... son los motivos sobre los que camina la novela. Pero esa dinámica novelística está al servicio de una figura que domina toda la obra de Landero: el hombre inútil. El hombre inútil es un ideólogo grotesco. Esa figura va radicalizándose**

en las sucesivas entregas novelísticas. Inútiles creativos, como Faroni y los personajes de las primeras novelas, dan paso a inmaduros, fugitivos, fracasados y, finalmente, maníacos como Marcial Pérez Armel, el personaje de *Una historia ridícula*. Todos tienen algo de filósofos y unas dotes retóricas que rayan en lo artístico, y van subrayando su dimensión grotesca. El grotesco es una estética primordial que reúne dos dimensiones extrañas para nuestro tiempo, que las ve contradictorias: la crueldad y la risa. Así es Marcial. Se siente agredido, ofendido por su entorno. Y responde agrediendo. El lector comprende la dimensión ridícula de esos sentimientos y de esas reacciones. La tensión violenta es la fuente de la risa. Estos personajes masculinos e inútiles tienen su reverso en personajes femeninos que pueden ser salvadores, pero que también pueden resultar fatales. La inocente e ingenua Pepita de *Una historia...* juega ese papel fatal.

El testamento de amor es un género tradicional que alcanzó una codificación poética en estadios premodernos. La tarea de Landero consiste en novelizar este género revitalizándolo. Para ello debe encontrar una forma novelística flexible que le permita acoger la representación grotesca de los personajes. Esa forma novelística es la novela psicológica, llamada también novela barroca, porque florece en el siglo XVII, aunque tiene un largo recorrido que llega hasta la actualidad. Esta serie novelística se caracteriza por un tiempo cuyos nudos son la duda, la vacilación y la espera. Esto es el tiempo psicológico o tiempo interior. Así es el tiempo del relato de Marcial, y su discurso mitad oral y mitad escrito, con sus digresiones o disertaciones y el carácter de réplica anticipatoria a las observaciones del impertinente lector y del doctor que le examina. Históricamente este subgénero novelístico —el psicológico— se orienta a la confirmación de los valores que precisa una época para

regenerarse. Responde a la búsqueda de un nuevo heroísmo. En el caso de la novela que nos ocupa esta búsqueda tiene una dimensión grotesca, un humorismo extremado, violento, ridículo y, al mismo tiempo, sublime. El colofón del testamento es el discurso “Asalto a la casa de la mujer amada” en el que se denuncia la hipocresía que domina la sociedad actual, la sociedad de los individuos, que precisa de la diversión para sobrevivir. Se trata de un discurso a la vez trágico e hilarante, es decir, grotesco. El personaje, Marcial, atesora cualidades altamente antisociales, pero también es capaz de expresar profundas verdades. Y la manifestación última de esas verdades conlleva el precio de la destrucción del personaje.

Para alcanzar la explosión final, la novela debe irritar hasta el extremo la imagen de los personajes. Todo es una mascarada. Marcial se retrata como un ser inadaptado, profundamente antisocial. Solo puede manifestar empatía por los bichos, la pequeña fauna que aparece en su relato “Mi pequeña fauna”, algo especialmente cómico en un personaje cuya profesión es la de matarife. Hasta su nombre tiene ese matiz grotesco, Marcial, que contrasta con las tendencias de la sociedad del consumo y del espectáculo. También la representación del amor idealizado —la locura de amor— es un elemento grotesco. La figura de Pepita —ingenua y bella— aporta el convencionalismo que permite ridiculizar la idealización, realzar su irrealidad. Y permite también establecer una distancia abismal entre la realidad y el deseo.

Con esta novela, Landero ha elevado el listón del grotesco —su estética esencial, que él llamaría kafkiana— de las novelas anteriores y de sus figuras: el hombre inmaduro, el fugitivo y perpetuo buscador (Lino), el fracasado y reinventado (Hugo Bayo) y sus féminas soñadas, desde la señorita Marilín de Faroni a la Pepita de esta “historia ridícula”. El resultado está a la altura de su ópera prima, la ya clásica *Juegos*

*de la edad tardía*. Esta es la faz más ácida de su estética, la testamentaria. La compensa y equilibra una segunda dimensión: la idílico-familiar, que culmina en *El balcón en invierno* y *El buerto de Emerson*. En esta la mirada del niño contrasta con la mirada testamentaria. Son los dos polos del grotesco y Landero los domina. —

**LUIS BELTRÁN ALMERÍA** es catedrático de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad de Zaragoza. En 2021 publicó *Estética de la novela* (Cátedra).

## ENSAYO

# Usos de la nostalgia

por **Manuel Arias Maldonado**



**Barbara Cassin**  
LA NOSTALGIA  
Traducción de Alicia  
Martorell Linares  
Madrid, Alianza,  
2022, 128 pp.

Filósofa y filóloga de largo recorrido que llegó a participar en alguno de los seminarios finales de Heidegger, la francesa Barbara Cassin presenta en este breve libro un estudio sobre la nostalgia que interesará a cualquiera que alguna vez haya experimentado ese agrí dulce sentimiento; o sea, a casi todo el mundo. Cassin se apoya en la literatura grecolatina, donde rastrea el origen del término pese a que su identificación como forma del malestar humano no tiene lugar hasta el siglo XVII, dando cuenta de sus nostalgias personales —la isla de Córcega— y desembocando en las ideas de Hannah Arendt sobre la relación de la lengua con el pueblo. Se trata de un ensayo bien escrito y traducido, que merece la pena leer siempre y cuando no se le pidan conclusiones demasiado originales

o rompedoras; aunque no es capaz de proporcionarlas, el modo en que reformula las posibilidades latentes en la nostalgia posee valor en sí mismo. ¡No es poco!

La autora toma como punto de partida el tipo de sentimiento que se despierta en ella cuando regresa a la isla de Córcega, que no tiene más remedio que calificar como “nostalgia irrefrenable”. Pero se malicia que la nostalgia no siempre es lo que creemos, pese a la claridad de sus raíces filológicas en el griego clásico: a partir del *nostos* o retorno y del *algos* o dolor, la nostalgia no sería sino el “dolor del retorno”. Pero el mal de la nostalgia es catalogado en la primera modernidad a partir de la experiencia de los soldados suizos que añoraban su casa y enfermaban por ello; la nostalgia sería en este caso una dolencia cuya causa está en la imposibilidad de retornar cuando uno desea hacerlo o al menos cree desearlo. Para desentrañar esta madeja de palabras y emociones, Cassin da tres pasos sucesivos que se corresponden con las distintas secciones del libro: indaga en el retorno de Ulises a Ítaca; se fija en la peripecia del desenraizado Eneas; y recurre a las tesis de Hannah Arendt sobre la relación entre lengua y patria. Su propósito último es encontrar la manera de convertir la nostalgia “en una aventura de otro tipo que nos puede llevar al umbral de un pensamiento más amplio, más acogedor, de una visión del mundo liberada de todas las adscripciones”. En última instancia, pues, se trataría de emplear el anhelo de lo propio como lanzadera hacia un cosmopolitismo capaz de fijarse en aquello que es común a los diferentes. O sea: dar con aquello que hay de *humano* en todos los *individuos* sean cuales sean sus circunstancias particulares.

Cuando se acerca al Ulises de Homero, Cassin destaca que hay en su viaje de retorno un punto de melancolía. La razón es que su

reencuentro con la patria supone el final de la aventura: volver a casa es “resignarse a lo común: envejecer, morir”. Pero, cosa que suele olvidarse, Ulises solo puede permanecer en casa un día y una noche, viéndose obligado por mandato de los dioses a marcharse otra vez; de donde bien puede deducirse que el *polytropos* o “rico en argucias” no está hecho para quedarse sentado viendo pasar las horas. Por eso es razonable preguntarse si solo existe la nostalgia del hogar –*Heimweh* en alemán– o si también hay una nostalgia de lo lejano –*Fernweh*– que la autora propone denominar “planalgia” a partir del griego *plané*, que designa el “deambular”. Para complicar las cosas, el alemán que Cassin tan bien conoce nos habla de una *Sehnsucht* o anhelo carente de objeto definido: una suerte de desasosiego existencial que complica cualquier idea de domesticidad apacible.

Cuando la autora centra su atención en la figura de Eneas, inmortalizada por Virgilio a mayor gloria del emperador Augusto, la cita de la *Eneida* que encabeza el capítulo sugiere un cambio de registro: “Y a todos os haré latinos, con una sola lengua.” Es uno de los resúmenes que admite el desenlace de la larga marcha de Eneas a lo largo del Mediterráneo tras la caída de Troya; desarraigado sin esperanza de retorno, el héroe se convierte en un exiliado que termina por fundar una ciudad. Solo en Roma podrá Eneas echar nuevas raíces, una vez que ha aceptado que jamás encontrará una segunda Troya. Ahora bien, el exilio le obligará a abandonar la lengua materna y eso permite a Cassin proponer una interesante distinción –plena de actualidad en una España atravesada de nacionalismos interiores– entre dos formas de ser monolingüe. De un lado, está la forma *griega*, que concibe un monolingüismo autóctono –“nacido del suelo”– de donde surge una oposición tajante

entre lo griego y lo bárbaro; del otro, está la forma *latina*, que incluye la alteridad y se abre a la mezcla bajo el paraguas de la *civitas* romana. Quiere decirse que todo ciudadano romano puede tener al menos dos patrias: la de la naturaleza, su lugar de nacimiento, y la del derecho, conferida por la *civitas*. Roma es la patria de todos y por eso el exilio es un castigo peor que la muerte: aún resuenan las quejas amargas de Séneca u Ovidio. Así que los romanos imponen su lengua, que es la lengua del derecho civil y de la religión, pero no se identifican con ella a la manera de los griegos; al fin y al cabo, se trata de una lengua que ni siquiera lleva su nombre.

¿Y qué pasa en el siglo xx, del que aún somos herederos directos, con la lengua y la política? Cassin recurre a las ideas de otra exiliada, esa Hannah Arendt que rechazaba la identificación entre la lengua y el pueblo alemanes que el nazismo había defendido. Recordemos que Heidegger mismo había participado de esa cosmovisión al tomar como referencia al ser y no al Estado. Pero la autora cree que Arendt se equivoca cuando, identificando la lengua materna con la capacidad de inventar o imaginar, concluye que una comunicación de masas asentada en el inglés global nos deja *sin* lengua. Y tiene razón: en esa tajante conclusión late un esencialismo. Tiene sentido que Arendt, para quien la pluralidad humana se refleja en la pluralidad de lenguas como un valor positivo que multiplica los significados a los que estamos abiertos, se preocupe por el empobrecimiento lingüístico; sin embargo, el *globish* solo es una herramienta para la comunicación y por debajo del mismo sigue habiendo tantas lenguas como formas de ver el mundo.

Ya se ha dicho que las conclusiones a las que llega Cassin no son especialmente originales; es difícil serlo a estas alturas. Pero se trata de las conclusiones correctas: para la filósofa francesa, son los exiliados

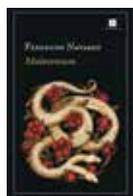
y refugiados quienes se sitúan en la vanguardia de la condición humana, pues son aquellos que no pueden estar seguros de cuál sea la esencia de las cosas. Por eso la autora subraya la sensación de extrañeza que invade a Ulises cuando regresa a Ítaca: ¿no será que nunca estamos del todo en casa? Cassin invoca así las “raíces aéreas” del ser humano y formula un objetivo cuyas condiciones de realización no alcanza a precisar: “En lugar de raíces, yo cultivaría un ‘más lejos’, un mundo que no se cierra, lleno de ‘semejantes’ diferentes, que es como nosotros, pero no es ‘nosotros’.” No es un objetivo sencillo y difícilmente podrá generalizarse, pero todo aquel que lea este intenso librito se sentirá compelido a realizarlo. —

**MANUEL ARIAS MALDONADO** es catedrático de ciencia política en la Universidad de Málaga. Su libro más reciente es *Abecedario democrático* (Turner, 2021).

## CUENTOS

# Fue a Granada a buscar a su padre

por **Aloma Rodríguez**



**Fernando Navarro**  
**MALAVENTURA**  
Madrid, Impedimenta,  
2022, 186 pp.

“Cuando canto, me sabe la boca a sangre”, decía la leyenda del cante flamenco la Tía Anica la Pirañaca, y esa cita suya abre el debut en la narrativa del guionista Fernando Navarro, *Malaventura*. La invocación al cante no es casual: *Malaventura* es un libro lleno de personajes con destino trágico, de historias de violencia y tiene más que ver con la imaginación que con la realidad, por mucho que se reconozcan topónimos (Las Negras, Motril, Almería, Murcia, etc.). Hay

una delimitación espacial del terreno, de Murcia a Granada, pero todo lo demás se mueve en el terreno de lo literario. *Malaventura*, de hecho, funda un territorio mítico. Por eso en muchos de los personajes resuenan historias de otros mitos, o se tiene la impresión de que son o podrían ser en realidad historias de la tradición oral recuperadas y compiladas aquí. En parte, gracias al *Romancero gitano* de Lorca, que convertía en literatura y mito una materia prima no noble; en parte, gracias a toda la tradición del bandolerismo.

Con respecto a la horquilla temporal que parecen recorrer estos cuentos, que en realidad son casi como una novela sin trama, más allá de recrear una atmósfera, podríamos decir que hay una cierta cronología que va desde principios del siglo XX hasta una época más cercana, con la llegada de lo quinquí. Entre otros aciertos, el libro tiene el de mostrar que lo quinquí no es más que la evolución del bandolerismo.

*Malaventura* tiene mucho que ver con el western, por un lado, el espacio real en el que construye su mitología fue escenario de películas del oeste, y por otro, aquí hay un clima de fundación, de algo que no existe y se está haciendo, por eso no hay ley, salvo la del más fuerte. Es un mundo primitivo en el que la violencia se ejerce de manera indiscriminada hacia mujeres, niños, hombres y animales. Si en las pelis del oeste la ley llega a través del sheriff, en *Malaventura* aparecerá la guardia civil, como en el *Romancero gitano*. Hay historias de venganza, como la de un hombre que sobrevive a su ahorcamiento y que sabe que ha estado pendiente siete días “gracias a las noches, que era cuando el frío me helaba los huevos y estaba más espabilado, más consciente. Sé que se me helaron los huevos siete veces, lo que hacía unos siete días”. Hay desgracias, como el incendio en una escuela al que solo sobreviven siete niños, hay muertes

accidentales, lobos que se comen a una mujer y asesinatos despiadados. La referencia a Lorca resulta inevitable por el terreno y la galería de personajes, aunque aquí todo es un poco menos simbólico, menos lírico y más descarnado. Algunos de los relatos se cuentan además desde la perspectiva de niños, solo desde la inocencia del que no sabe exactamente qué es la violencia o el sexo se pueden mostrar en su crudeza. Está también la idea del destino, que aparece en Lorca pero también en las películas del oeste: el destino es uno y hay que afrontarlo. Se explica en el cuento “La Jacoba, que veía el futuro”: “Y entonces te jode la vida la Jacoba porque ya sabes lo que te va a pasar y sabes que no puedes hacer naíca porque la Jacoba lo ha visto en tu mano y eso quiere decir que va a pasar. Y a veces, por intentar que no pase lo que dice la Jacoba que ha visto en la mano, hay gente que ha acabado peor de lo que se veía en la mano.”

La deuda o el homenaje en el estilo y la composición de estos cuentos-capítulos es también con el cante, con el ritmo y la oralidad, de ahí la cita inicial. Uno de los textos, “Martinete”, es casi una canción, solo le faltan las palmas que marquen el palo. El juego de voces y tonos es también un guiño a los palos del flamenco. Otro de los cuentos habla de un traslado de un pueblo anegado por un pantano. El cante no es la única referencia: está el cine. “Yo he visto a un niño llorar”, cuento con furgoneta, recuerda a *The last picture show*, la película de Peter Bogdanovich basada en la novela homónima de Larry McMurtry, un western crepuscular. En “De tomillo y castañas” hay una atmósfera a lo Bonnie and Clyde en versión quinquí. El cine aparece en el último cuento, “The night they drove old Dixie down”, que es el texto clave y conclusión del libro: es un cuento sobre un hijo que se acuerda de su padre y de las dos veces que fue

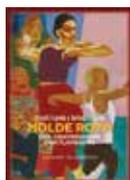
extra de cine en películas del oeste; justifica el libro y lo explica. Es como si todos esos cuentos que lo preceden fueran ensayos, un pretexto para recordar las dos muertes de su padre, una en la ficción y luego la de verdad: “La última vez que vi a mi padre fue en la cama del hospital. En pijama. Llevaba algunas vendas en el cuerpo. Estaba cansado. Apoyado en el hombro de mi madre. No podía hablar. El bigotón y la barba estaban amarillentos de tantos años de Ducados. Estaba ya muy delgado. Lo miré un rato. Seguro que le apetecía hacer algún chiste o algo. No tenía fuerzas. Allí me di cuenta de lo que era. De lo que siempre había sido. Un soldado del ejército confederado que había perdido la guerra.” Navarro decía que los cuentos pueden leerse como borradores de guiones para western que el protagonista del último relato no ha llegado a escribir nunca, pero con los que ha fantaseado. Más que Macondo, Fernando Navarro ha creado aquí su Comala particular. —

**ALOMA RODRÍGUEZ** es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. Su libro más reciente es *Siempre quiero ser lo que no soy* (Milenio, 2021).

ENTREVISTAS

## Lo que dijeron los flamencos

por **Bárbara Mingo Costales**



**Arcadi Espada y Antonio España**  
MOLDE ROTO. UNA CONVERSACIÓN CON FLAMENCOS  
Sevilla, Renacimiento, 2022, 468 pp.

Nunca sabré nada de flamenco. Es muy escurridizo ese pescao, y me digo que tenía que haber estado más atenta desde más joven. Como desde cuando el faraón o por ahí.

Pero me lo paso muy bien leyendo libros sobre flamenco, por ejemplo el que acaba de publicar la editorial Renacimiento con el título de *Molde roto*. Es una serie de conversaciones entre, por un lado, los aficionados Arcadi Espada y Antonio España, y por el otro algunos cantaores, bailaores, tocaores y teóricos —teorizaores— elegidos con cuidado.

Tiene algo muy particular el libro: las conversaciones se grabaron hace cuarenta años, cuando Espada era un joven periodista y España librero en Herder. La librería ha cerrado y Antonio España murió en 2019; lo cuenta Espada en el prólogo donde explica cómo se conocieron, cómo pasaban las tardes juntos escuchando flamenco y bebiendo vino, cómo no querían “ver a la política rondando el cante” y cómo también juntos viajaron desde Barcelona a Andalucía, en la primavera de 1980, para empezar a hablar con los flamencos que les parecían genuinos, algunos de los cuales eran ya muy viejos y venían como de otro mundo. Harían la última entrevista en 1986. En el prólogo está disimulado el quejío flamenco, porque da cuenta sin mucho aspaviento del paso del tiempo.

Las cintas se han transcrito ahora. Es decir, que este libro pertenece a la categoría de lo que aparece al fondo de muchos años, al cabo de un cajón o en una carta que no abrimos, y nos preguntamos cómo es posible que hayan seguido pasando cosas mientras que aquello se quedó inmobilizado. No creo que la publicación de sus entrevistas vaya a cambiar la percepción general de estos artistas, como sí que ha pasado recientemente con el estreno de *Get back*, el documental sobre los Beatles que ha rescatado la imagen de Paul McCartney para mucha gente que lo consideraba un ñoño y que ahora ha descubierto su carisma. Pero sí son tesoros, más valiosos porque han aparecido cuando ya no se los buscaba y al brillo añaden la sorpresa. Estoy

pensando ahora que una traducción libre pero expresivamente fiel de *Get back* podría ser *Molde roto*. La exhortación a una vuelta imposible.

Volviendo a Jerez: los entrevistadores tienen la virtud de dar con el tono adecuado para hablar con cada entrevistado. Hay que ser capaz, porque aquí aparecen desde analfabetos hasta intelectuales, y desde iluminados a resabiados, y en las entrevistas hay distancia pero también familiaridad y entusiasmo, en unas dosis que permiten acceder a lo que cada artista, y nadie más, puede decir.

Aunque cada conversación tiene un tono diferente, hay temas recurrentes, como si el flamenco es una música gitana o andaluza, o si se debe uno ceñir a unas formas invariables o si se es más fiel cuanto más se aleje uno de la fuente. Mediante ejemplos, argumentaciones o salidas desconcertantes, se va componiendo y descomponiendo ante nuestros ojos el gran templo flamenco. Se aprende historia, música, oficio artístico, sociología y poesía. Se nos permite conocer mundos que ya entonces, hace cuarenta años, parecían antiquísimos; ahora suenan como fábulas. Y hay algo fascinante, que es la expresión de cada cual, sus giros y muletillas al contar las distintas historias, y es como darse un voltio por un mundo insólito.

Cada conversación va precedida por un breve perfil escrito para esta edición por José María Albert de Paco. Luego ya brota la fuente brava de las conversaciones, con todo el encanto fugitivo de lo oral. Van algunas cosas, de toda índole, que me han llamado especialmente la atención entre un sinfín de cosas llamativas:

“Yo estoy en contra de todos los concursos y soy jurado de muchos de ellos.” (Agustín Gómez)

“A mí la razón incorpórea me puede dar un encargo y a otros les puede dar otro.” (Antonio Mairena)

“El flamenco nació de unas raíces viejas de las que salieron las primeras

cosas.” (El Borrico) Por cierto, que el Borrico habla de personas con nombres tan fabulosos como Pepita Calabozo o Paco Laberinto.

“Es muy difícil que yo me equivoque, soy muy precavido.” (Camarón)

“Lo que no voy a hacer es estar encima quitándoles pelusas” (sobre los señoritos). “Hay quien pone la cara como un gurrufío y te descentra” (sobre el público). (El Chocolate)

“Los gitanos tenemos la rara habilidad de que cualquier niño que veas tú en una chabola coge la guitarra y no sabe poner la mano izquierda, pero con la derecha te hace un ritmo ahora mismo.” (Enrique de Melchor)

“El 95% de los payos tienen la voz de colibrí y el gitano no tiene colibrí ninguno.” “Cuando no tenía la finquita [...] me iba al río a bailar descalzo sobre los eucaliptos.” (El Farruco)

“Me hablaron de que yo le contestara en un artículo del periódico, pero no quise porque yo a él lo respetaba, era mucho mayor... Vamos, mayor: podía ser mi tatarabuelo.” (Fernanda de Utrera, sobre Juan Talega, que dijo que la voz de la mujer no era para el cante.)

“Se abrieron las puertas del flamenco, y dejó el flamenco de convertirse en una ceremonia secreta, que es lo que era.” (Fernando Quinones)

“Tén en cuenta que [los artistas flamencos] hemos estado mucho tiempo aguantando borrachos.” (Fosforito)

“Si un castellano es amigo de un gitano, ¿por qué no va a entrar [en una boda gitana]? ¡Eso son tonterías!” (Joselero)

“Yo en mi vida he cantado a gusto siete u ocho veces.” (El Lebrijano)

“Cuando estuve condenado canté en un coro, con cántabros, en la cuerda de tenores de un auténtico orfeón”, y más adelante: “Que me saco la correa para ahorcarte en ese olivo.” Estas citas las marco porque son las dos en versos de ocho sílabas. Resulta que este cantaor, Luis Caballero, hablaba en romance.

“Las hipocresías del mundo del arte le desagradaban y se retiró.” (Manuela Carrasco, sobre su padre)

“Te lo da la tierra.” (El Mono de Jerez, refiriéndose al cante y al baile.)

“Me vuelvo loco muchas veces en mi casa. Me paso horas y horas tratando de meter un acorde, solo uno, un acorde que esté dentro.” (Paco de Lucía)

“En Jerez no existe la EGB.” (El Salmonete)

“Eso es lo mejor que habéis inventado ustedes, el avión.” “Canto con los ojos cerrados porque mi cante tiene mucha pureza.” (Terremoto)

“Mi marido ya llevaba varios años de muerto.” (Tía Anica la Piriñaca)

En esa última conversación hay una pregunta que me gusta mucho y que creo que resume en cierto modo el libro, curiosidad y misterio. Le recuerdan a la Piriñaca su famosa frase sobre que cuando canta le sabe la boca a sangre: “Pero ¿le sabe la boca a sangre de verdad o qué quiere decir?” –

**BÁRBARA MINGO COSTALES** es escritora. En 2021 publicó *Vilnius* (Caballo de Troya).

## COMPILACIÓN Exiliada del pasado

por **Liliana Muñoz**



**María Luisa Elío**  
TIEMPO DE LLORAR.  
OBRA REUNIDA  
Sevilla, Renacimiento,  
2021, 224 pp.

De un tiempo a esta parte, editores, críticos e investigadores han emprendido una ardua tarea de recuperación de la literatura escrita por mujeres. Reivindicaciones hay muchas, y algunas muy justas, pero, hay que decirlo, no siempre de la misma calidad

literaria que la que se revela en esta edición de *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío.

Los tiempos que corren han sido testigos de la reaparición de escritoras en lengua española muy leídas en su momento y después injustamente olvidadas (ejemplos sobran; si nos pusiéramos a contar podríamos remontarnos hasta María de Zayas). También están las que vivieron a la sombra de sus maridos, como Zenobia Camprubí, Elena Garro o María Teresa León, esposas de Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz y Rafael Alberti, respectivamente. Y, por último, están las que apenas publicaron en vida y ahora comienzan a ser alcanzadas por la fama póstuma. Diversos proyectos editoriales, como la colección *Vindictas* de la UNAM (que publicó también una antología del mismo nombre junto a Páginas de Espuma), se han centrado en dar voz a las mujeres de otras épocas primando su valor literario; otros han decidido sumarse a la ola del feminismo sin apenas criterio editorial, estético, relegando a las autoras a esa zona gris de la literatura donde no hay pena ni gloria. De entre todos ellos, la labor iniciada por la editorial Renacimiento merece una mención especial: Luisa Carnés, Concha Méndez, Cecilia G. de Guilarte, Manuela Ballester y María Martínez Sierra son algunos de los nombres que acompañan a Elío en la colección Biblioteca del Exilio, que reúne, entre otras, las obras de mujeres exiliadas durante la Guerra Civil española.

Quizás el lector asocie a María Luisa Elío con Octavio Paz o Gabriel García Márquez, quien le dedicó a ella y a su marido, José Miguel García Ascot, también exiliado en México, su novela *Cien años de soledad*. O tal vez la haya descubierto recientemente a través de la mentada antología *Vindictas*, donde figura junto a otras mujeres latinoamericanas merecedoras de atención, como Armonía Somers o María Luisa Puga. Lo cierto es que

*Tiempo de llorar* nos trae de vuelta una voz singular, nítida, de una belleza y complejidad sorprendentes, que recuerda los ecos de otras voces de exiliadas, pero que aporta una visión particularmente amarga de la guerra: la de una niña de siete años.

Declara Soledad Fox Maura en el prólogo a esta edición: “Todos somos unos exiliados de la infancia, del pasado. Pero no todos somos creadores, ni nos dedicamos a escribir obras como *Tiempo de llorar*, centradas en el tema de la imposibilidad de recuperar el pasado.” La afirmación es atinada, pero parcial: más que la imposibilidad de recuperar el pasado, el cráter del libro reside en la dificultad para conciliar el pasado con el presente. Porque en la literatura de Elío ambos se superponen, se viven a la vez, se padecen a la vez, en un esfuerzo por habitar el recuerdo y aferrarse al presente, a lo verdadero, a esa realidad tangible que es su hijo Diego.

*Tiempo de llorar* y las demás obras compiladas en este volumen —*Voz de nadie*, el guion de la película *En el balcón vacío* y *Cuaderno de apuntes*— son una variación incesante del mismo tema: el paso del tiempo. Aunque *Tiempo de llorar* es sin duda la más lograda, las restantes no desmerecen la atención del lector, pues dejan entrever una aguda sensibilidad, una gran capacidad para fraguar imágenes poéticas, una pasión por enmarcar gestos, detalles, recuerdos, postales de otra época. Para Elío, el pasado es, por un lado, el palimpsesto sobre el que se escribe el presente y, por otro, la evocación de alguien más, alguien que es y no es ella, en un tiempo sin tiempo, congelado para siempre, donde aún es niña, donde juega con sus hermanas, donde no ha perdido todavía la inocencia: “Casi todo lo pienso como si fueran los pensamientos de otra persona, me parece raro que se trate de algo que viví yo.”

Se adscribe Elío a las llamadas “escrituras del yo”, que reúnen, etiquetas aparte, diarios, autobiografías, memorias y epistolarios, en este caso,

de exiliadas republicanas de 1939. Por su tono, recuerda a otras obras dignas de lectura, como *Memoria de la melancolía* de María Teresa León o *Éxodo. Diario de una refugiada española* de Silvia Mistral, seudónimo de Hortensia Blanch Pita, también exiliada en México. Tal vez por no estar destinados a la publicación, o no a priori, los textos de esta naturaleza comparan una honestidad que roza lo angustiante, pues buscan explicar lo vivido, ensayar una identidad, visitar el pasado, tratar de entender el recuerdo: “Es ayer otra vez sin haber llegado a ser hoy”, anota Elío.

Hay un evento capital en la vida y obra de María Luisa Elío: el regreso a Pamplona. Ya en las primeras páginas del libro se intuye una nostalgia transmutada en desdoblamiento: “Trataré de no ver, desde ese momento, a nadie que haya conocido a mis padres. Nadie volverá a decirme en pasado cuánto los quería. Aquí, en España, no están muertos. Lo están en México. El recuerdo de ellos en Pamplona es de ellos vivos y nadie me lo cambiará.” La narradora habita, simultáneamente, un pasado que se superpone al presente, un presente que desdibuja el recuerdo. Volver no es ir, es irse. Es dejar atrás el yo que se ha quedado atrapado en la memoria; es dejar ir los recuerdos que la han definido a lo largo de treinta años; los pedazos de su infancia que han condicionado su otra vida, la que ha fraguado en México, junto a su hijo y sus hermanas: “Regresar a Pamplona siempre sería regresar a lo imposible, porque no había regreso que me hiciera regresar totalmente.”

Las otras obras, menores en comparación con *Tiempo de llorar*, permiten, paradójicamente, ensanchar la lectura de esta última. Desde *Voz de nadie* hasta *Cuaderno de apuntes*, pasando por *En el balcón vacío*, recorreremos un universo literario personal, íntimo, que duele no por estar escrito en primera persona sino por estar vivido y sentido en primera persona: las tres

mueres de su padre, el sufrimiento de su madre, el fugitivo rojo, el balcón vacío, el tránsito de Pamplona a Francia, el exilio en México. Y, sobre todo, de nuevo, su incapacidad para aprehender el tiempo, a pesar de su empeño: “Lo sabrás, sabrás que un instante es todos los días, todos los días que me queden por vivir, todos los días que te queden por vivir.” Por ello, precisamente porque se trata de una recopilación muy completa —que, además, incluye la publicación por primera vez del guion de la película *En el balcón vacío* (1961), con claros tintes autobiográficos—, quizás el único reparo que podríamos tener como lectores es el descuido en el tratamiento de la edición, que ameritaba una revisión exhaustiva y minuciosa, algo que, como delatan las erratas que aparecen de tanto en tanto, no parece haberse llevado a cabo. —

LILIANA MUÑOZ es crítica literaria y coeditora de la revista electrónica *Criticismo*.

## CUENTOS

# Todo esto es muy triste: la Rusia provinciana de Maxim Ósipov

por Ricardo Dudda



Maxim Ósipov  
PIEDRA, PAPEL,  
TIJERA  
Traducción de Ricardo  
San Vicente  
Barcelona, Libros del  
Asteroide, 2022, 328 pp.

Hay dos obras, muy distintas una de la otra, que me vinieron a menudo a la cabeza leyendo *Piedra, papel, tijera*, la colección de relatos del escritor ruso Maxim Ósipov. La primera es el filme *Leviatán*, de Andrei Zvyagintsev. No porque las historias de Ósipov tengan mucho que ver con su trama, una

especie de adaptación del Libro de Job en la Rusia contemporánea.

Es porque la Rusia de provincias de la que habla Ósipov me resulta tan gris, resignada y melancólica como la del filme de Zvyagintsev. Los pacientes de Ósipov en Tarusa, donde el escritor trabaja como cardiólogo, “no quieren morir, pero tampoco quieren ir a la capital de la provincia para encontrar una solución, no quieren montar un escándalo”, dice en su ensayo “En mi tierra natal” (no está incluido en esta colección), que trata sobre su experiencia como médico en una pequeña ciudad rusa. El *pueblo*, por mucho que los nacionalistas elogien su esencia, no tiene “conciencia colectiva”; el *pueblo* solo quiere ver la tele. Uno de los personajes llega a decir que cuesta ser patriota al ver las caras malhumoradas de los rusos de provincias.

Es una Rusia interior incomunicada y corrupta, gobernada por caciques y curas. “En nuestra sociedad [el poder] se lo ha agenciado una gente pequeña y fea”, escribe uno de los personajes del relato “Piedra, papel, tijera”. “Gente nerviosa: no por maldad, sino porque ha conseguido el poder por medio del robo.” La historia de este relato, que da nombre a la recopilación, comienza con aires chejovianos y acaba convertida en una especie de *noir* experimental. La experimentación de Ósipov no es un ejercicio de manierismo o de juego verbal. Tiene que ver más con los registros y las voces y la estructura (la traducción de Ricardo San Vicente es excelente): hay digresiones, narraciones no lineales, saltos temporales y una estructura general como de *patchwork*. La voz del narrador es siempre desapegada e irónica y a la vez tierna y humana. A veces los personajes que parecen centrales en la narración, que a menudo es neurótica y veloz, son solo vehículos de ella. Ósipov es un realista, pero no es Chéjov: si lo comparan tanto con él es porque ambos son doctores y escritores de relatos en la Rusia de provincias.

La segunda referencia que me viene a la cabeza es el excelente *The invention of Russia* (2016), del periodista de *The Economist* Arkady Ostrovsky. Es una obra sobre la glásnost o apertura en los ochenta en la URSS y llega hasta Putin. Es una historia sobre los nuevos medios y sus propagandistas, la nueva Rusia, los “nuevos rusos”, que el medio financiero *Kommersant* describió como “inteligentes, calmados, optimistas y ricos”.

Algunos de los personajes de Ósipov me recuerdan a los arribistas y emprendedores de los noventa y principios de los 2000 que se hicieron ricos especulando en la nueva economía privada.

Como dice un entrevistado en el libro de Ostrovsky un año después de la caída de la URSS, “En Rusia todo el mundo está ahora soñando con el capitalismo en su sentido más inhumano y primitivo.” Es la lógica del exoligarca ruso Mijaíl Jodorkovski, que en 1992 publicó un libro donde decía: “Ya basta de utopías, ¡el futuro son los negocios! Un hombre que puede convertir un dólar en mil millones es un genio.” Y es la lógica de Lora, el protagonista del relato de Ósipov “Un hombre del renacimiento”, un empresario de éxito que contrata a un historiador y un pianista para que lo ayuden a cultivarse. Lora se aburre y dispara a cornejas desde su ventana, como hacía el zar Nicolás II. Es un símbolo de decadencia. En la Nueva Rusia, el que estudió matemáticas o biología acaba trabajando en un *hedge fund* o en la economía especulativa. En los relatos de Ósipov conviven personajes clásicos chejovianos (médicos humanistas, artistas, científicos, poetas) con rusos comunes resignados que sobreviven como pueden en la selva postsoviética. Muchos son cultos, lectores, citan a Pushkin y a Brodsky y a Lérmontov, pero se dan cuenta de que esa formación les resulta poco útil en la Nueva Rusia. Los intelectuales resultan hoy un poco ridículos (“Yevgueni Lvóvich

mira a su alrededor, como si hubiera hecho algo malo. No tiene un aspecto demasiado saludable; lleva las gafas sujetas con un esparadrapo. Y en cada ocasión se para a pensar y dice: ‘Todo esto es muy triste.’”)

En todos los relatos de Ósipov hay una denuncia sociológica. En “Piedra, papel, tijera” es el trato inhumano hacia la gente de Asia Central, a los que se explota y etiqueta de “negros”, y la corrupción local. En más de un relato están presentes la especulación, la precariedad sanitaria y el abuso del alcohol. Pero la denuncia nunca es el núcleo de la historia. Por eso los relatos de Ósipov funcionan tan bien como viñetas sociológicas, porque no buscan ser solo viñetas sociológicas. Detrás de la ironía y el desapego de Ósipov hay ternura y humanidad y personajes complejos y escenas e imágenes brillantes: un geólogo que se convierte en sacerdote, una pareja de intelectuales que recoge piedras de la playa y les pone nombres de personajes de *Un héroe de nuestro tiempo*, un músico armenio llamado Rafael que da clases de piano a un oligarca...

Svetlana Aleksiéovich dice que los relatos de Ósipov muestran el drama de quienes han sido criados por los libros y la alta cultura: “La cultura normalmente nos protege con diligencia de la realidad, pero aquí apenas puede hacerlo, porque Ósipov es un escritor con una doble visión: En primer lugar, es médico –cardiólogo–, una profesión directamente relacionada con el tiempo, con la impermanencia del hombre; el corazón no es más que el tiempo. Y en segundo lugar, cuando se vive en provincias, es más difícil que la cultura te engañe, que enmascare la realidad con ideas y supersticiones. En las provincias, todo está a la vista, más expuesto, tanto la naturaleza humana como el tiempo más allá de la ventana.” –

**RICARDO DUDDA** es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2019 publicó *La verdad de la tribu* (Debate).