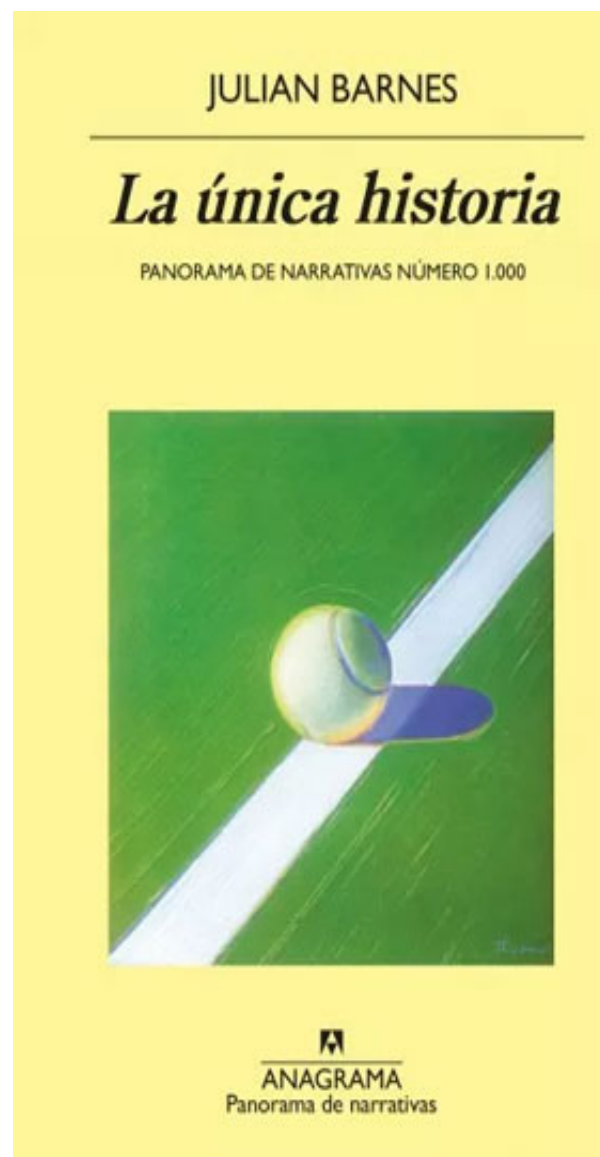


La única historia, de Julian Barnes (Anagrama) Traducido por Jaime Zulaika *por Dara Scully*



¿Qué queda del amor cuando el objeto amado muere? Qué queda cuando la memoria se degenera, cuando el tiempo, inevitable, traza sus misteriosos cambios. Qué queda, digo, cuando a quien amas se transforma, se destruye, extingue la risa que te llevó hasta ella. ¿Es posible el amor entonces? ¿Podemos amar a quien ya no es ni nos recuerda? ¿Podemos salvarnos de este fuego, de esta rabia, de cada año apilado, hileras de años que hieren, de memoria perdida, de alcohol derramado sobre la mesa?

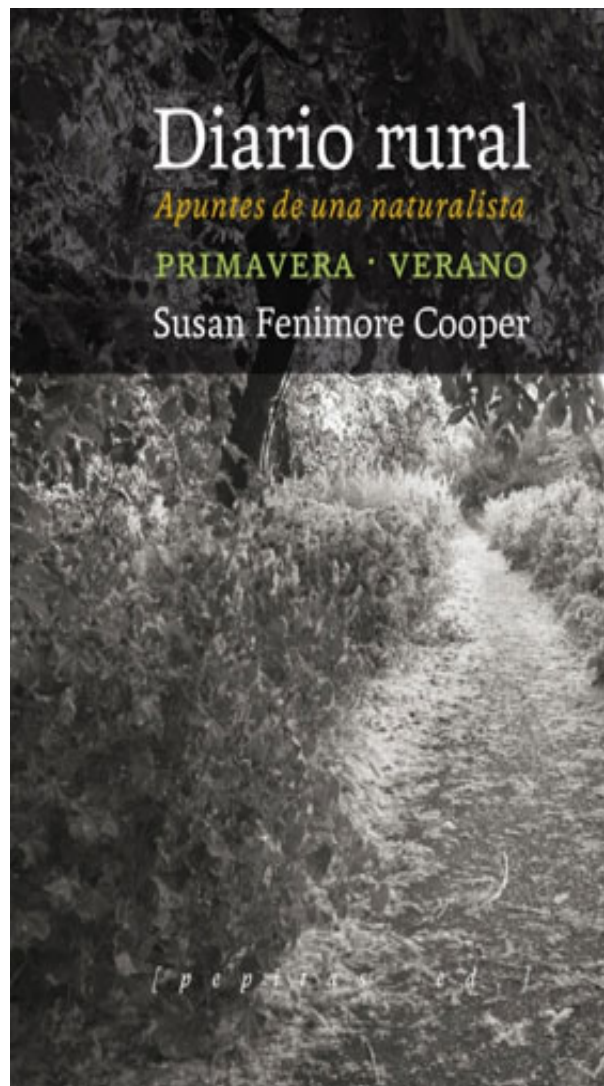
Es Paul quien se lo pregunta. Paul, que tuvo diecinueve años, que fue un muchacho, un niño, un temblor al contemplar a la que ama. La mujer que podría ser su madre. La mujer de la raqueta de tenis, la risa suave, la irreverencia. Treinta años antes, cuarenta, Paul poseía únicamente su juventud. Fue su juventud quien le tendió la mano a Susan, la juventud que niega el riesgo, que se rebela contra los que vinieron antes, los padres, los otros, la sociedad misma que lo señalará sin fuerza. Pero Paul posee su amor. Susan le entrega su cuerpo y su risa. Susan, la señora Macleod, esposa y madre, misterio que se desliza entre los surcos de quien asientan sus vidas en lo cotidiano. En lo reconocible, que Paul desprecia con una violencia propia de sus diecinueve años. Se exhibe, grita con una voz nueva, recién adquirida: amo y poseo la verdad. Y lo cree realmente, a los diecinueve años, a los veinte: que se puede amar y salvarse, que el amor está por encima de todas las cosas, de todos los miedos, de cada vértigo que amenace con derribarnos. Que si llega el golpe él sabrá cómo esquivarlo y cómo protegerla. Que el amor que ella le tiene será suficiente. Que la vida se les abre a pesar de todo, de las espinas domésticas y las sociales, de tenerlo todo en contra. Porque cómo no creerlo, a los diecinueve años. Cómo imaginar entonces la miseria, el dolor, la destrucción que acecha y que no vendrá de los otros sino de ella. De ellos y la tristeza. De algo que aún hoy, treinta años después, cuarenta, Paul sigue preguntándose.

Porque eso hace Paul, desde su madurez. Quién fue Susan, se pregunta. Dónde quedó aquella mujer y su sonrisa. Dónde, cuando pasaron los años y ella se transformó ante sus ojos. Paul le debe la reconstrucción. Le debe a su memoria recordarla como aquella primera vez, todas las primeras veces, antes de que su mente la traicionara. Antes del alcohol y cada pequeña mentira. Antes de no saber por qué, si él estaba allí para salvarla, el amor no era bastante. ¿No fue bastante, Susan? ¿Puedes escucharme siquiera?

¿Me recuerdas?

'La única historia' es, ante todo una pregunta. Una pregunta tristísima, brutal y sin embargo honesta: ¿Qué haríamos nosotros? Cuando el amor se vuelve herida, cuando nada parece salvarnos, ¿nos quedaríamos? ¿Nos entregaríamos también a la destrucción? Susan dijo: somos una generación caduca. Como una visión profética, adelantaba su extinción. Le dijo a Paul, tal vez sabiéndolo entonces, que el amor no era suficiente. Que no salvaría el salto entre sus edades, la ruptura familiar, una vida en otra parte. No sanaría una herida hecha tal vez en la infancia y que el tiempo había alimentado en su cuerpo. Tampoco la sanaría el alcohol, pero quizás Susan no quería sanarla. Y nosotros, a cierta distancia, contemplamos su historia, la única historia que es realmente la de tantos, la de un amor que comienza con una pureza total, envuelto en su ceguera, para brotar después como una hiedra venenosa, pudrirse lentamente, enfermar al enfermo y al que cuida. Y contemplamos cómo al final se huye para que al menos una parte se salve, pero el peso nos sigue y debilita, lo arrastramos siempre como un animal muerto. Un olor que va perdiendo fuerza, el de la destrucción, la aniquilación de tantas relaciones donde el amor no fue bastante. Pese a la paciencia y la ternura, pese a sus diecinueve años. Paul amó y perdió a Susan, y con ella perdió también a aquel muchacho al que ahora trata de reconstruir a base de palabras. Porque pronuncia su nombre, Susan, pero al final, en 'La única historia', es Paul quien se desnuda y deconstruye. Quien da respuesta a todas las preguntas. Y es quizás el único reproche que yo le haría a la novela: que no nos dé la voz de Susan, su mirada, sus respuestas. Que no nos permita conocerla a ella a través de ella. Porque Paul, ya maduro, sereno, nos entrega su lado del amor. Pero yo, tras leer la última palabra, me pregunto: ¿y qué habría hecho ella?

Diario rural. Apuntes de una naturalista (Primavera – Verano), de Susan Fenimore Cooper (Pepitas de Calabaza) Traducido por Esther Cruz Santaella | *por Francisca Pageo*



Susan Fenimore Cooper fue la primera naturalista en publicar un libro sobre el medio rural. De hecho, se sabe que Henry David Thoreau leyó su libro unos años después de su publicación. Es una cuestión de alabanza hacia Susan que su libro fuera publicado en aquellos tiempos, en una época en la que la voz de las mujeres se veía enormemente silenciada; sin embargo, Susan luchó por ello: sería sufragista e incluso fundaría un orfanato de enorme éxito. Estamos, de este modo, ante una mujer profundamente poderosa que

aprovecharía todos sus recursos para llevar a cabo obras sociales y una apuesta de gran envergadura por la ecología. Pero no nos vayamos por las ramas, estamos aquí para hablar de este libro, de estos diarios, de estos apuntes rurales que Susan escribió tan atenta y pausadamente. Unos apuntes que transcurren en primavera y verano en esta edición y que nos harán ver la belleza y la vida sin artificios ni dilaciones.

En *Diario rural*, Susan habla de la vegetación, del clima, de los pájaros y de todo lo que le rodea. Estamos, así, ante una perspicaz observadora que posa sus ojos en todo cada vez que sale a la naturaleza. Susan también cuenta el método de elaboración del azúcar (es casi el cultivo más importante de la zona en la que vive) y sus detalles son minuciosos. También, las descripciones sobre los pájaros parecieran ser un soliloquio. No es menester decir que el espíritu de Susan es el de un pájaro, pues revolotea por la naturaleza y los campos y bosques como si de su hábitat se tratara.

Estos diarios son todo un compendio de la naturaleza, ya que en él encontramos todo lo que podemos encontrar en un entorno tan bello como el que Susan vivió y experimentó. Leyéndola tenemos ganas de irnos de paseo con ella, pero ya lo hacemos. Nos vamos de su mano mientras nos cuenta estas historias. Nuestros pensamientos aquí se quedan muy quietos y silenciosos, como la protagonista del libro se queda ante los pájaros posados en las ramas de los árboles. Es, de este modo, un libro que resulta todo un goce para los sentidos: en él se halla color, formas, olores y sonidos. Así, asistimos a todo un festival en el que nos vemos hastiados de un modo u otro, ya sea por toda descripción que Susan hace como por la manera en la que estas se hallan descritas. Con ellas nos elevamos y también queremos ser Susan, pero nos conformamos con leerla porque de, alguna manera, también asistimos a lo que ella experimenta y ve. Con este libro sentimos

algo puro y a la vez notamos un alto sentido orientativo hacia la vida, hacia lo rural y hacia la individualidad que cada ser humano puede y debe dar de sí.

Aquí es la naturaleza la verdadera protagonista pese a que sea Susan la que la experimente y así es como debe ser. Susan era consciente de su importancia, de lo que se ofrece a sí misma y de lo que nos ofrece a nosotros. En el mundo de hoy no le damos la importancia que se merece, pero ahí tenemos el legado de Fenimore Cooper para hacernos ver que la naturaleza y lo rural requieren tener una cabida en la sociedad. De ella viene lo que comemos, de ella viene el origen de la vida, su más pura esencia.

Europa. Una letanía, de Blix Bargeld (Hurtado & Ortega)

Traducción de Rubén Ortega Díaz | *por Juan Jiménez García*



Antes que Warren Ellis estuvo Blixa Bargeld (en realidad, también durante, pero). Antes que Nick Cave and The Bad Seeds, Einstürzende Neubauten. Antes de Europa no había nada. Para los europeos, al menos. Los europeos lo hemos descubierto todo y nadie nos ha descubierto a nosotros. Como escribía Apollinaire, aquí hasta los automóviles tienen un aire antiguo. Estamos en 2008. Einstürzende Neubauten se va de gira con su último álbum, *Alles Wieder Offen*. Una gira que da vueltas alrededor de esa Europa siempre en estado de descomposición, siempre viva. La forma de contar la gira es una letanía. Hay que entender esto. Una letanía es una *lista, retahíla, enumeración seguida de muchos nombres, locuciones o frases*. Y eso, formalmente, es *Europa*,

libro.

Se suceden los aeropuertos, los viajes en autobús, los restaurantes lujosos, la lista de que le sirvieron en esos restaurante lujosos (y por lujosos llegamos hasta el Bulli), los conciertos, la lista de las canciones que interpretaron en cada lugar (casi siempre exactamente las mismas, pero no por eso no deben ser reiteradas), las pruebas de sonido, las capitales y ciudades de ese mundo antiguo, los libros, los fármacos para la gripe. El tiempo es el presente. Un riguroso presente del que pocas veces se escapa, vía magdalena proustiana, hacia otro lugar, otro instante, otro fragmento de vida. Después de todo, Blixa Bargeld para Blixa Bargeld no está haciendo nada excepcional más que vivir.

Si hay algo que le interesa es la comida. No cualquier cosa. Se complace en anunciar restaurantes con tres estrella Michelin y con sorprenderse con otros, pocas veces elegidos al azar. Hay una complacencia maravillosa en ir señalando los platos de los menús de degustación (preferiblemente), los platos. La intensa emoción del descubrimientos, los destellos de esta letanía. Parece como si la gira fuera una gira gastronómica. Sí, la música siempre está. Las canciones se suceden en el mismo orden, en el mismo número, una y otra vez. Nada que ver con los platos. La música es la repetición, la comida el descubrimiento. Las ciudades están ahí y nos dicen algo, pero todo es demasiado fugaz, excepto en alguna rara ocasión en la que están algo más de tiempo en alguna de ellas, como Barcelona.

Europa es un largo viaje y una breve canción. Una canción, una vida, que alimenta la letra de sus canciones, que también están presentes en esta letanía, como un todo. Las habitaciones de hotel, el autobús, los aviones, lo de siempre, lo cotidiano (por muy extraordinario que sea para nosotros). Sí, Europa también es

algo así. Estar en el pasado, vivir en el presente, sin ningún futuro preciso. Blixa Bargeld también está ahí, sin lamentaciones. El tiempo pasa. Pocas concesiones a los encuentros, pocas concesiones a los lugares, todo es rápido, huye, sin melancolías, sin demasiadas anécdotas. ¿Entonces? La letanía se convierte en una oración nocturna, sin dioses, dirigida a ese vacío, en la que resuena el ruido sordo, persistente de las ciudades. Los *nuevos edificios derribados* son el paisaje. Y tras ese paisaje, algo. Demasiado humano para ser mítico, demasiado mítico para ser humano.

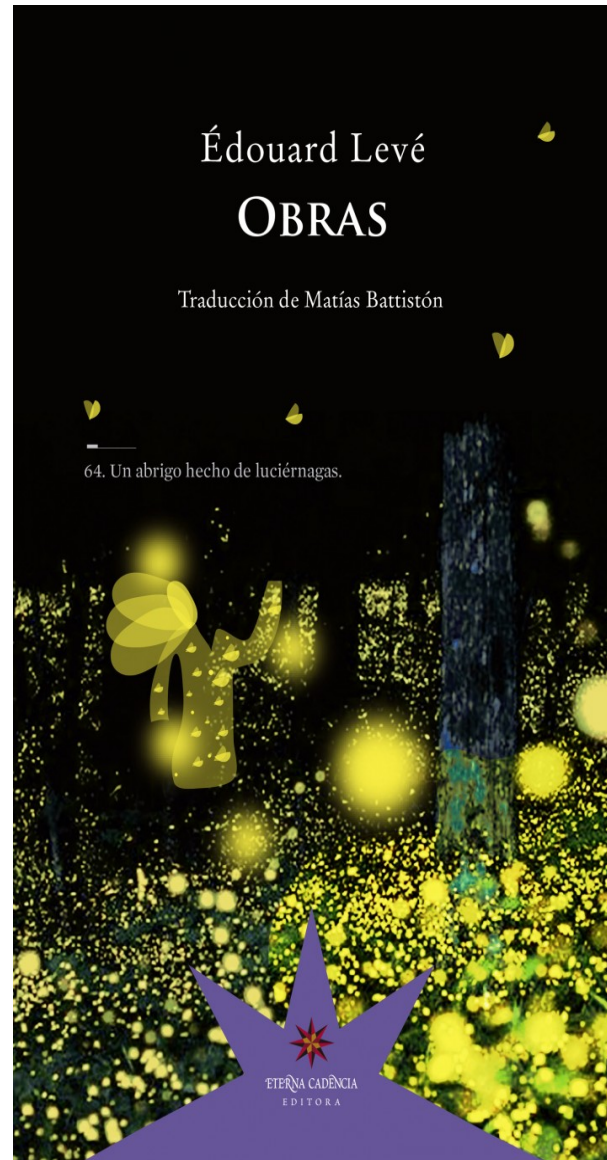
Obras, de Édouard Levé (Eterna cadencia) Traducción de Matías Battistón | *por Óscar Brox*

Édouard Levé

OBRAS

Traducción de Matías Battistón

64. Un abrigo hecho de luciérnagas.



Quizá por sus circunstancias vitales, siempre se tiene la tentación de escribir que la de Édouard Levé fue una obra acabada. No en vano, el presagio de su suicidio podía leerse en un libro como *Autorretrato* y, asimismo, la técnica y el estilo de este (similar al de autores como Georges Perec o Joe Brainard) lo está en *Obras*. Pero quizá sería algo injusto, pues Levé fue también fotógrafo y pintor y ambas disciplinas estuvieron muy presentes en su forma de acercarse a la escritura; por ejemplo, con esa inspiración cubista a la hora de trazar su autorretrato. O por su manera de capturar, en instantes precisos, la imagen de un pasado fugitivo, que ya ha pasado y no volverá a repetirse, ni mejor ni peor.

Obras podrían ser 533 propuestas para retratar el arte contemporáneo. Para comprobar la elasticidad de las ideas, sobre todo, cuando el mercado y la tasación influyen significativamente en ellas. O para examinar el discurso del arte contemporáneo, nuestra relación como creadores y espectadores y, muy especialmente, la consideración que tenemos hacia ambos roles. Y es una propuesta en la que Levé no elude la ironía, un cierto cinismo, cuando tiene que reflexionar sobre la irrupción del arte en lo cotidiano, y viceversa. Cuando el mejor aparataje teórico se las tiene que ver con la cosa más insignificante en busca de un poco de lustre intelectual que le devuelva su excepcionalidad.

El de Levé es un catálogo de gestos y acciones, de *performances* y actitudes, de escrituras y reescrituras de una misma idea, que funcionan como herramientas para visibilizar el discurso de su autor. Su espacio como creador, la dificultad a la que se enfrenta (con palabras, imágenes o pigmentos) para construir una obra acabada. Decir que muchas de las ideas condensadas en *Obras* son un disparate no debería entenderse como una falta de respeto. Al contrario, pues la intención de Levé era llevar al paroxismo esa obsesión por producir, por crear a toda costa, que ha marcado (o, tal vez, herido de gravedad) a una parte del arte contemporáneo. En la que la capacidad para elaborar una reflexión requiere de un nutrido grupo de referentes, de muletillas que inspiren lo que la frialdad del artefacto final no acaba de alcanzar. Son obras que empiezan y terminan en la misma línea que las condensa, a las que Levé da cuerpo con gracia y pasión, con un poco de amargura y con un interés crítico por fraguar un diálogo con el arte al que pertenecía.

La lectura de cualquier libro de Levé resulta, en general, extenuante. Su estilo, en apariencia ligero y preciso, se atraganta al lector a medida que el escritor añade información o encadena pensamientos que conducen al texto hacia nuevas

coordinadas. Cuando se pasa de lo macro a lo microscópico, cuando el Arte, en mayúsculas, se transforma en el arte de su autor a la hora de dibujar un nuevo autorretrato con otros elementos. En el que una agitada *performance* o la fotografía de una tumba en Montmartre trazan los surcos de su rostro. Por eso, el inconformismo y las ganas de provocar de Levé van de la mano de ese sentimiento de resignación ante una obra con final. Con eso que se palpa entre líneas, mientras su autor exprime cada idea, cada iteración, en busca de una nueva variación en torno al mundo del arte.

Hay en *Autorretrato* una frase terrible que, quizá, sirva para definir a Édouard Levé: *El día más hermoso de mi vida quizá ya pasó*. Y quizá sea injusto traerla a colación en cada uno de sus libros. O en la reflexión que suscitan. La cuestión es que uno se acerca a la obra de Levé bajo ese aire terminal, fresco y a la vez sellado por la determinación vital de su autor. Un aire que convierte sus bofetones al arte contemporáneo en una especie de resignación ante unas ideas, unas creaciones, que no se caracterizan por su beligerancia contra cualquier *statu quo*, sino por su elaborada soledad. Por eso, leer *Obras* es como leer un catálogo de soledades. Otro ejercicio ensayístico de su autor, capaz de poner las palabras a su servicio para, obra a obra, construir su documento de identidad.

Juventud sin Dios, de Ödön von Horváth (Nórdica) Traducción de
Isabel Hernández | por Juan Jiménez García



Un día, Ödön von Horváth caminaba por los Campos Elíseos, por aquel París que una adivina le había dicho que le iba a cambiar la vida. Y sí, le cambió la vida por la muerte. Y ahí acabó, con treinta y siete años, golpeado en la cabeza por una rama caída de un árbol un día de tormenta, la historia de uno de los dramaturgos más conocidos de su tiempo, escritor viajero, en un viaje permanente a través de Europa: Budapest, Viena, Berlín, París,... No muy conocido en nuestro país (un misterio más), es una estupenda noticia que Nórdica se ponga a publicar alguna de sus obras. Y que la primera sea *Juventud sin Dios*, tal vez la más conocida junto con *Un hijo de nuestro tiempo*.

Su protagonista es un maestro de escuela en un lugar que muy bien podría ser Alemania. O Austria. O ambas cosas (que, después de todo, acabaron siendo lo mismo). Las consignas se suceden. A través de la radio, de circulares. El mundo está cambiando y no en una dirección muy adecuada para él y sus inquietudes. Aunque a decir verdad, la única inquietud del maestro es conservar su trabajo, mantener a sus lejanos padres y llegar a la pensión de jubilación. Y para ello hay que callar, seguir una vida de obediencia y pocas preguntas, todas interiores. Un día, comete el desliz de afirmar que todas las personas son iguales. ¡Si lo dice incluso la Biblia! Pero no, los negros no pueden ser iguales. Los negros son los negros, los judíos, los otros. Las colonias (una preocupación nacionalsocialista de primera hora). A partir de ese momento, todo se enrarece. Las relaciones con los alumnos, meras primeras letras de su primer apellido. Pero él debe de seguir. Debe de llegar a esa jubilación. ¡Y solo tiene treinta y cuatro años! Entonces llegarán las vacaciones escolares, convertidas en ejercicios para la preparación a la guerra. Ya no solo hay que prepararles moralmente. También físicamente. Y todo se precipitará. La verdad y la justicia.

Von Horváth escribió *Juventud sin Dios* en 1937, un año antes de su muerte. Hitler había llegado al poder en Alemania hacía unos años y todo se precipitaba a hacia una guerra que él ya no llegaría a conocer (pero de la que estaba huyendo). En la novela está toda la inquietud del tiempo, todo el desconcierto pero también la cobardía, en la que Dios representaría esa verdad necesaria, esa justicia necesaria. Pero Dios no está. Se fue hace un tiempo y dejó solo al profesor con sus miedos o su indiferencia ante todo lo que no sea sobrevivir. Sin interlocutores (hasta que encuentra a ese otro Julio César y a un cura caído en desgracia) verá como su frágil seguridad se desmorona. Está lejos de aquel profesor Unrat de Heinrich Mann, pero tal vez no lo suficiente.

Apasionante relato de un mundo en descomposición (no por una desgracia del destino sino por una firme voluntad propia), de ese aire podrido del tiempo, *Juventud sin Dios* está contada con la agilidad de lo inmediato e incluso coquetea con la novela de misterio o de intriga. Tiene la velocidad de la caída y la precisión de un mundo en el que el lenguaje degeneraba a la misma velocidad que la Historia. Y entre todo, un tibio mensaje de esperanza, que era más de lo que seguramente su autor esperaba. Como si aún fuera posible escapar. Como si aún hubiera un posibilidad de encontrar de nuevo a ese Dios, a esa verdad, a esa justicia. No llegó. Solo la muerte, la destrucción. Una y otra vez. Nunca por azar.

Mi vida sexual y otros relatos eróticos, de Shotaro ISHInoMORI (Satori) Traducción de Marc Bernabé | *por Juan Jiménez García*



Shotaro ISHINO MORI fue el autor más prolífico de mangas de la historia, por delante incluso de Osamu Tezuka, su maestro, lo cual viene a querer decir que sus obras suman el total de 770 en 500 tomos. No hubo género por el que no pasara y en el que no haya tenido algo que decir, sin renunciar a nada. Mi vida sexual y otros relatos eróticos es una selección de sus historias con un hilo conductor evidente. Pero eso es todo. El sexo, el erotismo, son un elemento más dentro de una historias trepidantes que tienen una increíble capacidad de multiplicación. Rara vez las cosas son lo que parecen ni el género con el que empieza el relato aquel con el que acaba. Es la primera incursión de Satori, editorial, en el terreno del manga. Y no puede ser una elección más feliz además de la promesa de grandes cosas.

Con un dibujo en principio muy influenciado por Osamu Tezuka (como escapar a este hombre), la versatilidad de ISHInoMORI es tremenda. Lo que sorprende no es que sea capaz de encontrar los recursos siempre necesarios a aquello que le pide la historia, sin encorsetarse en una fórmula (¿cómo hacerlo, por otro lado, y llevar a más de setecientas obras?), sino que los va alternando según se lo pida la propia narración. Su sentido del ritmo te atrapa (entendamos este, acertadamente o no, como la puesta en página(s) de las viñetas). Siempre encuentra esa distribución exacta para lograr expresar las necesidades de los personajes, que son muchas. Porque en estas narraciones hay mucho de necesidad, casi tanto como de pasión. Las cosas suceden casi inevitablemente, por muy disparatadas que sean. Así es lo más normal del mundo que te encuentres una mujer caída del cielo (literalmente), con orejas y cola de conejita, y acabes metido en un asunto de mundos paralelos y ciencia ficción.

Ciencia ficción que atraviesa no pocos relatos (no olvidemos que ISHInoMORI es el creador del mítico Kamen Rider). Una ciencia ficción no pocas veces disparatada que le sirve para eliminar los límites y meterse en una sorprendente montaña rusa de imprevisibles giros y consecuencias. Como ejemplo maravilloso (y volvemos a la conejita caída del cielo) *Bunny girl*, en el que nada es lo que parece, pero también *Mucho, mochi, macho* o *Más allá del fondo del armario del piso de cuatro tatamis y medio*, todas cargadas de un humor y una alegría de vivir que está presente en buena parte de todas esas historias. El hombre corriente enfrentado a sus sueños más reales (tal vez).

Y, cómo si fuera la transición entre esos universos pop y la ciencia ficción algo más oscura, tenemos relatos como *La habitación del mar*. Transición del propio volumen hacia otro tipo de historias, que conforman una segunda mitad (y nos hablan de la versatilidad de su creador). Unas obras más instaladas en lo

cotidiano, más reflexivas, igualmente llenas de recursos, sin huecos, sin espacios vacíos, siempre diciendo algo, o transmitiéndonos sensaciones. Desde las tres partes aquí incluidas de *Mi vida sexual* hasta la atormentada *El caballo azul*, pasando por la inquieta intensidad de *El carmesí de un lejano día* o, a lo Edogawa Rampo, *¡Ahí va el caballo!* Como si fuera una irónica reflexión para todo el volumen está *Utamaro* y la discusión de este con un discípulo que le reprocha que dibuje por dinero escenas de sexo. Nada más lejos de su intención, en la que está la búsqueda de algo. ¿Qué? El cuerpo de la mujer. De aquella mujer. Aquella mujer quizás universal.

El triunfo del huevo, de Sherwood Anderson (Greylock) Traducción de Paula Zumalacárregui Martínez | *por Juan Jiménez García*

El triunfo del huevo

Sherwood Anderson

Fotografías de Eugene Hutchinson

Esculturas de Tennessee Mitchell

Traducción de

Paula Zumalacárregui Martínez

[narrativas]

greylock

Como si fuera un personaje de sus propios relatos, Sherwood Anderson no tuvo una vida fácil. Uno entre siete hijos, a los catorce años abandonó el colegio, al que tampoco es que tampoco podía ir en condiciones. Acabó el siglo XIX como pudo y se pasó al siglo XX, y entre tanto empezó a escribir. Primero cualquier cosa, luego relatos y novelas. Había encontrado lo que quería ser. No era poco. *El triunfo del huevo* es una reunión de relatos, publicada ahora por Greylock. Al terminar el libro pensé en una tenue lluvia que acaba por dejarte empapado. Y es que la escritura de Anderson (que se convirtió en una influencia para escritores como William Faulkner o Ernest Hemingway) tiene esa ligereza en la forma y ese peso en su contenido.

La América de Anderson (que era también la suya propia) es la

América de los perdedores. De aquellos protagonistas perplejos de un tiempo que los dejaba de lado, que los convertía en personas obsoletas. Un progreso que no entendían. Lo que entendían, en realidad, es que querían vivir. No de un determinado modo y con unas determinadas aspiraciones, sino vivir. El padre protagonista de *El huevo* es un perdedor ejemplar. Empujado por su mujer, busca ese sueño americano de triunfar, intentando construir algo desde la ingenuidad. Criar gallinas, enfrentarse a sus enfermedades. Escapar de ellas, para montar un café o lo que sea en un lugar remoto al que solo llega el tren fugazmente. Improvisar excusas para ese fracaso permanente, pegajoso. No saber retirarte a tiempo, porque tampoco sabes dónde retirarte. Vivir en la ceguera del milagro que nunca llega. El tremendo esfuerzo que requiere perder. Perderlo todo.

De la nada, hacia la nada es el título del relato más extenso del libro, una novela corta, realmente. También podría haber sido el título del conjunto de relatos. Nos cuenta la vida de Rosalind, que escapa de su pequeño pueblo, de sus pequeños padres y de un inquietante pretendiente, para trabajar en una oficina en Chicago. Ser alguien. O mejor: ser otra, aquello que no esperan de ella. Huir de esa tela de araña pegajosa de la rutina, del todo tiene que ser así. Entonces llega a un punto decisivo, en el que se enfrenta a la posibilidad de ser la amante del director de su empresa. Vuelve al pueblo. Pregunta a la madre. Y se alcanza ese punto de ebullición que hace desbordarse el agua, ese instante en el que toda tu vida acude a ti y ni tan siquiera vas a morir.

El protagonista de *Necesita saber por qué* es capaz de encontrar en los caballos, con solo verlos, ese estado que les llevará a ganar en las carreras, pero es incapaz de entender a un entrenador, su ídolo. En *Semillas* se aspira a ser una hoja arrastrada por el viento, como si el viento no fuera ese impulso

que los lleva a todos, caprichosamente, a través de esa América al encuentro de sus fantasmas. La lluvia sigue cayendo. Como decía James Joyce en aquel último relato de *Dublineses*, sigue cayendo sobre los vivos y sobre los muertos. Caía sobre aquella tierra de Sherwood Anderson y caía sobre sus relatos. Caía sobre un tiempo que, entre lejanas guerras, dejaba a víctimas aquí y allá. Solo había que mirar alrededor con una mirada limpia, cristalina. La mirada del escritor.

No solo morir, de Ted Lewis (Sajalín) Traducción de Damià Alou |
por Óscar Brox

Ted Lewis
NO SOLO MORIR
Traducción de Damià Alou



La literatura negra de Ted Lewis nos ha legado un personaje, Jack Carter, y un escenario criminal en una Inglaterra dividida entre los restos de los *angry young men* y el auge del *Swinging London*. O, dicho de otra manera, entre el horizonte gris y adoquinado de los barrios empobrecidos y esa especie de disfraz cosmopolita con el que la sociedad inglesa trató de restañar no pocas heridas; al menos, hasta el aterrizaje ideológico del *thatcherismo*. Lewis, sin embargo, tuvo siempre un buen olfato para combinar la esencia del *noir* -diálogos cortantes, violencia seca y personajes en el límite de lo moral- con un afilado análisis del ambiente de su nación. De esa realidad degradada que salpicaba a todos los estratos de la sociedad. De ese instinto de supervivencia, llámese pragmatismo, capaz de conceder una suerte de código y de ley -la de Carter, asesino que trata de desmarcarse del asco que le provocan algunos de sus viciosos compinches- con el que sobrevivir entre la corrupción y las balas.

No solo morir se entiende como un paso lógico del díptico consagrado a Carter y, asimismo, como una sublimación del estilo de Lewis. Acostumbrados a relatos de persecuciones de chivatos y cambalaches para deshacer el centro de poder de una organización mafiosa rival, el escritor inglés nos sumerge en la cabeza de George Fowler, líder de una de tantas bandas. Solo que esta vez el trono, cuando no el mismo reino, se encuentra en proceso de descomposición. Así, Lewis agita la trama sirviéndose, prácticamente, de dos únicos escenarios: Londres y el mar. Un espacio surcado de delincuentes y policías corruptos que se pelean por su parte del pastel y otro, aparentemente una vía de escape, que su autor reconfigura como si se tratase de la más atroz de las pesadillas. Un agujero negro. Un lugar que es ninguna parte.

El ritmo narrativo de Lewis es tan preciso que nunca se deja contagiar por el descenso a la locura de su protagonista; al

contrario, pues pincha el nervio del lector tensionando una y otra vez esa impresión que notamos al poco de comenzar la novela: la falta de asideros de Fowler, la pesadilla sin final en la que se ha metido hasta quedarse sin escapatoria. Y todo, el antes y el ahora, los viscosos personajes que desfilan por sus páginas, rezuman un aire tan desesperado que, en verdad, redobla la violencia que desprende la novela. Las torturas, los secuestros, los asesinatos a sangre fría, las encerronas, las grabaciones clandestinas de películas *snuff*, pero, sobre todo, ese sentimiento de que su protagonista no consigue poner en orden sus pensamientos sin verse, por ello, salpicado por la violencia que ha desencadenado su búsqueda de un topo en la organización.

Lewis disparaba sin piedad contra todo. Aquí la policía bascula entre la necesidad de medrar para alcanzar un lugar privilegiado en la cadena trófica y la facilidad para aceptar el soborno y la corrupción como trampolines para el éxito propio. Los *gangsters* son bestias sedientas de poder que nunca ocultan sus perversiones. Y a fe que Lewis tampoco las pasa por alto, ya sea describiendo una escena de tortura con parafina y cerillas o una decapitación que se clava en el cerebro de su protagonista como un escalofrío intermitente. No en vano, *No solo morir* sabe cómo jugar con el anticlímax, cómo amagar una y otra vez el golpe, para aumentar su dureza cuando ya no queda otra que destapar las cartas. En el fondo, porque desde el mismo inicio se ha dedicado a desgranar la descomposición de su antihéroe. Su caída al abismo.

Puede que el *noir* inglés se debatiese entre lo rural y lo cosmopolita, entre los perros de paja y las andanzas de los hermanos Kray, pero uno tiene la sensación de que Ted Lewis no creía en distinciones. Sabía, efectivamente, cómo trasladar lo visceral a lo burgués; la violencia más atroz a esos escenarios de clubs nocturnos, alcohol y despachos ubicados en edificios

señoriales. Toda esa mugre que, en sus páginas, saltaba a la vista pese a las engañosas palabras de sus personajes. Quizá porque, y esa es la lección más interesante, todos sus protagonistas eran prisioneros de su paisaje. De ahí que una novela como *No solo morir* sea desesperada y fatalista, enérgica y demencial, un golpe al estómago de un lector que, como George Fowler, se ha quedado sin ideas a la hora de detener la pesadilla en la que se encuentra sumergido. Un *thriller* que convierte la costa inglesa en un purgatorio, en el escenario en el que los condenados se acercan para exponer todo aquello que les ha conducido hasta allí. El poder, la corrupción, la violencia. En definitiva, la vida.

Mi brazo / Un roble, de Tim Crouch (La uña rota) Traducción de Jaime Blasco y Luis Sorolla | *por Óscar Brox*

Mi brazo Un roble TIM CROUCH

Traducción de
JAIME BLASCO y LUIS SOROLLA



Relatar, hasta cuando se trata de la anécdota más insignificante, es una forma de contarnos a nosotros mismos. De exponernos. Y a menudo, cuando pensamos en ello, le damos demasiadas vueltas a las diferentes maneras que nos vienen a la cabeza en vez de concentrarnos en el porqué de esa necesidad que tenemos por contarnos. Por convertir algo nuestro en un pedacito de ficción. En los dos textos de Tim Crouch, *Mi brazo* y *Un roble*, la forma va íntimamente ligada a lo que se cuenta. Y lo que se cuenta, el material sensible que Crouch maneja con crudeza e ironía, desencadena lo más parecido a una catarsis colectiva. A esa reacción espontánea, visceral, ingobernable, que uno siente cuando un texto dramático le zarandea.

En *Mi brazo*, un gesto vacío, el de un personaje que decide mantener levantado el brazo para el resto de su vida, permite llevar a cabo una panorámica alrededor de una comunidad y un tiempo. Crouch recurre a objetos cotidianos, infraordinarios, para narrar esa pequeña historia. Sus cambios. Sus lugares. Sus rostros. El rostro de una Inglaterra mediocre que cambia el escenario apagado de la Isla de Wigh por el de un Londres en plena efervescencia artística gracias a la euforia del *punk*. El rostro de un personaje convertido en una obra de arte, en un objeto estético, gracias a una decisión en apariencia banal; decisión que, como subraya el propio dramaturgo, aporta nitidez sobre esa constelación de personajes que pululan a su alrededor. Que describe un entorno familiar degradado y monótono, un paisaje artístico en el que la tasación de las obras y la exigencia de riesgo (comprar por unas pocas libras un caballo muerto con el que luego no se sabe qué hacer) parecen más importantes que el fondo que puedan tener; que, en definitiva, aquello que puedan transmitir más allá de la novedad. Y resulta interesante destacar cómo cuanto más nitidez aporta Crouch a esa imagen, más desdibujado aparece su protagonista; más desintegrado por una sociedad que lo ha cosificado, que lo ha mercantilizado o que lo ha etiquetado como una curiosidad médica. Cuyas emociones, cuya perspectiva psicológica, conocemos a través de unas palabras que fluyen a bocajarro. Comprimidas en unos pocos minutos que, sin embargo, abarcan años.

Un roble, acaso todavía más ambiciosa en su revisión de la forma dramática del teatro, nos sitúa en el cara a cara más extremo entre dos hombres, un hipnotizador y un padre. El tema podría ser la sugestión y los mecanismos psicológicos que dan lugar a una respuesta emocional profunda. O cómo, ante la falta de asideros a los que agarrarse, transformamos un lugar, un objeto, un momento en el vívido recuerdo de aquello que ya no está. Que ha dejado de existir. Pero, de nuevo, la idea de Crouch es más ambiciosa, en

tanto que se propone retratar ese proceso. Mostrarlo al público. Pulsar nuestras reacciones más primarias, zarandearnos, mientras contemplamos la secuencia completa mediante la cual se reconstruye lo doloroso. Esa herida en carne viva que no hemos aprendido a cicatrizar. Cuyo lastre psicológico, cuando no moral, se esparce en casi cualquier cosa a nuestro alrededor. Y el hecho de que el dramaturgo inglés lo presente inicialmente como algo neutral, aparentemente desdramatizado (un juego entre hipnotizador y voluntario), adquiere un relieve especial a medida que la sugestión, la profundización en cada uno de los matices, expone sin ambages el dolor de una pérdida.

El mundo que representa Crouch en sus textos da la sensación de vivir a una cierta distancia de nuestras experiencias, quizá porque como sociedad nos hemos acostumbrado a poner barreras que contengan el dolor de los demás. Por eso, su trabajo de puesta en escena parece, en primera instancia, preparado para horadar esa barrera, esa distancia, y acercarnos (hasta reconocernos en él) su objeto dramático. El gesto vacío. La sesión de hipnosis fallida. Cualquier cosa que aporte nitidez a unas emociones, a un entramado psicológico, desdibujado por tantos años de una cultura (ya sea neoliberal o ultracatólica) empeñada en prescribirnos lo que tenemos que hacer con nuestro dolor, con nuestra identidad o con nuestra forma de relacionarnos con los demás. Esa cultura que flota en el ambiente de *Mi brazo*, que se desprende de los dramas menores de la familia del protagonista o de las reacciones de odio que suscita algo tan absurdo como mantener elevado el brazo. Esa cultura de la autohumillación y el extrañamiento, capaz de transformar la miseria propia en un objeto estético -como cuando Edouard Levé narró, de manera vicaria, su propio suicidio.

Mi brazo / Un roble son dos textos poderosos que no solo acercan al entorno teatral español a un dramaturgo como Tim Crouch, sino que permiten llevar a cabo una reflexión sobre nuestra forma de

relacionarnos con nuestras emociones, con todo el cableado psicológico que configura nuestra identidad y, hasta cierto punto, el lugar que ocupamos en la sociedad. Pero, sobre todo, son poderosos por su manera de alcanzar esa, a falta de una palabra mejor, catarsis. Por revelar la herida, mostrar el dolor y todo lo que aquel dice de nuestra naturaleza humana. Por recordarnos la importancia que tiene la necesidad de contarnos. De saber cómo trabajar las palabras para exponernos frente a los demás, desencadenando esa reacción espontánea y visceral cuando un texto dramático nos conmueve en lo más profundo.

Los tarahumara, de Antonin Artaud (Pepitas) Traducción de Carlos Manzano | *por Juan Jiménez García*

LOS TARAHUMARA

ANTONIN ARTAUD



PEPITAS | COLECCIÓN AMERICALEE | CLÁSICOS | MÉXICO

Ay, qué difícil escribir sobre Antonin Artaud. Qué difícil escribir sobre él o el otro, que diría Alberto Savinio. Sobre alguien en constante huída de los demás, en perpetua búsqueda de sí mismo o de algo. Se ha escrito mucho sobre él, nunca lo suficiente. Se ha intentado aprehenderle por todos los medios y siempre escapa. Ha caído en las manos más extrañas (puestos ambulantes de viejas sectas) y ha sobrevivido a todo, pero mal. Aquí al menos. Aquí es este país. Ahora resurge en Pepitas y es el lugar justo. Y también está Julio Monteverde, con su prólogo, y la traducción de Carlos Manzano. Y suspiramos aliviados. *Los tarahumara*. Artaud y su doble.

Artaud llevaba pensando en México mucho tiempo. No pensaba en ningún paraíso perdido geográfico sino en un paraíso perdido del

espíritu. Su intención de viajar hasta allí para comprobar todo esto por sí mismo no pudo concretarse hasta mucho después, en 1936, cuando consigue que el gobierno le encomiende una misión, que completará con conferencias y artículos para la prensa. Su intención: encontrar los orígenes. Del hombre, de la espiritualidad. Su destino, los tarahumara, una de las etnias más antiguas de México. En “los de los pies ligeros” espera encontrar respuestas e incluso la curación. Algunas preguntas seguramente son universales. Otras son algo más íntimas. Hay una frase que me gusta mucho en el prólogo de Monteverde: *La actitud de Artaud, por tanto, es la de aquel que viene para introducir su cuerpo en la corriente.*

La curación. Frente a un mal oscuro que empezaba a acecharle. Para ello se somete al rito del peyote, tras una larga marcha de veintiocho días y doce días de espera para ser curado. Sobre ese ritual, girarán buena parte de sus textos. *Los tarahumara* no es más que la reunión de los textos que escribió alrededor de sus experiencias con ellos, de lo que llegó a conocer. Textos dispersos atravesados por una misma luz (o una misma oscuridad en busca de esa luminosidad). Incluso cartas escritas en Rodez, enfrentado a su locura o a la locura de los demás. Atrapado en las aguas profundas de un occidente que parece haberlo olvidado todo y, desde luego, aquello que encontró en México. Es precisamente esa conjunción de tiempos y Artauds la que le da una aún mayor riqueza al libro, la que une al escritor con su destino. Si tardó veintiocho días en llegar a la montaña de los tarahumara y encontrarse con la tierra, su viaje al abismo de sí mismo fue más largo. Tres años después se repetía “estoy muerto, estoy muerto, estoy muerto”. La búsqueda de la luz contra las tinieblas que encontraba dentro de sí. Si decía que el Peyote había llevado su yo *hasta las fuentes auténticas*, se enfrentaba a la mentira del otro.

En *El rito de los reyes de la Atlántida* escribe una frase maravillosa: *Sé que la existencia de los indios no corresponde al gusto del mundo actual: sin embargo, en comparación con una raza como aquélla, podemos llegar a la conclusión de que es la vida moderna la que está atrasada con respecto a algo y no los indios tarahumara con respecto al mundo actual.* En esa confusión de los tiempos, tras haber pasado los días más felices de sus existencia en aquellos lugares, Artaud se pierde definitivamente. Se pierde porque encuentra. Y aquello que encuentra, aquello que encontró está encerrado en este *Los tarahumara*. Como si su nombre (algo que finalmente llegará un momento que ya no necesitará, como le escribe a Jean Paulhan) se hubiera quedado allí, a la espera de poder recuperarlo. Él. O los otros. Los otros. Nosotros. Quizás.

La dependienta, de Sayaka Murata (Duomo) Traducción de Marina Bornas | *por Almudena Muñoz*



El mayor pasmo que experimenté durante mi primer día en Japón sucedió en la caja de un pequeño supermercado de barrio. Hasta entonces me había cruzado unos cuantos detalles ajenos a nuestra forma occidental de hacer la compra, desde el altavoz con ojitos que recitaba las bandejas de comida preparada del día hasta las reverencias y disculpas de los extraños que necesitaban coger algo cerca de mí. Todas estas estampas serían nimiedades comparadas con la dependienta de caja que, después de saludar con una venia, comenzó a retirar uno por uno los artículos de la cesta y a recitar una retahíla en voz alta.

Como no entiendo el japonés, imagino que la chica estaba contando

el tipo de artículo, su precio o el número de unidades. La entonación siempre ascendente, homogénea, rítmica; un canto de mi consumismo al que la dependienta dedicaba una precisión y un garbo pulmonar increíbles para quienes estamos acostumbrados a tratar con máquinas de autopago o cajeras que se comunican mediante resoplidos. Además, la cesta se recupera de vuelta con los artículos ordenados con mayor destreza que el azar de una lista de compra. En bandeja, haciéndote ojitos, el lujo de la perfección y el trato servil en un establecimiento adonde tan solo acudimos a cubrir primeras necesidades.

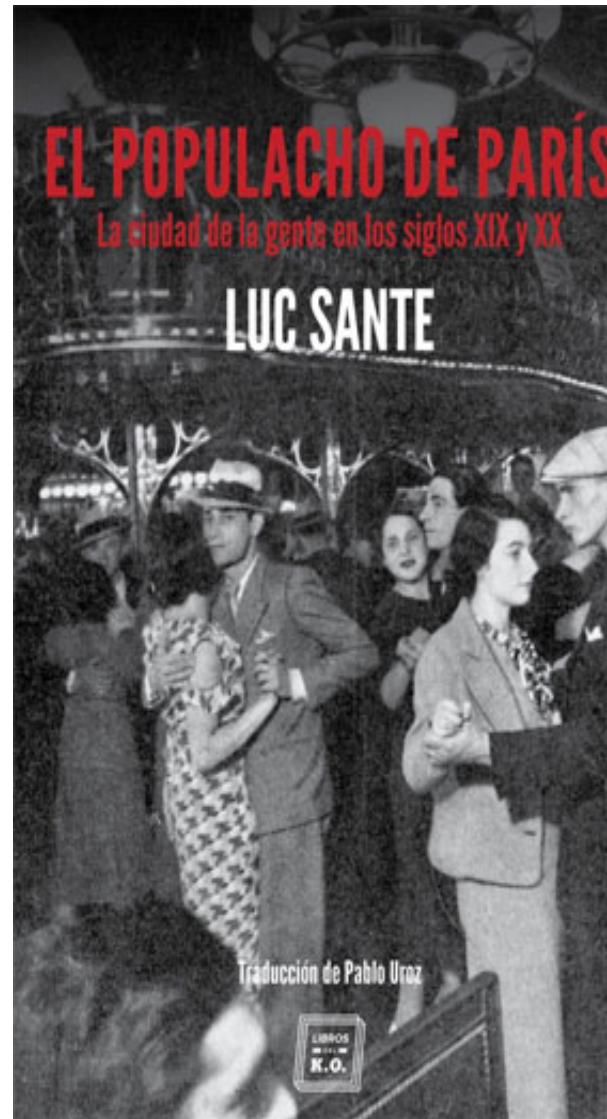
Y, sin embargo, las condiciones de trabajo de la dependienta no serían motivo de alborozo: horas de pie, atenta a reponer los artículos que se van agotando, a buscar cambio para la caja, prever los momentos con mayor número de visitantes, colocar a tiempo los carteles con ofertas y, finalmente, recibir una paga escueta. ¿De dónde sacan estímulos para esa devoción y cuidado al detalle? La dependienta de Sayaka Murata los sigue sintiendo tras dieciocho años trabajando sin parar en una konbini, o supermercado 24 horas, en un suburbio de Tokio donde nada cambia nunca, aunque siguiendo la paradoja del barco de Teseo, en realidad nada de lo que había antes ha permanecido: el expositor de la leche siempre ha tenido bricks a la vista, pero nunca son los mismos de un día para otro.

Las expectativas sociales, y con mayor intensidad en una cultura tan sujeta a la tradición y la responsabilidad familiar como la japonesa, dictan que cualquier persona debe cambiar después de dieciocho años. Entre los baremos de esa evolución destaca el trabajo: la mujer que sigue siendo dependienta tras tanto tiempo es más un brick caduco que una persona renovada, que ha remozado un poco su imagen, o así lo afirman las reuniones de amigas, los familiares plañideros y los hombres a quienes no se les ha pedido su punto de vista.

Las circunstancias de Keiko Furukura son un tanto especiales, pues desde tierna edad Sayaka Murata nos la presenta como un personaje peculiar, tal vez un tanto sociópata, o con un Asperger no diagnosticado. Su imposibilidad para entender las reglas sociales y adaptarse a ellas revela con sencillez y prosa limpia las distorsiones y complejidades de lo normativo: ¿qué orden existe en ser mujer, tener 36 años, llevar un traje de oficinista, sostener un bebé en brazos, beber refrescos de moda, chismorrear y comprar jerséis de una marca, frente a trabajar de dependienta?

Para Keiko esa construcción es tan ridícula como apilar sin sentido bloques de madera: el único orden al que su cuerpo y mente responde es al de la tienda. Desde las latas de café Boss hasta los onigiri pulcramente etiquetados, que despliegan su envoltorio con la elegancia de una mariposa. Un orden que puede asombrar y deleitar oculta, como toda perfección, una crisis detrás. Pero Sayaka Murata es comprensiva y, sobre todo, benévola con lo que es una pasión artística antes que un propósito útil y sensato. Quizá esa robotización de Keiko no es mala cosa, sino un radar único para distinguir los detalles que se salen de los márgenes y la belleza en lo más rígido del día a día.

El populacho de París, de Luc Sante (Libros del K.O.) Traducción de Pablo Uroz | *por Juan Jiménez García*



Conocí Nueva York por Luc Sante, por aquel *Bajos fondos* (también en Libros del K.O.). Sí, está el cine y la televisión. Y las series y todo, absolutamente todo, porque hay cosas que uno no puede evitar y Nueva York no se puede evitar. Está ahí, todo el tiempo. Luc Sante trazaba, sin embargo, una geografía diferente, una cartografía desde abajo, desde muy abajo. Desde el infierno mismo. Podríamos decir que *El populacho de París* es el mismo ejercicio sobre otra ciudad, igualmente inevitable, igualmente llena de luces y sombras, muchas sombras. Sí y no. Si *Bajos fondos* es como se construye una mitología, *El populacho de París* es más bien como se destruye otra. Como una ciudad devora a sus hijos para entregarla a otros. Y todo lo que se pierde en ese proceso. París, ese ensamblaje de pueblos, devorados,

deconstruidos, reconstruidos y convertidos en otra cosa, en una imagen que ha perdurado hasta hoy, es el lugar propicio para que Sante reflexione sobre todo lo que hemos perdido con la estandarización del mundo, con su simplificación. Sí, tal vez era inevitable y uno no puede mantener la inmundicia y la miseria para satisfacer el pintoresquismo, pero... ¿de verdad había que entregarlo todo?

En mitad del siglo XIX aparece el prefecto Haussmann y su plan para modernizar la ciudad. Modernizar. Durante veinte años, se destruirán calles, manzanas, barrios enteros, para construir una ciudad geométrica y tal vez para salvarla de sí misma, de los maleficios. Con ello no solo desaparecerá un mundo sino también una manera de entenderlo. La distancia que va desde la vida en un pueblo a la vida en una ciudad. Esto le permite a Sante escribir, por encima de todo, un inventario de objetos perdidos. El primero de todo es un cierto espíritu y, lo próximo, las personas, convertidas en una masa informe.

Sante tiene una curiosa manera de afrontar la escritura. En su narrativa las cifras se confunden con las letras con una endiablada facilidad. Los datos se entrecruzan con la narración y su obra está lejos de ser una mera aproximación nostálgico-literaria a una ciudad, sino que está fundamentada en datos concretos, lo cual le permite una aproximación más certera (no deja de ser peculiar) a la vida íntima de sus habitantes. Igualmente sabe que es a través de los márgenes como mejor se puede acercar uno a esa realidad. Los márgenes son los miserables, los delincuentes, las prostitutas, los artistas,... Las revoluciones y las barricadas y como la ciudad y el poder se enfrentaron a esto.

Así, la ciudad alimenta una mitología de pequeños dioses de dudosa reputación, ya sean apaches o jugadores, o (no más

recomendables) artistas. Cada barrio sigue conservando, en algún rincón de sus calles las heridas de estas batallas, y ni tan siquiera la demolición sistemática del pasado puede con eso. Porque uno puede demoler los edificios pero es bastante más costoso y raramente eficaz demoler la memoria colectiva. Al contrario, la desaparición es lo que más le conviene a la memoria para construirse su propio (y más cierto) discurso. *El populacho de París* es aquel torbellino de la vida que cantaba Jeanne Moreau, con un Luc Sante que buscando respuesta para la última línea de la canción: ¿por qué separarse? Ciudad, hombres, tiempo.
