

Fisiología del funcionario, de Honoré de Balzac (Mármara)

Traducción de Hugo Savino | por Óscar Brox



Decía Marx, a propósito de la burocracia, que se trataba de una república petrificada. Seguramente, la imagen la relacionaríamos más con una pesadilla *kafkiana* que con la ironía y el bisturí con el que Honoré de Balzac llevó a cabo un análisis del funcionario. Por mucho que, a la larga, uno y otro imaginario (y ya puestos, el del Bartleby de Melville) convergiesen a la hora de señalar al monstruo de infinitas cabezas construido en el seno de la república. Los mil y un engranajes de la administración. Las castas y secciones de esa pirámide humana. *Fisiología del funcionario* bien podría ser un panfleto en el que Balzac pone negro sobre blanco el sistema de una sociedad, la francesa,

acomodada desde los tiempos de Luis XIV a una República, un orden ministerial y una administración estratificada que, ay, deberían ser la envidia de los tiempos modernos. Prodigio de agilidad en la gestión y el trámite, obreros -es un decir- silenciosos que logran con sus millones de informes mantener en movimiento la rueda que acciona a la nación. Y sin embargo... la cosa es que uno cree detectar en Balzac la socarronería del observador ciudadano que ha bregado con la burocracia lo suficiente como para distinguir la necrosis en algunos de sus miembros; la aluminosis en ese impresionante edificio dedicado a la administración.

Recuerda Balzac que a aquellos que no podían vivir de rentas, heredar un ducado o pegar un braguetazo de la época, se les conminaba a seguir la carrera de funcionario. *Hazte funcionario*, que lo que te esperan son varias décadas de escalada desde el subsuelo a la jefatura de sección. Qué puede haber mejor que servir a la Nación ayudando a pulir sus sistemas administrativos. Aunque, en la práctica, la mayor contribución radique en enmarañar, si acaso un poco más, el proceso de tramitación de cualquier clase de documento. La pérdida de un expediente o la redacción de un informe que empapelará las calles de París. Lo que sea, con tal de que parezca que la máquina, como los entornos fabriles de la revolución industrial, no deja de funcionar a pleno rendimiento. Tal vez Balzac no lo dijese de una manera tan brusca, o tan burda, pero huelga decir que en su descripción del funcionariado se halla esa comedia humana que alimentaría su obra mayor. Un estudio fisiológico que repasa los rasgos del funcionario: del apuesto al memo, del usurero al adulator, del laborioso al pobre diablo.

En esta particular taxonomía del funcionario, Balzac nos conduce por los despachos y las mesas, el empapelado de las paredes y el dédalo de oficinas que conforman los distintos niveles de mando. Nos habla de la utilidad, siempre relativa, y de su trascendencia

filosófica, similar a la de los unicornios. En el fondo, el funcionario es, para Balzac, el fruto de las esencias políticas de Francia. Representa ese deseo por el dinero y la confianza en unas leyes y acuerdos fiscales que, con esos antecedentes, lo último que van a pergeñar es una sociedad igualitaria. Una república, sí, desde luego, pero más petrificada que la de Marx. Salpicada de vicios menores y bajas pasiones humanas que, qué duda cabe, se convertirán en dolores crónicos de la vida moderna. De ahí, en definitiva, la vigencia que tiene el análisis de Balzac a la luz, y los taquígrafos, de nuestra actualidad, en la que los tentáculos de la burocracia se han enroscado de tal manera sobre la sociedad que a menudo cuesta dirimir quién está al servicio de quién.

La frescura con la que Balzac ponía en tela de juicio el funcionamiento y los engranajes de la sociedad francesa es análoga a su perspicacia para reducir al absurdo la complicada maraña de funcionarios y hombres de paja, de ideales huecos y vil metal, que constituía la Administración. Es por eso que, aun en su brevedad, *Fisiología del funcionario* termine por marear en su descripción de las infinitas capas de los señores del documento compulsado. Por marear o, a la manera de Kafka, por sumergirnos en un laberinto de altos y minúsculos cargos que se pasan el mochuelo de unos a otros mientras, en paralelo, tratan de medrar para que el salto a una nueva división se produzca en el menor tiempo posible. Comedia humana, casi zoológico de las más variopintas ocupaciones administrativas, este pequeño textito de Balzac, mordaz y cargado de veneno, es un fiel reflejo de cómo la organización de las sociedades modernas se ha desconectado paulatinamente de las personas a las que servía. Hija del interés, obsesa del porvenir, la Administración es como aquella imagen que acompaña a la edición del Leviatán de Hobbes: una figura inmensa construida con los cuerpos de otras tantas personas. En esa carrera de ratas, diría Balzac, lo que cuenta es

elegir la mejor posición para tomar la salida. Trepar lo más rápido posible por la pirámide humana.

Humor negro (La Fuga) | por Óscar Brox

Sara Mesa
Carlos Zanón
Valeria Correa Flz
Manuel Manzano
Mercedes Abad
Andrés Ehrenhaus
Rubén Martín Giráldez
Matías Néspolo
Juan Francisco Ferré
Leo Maslíah

HUMOR NEGRO

Con ilustraciones de Elenio Pico y un texto de Adrià Pujol Cruells

LA FUGA

Hemos perdido la risa de calidad. Así, sin interrogantes ni exclamaciones (que tampoco hay que llevarse las manos a la cabeza, todo tiene arreglo). Pura constatación de una circunstancia. Esa misma que aflora cuando nos rendimos al ingenio de un Perelman o un Lardner (cuyos cuentos antideportivos son una puñetera maravilla), a la recuperación del Azcona de la época de La Codorniz o, qué sé yo, a los libros de Marx. A esa

risa caníbal con la que se nos atragantan las páginas, los párrafos y aquellas frases de una agudeza sin parangón. Quizá porque echamos de menos ese humor capaz de hacerle cosquillas a las buenas costumbres, cuando no de darles un auténtico meneo, la antología del *Humor negro* que publica La Fuga, una de las editoriales que más énfasis ha puesto en la recuperación de autores y textos de humor inéditos u olvidados, se antoja un buen termómetro para medir la temperatura del humor actual. De la risa y las malas ideas, de las transgresiones morales y la necesidad de meter el dedo en el ojo.

Como señala Adrià Pujol en la presentación del libro, el humor negro sintoniza con unas cuantas cosas. Es el arma de los desposeídos, quizá porque es el que se ríe con más ganas del *fatum* y sus putadas. Y es tan viejo como nuestro continente, porque ha surcado la literatura europea desde hace unos cuantos siglos. Pero la cuestión es que, más allá de las taxonomías de André Breton, que veía surrealismo por todas partes y hacía lo posible para arrimar el ascua a su sardina, se echaba de menos un volumen que reflexionase sobre el humor negro hoy. Aquí. En un país, estado o lo que sea con tantos problemas para reírse. O, mejor aún, en el que el humor te puede llevar a la cárcel, al secuestro editorial o a la puta calle. O, peor aún, a discusiones en redes sociales.

Humor negro es, como toda colección de relatos, una antología forzosamente irregular, supeditada a las querencias de cada lector. Como quien esto escribe es más amigo de lo grueso que de lo fino, se reconoce mejor en los relatos de Manuel Manzano (*El club de los tullidos*) o Andrés Ehrenhaus (*Que no lo sepa nadie*); en el humor grotesco y bilioso, capaz de carcajearse de las disfunciones y construir unos personajes que pierden piezas, como un mecano, a medida que avanza la historia. En el humor absurdo, el de un chiste a las puertas del fin del mundo, dos negros, una

gallina y el Papa, y un meteorito a punto de estamparse contra la tierra. En el humor que incordia, que patea las buenas costumbres y es capaz de escupirle la dentadura postiza, como en el relato de Mercedes Abad *Nunca pierdas la sonrisa*. En el humor de los perdedores, de los parias y marginados, salpicados por la penuria constante, para la que no encuentran otro refugio que encogerse de hombros mientras cae el chaparrón.

En *Humor negro* hay no pocas transgresiones morales; la más llamativa, por lúbrica, la de acostarse con la madre, que Carlos Zanón convierte en una miniatura tragicómica y negra de aires castizos. La más obvia, la de una ludopatía que mina cualquier intento por atemperar la moral, llevando a los protagonistas de *¿Qué te juegas?*, de Matías Néspolo, a caminar por el filo de la navaja en busca de esa partida de Blackjack que los saque de pobres. Pero también hay otro tipo de transgresión, esta más relacionada con los lugares comunes del género, que autores como Rubén Martín Giráldez o Juan Francisco Ferré exploran desde sus respectivos estilos. Haciendo del humor negro una cuestión de lenguaje, ritmo y endiablado enroscamiento de palabras. Música enloquecida que, casi, produce más sensaciones al lector que la propia trama en sí misma.

Aunque Andrés Ehrenhaus la haya patentado, es muy probable que no exista una fórmula para destilar el humor negro. Si acaso, la de tomar la tragedia como un banco de pruebas para la risa. La falta de complejos, la ausencia de constricciones morales, de censura y poscensura. Porque, al final, lo que define al humor negro es su capacidad para hacer tambalear el lugar de las buenas costumbres, para producir un terremoto sobre lo convencional y activar el seso. Para, en definitiva, invitarnos a ser un poco más inteligentes y ampliar la frontera con lo que entendemos por políticamente correcto. De ahí que, te guste más el humor fino o el grueso, los chistes de tullidos o los de dos negros, una

gallina y el Papa en un avión a punto de estrellarse, lo que consigue una antología como *Humor negro* es poner en valor la necesidad de incordiar, de hacerle cosquillas a la normalidad y reírse, con ganas, de ese lado oscuro que todos tenemos. Abrazar la transgresión para expulsar un poco de ese residuo conservador, altivo y bobalicón que almacenamos en alguna parte de nuestro interior. Reírse de todo, empezando por uno mismo, cultivando un poco de esa inteligencia que, hoy más que nunca, se ha convertido en el enemigo número uno de las instituciones.

Lacombe Lucien, de Louis Malle y Patrick Modiano (Anagrama)

Traducción de María Teresa Gallego Urrutia | *por Óscar Brox*

LOUIS MALLE
PATRICK MODIANO

Lacombe Lucien




ANAGRAMA
Panorama de narrativas

Vichy, Drancy o Sigmaringen. Cada nombre marca un episodio en la patética historia de la Francia ocupada. Desde el gobierno títere del Mariscal Pétain hasta la fortaleza en la que los residuos del colaboracionismo se aislaron antes de que la RAF y las fuerzas aliadas les comiesen todo el terreno. Sin embargo, detrás de esa gran Historia se ocultan otras tantas, acaso menores, con las que medir la derrota de una nación que había hincado su rodilla frente a Alemania. Historias pequeñas, tomadas de la vida rural, en las que las víctimas se entremezclan con los vencedores, los maquis con los perros de la policía alemana, los últimos compases de la adolescencia con los primeros brotes de la madurez. En esa delgada línea, aquella en la que se inscriben todas las

cuestiones morales, que separaba a una Francia de otra.

Lacombe Lucien supuso una forma de arrojar un poco de luz sobre la oscuridad alrededor del colaboracionismo con Alemania. Esa lacra, auténtica mancha humana, que todo el mundo trataba de ocultar una vez acabada la guerra. De ahí que, a excepción de malditos como Céline, muchos cambiaban de chaqueta sin complejos. Tanto Louis Malle como Patrick Modiano buscaban narrar ese episodio desde una óptica diferente, acaso más compleja; esa en la que el ardor de los discursos, las adhesiones apasionadas a un bando o a otro, quedaba eclipsada por la necesidad de sobrevivir. O, mejor dicho, por la mirada indiferente de alguien que, sobre la marcha, aprende que la mejor manera de seguir adelante es la que opta por lo pragmático. Mirada, maneras, personaje que Malle y Modiano identifican en Lucien Lacombe. Un muchacho hijo de la Francia rural, cuyo padre se ha unido a la resistencia, que trata de abrirse paso en una vida estrecha y miserable como puede. Adaptándose a las circunstancias, borrando a cada poco la moralidad de unos actos que, bien mirado, le permiten seguir adelante mientras todo se desmorona a su alrededor.

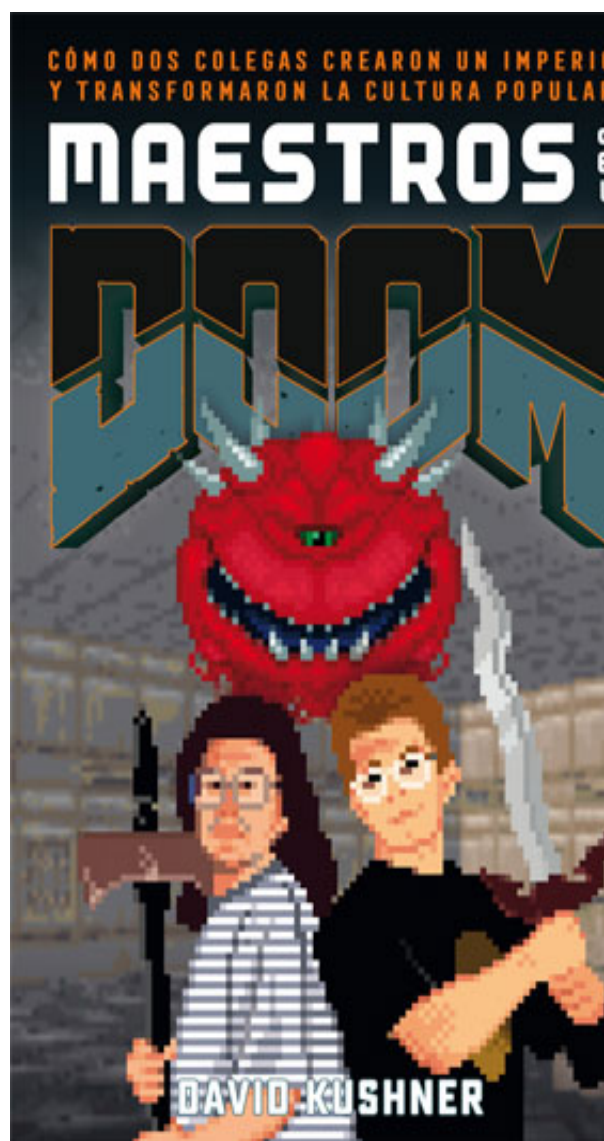
Para un personaje como Lucien, que encarna esa maldad banal de quien sabe cómo aprovechar una situación absolutamente caótica, Malle y Modiano urden su particular educación sentimental. Educación en la que la figura de la madre, aislada en la finca familiar ocupada, se desdibuja desde el comienzo. En la que, sin embargo, tiene más peso el hotel que sirve de base de operaciones al colaboracionismo o el piso en el que el sastre judío, Horn, y su familia vivirán atormentados por Lucien. Tanto director como guionista metían el dedo en la llaga al presentar a actores y atletas como los socios de la policía alemana, chivatos y criminales al servicio de la ideología más rastrera. Mientras que los maquis pertenecían a las capas más bajas y modestas de la sociedad rural. De esa manera, ambos capturaban el atractivo del

mal y la blanda aceptación de Lucien de una realidad que, a partir de ese momento, deformará en beneficio propio. Por pura amoralidad.

En *Lacombe Lucien* los enemigos son ametrallados sin piedad, los monstruos son personajes ebrios de un poder que prácticamente desconocen y, paradójicamente, la resistencia francesa solo aparece como prisionera de los primeros. Quizá porque en todo momento el guion de Malle y Modiano nos traslada no solo la mirada de Lucien, sino también su pueril sistema de valores. La forma en la que se adapta a cada situación, sin miedo a ejercer una posición de dominación o un carácter hostil frente a cualquiera. Sobre todo, frente a ese Horn que hará las veces de figura paterna. Pero el filme de Malle es, asimismo, un relato sobre la falta de escapatorias. Se habla muchas veces de la huida en dirección a España o la añoranza de una vida en París que ha desaparecido. Y resulta curioso constatar cómo, a medida que avanza el final de la historia, el relato se transforma en una serie de estampas campestres en las que, sin apenas diálogos, director y guionista narran la fuga imposible, la huida sin destino de su protagonista. Ese deambular sin rumbo, junto a France -en una elocuente metáfora de la nación-, que se convierte en la parodia grotesca de una vida familiar que nunca tendrá lugar.

Si Pierre Assouline se convirtió en el cronista de la Francia degradada, obsesionado por relatar la decadencia de Vichy, y Jean Malaquais en la voz de una resistencia que trataba de levantarse, Louis Malle y Patrick Modiano hurgaron en *Lacombe Lucien* en los motivos y las fragilidades detrás de aquella Francia herida. La moral, la violencia, la juventud y la primera madurez de un país separado, enfrentado en una guerra fratricida, en la que no cabía otro deseo que la supervivencia. Costara lo que costase.

***Maestros del Doom*, de David Kushner (Es pop)** Traducción de Óscar Palmer | *por Óscar Brox*



Cada cual, según a la generación a la que pertenece, cifra en un momento determinado el inicio de su relación con la cultura de los videojuegos. Las máquinas y cartuchos de Atari, SEGA o Nintendo, a buen seguro, protagonizarán los de una amplia mayoría, por mucho que el verdadero salto de longitud se produjese unos años después, a medida que las consolas y los juegos de ordenador se convirtieron en una industria de entretenimiento más poderosa que cualquier otra. *Maestros del*

Doom, sin embargo, nos coloca en uno de esos instantes de cambio, cuando la década de los 90 comenzaba a despuntar, para explicarnos de qué manera se produjo no solo la rápida evolución de una industria, sino también de los creadores y usuarios que la sostuvieron. En apariencia, la historia podría ser similar a la de las batallas entre empresas informáticas para desarrollar y optimizar sistemas y computadoras hasta dar con la versión de lo que sería el ordenador personal. Luchas y pugnas que, además de destacar por el enorme salto tecnológico que entrañaron, se produjeron en una sociedad que todavía desconocía lo que significaba vivir conectada a una red.

El periodista David Kushner nos sitúa en la encrucijada que vivieron dos pequeños genios, John Romero y John Carmack, cuando establecieron una alianza creativa para desarrollar juegos de ordenador. Brillantes, marginados y precoces, Carmack y Romero construyeron a través de Softdisk y, posteriormente, Id un imperio. Un legado que comprendería juegos como Wolfenstein, Quake y, sobre todo, Doom, piedra angular de ese cambio de época que Kushner narrara en detalle. *Maestros del Doom* puede entenderse como una historia abreviada de los videojuegos, en efecto, pero también como un retrato de la época: de la cultura del *shareware* y la ética e integridad del *hacker*, que no buscaba tanto el beneficio propio como el de la comunidad de usuarios con los que se compartían juegos y códigos de manera que los primeros se pudiesen replicar, mejorar o versionar sin traba industrial alguna. De aquellas primeras conexiones en foros y publicaciones, larvadas al calor de las pequeñas empresas radicadas en la zona de Dallas -el Álamo del Silicio-, que pretendían extender al territorio de la computación el placer y la imaginación de las largas partidas en un tablero de Dragones y mazmorras.

Kushner sostiene el relato repartiendo el peso entre la personalidad de Romero y la de Carmack. El líder extrovertido y

entusiasta, capaz de generar expectación en cada nuevo proyecto con el que pateaban el trasero de la competencia, y el genio de la tecnología obsesionado por mejorar y corregir el motor gráfico de cada una de sus propuestas acelerando el proceso de transformación de los videojuegos. Así hasta colmar esa primera revolución que tuvo en la salida de *Doom* su ejemplo más paradigmático. La forja de una estética, de un género (y sus posteriores explotaciones) y de una razón para creer que el futuro sería de los videojuegos. Así, Kushner pasa revista por la historia de Id, su ascenso, sus peleas internas, que terminarían con la relación laboral entre los dos John, y la tenacidad con la que cada uno de sus miembros defendía sus ideas. Los Ferrari de motor trucado que coleccionaron, las largas jornadas de trabajo con pizzas y coca-cola light como compañía habitual y los numerosos cambios de compañía, trabajadores y modelos de negocio que delinearon las bases de la industria del videojuego para ordenador.

En *Maestros del Doom* se repasan los grandes hallazgos visuales, desde el *scroll* a los matices de iluminación, de la jugabilidad a la posibilidad de construir una primeriza experiencia de juego en comunidad, y el alcance mediático de toda esta historia. Las reservas de una parte de la sociedad, preocupada por el efecto de los juegos sobre masacres como las de Columbine. Pero en el relato de Kushner siempre prevalece la necesidad de subrayar cómo tanto Romero como Carmack se movían, cada uno en su línea, fuera de cualquier restricción. Creativa, económica o logística. Cómo, en definitiva, eran capaces de elevar a la categoría de arte, de avance tecnológico, la producción de un juego. Haciendo de los meses de intenso desarrollo una auténtica investigación en torno a las barreras de lo que la tecnología permitía hacer. De ahí, a la postre, que Carmack desarrollase una obsesión similar por la construcción de cohetes y de una futurible nave autotripulada con la que pretendía dar ese salto científico necesario de una

pasión, los juegos, a otra, la tecnología.

Lo bonito del reportaje de Kushner es el énfasis que pone en destacar cómo, en paralelo a estas guerras tecnológicas, se estaba produciendo una atracción, casi un fenómeno, social cada vez mayor hacia los videojuegos. Cómo un instrumento de evasión, de pronto, se convertía en una herramienta para modelar los cambios culturales de la última década antes de entrar en el Siglo XXI. Y *Maestros del Doom* no solo dignifica ese trabajo (si es que hay alguien por ahí que todavía siga denostando los videojuegos como producto cultural de una época), sino que nos sumerge de lleno en ese momento de transición cuando los videojuegos se convirtieron en la incubadora de numerosos avances tecnológicos. El metaverso, la conectividad de Internet, la búsqueda de una narración y de una experiencia inmersiva... Rasgos y elementos que tienen en la historia de Carmack y Romero el sabor de los pioneros. La leyenda de una época y de unos sueños electrónicos que contribuyeron a cimentar el lugar en el que se encuentra hoy la industria del videojuego.

El fill del corrector / Arre, arre, corrector, de Adrià Pujol Cruells y Rubén Martín Giráldez (Hurtado y Ortega) | por Óscar Brox

Adrià Pujol Cruells
Rubén Martín Giraldez

El fill del corrector | **Arre, arre,
corrector corrector**

Edición bilingüe



¿De qué hablamos cuando hablamos de traducir? Cuando leemos *En busca del tiempo perdido*, ¿leemos a Proust o a Pedro Salinas? ¿En qué grado le debió influir a José Gaos traducir a Heidegger en un autobús mexicano atiborrado de gente mientras (o eso decía él) un bebé le llenaba de babas su diccionario? En verdad, la lista de preguntas que surgen a cuento de la escritura es tan abundante que uno tiene miedo de volverse escéptico, callarse la boca y suspender el juicio para así evitar la respuesta más tonta. O la más alambicada, que a menudo viene a ser lo mismo. Un libro, casi un artefacto, como *El fill del corrector / Arre, arre corrector* bien podría ser una forma de contestar a todas esas cuestiones.

De estirar el chicle del estilo, los caprichos de la escritura y los límites de la identidad (del que escribe, del que traduce y, también, del que corrige). La exposición brutal de cómo nace un carácter propio, una manera de leer el mundo, de habitarlo y de construirlo a través de las palabras.

Tanto Adrià Pujol como Rubén Martín Giráldez han destacado en solitario por sus querencias literarias. Si uno traduce *El secuestro* de Georges Perec al català, el otro se saca de la chistera ese *Magistral* que vendría a ser una especie de todo lo que se puede llegar a decir, a hacer, a crear con las palabras. De modo que la confluencia que se produce entre ambos en las páginas de *El fill del corrector / Arre, arre corrector* es, nunca mejor dicho, una pugna, con la página como cuadrilátero, en torno a los límites y las posibilidades de la escritura. Una pugna que arranca con un tal Josep Pla como personaje de fondo y va descendiendo, poco a poco, hacia los márgenes de la página, en ese maremágnum de notas al pie en el que autor, traductor e, incluso, editores dirimen sus cuitas en torno al estilo y la riqueza de cada expresión. Entre lo que se dice y lo que se expresa, y cómo el mundo se puede (iba a escribir se debe) ver de diferente manera, aunque utilices las mismas palabras para describirlo.

Por las páginas de *El fill del corrector / Arre, arre corrector* aparecen Josep Pla y William Gaddis, Manganelli y Gass, los malditos heterodoxos que incordiaban al *establishment* crítico de miras estrechas cuya traducción suponía, fundamentalmente, un *tour de force*. Pero lo que queda es una especie de mano a mano bilingüe, gracias a la versión/visión en català y castellano, en el que tanto Pujol como Martín comparten, en un tono socarrón y a ratos burlesco, ideas sobre la escritura. Sobre lo que significa escribir, la transmisión de unas ideas y las manos (y las cabezas y las palabras) que intervienen en ese proceso. Sobre una

determinada afinidad cultural. Digamos que leer esta obra dual es parecido a lo que debió ser la traducción del *Ferdydurke* de Gombrowicz en las mesas del café Rex, en las que lo bonito no es tanto detenerse a indagar en el qué, prácticamente imposible, sino perderse en el cómo. En el ritmo, los recursos expresivos, los tachones y los borrones, las ganas de tocar las narices, las discusiones bizantinas y todas y cada una de esas cosas que se imbrican en la experiencia resultante de la lectura. La manera en la que conforman, o dan sentido, a un mundo.

Siempre nos preguntamos lo que significó asumir una lengua extranjera para un autor como Beckett, sin reparar en que tal vez la escritura de una autora como Agota Kristof (la Kristof de un relato breve como *La analfabeta*) no habría sido la misma de haberse escrito en su lengua materna. La cosa es que *El fill del corrector / Arre, arre corrector* conecta muchas de estas sensaciones bajo un discurso juguetón, en el que la escritura es un experimento continuo para ver hasta dónde puede dar de sí el texto. Las palabras. Las ideas. De ahí que la traducción del texto de Pujol se transforme, a cada poco, en un amasijo de preguntas, morcillas y añadidos a pie de página que, paradójicamente, le aportan el tono y la fidelidad a las andanzas del corrector de Pla con las que se iniciaba la historia. Quizá porque nos sitúan en ese ámbito privado, el de esa primeriza identificación con lo escrito, antes de que se formen las palabras con las que traducirlo sobre el papel. Es probable que alguno piense que hasta ahora solo he hecho que escurrir el bulto por no saber cómo entrar en harina, y quizá tenga razón. A veces, las cosas que nos encantan -y en verdad el cara a cara entre Pujol y Martín Giraldez es pura felicidad lectora- son las más difíciles de explicar. O aquellas en las que nos gustaría echar mano de la explicación más pueril (como estoy haciendo ahora mismo) para zanjar el asunto. De no tener este título, el libro se podría haber llamado cómo hacer cosas con las palabras o cómo

reflexionar sobre la identidad creativa a través de la escritura. Y cómo cada vez es menos frecuente que dos escritores se sienten a hablar de lo suyo y a mezclar y combinar sus querencias literarias sin miedo a lo que pueda salir de la coctelera, pues no se puede hacer nada mejor que recomendar su lectura a cualquiera que, en algún momento, se haya preguntado de qué hablamos cuando hablamos de traducir. O hasta dónde pueden dar de sí, en plan elástico, las palabras. En especial, aquellas que nos sirven para construir mundos.

El amor comienza, de Marie Luise Kaschnitz (Hoja de lata)

Traducción de Santiago Martín Arnedo | *por Óscar Brox*



Orte. Así se llama una de las obras más hermosas de Marie Luise Kaschnitz, un mapa de la memoria en el que la prosa reducida a pequeños párrafos, relámpagos sobre páginas casi vacías, se injerta poco a poco sobre un relato que peina unas cuantas décadas del siglo pasado. Y en el que Kaschnitz, con lengua de hielo, lleva a cabo uno de los retratos más demoledores de la vida en Austria. Quizá no haya otra palabra mejor que *orte*, lugares, para describir la literatura de esta autora. Su forma de colocarnos frente a un paisaje a ratos bucólico y a ratos insoportable, en el que plasma con naturalidad, casi transparencia, la complicada maraña mental en la que viven atrapados sus personajes. La tormenta de palabras que se agolpan hasta dejarlos sin alientos, paralizados, como en un sueño del

que es difícil despertar, tan alterados que no resulta fácil dirimir la frontera entre lo real y lo soñado. Entre el lugar que corresponde a cada uno de ellos.

El amor comienza arranca en plena confusión, en una época parecida a la de posguerra que mira de reojo a los últimos estragos provocados entre las potencias europeas mientras, con recelo, se pregunta si será la última vez que suceda. Época de carencias y penurias, de ciudades marcadas por el desastre en las que la vida se vive de puertas adentro, en ese hogar que, para la protagonista, funciona como una suerte de realidad aumentada de los sentimientos que la mantienen unida a Andreas. Sentimientos, palabras de amor, pensamientos pueriles que para Kaschnitz concentran todo lo que, en un primer momento, se puede decir de su heroína. Devoción. Entrega. Terror ante una posible ausencia de su amado, que en ese tiempo de partidas inesperadas implicaba, inevitablemente, un final abrupto. De ahí la habilidad con la que, en esas primeras puntadas, la autora hilvana la dependencia psicológica casi infantil que desarrolla su protagonista con su amante; tan poderosa que perfora, poco a poco, la realidad hasta construir con ella una mirada paralela a lo que sucede.

Así, el viaje de trabajo de Andreas a un país vecino se transforma en una pesadilla mental para su protagonista, que se hunde progresivamente en esa otra realidad para la que no está preparada. En la que no halla asidero alguno, hasta hacer de Andreas un desconocido al que prácticamente odia. Tal vez, dirá Kaschnitz, porque desvela la trama de una realidad precaria, de una vida cogida con alfileres, que al contacto con un paisaje extranjero estalla en mil pedazos revelando todas esas fragilidades que la protección del hogar familiar ayudaba a tapar. De modo que el descenso a una cultura desconocida se convierte en una pesadilla, narrada con marcada naturalidad (o sea, de manera aún más desasosegante) que engulle a cada poco a

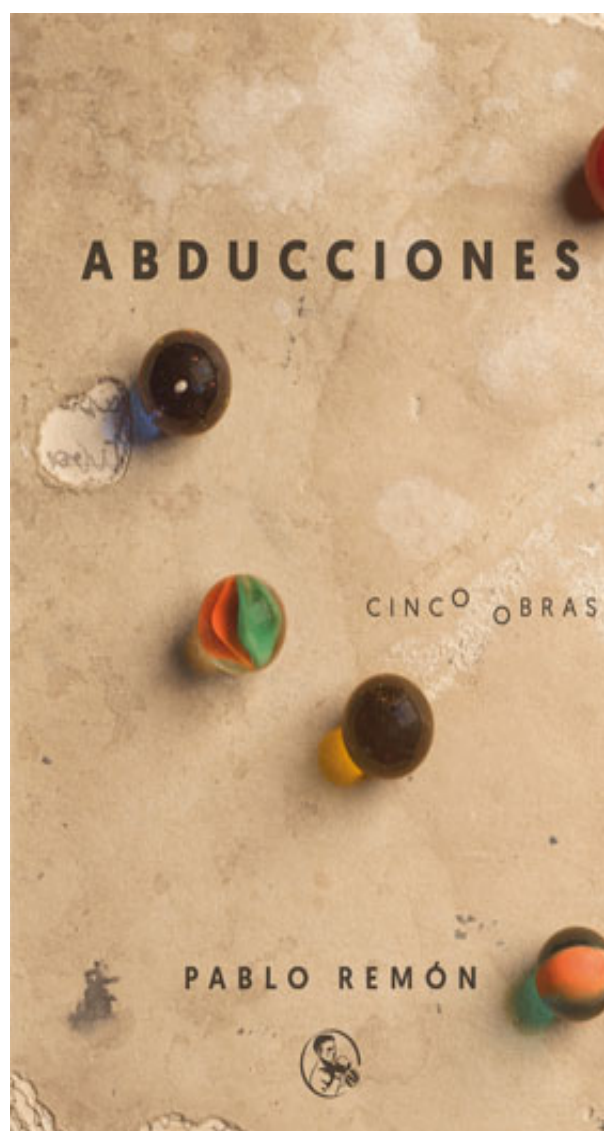
su personaje. Extraviada por un idioma y unas costumbres que no llegan a calar en su alma, por el comportamiento de su pareja, cada vez más despegado de todos aquellos atributos que lo describían allá en su patria chica, y por el sentimiento de cambio, de transición, que experimenta fuera de su círculo de seguridad.

Sería absurdo no reconocer la precisión con la que Kaschnitz pone a la mujer, a sus tribulaciones y pensamientos, como víctima de una época incapaz de entenderla, de molestarse por prestar atención a sus cuitas y preocupaciones interiores. Sin lugar en el seno de una Europa devastada. Obligada a trasladar todas sus heridas y miedos, sus problemas y deseos, a ese territorio mental al que la autora da forma como una realidad alterada. Una pesadilla de la que su protagonista, que tal vez se llame Silvia, no sabe si ha despertado del todo cuando arremete contra Andreas y cree haberlo matado. Cuando despierta de un sueño, quizá de una pesadilla, creyendo que el regreso al hogar servirá para volver a poner las cosas en su sitio. Para disimular ese temblor con el que, a tientas, se acercaba a cada cosa de Andreas. A cada uno de sus pensamientos íntimos. A cada lugar de una cultura extranjera de la que se sentía constantemente expulsada. Malentendida. Repudiada. Exiliada.

Quizá haya algo de alegórico en esta pequeña obra de Kaschnitz, en la que los elementos fantásticos que bañan algunos de sus capítulos remiten, inevitablemente, a una época feroz de pérdidas y sacrificios. En la que ni siquiera los pequeños límites del hogar familiar eran sagrados. De ahí que uno lea *El amor comienza* como un siniestro ejercicio de madurez, de despertar en un tiempo de dificultades, en el que su autora nos pone frente a frente con su sensibilidad mientras trata de buscar un lugar en el que esta pueda echar raíces. En el que encontrar las palabras para describir ese sueño que es en verdad una pesadilla, el trayecto

que atraviesa su protagonista mientras experimenta el amor. O la intimidad. O de ese dolor cuando no sabemos cómo entregar nuestra alma, amor o intimidad, porque en verdad no sabemos dónde se encuentran. *El amor comienza* es, así, la crónica del lugar en el que se esconden.

Abducciones, de Pablo Remón (La uña rota) | por Óscar Brox



A propósito de *Barbados, etcétera*, la obra de Pablo Remón que se estrenó el pasado año en el marco del festival Tercera Setmana,

escribía sobre la manera en la que el dramaturgo enganchaba, a través de sus personajes, anécdotas, historias, situaciones, a veces simples bocetos de una historia, para trasladar sus interioridades. Quizá porque nos ayudan a crear nuevas memorias y, también, a darle un poco de aire a las viejas. Como quien abre las ventanas de la casa para ventilar un interior que ha permanecido cerrado durante demasiado tiempo, en una maniobra que, inevitablemente, también puede sacar a la luz no pocos fantasmas del pasado. De las cinco obras que componen *Abducciones* -además de ese pequeño epílogo en el que Remón comparte una serie de obras breves con las que comenzó a dar forma a su escritura teatral-, tan solo he visto dos (la otra fue *40 años de paz*). Así que tomen las siguientes palabras como una especie de tentativa, de retrato incompleto de un dramaturgo al que la edición en texto de su obra ayudará a poner (todavía más) en valor. No en vano, se puede decir que son los diálogos los que hilan situaciones y personajes, las palabras con las que los personajes tratan de construir sus precarios universos, a caballo entre los restos de una España tardofranquista y del adefesio que, a falta de una definición mejor, llamamos actualidad. En el que los costurones, las cicatrices o las herencias envenenadas se hacen acaso más evidentes.

Ya desde *La abducción de Luis Guzmán*, la obra de Remón gravita en torno a un núcleo familiar en el que la realidad naufraga. O, mejor dicho, en el que cuesta establecer un vínculo fuerte con la realidad. Hecho de ausencias, de heridas del pasado que se extienden como la esclerosis o de personajes que habitan en dos planos diferentes de la vida. Hermano loco, hermano pragmático. Psicodrama familiar en el que Remón describe las penas de esas dos Españas que aún hoy cohabitan el mismo escenario. La castiza y cateta, aferrada a una inocencia que en el pasado sirvió para ponerse una venda frente a la realidad, y la que mira hacia ese pasado con un inevitable complejo de culpa. Acosada por el

fantasma paterno cuya figura lo ha arruinado todo -como en *40 años de paz*- o ha paralizado el tiempo hasta convertir el hogar familiar en universo paralelo, como sucede con Luis Guzmán.

La ventaja de la edición de los textos de Remón es, precisamente, que permiten la posibilidad de detenerse en cada diálogo, en la forma tan particular que tiene de construir a los personajes, en cómo los unos apuntalan los pensamientos de los otros, intercambiándose el rol de narrador para ponernos en situación. En su manera de narrar con tanta riqueza las pequeñas miserias de la vida, con sus fugas oníricas y, sin embargo, sin renunciar al aplastante realismo de una existencia que se ahoga en las dimensiones de un vaso de agua. No importa si se trata de algo parecido a una vida conyugal y sus fantasmas -como en *Barbados, etcétera*- o en esa especie de disección del proceso creativo que describe en *El tratamiento*. La capacidad de Remón para jugar con las varias capas de sentido de sus obras le permite establecer diferentes niveles de drama. Desde la tragedia pequeñoburguesa a la sátira posmoderna, del juego entre narrador y personajes al exorcismo de los fantasmas de nuestra maltrecha cultura política -si es que esto no es un oxímoron.

Probablemente, tanto *El tratamiento* como *Los mariachis* sean sus dos obras más ambiciosas, en las que se deja notar ese salto de ambición que concede un poco más de músculo a los diálogos, de dramaturgia a las situaciones y de empaque a los personajes. Que, en su fluidez, casi podrían ser cinematográficas -no en vano, la primera abarca los problemas de un guionista para cerrar el tratamiento de una historia mientras, en paralelo, capea como puede el inevitable naufragio de su vida personal. Pero sería injusto no destacar a Remón por una de sus principales virtudes: su manera de actualizar géneros mayores como el esperpento y la comedia grotesca, las cuitas sentimentales del costumbrismo o el acervo cultural de una España tardofranquista que aún hoy se

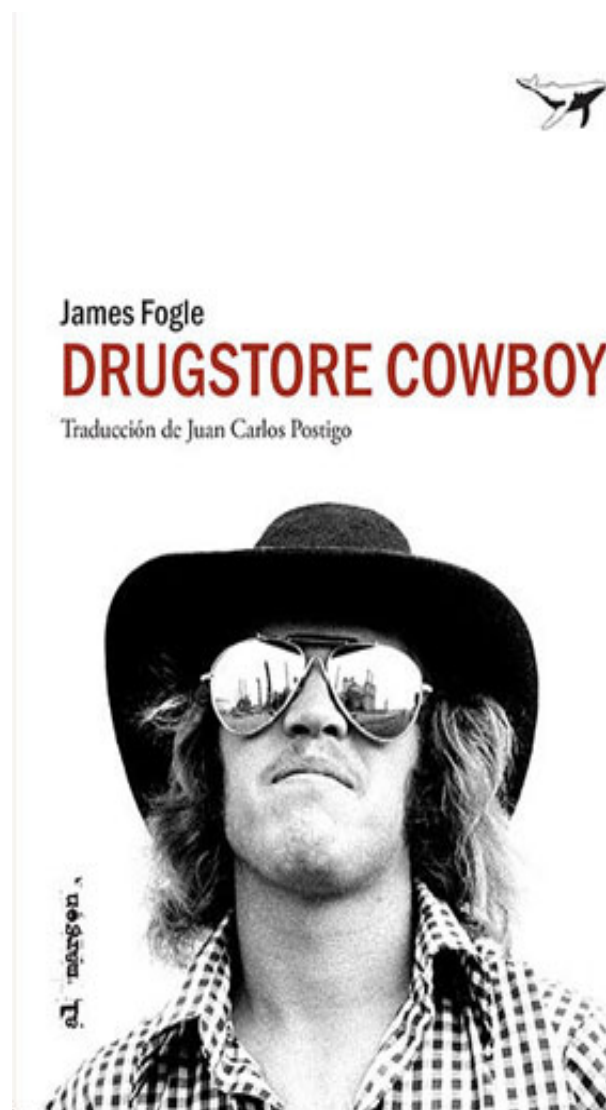
sigue viendo en blanco y negro. En esencia, lo que nombres como Francisco Regueiro o Ángel Fernández-Santos armaron en bombas de relojería como *Las bodas de Blanca* o *Diario de invierno*, o lo que Azcona inventó en La codorniz o en connivencia con Marco Ferreri. Todo un acervo cultural que Remón sabe cómo actualizar revisando los lugares comunes de una España vacía y olvidada, haciendo hablar a sus personajes y dejando que sus palabras, que sus diálogos, nos trasladen hacia una nada tan devastadora que es capaz de cambiar la carcajada de alivio por el temblor ante un pasado pegado como un chicle a la suela del zapato.

Si en *Los mariachis* los cabezudos del pueblo y la figura de San Pascual Bailón -como el San Dimas de *Los jueves milagro*- son el escenario de una familia fracturada por los pelotazos, el dinero negro y una ambición a fondo perdido, en *Barbados*, etcétera es la narración infinita de anécdotas estrambóticas la que describe una especie de obsolescencia sentimental. La incapacidad, en definitiva, de saber cómo hablarnos. O cómo querernos. Quizá por la cantidad de cicatrices que llevamos en la mochila, cuyo lastre invita a huir de la realidad para inventarnos otra. Abducidos, en definitiva, por la promesa de unas nuevas memorias que nos ayuden a tragar con el dolor inútil que nos traen las viejas.

Decía Marcos Ordóñez que en breve uno irá a ver las obras de Pablo Remón como sucede con las de Alfredo Sanzol: con devoción, con el fervor por una voz (casi) única dentro de la dramaturgia española. Capaz de hilvanar con pasmosa naturalidad lo real con lo onírico, la España tosca con la moderna, la carcajada con el temblor, el esperpento con lo meta. *Abducciones*, sin duda, supone un estupendo muestrario de sus capacidades dramáticas, una manera de poner los dientes largos a quienes no hemos podido ver en vivo y en directo sus últimos trabajos. Un ejercicio de teatro escrito en el que perderse en cada detalle, cada diálogo inventivo, cada engranaje de ese proceso creativo que, a la sazón, ha permitido a

Remón armar una constelación de obras alrededor de las pequeñas miserias de la vida común. La actualización del esperpento, del costumbrismo y de los fantasmas de una cultura que llevamos pegada al zapato, cargada a la espalda o en lo más profundo de nuestro interior.

Drugstore Cowboy, de James Fogle (Sajalín) Traducido por Juan Carlos Postigo | *por Óscar Brox*



Ladrón, drogadicto y escritor. Con alguna pequeña variación, la descripción podría valer para hablar de autores como Edward

Bunker o Malcolm Braly, que pasaron gran parte de sus vidas en prisión mientras comenzaban a dar forma a un pequeño, pero inolvidable, corpus literario. Como Braly, James Fogle era natural de Portland, Oregón, la ciudad de *Dura la lluvia que cae*, de Don Carpenter, y el escenario en el que Bob Hughes y sus compinches, protagonistas de *Drugstore Cowboy*, desvalijan farmacias en busca de la suficiente cantidad de droga para pasar unos pocos días sin dejarse arrastrar por el mono. Sin embargo, de Fogle tan solo se publicó esta obra, catapultada a la fama por la versión cinematográfica que rodó Gus van Sant, a la espera de que el resto de relatos y novelas que escribió aparezcan editadas. De ahí, quizá, que pese a su brevedad *Drugstore Cowboy* condense prácticamente toda la vida de sus protagonistas, yonquis que caminan constantemente por el filo de la navaja sin más aspiración que la de llevar una existencia colgados en el sueño artificial de las drogas. Inventando nuevos atracos, robos más o menos rápidos a farmacias y hospitales, con los que tener material suficiente para evitar caer en el vacío entre un pico y otro. El *horror vacui* de unas vidas que se han acostumbrado a la nada. A pisos de alquiler, habitaciones de motel, ropa robada y tratos con delincuentes de poca monta que les permitan contar con un pequeño aprovisionamiento de pastillas.

Fogle describe los avatares de sus personajes con todo el detallismo que su memoria de yonqui le permite. Las combinaciones y cantidades de fármacos que se inyectan, el precio de las papelinas, las jeringuillas caseras improvisadas con chupetes... *Drugstore Cowboy* convierte el horror en un paisaje cotidiano. En una rutina que solo se interrumpe cuando sus personajes se quedan sin mercancía; cuando les amenaza el pavo con los primeros estornudos, las convulsiones repentinas y las veloces conexiones neuronales que concentran todo el terror ante ese vacío que la droga trata de calmar. Que ha sustituido cualquier vida posible, destruyendo unos vínculos familiares que ahora se miden desde la

necesidad o la dependencia. Pero que, sin embargo, Fogle describe con una extraña ternura, casi lealtad, entre unas criaturas unidas por la aguja. Por la renuncia a un futuro y la huida de un pasado. De ahí que su novela se lea con ese raro frenesí que dispara los párrafos cada vez que Bob planifica un golpe al armario de una farmacia, cuando Diane o Nadine tienen que poner en práctica algún numerito que les permita atraer la atención del personal y dejar campo abierto a Bob para entrar a saco y llevarse los frasquitos de pastillas sin que nadie repare en su presencia.

En cierto modo, *Drugstore Cowboy* suponía un intento por dignificar a esos parias que habitaban los márgenes de la ciudad. En apariencia, gente como otra cualquiera; en la realidad, malditos desde la cuna condenados a vagar entre chutes hasta alcanzar la muerte o regresar a la cárcel. Figuras lo suficientemente incómodas como para poder vivir una vida normal. Decente. Americana. Aplastadas no tanto por la adicción, sino por la falta de ofertas alternativas con las que disuadirles de fiarlo todo a los placeres de la química intravenosa. Es por ello que Fogle no puede evitar cierta ternura ante unos personajes que son, fundamentalmente, malogrados. Desde esa Nadine, apenas una adolescente, que vive su incursión en el crimen como el instante fatal que la desconectará para siempre de la vida, a la Diane que ha castigado tanto sus venas que ya solo puede pincharse en la mano. O al Tom, yonqui veterano, al que Bob trata de proporcionar una salida de emergencia en los últimos momentos de la novela. La metadona con la que iniciar el desenganche. Otra vida posible, fuera de la cárcel o de los sueños de un pasado de gloria que se desvanece poco a poco.

Lo aterrador de *Drugstore Cowboy* es ese inevitable sentido del *fatum* que recorre a sus protagonistas. La sensación de estar acorralados una y otra vez, sin posibilidad de escapar o cambiar

de vida. Porque de tanto drogarse han conseguido descubrir uno de esos pocos secretos: que más allá de la jeringuilla, de las cucharas ennegrecidas, no hay nada. Solo existencias vacías. Muertos vivientes que caminan por los márgenes de la ciudad en busca de algo que llevarse a sus maltrechas venas. Se podría decir que la narración de Fogle no está exenta de cierto sentido del humor -sobre todo, con la figura de la policía que le sigue el rastro a Bob-, pero *Drugstore Cowboy* es, ante todo, el retrato de uno de esos últimos jinetes de la aguja. Ladrón, espabilado y, casi sin saberlo, cronista de una generación nacida con la depresión post-IIGM, que casi se amamantó con las lecciones de la mala vida hasta perder de vista cualquier otra elección vital. De ahí, en definitiva, que el viaje de Bob sea de ida y vuelta, de una redención que se produce a medias, boicoteada precisamente por ese mundo peligroso que envuelve a la drogadicción. Que, a la postre, destruye cualquier posible paraíso que no sea el artificial. El calor que traslada a las venas hasta desbordarse en el cerebro. Ese calor que le ahorra a cualquier pensar en todo eso que ha perdido una vida arrojada, inevitablemente, a la nada.

De senectute politica, de Pedro Olalla (Acantilado) | por Óscar Brox

A C A N T I L A D O

Pedro Olalla

De senectute politica

Carta sin respuesta
a Cicerón



¿Envejecen nuestras sociedades de vocación democrática? ¿De qué manera podemos renovar un compromiso con la calidad democrática de estas? ¿Cuál es el papel del envejecer dentro de un tejido social como el contemporáneo? Estas, y otras tantas, podrían ser las cuestiones oportunas para abordar el tema de los valores culturales y el estado de las democracias occidentales. Pedro Olalla decide hacerlo a través de un diálogo con la obra de Marco Tulio Cicerón, estableciendo una serie de paralelismos en torno a la idea del envejecer y su eco, o lo que queda de todo ello, en la actualidad. Un diálogo o una carta sin respuesta, elogio y a la vez lamento por una tradición filosófica que se diluye a medida que nuestras vidas se dejan llevar por el ímpetu del

progreso y la ceguera mercantil, atrapadas en enjambres digitales en los que la fuerza transformadora de un colectivo queda ahogada entre la pasividad y la insignificancia.

Señala Olalla que uno podría pensar en *la tercera edad* como una creación de nuestra época, dado el progresivo envejecimiento de las sociedades. Y, sin embargo, lejos de ese pensamiento, la sensación le conduce a preguntarse cuál ha sido el destino de aquel *ars vivendi*, el saber si en verdad vivimos bien, y qué queda de la actitud vital y el carácter de las personas. Y, todavía más, qué calado tiene esa actitud en algunas esferas determinantes: si somos o nos vemos capaces para desarrollar un ímpetu transformador que permita a los engranajes de una sociedad, o de una época, actualizarse y avanzar sin perder de vista la dimensión humana de las cosas. Porque, no en vano, se trata de un empeño ético y político que nos permite evaluar la calidad de esas viejas democracias que en los últimos años hemos visto renquear, cuando no hincar la rodilla y admitir su fracaso. Su intervención y rescate económico. Su fractura política capaz de otorgar la *res pública* al fascismo ideológico (véase, para más señas, la actualidad de la política italiana de este último lustro).

Así, Olalla pone su empeño, en primer lugar, en desmenuzar las múltiples ramificaciones de un concepto como el envejecer, desde lo puramente biológico a lo cultural, entrelazando sus reflexiones con las de un Cicerón que funciona como eco. Como esa figura, semejante a la de Platón, que invita a elaborar un diálogo en busca de un objeto común. Que nos ayude a pensar en el trayecto de nuestra Historia reciente. Sus cambios. Sus pasos en falso. Su ímpetu transformador. Y, también, su voluntad de transgresión. De hecho, es el propio autor quien pone en la picota la impunidad de esos nuevos imperios que trituran bajo uniones y adhesiones de carácter mercantil los valores

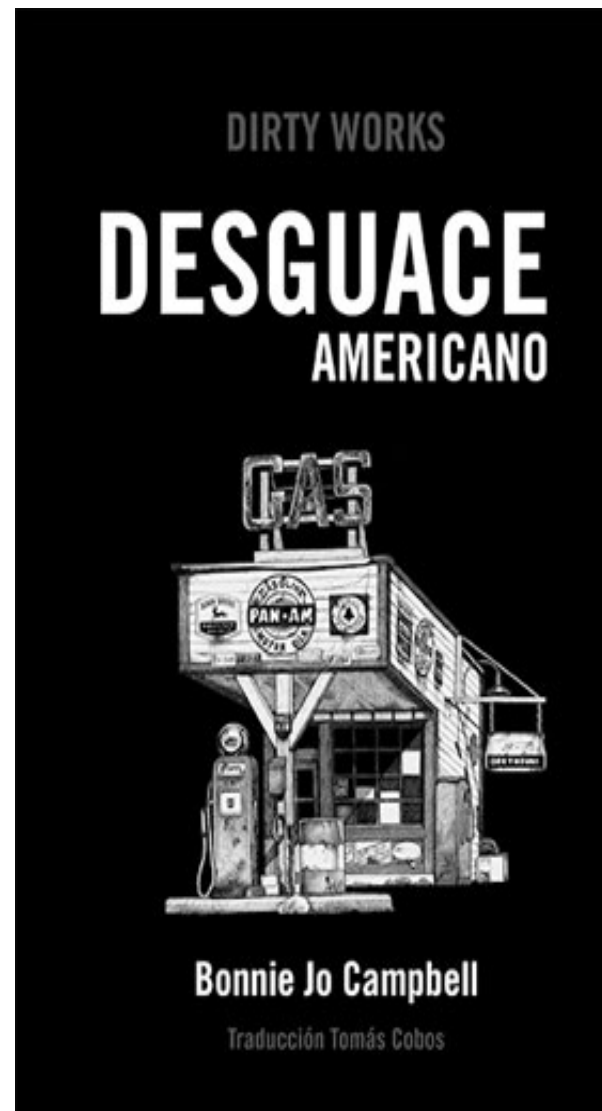
democráticos fundamentales. Valores, claro, que resultan ejemplares para una vejez capaz de no sentirse engatusada por ese discurso avasallador; una vejez que todavía cree en la dignidad y la realización del hombre, frente a la dominación que imponen los imperios larvados al calor de acuerdos ventajosos para una porción de la sociedad.

En cierto modo, se podría decir que Olalla lleva a cabo un análisis de situación para invitarnos a recuperar esa sana instancia crítica, hija de un pensamiento algo más madurado, también tolerante, que nos enseñe a evitar que nos den gato por liebre. Frente a la tentación de enfrentar la juventud a la vejez, el autor nos invita a tender puentes, realizar un ejercicio de polinización cruzada, entre lo que ambas pueden aportar. El ímpetu y la capacidad de reflexión. La transformación y el reconocimiento de la dignidad. En suma, el pegamento democrático necesario para insuflar una serie de valores borrosos, por efecto de las heridas del tiempo, cuya recuperación contribuiría a mejorar el mapa político de un continente demasiado dividido en sus numerosas fronteras.

Por ello, cabe decir que Olalla aportar un ejercicio de mínima filosofía (que no de filosofía menor) para tratar de reactivar las parcelas olvidadas del pensamiento europeo, insinuándonos a través de su lectura de la senectud el orden de valores, el *ethos* y el saber vivir cuyo peso hemos sacrificado al entregarnos descaradamente a las ideas de un progreso vacío, sin calado humano, que nos ha conducido hacia el precipicio de la indiferencia y el discurso neoliberal. Una carta filosófica, relectura ciceroniana, que pone en el candelero la visión de la vejez como ejercicio de dignidad democrática. De instancia crítica y figura reconocible en una arena política que necesita más ímpetu y menos imperio. Más diálogo y conciliabilidad (reconocernos cada uno en nuestras diferentes culturas) y menos

corrosión del carácter y del *ethos* democrático.

Vuelo a Canadá, de Ishmael Reed (La Fuga) Traducción de Inga Pellisa | por Óscar Brox



No sé si Harold Bloom incluyó alguna vez en su canon a Chester Himes, pero fue leer *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed (que sí lo estuvo), y pensar automáticamente en el autor de *Algodón en Harlem*. Quizá por esa capacidad de crear un microcosmos, el que le permitían los límites de las zonas más jodidas de Nueva York, e inventar en ellos otro mundo. Exagerado. Violento. Metáfora

para una raza y una sociedad atrapadas en innumerables cuentas con su Historia más reciente. Algo que, a su manera, también dibujaba *Mumbo Jumbo* con la vista puesta en Nueva Orleans o Haití como escenarios para llevar a cabo una exhumación de las raíces culturales negras. Un puro delirio literario en el que predominaba el aire de libertad estilística e inconformismo, de discurso posmoderno sin resultar ni pasota ni esteta, que alineaba a Reed junto a otras lecturas agudas como las de, por ejemplo, Kurt Vonnegut en *Madre noche*.

Vuelo a Canadá, en apariencia un trabajo menor comparado con su otra novela, es sin embargo un ejercicio de síntesis de la evolución de la comunidad negra en la próspera América del Siglo XX, modelo para tantos y rodillo preferido para la doctrina capitalista. De síntesis e ironía, en tanto que Reed nos traslada temporalmente a la época más cruda del esclavismo para trazar una serie de paralelismos con la América contemporáneo (aún hoy vigentes, dicho sea). Unos Estados Unidos surcados de figuras familiares, como las de Abraham Lincoln o Jefferson Davis, en los que su autor entremezcla elementos más cercanos temporalmente, como la línea de autobuses Greyhound, ejemplo de hasta qué punto le interesa reescribir esa porción de Historia para destapar el meollo de la cuestión: el devenir de la raza negra, atrapada entre estereotipos, en ese preciso instante en el que la historia de la esclavitud se escribía entre haciendas sureñas y petimetres políticos armados de buenas intenciones.

Reed convierte a Raven, el esclavo-pájaro que echará a volar del nido en dirección a Canadá, en el poeta accidental dedicado a cantar las pequeñas tragedias y grandes miserias de la época, atacando al corazón de la población negra en busca de una insurrección. O, simplemente, de una reacción en cadena que los despierte del sueño del amo blanco. De todos esos Swilles que han hecho de sus criados una propiedad documentada y compulsada en

los archivos de la ciudad. Dinero, en vez de personas. Y Reed convierte a un puñado de renegados, los Raven, Leechfield o 40's, en ese espíritu de rebeldía juvenil que contrasta con el estereotipo del Tío Tom que representan los Robin o Pompeyo, sumisos a un poder que reconoce en el amo a ese Dios al que todo hombre debe respetar. Sin pensar, claro, que todo hombre pueda ser, en sí mismo, su propio Dios. Su propia moral. Su propia manera de dirigirse en la vida.

En *Vuelo a Canadá* abundan los petimetres y los idiotas, Abe Lincoln es solo uno más de ellos, aunque de lejos uno de los más oportunistas, y lo mejor que se puede decir de Jeff Davis es que al final se ganó una carretera en Luisiana. Por eso, Reed prefiere inventarse otra historia posible, en la que el amo blanco cae por su propia corrupción en las brasas del fuego que se ha dedicado a avivar y los esclavos negros, confundidos entre el rencor y el conformismo, se preguntan qué demonios van a hacer para construir otra historia con semejante legado. De ahí la gracia con la que presiona a sus personajes en sus contradicciones, en sus temores y dudas. Cómo parece asfixiarlos relatando el alcance de un racismo que se extiende entre los propios oprimidos, que aun sin la figura del blanco cruel se siguen hostigando unos a otros porque esa recién recuperada libertad es un tesoro tan grande que va a costar gestionarlo. Y, qué demonios, vivir con las cadenas puestas no estaba tan mal; al menos, ya conocías tus límites.

La fina ironía de Reed contrasta con el vasto catálogo de personajes grotescos e impulsivos que pueblan esta narración sobre el futuro de un pueblo libre. O sobre si realmente ese pueblo ha gozado de una libertad cultural que la enorme maquinaria estadounidense se ha encargado de apartar hacia los márgenes para conservar bien engrasada la idea de su progreso. De ahí esa sensación de melancolía, de personajes que protagonizan

una huida imposible mientras intentan cambiar el rumbo de la Historia. El destino que esta les tenía reservados. Por eso, se podría decir que Ishmael Reed describe la esclavitud como un contrato ligado a la misma Historia, sustancia de aquella, que solo la ficción puede emborronar lo suficiente como para hacer emerger otro final, otros protagonistas, otro sentido para comprender en qué consiste la cultura negra. Ese metafórico viaje a Canadá que, como si se tratase de un Ulises escéptico, devuelve a Raven Quickskill a su particular Ítaca.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos lo acontecido durante la semana.

Nuestros comienzos en la vida, de Patrick Modiano (Anagrama)

Traducción de María Teresa Gallego Urrutia | *por Óscar Brox*

PATRICK MODIANO

*Nuestros comienzos
en la vida*




ANAGRAMA
Panorama de narrativas

Conocemos a Patrick Modiano como cronista de las calles, barrios y bulevares de París. De las historias pegadas a sus paredes, cuyo brillo fugaz anima a echar un último vistazo sobre unos personajes desaparecidos, hijos de un pasado que el tiempo ha devorado como se devoran tantas cosas, dejando que la vida se abra camino. Modiano escribe sobre aquella edad de continuo aprendizaje, sumida en titubeos y opciones vitales que indicaban más de un camino a seguir. O, mejor dicho, a conquistar. Entre cafeterías, pisos modestos y paseos infinitos por el bosque de Bologne. Sobre aquellos pálpitos que, de tanto en tanto, daban un vuelco al corazón, entre amores efímeros y un oficio, el de escribir, que se dejaba notar cada vez que su autor trataba de

atrapar una historia en la hoja. Cada vez, en definitiva, que la ficción tomaba partido para completar lo que se había convertido en un recuerdo perdido en la memoria de su protagonista.

Nuestros comienzos en la vida presenta la llamativa novedad de transportar el microcosmos de Modiano a un escenario teatral. La calle en la que se viven tantos paseos es ahora el entarimado del espacio escénico, con su hábil juego de luces capaz de crear escalas, apartes y lugares que nos transporten entre el pasado y el presente. Entre el éxtasis juvenil de un Jean que aspira a convertirse en escritor y el trasunto del autor que observa el teatro vacío de su juventud con la esperanza de conseguir que sus fantasmas personales hablen y cuenten su relato. Las cuitas domésticas, disfrazadas de complejos edípicos, entre Jean y su madre; la rivalidad con el mal escritor que representa Caveux, compañero de la madre; o el tierno amor por una Dominique que, recién salida del cascarón, ha conseguido conquistar la pequeña escena teatral hasta interpretar a Chéjov.

Los escenarios de la obra, como en sus novelas, dibujan una nebulosa en la que cada espacio se comunica con el otro, reaccionando en sintonía con cada hallazgo. Como vasos comunicantes o habitaciones unidas por una misma puerta, de manera que los personajes entren y salgan de escena, de sus recuerdos, tejiendo en un mismo espacio el pasado y el presente. Lo que fue, lo que pudo ser y lo que finalmente es. Las esperanzas, los dramas cotidianos y las pequeñas amarguras que arrastra toda historia que queda sin final; algo, por cierto, en lo que Modiano es un maestro, capaz de expresar la melancolía de todas esas situaciones en las que se impone el paso del tiempo y la sensación de que nunca hubo momento para que los sentimientos pudiesen asentarse plenamente en sus personajes. Nunca hubo lugar para la madurez, solo para su sustituto más eficiente: la melancolía por esos comienzos de la vida.

Modiano juega con unos personajes definidos por su sencillez, por los conflictos que los encadenan unos a otros. En el fondo, el cuarteto representa un espejo de ellos mismos, síntomas de los que se vale su autor para reflexionar sobre el poso que deja la vida y la posibilidad de hacer las paces en ese preciso instante en el que surge el primer hallazgo creativo: la voz del escritor incipiente. Las palabras que se elevan por encima de la mediocridad. La sensación de que, por vez primera, hay una historia que contar. Un amor, una traición, una ficción, un juego de luces y sombras entre el pasado y el presente que nos arrastra de Jean y Dominique a Elvire y Caveux; de un escenario a otro, de una representación a otra. En busca de esa libertad que por definición anhela la juventud. La emancipación. La independencia. La fértil creatividad que permita a Jean dejar de llevar su manuscrito a todas partes, quizá por temor a no encontrar una historia mejor que contar.

Por así decirlo, *Nuestros comienzos en la vida* es una historia de fantasmas. De voces de otro tiempo. El enésimo diálogo entre su autor y las arenas movedizas de su memoria. Una historia que avanza entre parpadeos; ahora vemos a Jean, ahora lo que queda de aquella vida. En la que Dominique vive en las imágenes de los ensayos de la obra de Chéjov, atenta al interfono del camerino que le indique el momento de salir a escena. Y en la que, también, la madre de Jean vive perseguida por la sensación de que el paso del tiempo ha triturado sus expectativas, forzándola a habitar en un margen del escenario que, tememos, tarde o temprano vamos a habitar todos. A medida que notemos cómo se diluye la euforia de la juventud y solo quedan sus fantasmas. Sus recuerdos. Lo que no pudo ser. Aquellas cosas dulces a las que hoy nos aferramos, contando una y otra vez, por si acaso conseguir oír por una última ocasión aquella voz desaparecida con el correr de los años. Aquella misma voz que nos hizo vivir con tanta intensidad nuestros comienzos en la vida. Y que Modiano

convierte en la sustancia del teatro de su memoria.

Poética para acosadores, de Stanley Elkin (Contra) Traducción de David Paradela | *por Óscar Brox*



Así son las cosas. Seguramente hemos escuchado esa frase miles de veces, haciéndonos una y otra vez la misma pregunta: ¿Cómo? ¿De qué manera? Frente al encogimiento de hombros habitual -equivalente del *y a mí que me importa-*, lo cierto es que se trata de otra manera de reflejar cómo, en numerosas ocasiones, las normas sociales que seguimos chocan frontalmente con nuestros

caprichos e incoherencias. O cómo, en definitiva, nuestros mecanismos morales pecan de ser un tanto rígidos. A Stanley Elkin le gustaba exponer esas inconsistencias, a la sazón, las que nos hacen más humanos, y armar con ellas una serie de comedias morales. O tragicomedias acompañadas de locura y soledad. Quizá las dos consecuencias más obvias a las que nos aboca seguir a rajatabla una doctrina, una interpretación, un sentido o una cosmovisión. Véase *El condominio*, con ese personaje protagonista triturado por la herencia de un pasado que no le corresponde, pero del que resulta imposible desembarazarse. O cualquiera de los relatos que integran *Poética para acosadores*, en los que Elkin ensaya diferentes maneras de poner en apuros a la sociedad americana contemporánea, su idiosincrasia y sus tradiciones. Por no hablar de sus culturas, con la tradición judía y su legado de deudas y dolores.

Poco traducida en castellano, la obra de Elkin sorprende, en primera instancia, por su manera de apoderarse de personajes que apenas comparten un apellido (Preminger, Perlmutter, etc.), cuando no un rango de edades que comprenden desde la tierna infancia hasta los albores de la vejez. Sin embargo, lo que sí tienen en común es su cerrazón, casi suicida, que les conduce a crear de la nada toda clase de problemas y de callejones sin salida. Defectos, taras o calamidades que Elkin estira hasta lo indecible, en busca de una sonrisa amarga que, al final de cada relato, nos invite a pensar que, pese a lo disparatado de la historia, las cosas no dejan de ser un poco así. Así como el protagonista de *El invitado*, un músico adicto y fracasado que, antes de caer por el precipicio de su fatalidad, obtiene la última posibilidad de encontrar un asidero en forma de hogar cuando unos viejos conocidos le invitan a que cuide su casa durante unas cortas vacaciones. Lo que viene a continuación es una calculada dosis de caos y miseria, de locura -con los monólogos de su personaje imitando las voces de cada una de las

criaturas que habitan su paisaje familiar- y autodestrucción, en la que Elkin parece apuntar en dirección a esos protagonistas de los que nos hemos olvidado: el matrimonio que ha confiado su casa a prácticamente un desconocido. Un desecho. La América satisfecha, paternalista y bonachona que requiere de la presencia de un agente del caos para destapar sus incertidumbres, su blanda confianza en unos códigos morales que en el fondo son una fachada.

Los personajes de Elkin son un incordio, diablillos que se cuelan por las rendijas de la normalidad para reírse de los convencionalismos y de las buenas intenciones. En *Poética para acosadores*, el título que da nombre al libro, un niño -y qué manera la de su autor de dibujar, a un mismo tiempo, la riqueza y la puerilidad de una imaginación infantil- que se dedica a hostigar a sus compañeros descubre al trabar contacto con el nuevo alumno de la escuela una forma de reafirmarse en su rol. De subrayarlo, si cabe, todavía más. Como si, en lugar de cambiar para aceptar otra manera de ver las cosas, solo se pudiese tirar adelante con la convicción más suicida. Hasta la destrucción. O la nada. Quizá por ello, uno de los mejores relatos de la colección sea *Cuidado con Ed Wolfe*. En él, Elkin concibe a su protagonista como un amasijo de frases amenazantes y pensamientos dignos del capitalismo más ramplón; o sea, el que cimentó el éxito a corto plazo. Pero a medida que avanza el relato intuimos la tragicomedia de un pobre desgraciado que no sabe qué más puede hacer para deshacerse de todo aquello que le ha abocado a la ruina moral. Cayendo, por el camino, en la ruina total. Hay algo de Kafkiano, de ineluctable en la forma de contar las cosas de su autor. De plantear las quimeras de individuos atrapados en un sistema moral que no hacen más que llevarlo al límite. Hasta que no dé más de sí.

En esa realidad de la sociedad, dividida entre llorones y

metomentodos, patanes y chiflados, Elkin lleva a cabo un sumario de nuestras incapacidades: la principal de todas, cómo llegar a ser uno mismo. Siempre habrá un Perlmutter enajenado tras años de peregrinaje por culturas aborígenes, que al aterrizar en la gran ciudad se plantea realizar un estudio de la vida moderna por si acaso le ayuda a descubrir el sentido de las cosas. O un Bertie que nos invite a ver la realidad con un parche en el ojo. En todo caso, uno atiende a la obra de Stanley Elkin con la fascinación por sus repugnantes, amén de tiernas, criaturas, y por el talentoso juego de estilos y voces que planea en cada relato; *tour de force* para cualquier traductor que nos zarandea de una página a la otra mientras se dedica a hacer recuento de miserias y flaquezas.

Podría decirse que *Poética para acosadores* describe la realidad que odiamos habitar, el colapso producido por un exceso de normas y un defecto de forma, cada vez que la naturaleza humana se topa con los diques que ella misma se ha construido para conducirse por la vida. Precisamente, como cuando decimos que las cosas son así, sin darle más importancia al asunto. Es posible que sin la cultura *yiddish* de trasfondo, el sentido de la tragedia de Elkin perdiese algo de fuelle, algo de mordiente. Leer sus relatos provoca carcajadas, tantas como estremecimientos, cuando advertimos tras el fino estilista al filósofo moral preocupado por lo difícil que es llegar a ser uno mismo. He aquí un maravilloso catálogo de esas dificultades.

[...]

Si no quieres perderte nada, puedes suscribirte a nuestra lista de correo: [aquí](#). Es semanal y en ella recordaremos lo acontecido durante la semana.
