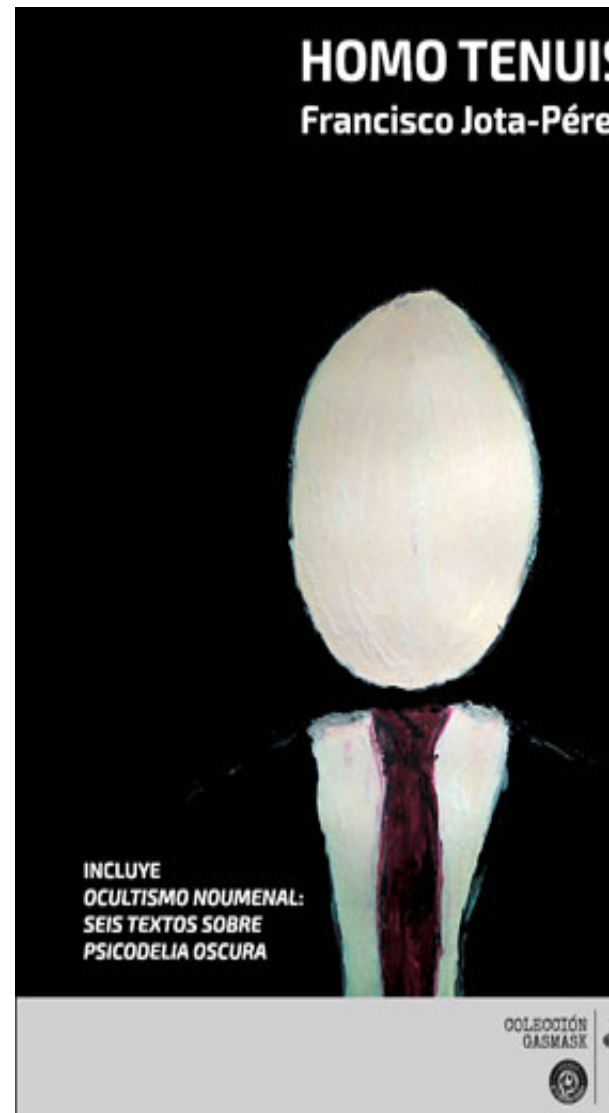


Homo tenuis, de Francisco Jota-Pérez (El transbordador/GasMask) |
por Óscar Brox



Siempre albergamos la sospecha de que la filosofía no está a la altura del tiempo. O que, mejor dicho, no es lo suficientemente porosa como para dejar que el aire de una época la atraviese y contamine la producción de pensamiento. Y, sin embargo, basta observar los proyectos intelectuales de Kierkegaard y Schopenhauer -o cómo construir otra Historia de la Filosofía- u observar la incidencia del capitalismo avanzado en la obra de un Fredric Jameson para constatar que, en efecto, sí se da esa actualización. Tal vez Byung Chul-Han no sea, pese a todo, el filósofo que ha emergido en una época marcada por la vida

digital. Entre otras cosas, porque parece cada vez más necesario repetir aquello de que los tiempos convulsos -y estos, desde luego, lo son- necesitan pensamientos convulsos. Y los del pensador coreano han montado una barricada junto a las ideas de (auto)explotación digital. Por eso, si uno rastrea un poco el paisaje se topa con el realismo especulativo y la hiperstición, con otra forma de retratar el aceleracionismo, el ímpetu tecnificador y las consecuencias de todo esto sobre la esfera humana. Y, en especial, sobre esa naturaleza de la que, quizá hoy más que nunca, nos queremos emancipar.

Uno se acerca a la lectura de una obra como *Homo Tenuis* con la curiosidad por desentrañar en qué consiste la hiperstición, pero también qué podemos entender por horror filosófico. Y, aún más, cómo todo ello se imbrica en ese territorio sin fronteras que es la red, en el que nuestra convivencia digital ha desdibujado cada vez más la noción de barrera con lo real. Para ello, su autor, Francisco Jota-Pérez, elige la figura del Slender Man, que ha nutrido a buena cantidad de *creepypastas* y ha sido, asimismo, carne de documental y de largometraje de ficción, a modo de ejemplo. Ese *hombre esbelto* no deja de ser un invento, una creación larvada en un foro y convertida en leyenda urbana digital, que sin embargo salta, en su viralidad, a la realidad. En otras palabras, una ficción que se convierte en realidad. O, dicho de otra manera, una ficción que nos muestra las aristas, las muescas y los cambios que se están modulando sobre nuestra noción de realidad.

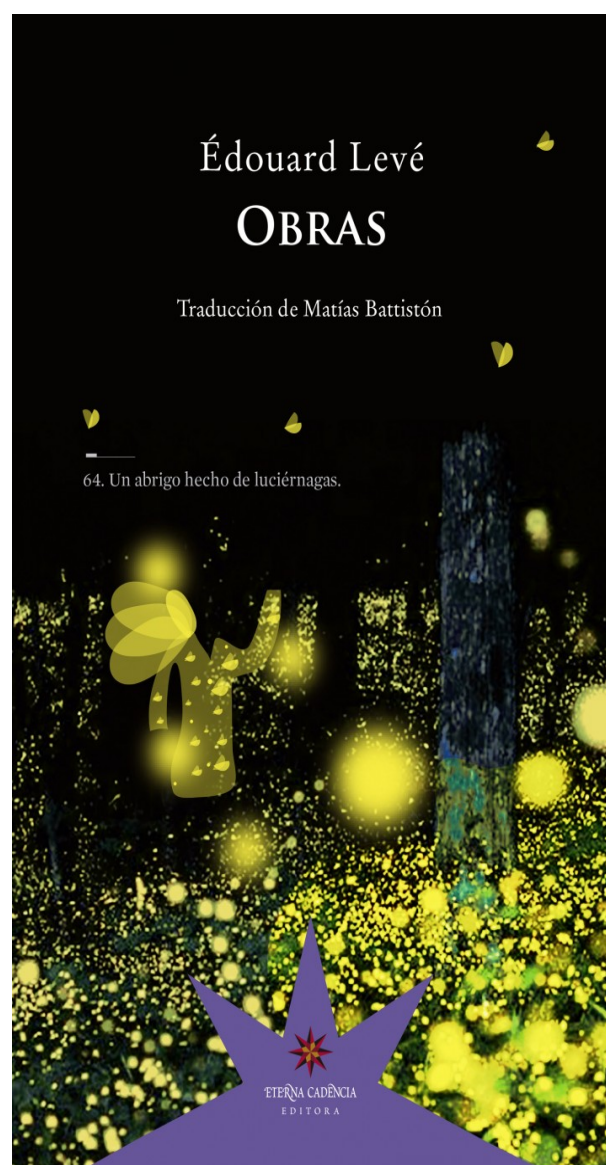
Si Mark Fisher utilizaba el *post-punk* o el análisis de artistas como Burial en clave de reflexión filosófica, Jota-Pérez elige al Slender Man o un videojuego como Bioshock en un registro parecido. Para anotar y dejar constancia de una serie de artefactos culturales, nacidos al calor de los márgenes de Occidente, que disparan sobre esa densa malla que ha tejido

durante décadas la cultura capitalista. Y en ese territorio lo que se busca es, como dijera Foucault, saber si se puede pensar de otra manera. Más ajustado a los elementos de nuestra contemporaneidad, a toda una serie de cambios, discursos, relaciones y modulaciones que inciden significativamente en lo que entendemos por naturaleza humana. La hiperstición podría ser un virus como el de *Kairo*, que transporta a los fantasmas de la Red hasta la pantalla de nuestro ordenador. El *glitch* que altera la resolución de una imagen. O la leyenda urbana que se abre paso a la realidad factible. Que choca contra ese período llamado capitaloceno para, a través de diferentes tácticas y discursos, tratar de ponerlo patas arriba. Para avanzar, en tiempos de manifiestos cyborgs, diferencias y nuevas relaciones, la eclosión de un nuevo período.

El libro de Francisco Jota-Pérez es, en sí mismo, un artefacto. Un ensayo, una novela o una ficción híbrida. La exposición transparente del origen de una leyenda urbana y la puesta en escena de su profecía autocumplida. Un curso veloz de filosofía contemporánea y un ejercicio de escritura radical que, sin miedo a las prescripciones de estilo, se vale de un ritmo febril y una estructura enloquecida para conducirnos hasta las entrañas de la hiperstición. En el fondo, se podría decir que, frente al imaginario de futuros agotados y exhaustos que dibuja la maquinaria perfecta del capitalismo avanzado, se trata de moldear nuevos discursos que erosionen ese tejido cultural (cuando no cultural) aparentemente indestructible. Que, de paso, le quiten un poco de relieve a la naturaleza cuando se trata de reflexionar sobre la condición humana. Y que imaginen, a través de los nuevos lenguajes surgidos de la convivencia en nuestras sociedades digitales, estrategias para actualizar las formas de problematizar y teorizar todas estas cuestiones. O cómo un *creepypasta* surgido en un foro de Internet dice más de la realidad de lo que pensamos. Y, encima, nos avanza una serie de

claves intelectuales para darle una vuelta la forma en la que pensamos la realidad y nuestra relación con ella. De ahí que la lectura de *Homo tenuis*, a ratos densa y exigente, siempre fascinante y curiosa, suponga una estupenda puerta de entrada al trabajo de una corriente filosófica volcada en llevar a cabo una radiografía de nuestra contemporaneidad.

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



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 coordenadas. 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.

El desguace de las musas, de La Zaranda (Teatre El Musical, Valencia. 9 y 10 de febrero de 2019) | por Óscar Brox

Si tuviera que describir en qué consiste una obra de La Zaranda, probablemente lo haría así: la cultura removiéndose sobre el escenario. La cultura o la poesía. O la verdad, que a menudo es eso mismo: poesía. Y más en una época, esta, de simulacros y apariencias, en la que la cultura vive entre desenfocada y difuminada; demasiado preocupada por disfrazarse de vanguardia o de caricaturizarse con esa risa tonta del que no es capaz de entender una verdad cuando se la plantan frente a los morros. Si con *Ahora todo es noche*, la compañía andaluza parecía estar a las puertas de esa nada, del vertedero al que va a parar todo aquello que no se puede consumir, que despierta indiferencia o está de paso, con *El desguace de las musas* nos sumergen en un informe desde el epicentro de esa nada. A través de un coro de personajes desgastados de tanto vivir cuyas palabras y gestos mecánicos rebotan por el escenario mientras, desde la distancia con el patio de butacas, reclaman un poco de compasión.

De la terminal de un aeropuerto, escenario de su anterior obra, pasamos a un cabaret en proceso de descomposición. Por allí pululan sus últimas criaturas, máscaras de otra vida que, con el rictus quebrado, repiten una y otra vez los mismos números y las mismas expresiones de derrota a la espera del tan anunciado final. Los chistes sin gracia, los números musicales o de variedades... todo aquello que ha arrastrado el polvo del tiempo hasta la más ruidosa soledad. Y, sin embargo, nada en la puesta

en escena de La Zaranda invita a esa sensación de letargo; al contrario, pues cualquiera que se acerque a su teatro encontrará en él pasión, humanidad y emoción, que a menudo son lo mismo que verdad. En *El desguace de las musas* todo parece girar en círculos, como el agua que corre hacia el desagüe, mientras el escenario se compone, recompone y descompone como si se tratase de un contenedor en el que cabe todo: la voz de ultratumba del antiguo patrón del cabaret, las confesiones dolorosas de sus criaturas o el falso oropel de esa *troupe* de malditos que ya no saben qué hacer para reclamar su vida para intentar no caer en el olvido.

El texto de Eusebio Calonge combina el acervo popular más castizo, aparentemente cómico en boca de sus personajes -y hace falta subrayar ese *aparentemente*-, con relámpagos de reflexión intelectual que ponen el corazón en un puño. Que, por momentos, derriban cualquier máscara de la ficción para colocarnos cara a cara con una cultura en perpetua degradación a la que es difícil que salve un boca a boca o una bomba de oxígeno. Una cultura moribunda por falta de expectativas y exceso de conformismo, que nos interpela, nos ataca, nos enseña las heridas por sí, por una de aquellas, nos reconocemos en ellas. Reconocemos nuestra parte de culpa en el esperpento. Porque cuesta no ver en La Zaranda eso mismo que reflejaba Tadeusz Kantor en su teatro: la necesidad de provocar una respuesta visceral sobre esas vivencias que, por un momento, palpitan sobre el escenario. Sobre esas figuras tristes -con las adiciones, junto al trío habitual, de unos ajustadísimos Gabino Diego, Inma Barrionuevo y Ángeles Pérez-Muñoz- que mueven sus cuerpos como autómatas entre trajes de lentejuelas y viejos boleros.

No en vano, en un gesto de lo más inteligente, la mayoría de intervenciones de Enrique Bustos, que hace del moribundo patrón, tienen lugar de cara al público, como si por ese instante el

patio de butacas se transmutase en el elenco del decadente cabaret; como si, en efecto, el cabaret no fuese más que un disfraz para reflexionar sobre una realidad que compartimos todo. Sobre la que cada uno tiene responsabilidad. De ahí esa sensación de risa helada, de pantomima cada vez más fúnebre, que convierte al reparto en muñecos de cuerda moviéndose por un escenario en proceso de descomposición. Anclados a unos papeles que han dejado de tener sentido. Perdidos porque ya no saben dónde encontrar otro sentido que sirva como justificante para sus acciones. Convertidos en luz, en sombras, en movimientos y, sobre todo, voz. En presencias que llenan, que nunca dejan de agitar, el escenario del teatro. Que buscan nuestra compasión, que es lo mismo que decir nuestra comprensión. Que los acompañemos en ese viaje al fin de la noche.

Uno ve cada obra de La Zaranda como si se tratase de la última. Pegado a la respiración de esos malditos, a unos gestos y dejes ya familiares, a su eterno caminar en círculos porque, en esa tesitura, ya no se va a ningún lugar; si acaso, y no es poco, a las entrañas del patio de butacas. A convivir, en apenas 90 minutos, con su calor, con su intensidad y con la poesía contenida en cada uno de sus gestos. *El desguace de las musas* podría ser un breviario de gestos inútiles, porque todos ellos son demasiado humanos. Un compendio que nos recuerda no solo nuestro lugar, sino también la relación que mantenemos con la cultura. Y que nos llama a escuchar a esas voces de la cultura que, como dijimos a propósito de *Ahora todo es noche*, se remueven quién sabe por cuánto tiempo.

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*



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

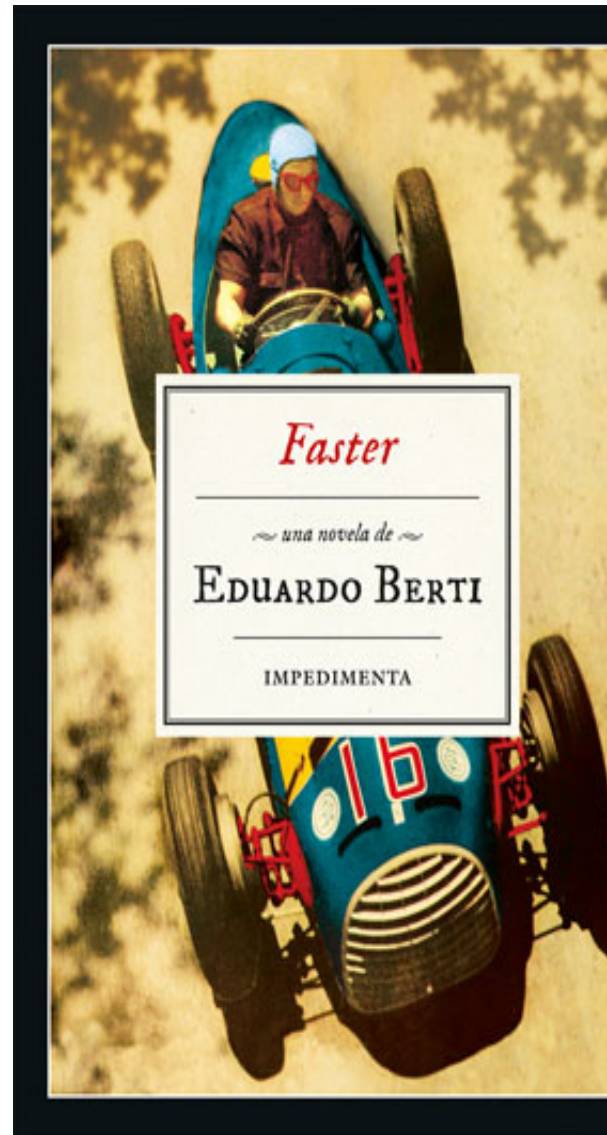
la sugestión y los mecanismos psicológicos que dan lugar a una respuesta emocional profunda. O cómo, ante la falta de asideros a los que agarrarse, transformamos un lugar, un objeto, un momento en el vívido recuerdo de aquello que ya no está. Que ha dejado de existir. Pero, de nuevo, la idea de Crouch 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.

Faster, de Eduardo Berti (Impedimenta) | por Óscar Brox



A veces llegamos a los libros por razones misteriosas, cuando no abiertamente equivocadas. Sin ir más lejos, mi primer impulso para empezar a leer *Faster*, de Eduardo Berti, fue saber que las canciones de George Harrison -como el mismo título indica- tenían un relieve especial; algo que, tal vez, no habría sucedido de no haber arrancado 2019 escuchando compulsivamente *All Things Must Pass*. Y, en el fondo, no deja de ser una pequeña mentira: si me acerqué a Berti fue, también, porque su obra bebe alegremente de las enseñanzas del OuLiPo, lo que equivale a jugar con el lenguaje y retorcer la forma hasta conducirme, o conducirnos, por un sinfín de vericuetos en los que los relatos, tiempos y personajes se cruzan por azar o necesidad. Y aún podría haber una

tercera razón (excluyo, porque ya la recoge indirectamente la segunda, lo mucho que me gustó *Un padre extranjero*): la fascinación por Juan Manuel Fangio y la literatura de carreras, que siempre me trae a la memoria aquel maravilloso libro de Bob Daley sobre los primeros pasos del automovilismo y sus ídolos caídos.

En este sentido, resulta tentador describir *Faster* como un autorretrato fragmentario de Berti; fragmentario, en el sentido de que sus capítulos apenas abarcan unas pocas palabras, unas impresiones a menudo infraordinarias de un tiempo sumido en la dulce nostalgia. Fragmentario, asimismo, porque uno cree detectar en su autor el ánimo de construir, con cada pedazo, algo parecido a una imagen global, que aquí resultaría compuesta con un verso de Harrison, el casco de Fittipaldi, el coche de Fangio, los discos de Fernán, amigo de siempre de Berti, o las copias de la revista musical que ambos editaron en su adolescencia. No en vano, con la excusa de recorrer en círculos la entrevista que le hicieron a Fangio, una vez ya retirado del mundo de las carreras, la escritura de Berti se enrosca alrededor de un rico anecdotario infantil que, más que revivir aquellos días sin límite ni horizonte, nos sitúan en unas coordenadas concretas: las de la amistad.

Probablemente siempre necesitamos de alguna máscara, de alguna ficción, para dar cuenta de aquello que se nos resiste; aquello sobre lo que las mejores palabras resbalan una y otra vez, incapaces de atraparlo más allá de unos cuantos titubeos. Si en *Un padre extranjero*, las cuitas personales de Joseph Conrad le permitían dibujar un retrato del padre (y, en consecuencia, del hijo, como el Queneau de *Un duro invierno*) que de otra manera no habría sido posible, es justo decir que en *Faster* todo parece dispuesto para hacer eso mismo con el amigo olvidado. El que fue y, por cierto, el que ha seguido siendo cada vez que todas esas

historias reunidas han resucitado momentáneamente. De ahí que no solo nos dejemos llevar por el vaivén de lo evocado por Berti, más deprisa a medida que las piezas encajan en los huecos, sino que, además, percibamos esa sensación de lo que significa algo inolvidable cuando, en definitiva, tenemos que recurrir a la ficción (a cualquier tipo de ficción) para concederle un final.

Berti, como Pereg, acumula una catarata de detalles que barnizan su historia con la familiaridad que otorgan las memorias compartidas; los discos que sonaban, la precoz mitomanía que desarrollamos casi sin saber por qué, los viajes en autobús cuando la ciudad era un gigante desconocido o las amistades que se forjaban bajo el fuego de los secretos compartidos. Y lo hace a toda velocidad, embalado como un bólido en alguna de aquellas carreras, dejando que sus historias fluyan al ritmo de George Harrison o de aquel grupo que sabía cómo imitar lo mejor de los Beatles; tan extraordinariamente que conseguía hacerse pasar por ellos. Como el propio autor con Fangio, con Fernán, con su vecino de escalera, con la madre de su vecino, con aquel otro amigo que pronto se despegó del grupo; incluso, quién sabe, con él mismo. Porque, conforme enfrenta su final, uno tiene el íntimo deseo de que todo se trate de una mentira, de una excusa, de una inmensa evocación de un tiempo y un espacio que nos parecen tan lejanos en la memoria que por fuerza hay que inventarlos para justificar lo alegres que fuimos en algún momento de nuestra juventud. El ímpetu, la euforia o el entusiasmo con el que lanzamos las ideas más disparatadas. O con el que conseguimos atribuir una pizca de personalidad, de autenticidad, al entorno normal y mediocre que siempre tratamos de hacer pasar por tantas otras cosas.

Lo que me gusta de Berti es que, sin dejar de resultar transparente, notas cómo su escritura te traslada, a través de infinitos zigzags, de un punto a otro. Y, así, en ese mapa de numerosos puntos, encuentras el rostro final que dibuja su autor:

el de Fernán, el suyo propio, el de un Fangio que les invita a galletas de vainilla, el del disco de edición limitada de Harrison, etc. En suma, el de esa amistad que Berti concibe, casi, como una aventura. Como un recuerdo surcado de lugares y objetos, de palabras y cosas, que se arraciman en sus brevísimos capítulos para hablarnos con la voz más íntima. Con la emoción más transparente. Para contarnos, al oído, qué es eso tan inolvidable que sobrevive a las embestidas del tiempo. En cierto modo, en las obras de Berti conviven muchas novelas, y uno se queda con la sensación de que sus aproximaciones a un pasado generalmente escurridizo, repleto de idas y venidas, de voces y situaciones, se reflejan en la clase de escritor que es Eduardo Berti. En ese gesto de amor que liga indisolublemente realidad y ficción, recuerdos e invenciones. Que nos habla de Fernán y de él mismo, de Juan Manuel Fangio y el Brasil de Zico como si, todo en uno, cada uno de esos aspectos configurase lo inolvidable: lo que significa la verdadera amistad.

Reacciones psicóticas y mierda de carburador, de Lester Bangs
(Libros del Kultrum) Traducción de Ignacio Julià | por Óscar Brox

REACCIONES PSICÓTICAS Y MIERDA DE CARBURADOR

PROSAS REUNIDAS
DE UN CRÍTICO LEGENDARIO:
ROCK A LA LITERATURA
Y LITERATURA AL ROCK



LESTER BANGS

Edición de Greil Marcus
Traducción de Ignacio Juliá

LIBROS DEL KULTRUM

Para muchos, el primer encuentro con Lester Bangs se produjo a través de ese pedacito de las memorias de Cameron Crowe que fue *Casi famosos*. En él, Patrick Fugit interpretaba a una versión adolescente de Crowe y Philip Seymour Hoffman a lo que más se acercaba a la figura de un mentor musical: Bangs. Mentor o ídolo, tampoco lo tengo claro, por mucho que la mirada del cineasta enseñase la parte menos dispersa de un escritor hiperactivo. La más permeable al arrebatado necesario de nostalgia que permitía a Crowe enseñarnos sus primeros pasos en el mundo de la creación cultural. Después de leer, de picotear o devorar, según el día y el estado de ánimo, esta selección de textos compilada por Greil Marcus, uno cree que la mejor versión de Bangs se halla destilada

en una escena del filme de Crowe: cuando, invitado en una modesta emisora de radio, le da por avasallar los oídos de sus oyentes con un poco de The Stooges. ¿Iggy Pop a las 12 AM? No puede haber declaración de principios más transparente.

A buen seguro, la crítica musical sea el género más denostado por la elevada capacidad de sus miembros a la hora de levantar castillos en el aire a partir de un puñado de sonidos, voces y letras. Y, sin embargo, uno lee los textos de Lester Bangs con la sensación de que a) cualquier pretensión académica se la traía al paio; b) conocía esa extraña alquimia capaz de trocar las emociones más primarias en una genuina pieza literaria; y c) no rehuía el conflicto o la pelea si con ello podía llegar al tuétano de la cosa musical. A ilustrar esa imagen de la escena musical contemporánea. De ahí que uno se deje llevar por los textos de Bangs pese a sus salidas de tiesto, las peleas internas con las transformaciones musicales de antiguos ídolos o las reivindicaciones a contracorriente de la actualidad (¿es Bowie un músico de verdad porque ha sabido prescindir de los oropeles de su Ziggy Stardust?).

Reacciones psicóticas y mierda de carburador podría (debería, más bien) ser un informe desde el epicentro de la cultura musical que abarcó los 70 y los primeros 80, esto es, cuando el sueño americano de verdad se encontró con su fecha de caducidad y tantos y tantos ídolos estiraron la pata entre revoluciones musicales más o menos afortunadas. Qué enorme el placer de leer a Bangs escribiendo sobre Van Morrison y *Astral Weeks*, pugnando con un disco cuya enormidad le sugiere la imagen de un alquimista capaz de dar con el secreto de un lenguaje y un sonido desconocido. O a ese otro Bangs que se va de paseo por Inglaterra para conocer de primera mano lo que se cuece bajo la etiqueta del *punk rock*. O por qué Joe Strummer y *The Clash* saben manejar, con más inteligencia que otras formaciones surgidas al calor del odio

a la autoridad, un discurso de clase.

Probablemente Bangs sabía moverse con soltura, penetrar con agudeza, en cualquier registro musical. Daba igual Coltrane que Barry White, o hasta aquellos Tangerine Dream a los que escuchó después de bajarse un par de frascos de jarabe para la tos. Lo bonito de su escritura es que no necesitaba ocultar los tachones, las ideas geniales y las frases de mierda, la cantidad de párrafos y experiencias locas con los que el autor apuntalaba unas impresiones, tan musicales como culturales, verdaderamente únicas. Vibrantes. Siempre vivas. Es posible que nadie haya expresado, en toda su radical fisicidad (y, además, literalmente), la transformación de Iggy Pop, así como que nadie haya armado tanto jaleo como cronista de las mutaciones musicales de Lou Reed. Un adelantado a su tiempo, como Coltrane.

Revisitar los textos de *Reacciones psicóticas y mierda de carburador* no solo supone recuperar una porción de un tiempo casi olvidado, casi perdido. O de una manera de escribir, con libertad e ideas, en la que forma y fondo eran la misma cosa. O de una escritura musical que aquí, en fin, nunca se ha estilado lo suficiente. Creo que lo justo es decir que esta colección de textos de Lester Bangs es como un disco de la Velvet, el aullido salvajemente humano de un Van Morrison recién llegado de Belfast o las letras que Bob Dylan, como quien no quiere la cosa, deja caer al público en pleno recitado. Un *shock*, un impacto estético, una escritura que te zarandea hablándote sin tapujos de todas esas cosas de la vida que sería de idiotas negar que te conmueven en lo más profundo. Que son como pinchar a Iggy Pop al mediodía: la declaración de principios más transparente.



A propósito de *Martillo*, una de las novelas de Alejandro Hermosilla, escribía cómo la vocación de su autor pasaba por convertir en *performance* -en imágenes, excesos e intensidades- una parte de la Historia de la literatura que corría desde *Las mil y una noches* hasta las obras de Potocki o Burroughs. *El jardinero*, en este sentido, parece una versión concentrada, reducida casi al tuétano, de aquella. Un fresco erótico y violento que transforma las cosas de la vida cotidiana en un jardín de perversiones. Las dicotomías, la dialéctica entre amos y esclavos o las diferencias de clase, en el combustible con el

que arden las bajas pasiones y los instintos más primarios. El estilo lento y quebradizo, más de líneas que de párrafos, en estallidos brutales que nos interrogan por el orden de la transgresión.

Uno piensa en el jardinero infernal que acosa, en virtud de su contrato vitalicio, a esa región desconocida como en el extraño invitado que trastorna los cimientos de la realidad familiar en el *Teorema* de Pier Paolo Pasolini; que, en definitiva, expulsa hacia afuera todo ese espacio íntimo. Hasta corromperlo, apropiándose de él, mientras nos pregunta si en verdad se puede pensar de otra manera. No en vano, la abyección del jardinero viene motivada, principalmente, porque se produce sin nada, un velo de ignorancia o un acento moral, que la oculte frente a los demás, a diferencia de las orgías de mierda y sexo que tienen lugar en el interior del castillo. De modo que el lector siempre tiene la sensación de que hay algo, una incomodidad o una impostura, que el texto expone para obligarnos a mirarla. A pensarla. Como las malas hierbas que, pese a todo, forman parte de un jardín perfectamente organizado.

En este juego de espejos, la violencia del narrador es tanto o más feroz, tanto o más abyecta, que la del demonio que se encarga del mantenimiento de su jardín. Hermosilla nos traslada a un estado casi alterado en el que las palabras saltan de las páginas y nos golpean en todo su erotismo, en su anhelo de transgredir ciertos lugares comunes, ciertas imágenes comunes, que más que asentadas se han convertido en un estorbo. En un escollo que nos permite escarbar y observar todo aquello de lo que se compone la naturaleza humana. De ahí que uno vea en el autor a una especie de invasor que toma lo mejor de cada casa -ya sea ese ambiente entre medieval y moderno o las citas que circulan de Sade a Bataille- para utilizarlo como ariete con el que cargar contra tanto dogma, ya sea moral o, peor aún, literario. Con fuerza,

pero también con ingenio.

Al fin y al cabo, conviene ver en esa imagen de belleza serena que transmite un jardín la violencia y la brutalidad que lo han fraguado. En ese mundo delirante que recogen los muros del castillo, todos los habitantes se mueven entre el orden y el deseo, en ese eterno conflicto entre el instinto y las limitaciones que la moral establece para poder vivir en sociedad. Limitaciones que, huelga decirlo, tantas veces queremos transgredir. Por eso, uno ve en el carrusel de imágenes delirantes y ponzoñosas que trama Hermosilla el mismo aire de familia que animaba a otros tantos autores: la voluntad de conducirnos hasta un límite, sí, para derribar todas aquellas normas y convenciones que se han apalancado de tal forma que apenas dejan espacio para otra cosa. Para lo otro. Lo diferente.

En relación a sus anteriores textos, aquí el ejercicio de *sampleo* literario y apropiación creativa está íntimamente ligado, como los nodos de un árbol, a lo que se cuenta. A lo que se explora. A lo que explota en oleadas de violencia y deseo. Si en *Martillo* uno podía imaginarse a Hermosilla como pariente lejano de aquel Burroughs perdido en Tánger mientras redactaba informes para una sociedad secreta, aquí lo puede visualizar como descendiente bastardo de Lautréamont, como investigador de las malas costumbres que tratan de abrirse paso a empujones en un territorio surcado por convenciones morales. A base de podar, de depurar su novela de todo aquel elemento que pueda considerarse accesorio, la lectura de *El jardinero* resulta más ágil, pero también más violenta y viscosa, más terrible y erótica. Tenemos al alcance de la mano una exhibición de atrocidades y, como compañía para la lectura, a un autor que invade todos los textos para invitarnos a pensar si, en definitiva, se puede pensar de otra manera. Si hay otro lugar, otra moral, otras palabras para describir nuestra naturaleza humana. Para narrar ese combate del

hombre consigo mismo. Para colocarnos ante el abismo y ver qué nos devuelve esa mirada.

El mago, de Juan Mayorga (Teatre El Musical, Valencia. 12 de enero de 2019) | por Óscar Brox

En *Elipses*, estupenda colección de ensayos y textos publicada por La uña rota, Juan Mayorga resume lo que vendría a ser la experiencia dramática del teatro en las siguientes palabras: *enseñar a escuchar, a fijarse y estar atento*. No en vano, cuando hablamos de teatro debemos tener presente que se trata tanto de un espacio para la reflexión como, asimismo, para la acción. Y en *El mago*, la última de sus producciones que ha estrenado el Teatre El Musical, conviene estar atento y observar de qué manera se transforma la situación de partida: la llegada de Nadia a casa tras contemplar un número de magia a todas luces vulgar. Las artimañas de un mago que, sin embargo, le afectan de tal modo que ya nada vuelve a ser lo mismo en su convivencia familiar.

A diferencia de otras puestas en escena más austeras, aquí Mayorga construye en el escenario un pedazo de la vivienda de Nadia, el comedor principal, en el que todos los personajes quedarán atrapados. Expuestos. Encerrados. Sin necesidad de llevar a cabo transiciones, fugas o apartes. Lo que vemos es un fragmento de cotidianidad, lo que se espera de cualquier vida más o menos encauzada, cómoda en la realidad que ha tramado a partir de sus elecciones vitales. Así, de entrada, Mayorga juega con los resortes de la comedia y del enredo mediante el inevitable choque entre una Nadia aparentemente hipnotizada y una familia -sobre todo, Víctor, su marido- que no acaba de creer que no se trata de una broma a costa de él. Broma que, poco a poco, se retuerce hasta colocar a sus personajes ante una suerte de *horror vacui* en

el que miran, cara a cara, a las expectativas que su realidad no ha conseguido satisfacer más allá de una mezcla nada sutil de conformismo y resignación. De, en definitiva, convenciones sociales.

Como señala Pepe Viyuela en el ensayo que acompaña a la edición del texto dramático de *El mago* a cargo de La uña rota, uno puede encontrar en la obra de Mayorga los ecos de un Bauman y de la nostalgia por las vidas no vividas o una reflexión sobre las relaciones de poder. O sobre lo poco acostumbrados que estamos a cuestionar la solidez del suelo que pisamos, sobre todo, cuando la cosa más absurda que nos podamos imaginar es capaz de resquebrajarlo. En cierto modo, se puede afirmar que Mayorga ha escrito una comedia contemporánea, pues casi todas las preguntas que lanza ponen en el disparadero nuestras formas de convivencia, los vínculos que urdimos para sostenerlas y la atracción *nostálgica* hacia unas vidas, otras, que se nos han escurrido entre los dedos cuando, en su lugar, hemos elegido el confort de lo convencional. De la monotonía. De esa hipnosis colectiva que, año tras año, nos enseña lo bien que funcionan las políticas neoliberales y el capitalismo avanzado.

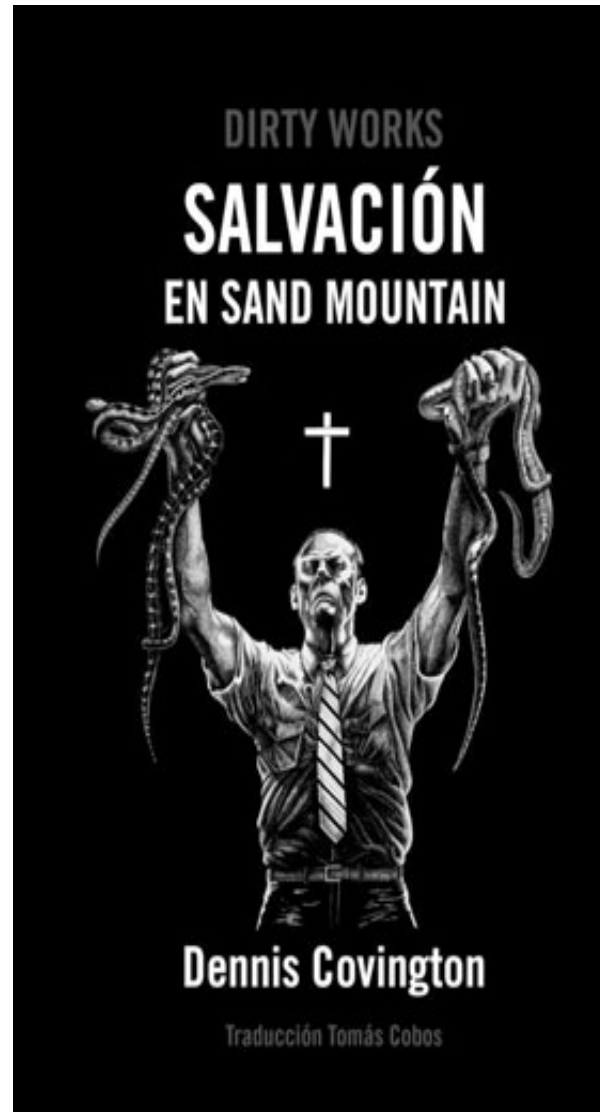
Tal y como sucedía en otras de sus obras, en *El mago* uno tiene la sensación de que prima el ritmo y la velocidad de los cuerpos; la impresión de que cada actor, cada personaje, aprovecha su espacio para, incluso desde el silencio -pienso en María Galiana- reafirmar su presencia. Su lugar en ese choque dialéctico de ideas narradas a golpe de comedia de enredo. De comedia en la que lo liviano no enmascara lo complejo, sino que lo introduce progresivamente en escena hasta dejarnos desencajados, atrapados entre las piruetas metanarrativas de las que se sirven autor y reparto para exponer, para desnudar, esa realidad. O, mejor dicho, esa *sobreexigencia* de realidad que tan bien describe a nuestras sociedades contemporáneas. O de verdad, un concepto cada

vez más puesto en entredicho. O de interés, como deja entrever el personaje de Víctor, constantemente preocupado por mantener una imagen familiar que se desmorona a medida que pasan los minutos.

Lo mejor del teatro de Juan Mayorga es que, pese al endemoniado ritmo con el que sus personajes se mueven de un lado al otro del escenario, pese a la concatenación de situaciones, de reacciones y aspavientos, uno tiene la sensación de que el dramaturgo madrileño tan solo se concentra en hacer un *zoom* sobre un determinado estado de cosas. Sobre un proceso de degradación social que, a la postre, repercute irremediablemente sobre las relaciones que tejemos unos con otros. Que las debilita o enloquece, vuelve del revés o convierte en una parodia risible. De ahí que la risa que puedan suscitar algunos instantes de *El mago* deba entenderse como una caricatura, sonrisa congelada de un análisis bastante más feroz y certero. Aquel que explica la sumisión emocional de una comunidad, de una naturaleza humana, a un estado (nunca mejor dicho) de cosas. De ficciones. De sueños. De nostalgia por unas vidas no vividas, cuando la madurez parece, más que en cualquier otro momento, el mejor disfraz para ocultar un eterno infantilismo. Puede que Mayorga, al fin y al cabo, sea una especie de ciudadano preocupado por la merma de espacios para la reflexión; que, como dramaturgo, haya emprendido desde hace tiempo la tarea de llevar a escena esa preocupación. Y que, en definitiva, su teatro suponga una lección sobre la importancia de escuchar, fijarse y estar atento. De cuestionar, en definitiva, no tanto las bases de nuestra naturaleza humana, sino las convenciones con las que, día a día, nos encargamos de sustentarla.

Salvación en Sand Mountain, de Dennis Covington (Dirty Works)

Traducción de Tomás Cobos | por Óscar Brox



En las últimas páginas de *Salvación en Sand Mountain* figura un pequeño afiche fotográfico que ilustra, por si cabía alguna duda, todo aquello sobre lo que las palabras de Dennis Covington han dado cuenta en las páginas anteriores. Las caras de éxtasis, las ceremonias, las comunidades cuyas tradiciones resisten las sucesivas embestidas del tiempo y, por supuesto, la curiosidad, prácticamente antropológica, de quien se acerca a ese universo secreto. O, más que secreto, culturalmente vilipendiado. Pasto de los grupos económicamente deprimidos de los Apalaches, o de esa mayoría silenciosa que respira al compás de la América cosmopolita sin dejar por ello de habitar en sus márgenes.

Con suma habilidad, Covington parte del juicio a Glenn

Summerfold, pope de una de las comunidades religiosas de manipuladores de serpientes, para penetrar poco a poco en el interior de esa región desconocida. Una vez descabezada la comunidad, nos queda la sensación de que sus ritos se ven expuestos a la opinión pública; al ojo desnudo de una sociedad que ve el peligro de la manipulación por encima de cualquier arrebató místico. O, más aún, por encima de ese vínculo emocional que reúne a una comunidad de desclasados. De ahí, pues, que el enfoque periodístico del autor se adapte, progresivamente, a las circunstancias, para arrimarse a ese sentimiento de fascinación por los rituales y la manera en la que inciden sobre el ánimo de las personas. Por sus cuerpos y rostros, pero también por su espíritu. Por esa brutal sensación de vida que transmite la confianza en la manipulación de serpientes.

A ratos uno no sabe si Covington nos habla como periodista, antropólogo o huérfano en busca de un asidero al que agarrarse. Como curioso o como pragmático, capaz de alcanzar el tuétano de la historia para contar todo aquello que nadie ha contado sobre las iglesias de manipulación de serpientes. Y, sin embargo, todo parece volar por los aires cuando el autor pasa a ser uno más de los *hermanos*; cuando sostiene una de las serpientes entre sus manos y atisba ese momento de éxtasis que, en definitiva, justifica algunas de nuestras elecciones vitales. Un sentimiento de pertenencia, de comprensión, de espacio compartido. Todo lo que la vasta geografía americana tritura en sus infinitos estratos sociales. La importancia de sentirse vivo, quizá, presa de un riesgo absurdo que tal vez no permita escuchar la palabra de Dios pero sí el aliento de una comunidad que se identifica con esa necesidad de compañía.

Junto a sus compañeros fotógrafos, que evocan otra época en la que Covington fue reportero de guerra, su familia y los vínculos familiares que desarrolla dentro de la comunidad, la historia de

Salvación en Sand Mountain nos traslada al ojo del huracán de una región que permanece aislada en el tiempo. En las casetas donde tienen lugar las mismas, en los escenarios devastados a los que cuesta acceder, en la realidad suburbial que poco o nada tiene que envidiar a los bienes de la cultura moderna; que, en su modestia, se conforma con mantenerse fiel a un rito, a un espacio concreto, a unas creencias que tarde o temprano desaparecerán. Por eso, frente a la tentación de convertir todo aquello en el espectáculo de una barraca de feria, Covington borra todo rastro de polémica para construir, en su lugar, un retrato de un paisaje minúsculo, marcado y olvidado. El dibujo de otra América, como la de los Ozark en la obra de Daniel Woodrell o la de ese Sur tantas veces radiografiado a través de sus maltrechas dinastías por Faulkner. Gentes cuyo significado de la vida es, sencillamente, la resistencia.

En una colección como la que mantiene *Dirty Works*, *Salvación en Sand Mountain* supone un nuevo jalón para acercar al lector en castellano las voces de los desclasados, de los ritos y prácticas de una sociedad en proceso de desintegración, herméticamente cerrada, pese a los ocasionales momentos de exposición. De ahí, quizá, que el éxtasis narrativo de Covington se entienda mejor una vez terminado el libro, cuando apreciamos lo profundo que ha sido su descenso, el punto de familiaridad que consiguió alcanzar con un grupo humano tan distinto al que integraba su paisaje habitual. Antropólogo o periodista, creyente o cultivador del riesgo, el viaje de Covington es la travesía hacia los márgenes de una nación integrada por infinitas comunidades. Silenciosas, cobijadas bajo el manto del olvido, cuyas tradiciones, sin embargo, enriquecen ese poderoso sentimiento que recogemos bajo la idea de estar vivos. Otros mundos que la escritura de Covington nos acerca con el mismo éxtasis, con la misma devoción, con la que llegó a sostener entre sus manos a la serpiente.

Un abismo sin música ni luz, de Juan Ignacio Colil Abricot (JPM ediciones) | por Óscar Brox



La literatura negra latinoamericana siempre parte con una ligera ventaja. A diferencia del relato criminal europeo, perdido en un maremágnum de malas novelas y *booms* literarios desnortados, el *noir* del Sur de América sabe cómo hacer de las numerosas heridas abiertas de su Historia reciente el combustible para sus ficciones. Quizá sea una cuestión de ardor político, de trasladar la quemazón por las injusticias que nunca fueron reparadas o de conciliar a través del género los fantasmas de un pasado

demasiado cercano. En *Un abismo sin música ni luz*, de Juan Ignacio Colil Abricot, la dictadura de Pinochet está presente en cada una de sus páginas; tanto da si la acción de la novela salta del Chile de los años 80 al presente. Se trata, en definitiva, de una presencia ominosa capaz de contagiar cada estrato de la realidad, cada rincón del paisaje y a cada uno de los personajes que aparecen en la historia.

Colil construye su novela en tres tiempos. Está ese Chile norteño de los 80 en el que el asesinato de Gloria Stokle queda sepultado bajo una cortina de mentiras. Está ese otro Chile, recién salido de las garras del dictador, en el que una pesquisa en torno al caso Stokle termina, no podía ser de otra manera, con otra desaparición. Y, por último, aparece la nación que conocemos en la actualidad, a la que el recuerdo de aquellos crímenes remueve el estómago... aunque no lo suficiente como para arrojar un poco de luz sobre sus perpetradores. De ahí que, pese a su estructura consecuentemente de género, el escritor chileno juegue más con los resortes psicológicos y las dificultades morales que conlleva tirar de la manta y descubrir la podredumbre de aquellos estamentos -en este caso, el ejército- cuya violencia ha permanecido en el más interesado de los silencios.

En la novela, policías, periodistas o civiles apenas se diferencian cuando se les pone en el mismo plano frente a ese poder omnímodo, invisible, que representa el ejército. Ese ejército que vivió cómodamente la transición de la dictadura a la democracia (¿nos suena todo esto?) sin cambiar más que aparentemente. Brutal. Viscoso. Impune. Así, Colil se las apaña para describir a través de escenas de una violencia cortante el panorama desolador de un país que necesita recordar, reclamar y denunciar. Desterrar, en breve, esa expresión terrorífica de un pasado reciente: cuando el poder era capaz de *hacer desaparecer* a cualquier disidente. Cuando cualquier civil podía ser víctima.

Desaparecido. Muerto.

A *Un abismo sin música ni luz* se le puede reprochar que, en ocasiones, la superposición de tiempos no funciona del todo bien dentro de la narración. Y, sin embargo, uno tiene la sensación de que ese fárrago de voces y situaciones, de peligro inminente y cadáveres que dejan en suspenso la resolución de la historia, supone una ilustración perfecta de una cultura atrapada en su incapacidad para levantar la voz sobre la violencia. Una reflexión que, mirando a lo que fue el pasado siglo, se puede decir que nos pertenece a todos. Que, en definitiva, habla de nuestra dificultad para conciliar las fracturas del pasado con esa insistencia en mirar una y otra vez hacia el futuro. Por eso, en un detalle tan sugerente como inquietante, la novela de Colil no parece atisbar un futuro. Como mucho, el cansancio o el miedo a profundizar demasiado en la investigación. La impresión de que se camina en círculos ante un problema que nunca se puede resolver porque la mayoría de sus actores protagonistas han acordado que es mejor dejarlo como está. Desaparecido. Enterrado. Muerto.

De los numerosos crímenes que se cometen a lo largo de la novela, el más grave de todos es contra la memoria. Contra nuestra capacidad de sacar a la superficie, tanto tiempo después, el pasado turbulento que ha sido parte de la Historia de un país. De ahí el gesto cansado de los personajes, la investigación interrumpida, las terribles imágenes de violencia y poder absoluto protagonizadas por los milicos. La sensación de acoso, de derrumbe y derrota. De vergüenza, también, que reclaman un espíritu de rebelión. De ahí, asimismo, la impresión de que nunca se puede ganar y, finalmente, solo queda el gesto preocupado porque el crimen queda sin responder y, encima, conocemos a sus responsables. No puede haber un clímax más terrible que ese en el que el Mal observa, desde su posición de privilegio, los

sucesivos fracasos de una investigación condenada desde el comienzo.

A veces, uno se pregunta qué vemos en las series y *thrillers* nórdicos cuando en nuestro país se suceden innumerables trabas para desalojar (y deshonar) los huesos de un dictador. Cuando da auténtico asco esa tibieza ante una época negra y unos personajes que negaban las libertades individuales. Quizá sea la falta de ardor político o la quemazón por unas palabras de rabia y cultura que no llegan; que no terminan de salir. Leyendo *Un abismo sin música ni luz* me vino a la cabeza esta eterna contradicción que marca a España con calculada indiferencia. La de otra historia de vergüenza en la que el crimen queda sin resolver y, efectivamente, conocemos perfectamente a sus responsables.

Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y como la conocemos, de Ben Marcus y Rubén Martín Giráldez (Jekyll & Jill) Traducción de Rubén Martín Giráldez | *por Óscar Brox*

**Por qué la literatura
experimental amenaza
con destruir la edición,
a Jonathan Franzen
y la vida tal y como
la conocemos**

de **Ben Marcus**

con unos
pinitos en pedantería

a cargo de

Rubén Martín Giráldez



JEKYLL & JILL
colección fontanela / 1

En el prólogo a *Ágape se paga*, Rodrigo Fresán recordaba unas palabras de William Gaddis a la pregunta de un periodista: “Si el trabajo no me resultara difícil, lo cierto es que me moriría de aburrimiento”. Hace años, a Jack Green se le calentaron los dedos, o las teclas de su máquina de escribir, al evocar la incomprensión cultural que una obra del tamaño de *Los reconocimientos* inspiró a la crítica literaria de su época. Y lo cierto es que, con excepciones, la cosa no ha cambiado demasiado. O sí, puesto que ahora las críticas están peor escritas. Pero el caso es que parece difícil romper esa barrera de prejuicios que recubre las obras de, qué sé yo, Joyce, Gass, Coover, Proust o el mismo Gaddis; algo, por otro lado, nada raro en un momento

cultural en el que el interés se mide con el cronómetro en marcha y la digestión, en fin, da para libros con mucho espacio en las páginas y un cuerpo de letra bastante generoso. De ahí que uno no pueda más que alegrarse cuando lee ese símil de Ben Marcus que relaciona a los libros *difíciles* con una suerte de potenciadores del área de Wernicke; en otras palabras, como libros que le recuerdan a nuestro cerebro que no somos imbéciles.

Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y como la conocemos podría ser una versión 2.0 de aquel panfleto de Jack Green, con Marcus disfrazado de azote literario de tantos y tantos prejuicios críticos que, ante todo, describen una galopante carencia de curiosidad. O, como en el caso de Jonathan Franzen, de cerrazón ante lo que debe ser la novela (ni siquiera nos permitimos decir *una* novela). Así, el texto de Marcus brega, con más corazón que cabeza, con el sinsentido crítico que en determinadas épocas ha relegado a la segunda fila a una generación mayúscula de escritores. No sin antes mencionar, por cierto, todo lo que de maravilloso tienen esas lecturas: la enorme riqueza cultural, las piruetas estilísticas, la estética y también la ética, que cada autor supo transmitir en su escritura. En la que, por volver a Gaddis una vez más, muchos quisieron confundir su voluminosa extensión con una forma demasiado abstrusa de contar algo.

Se puede decir que Marcus defiende con ardor su causa mientras, casi con perplejidad, glosa el disparate y el aburrimiento que una escuela de periodismo cultural ha compartido durante años en sus columnas. La falta de talante para apreciar lo diferente, otro músculo narrativo, unas inquietudes estéticas alejadas de cualquier sesgo a la moda. Una diferencia que es alimento para nuestra cabeza y estímulo para proporcionar un poco de vida, un boca a boca cultural, a una literatura encerrada, en numerosas

ocasiones, en la prisión de lo comercial. O de lo olvidable. O de lo (esperemos, en un futuro muy cercano) olvidado. De todas esas palabras que, entre el área de Broca y la de Wernicke, se quedan pegadas en nuestra memoria.

La particularidad de esta edición a cargo de Jekyll & Jill es que al ensayo de Ben Marcus le acompaña otro *–Unos pinitos en pedantería–* de Rubén Martín Giráldez que es, para qué negarlo, una maravilla. Algo más que una puesta en forma de las palabras del autor norteamericano, la enésima demostración del talento de Rubén para llevar al límite las palabras, los juegos, las combinaciones, estilos y recursos; para jugar con un lenguaje blando como plastilina infantil y conducirlo por donde le dé la gana. Para invocar al Gass de *Finding a Form*, para arrojar un poco de oscuridad sobre un estilo innecesariamente claro -porque, a menudo, se nos olvida que la escritura más clara es producto de un discurrir largo y complicado- o para darle ritmo a las palabras que describen un estado de cosas. O, dicho de manera más sencilla, para hacerle justicia a la noción de esfuerzo en la literatura.

No es cuestión de abrir sucursales del OuLiPo en cada ciudad o de abrazar los libros de Robert Coover como dogma literario. Al contrario, pues lo que Marcus y Martín Giráldez nos recuerdan es ese respeto hacia la inteligencia del lector y, sobre todo, hacia la riqueza de la escritura, que se ha malversado con el correr del tiempo. Aburguesado. Adocenado. La lista puede ser larguísima. Afortunadamente, se trata de un demonio que se exorciza rápido: después de leer el prólogo de William H. Gass a *Los reconocimientos*, de imbuirse en el *Bloomsday* o de reír como una hiena con las hibridaciones estilísticas del Coover de *Sesión de cine*. Es eso y reconocer en Franzen al archivillano que toda ficción -incluso, la crítica literaria- necesita para saber que está haciendo bien las cosas.

