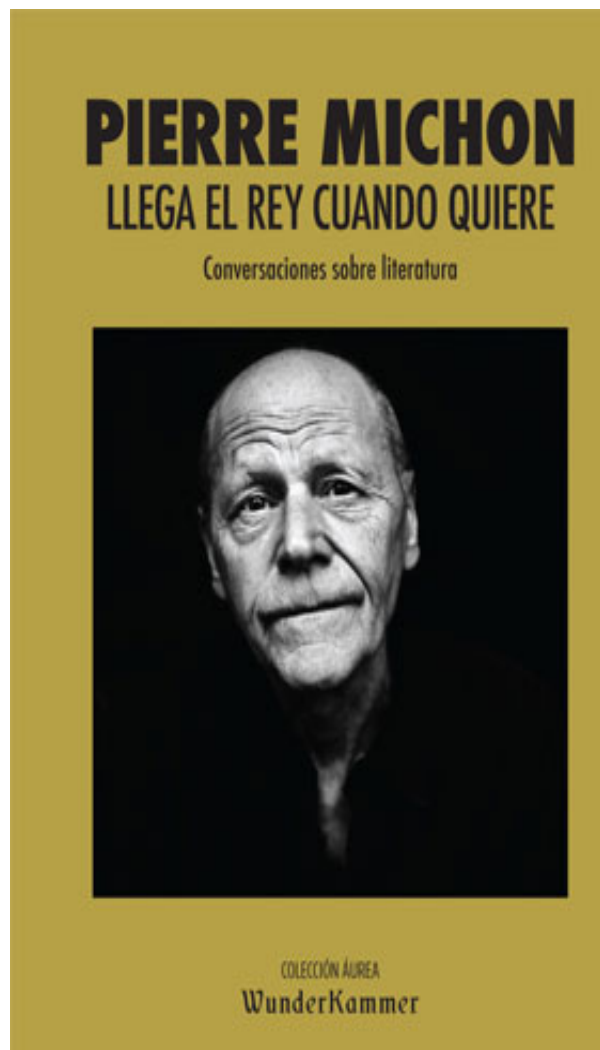


Llega el rey cuando quiere. Conversaciones sobre literatura, de Pierre Michon (Wunderkammer) Traducción de María Teresa Gallego Urrutia | por Óscar Brox



En el prólogo a la doble edición de *Mitologías de invierno* y *El emperador de Occidente*, Ricardo Menéndez Salmón describía a Pierre Michon como una suerte de gestor de la belleza. Indudablemente, la escritura de Michon ha quedado unida a un paisaje y unas vidas, a menudo discretas, a través de las cuales retratar esa genealogía de la belleza, de esa propiedad que nos hace amar las cosas. Michel Foucault lo definió acertadamente al decir de ese trabajo que se fundamentaba en “insistir en las meticulosidades y azares de los comienzos; prestar una atención meticulosa a su irrisoria mezquindad; darles tiempo para ascender

del laberinto en el que jamás verdad alguna los ha tenido bajo custodia". Palabras que resuenan cada vez que Michon evoca las vidas minúsculas del factor Joseph Roulin, de Lorentino d'Arezzo, la madre de Arthur Rimbaud o de los habitantes de una región del Macizo Central Francés.

Llega el rey cuando quiere, que inaugura la colección áurea de Wunderkammer, recoge una serie de entrevistas a Pierre Michon en las que se desmenuzan los entresijos de su obra. Al tratar un arco de casi dos décadas, de 1989 a 2005, la colección de impresiones sobre la obra *michoniana* varía, prácticamente, al ritmo de la escritura de su autor. De hecho, resulta curioso encontrar al escritor de *Cuerpos del Rey*, devoto de Faulkner - intento poner mi voz donde Faulkner puso la suya [...] ¿Quién habla? Me quedo corto si digo que siento una íntima cercanía con esas preguntas: Son mi vida misma-, proclamando su fervor por un Borges al que sitúa en lo más alto de sus querencias literarias; Faulkner, al fin y al cabo, no pudo vencer su alcoholismo. O su vindicación del formato breve de sus textos como un goce de la totalidad abarcada, frente a los cortes e interrupciones lectoras que reclama la experiencia de la novela. Por mucho que sean frecuentes las cuestiones en torno a su forma, casi elíptica, de acercarse a personajes relevantes de la Historia de la cultura. A ese Watteau, por ejemplo, nombrado solo al final de la última página. O a un Van Gogh cuya aspiración de colmar sus pinturas de eternidad se ve realizada tras la postrera petición de Joseph Roulin de conservar su nombre antes de deshacerse del cuadro que pintó.

Es particularmente notable el desenfado, tintado de indudable sarcasmo, con el que Michon se acerca a la gravedad de su obra. Particularmente, a través de conceptos como la liturgia (la literatura como forma bastarda de la oración), o de Dios, que el autor de *Los once* teje en sus ficciones, más que por afán de

trascendencia, por la magnitud que desprenden sobre las cosas. Por su fascinación. Por su encantamiento. Y eso que en este retrato de Pierre Michon, escritor, abunda ciertamente la desdramatización de su figura literaria: el recuerdo de esos primeros años de dificultades económicas que acabaron con la publicación de *Vidas minúsculas*; sus comparaciones con los pintores de corte, capaces de trasladar belleza a los encargos - sin ir más lejos, el de *Rimbaud el hijo*; o su interés por deslocalizar el *corpus* literario de las regiones del país en donde ha transcurrido la mayor parte de su vida -tampoco tendrá empacho en reconocer que las becas para escribir condicionan el origen de parte de sus obras.

Como sucede con Pierre Bergounioux, Pascal Quignard, Antoine Volodine -este, además, parapetado tras sus numerosos alias- o, con anterioridad, con escritores secretos como Louis-René des Forets, uno tiene la sensación de que la fuerte ligazón que describe Pierre Michon con su obra opaca su figura literaria. Su lugar en unas letras francesas en las que resulta difícil encontrarle parentesco. Tal vez Echenoz, cuando se disfraza de retratista en sus novelas breves. Y eso que, como el propio autor señala, no son pocas las veces en las que sus personajes hablan de sí mismo -o así lo quiere pensar cuando habla de su Watteau, incluido en *Señores y sirvientes*. A mí, sin ir más lejos, siempre me ha parecido verlo en la mirada furtiva de *El rey del bosque*, curioseando el paisaje humano en un alto del camino. Sea como sea, *Llega el rey cuando quiere* es un excelente recorrido por el itinerario de Pierre Michon, desde sus inicios hasta, prácticamente, la actualidad. Y si bien, entre todo el conjunto, conviene destacar el ciclo de entrevistas con Pierre-Marc de Biasi (con esa hermosa vindicación de la Biblia como mito y fecundación de su imaginario literario, más allá de la cultura clásica y las lecturas homéricas), lo cierto es que cada acercamiento a Michon contribuye a pulir las aristas de su figura

en el panorama de las letras francesas.

Gestor de la belleza -véase el extraordinario relato de las técnicas de Piero della Francesca, a la altura del hermosísimo retrato que escribió Quignard sobre De la Tour en su *Oficio de tinieblas-*, genealogista de las regiones olvidadas de Francia, la voz de Michon resuena, cómoda y socarrona, sensible y literaria, en cada una de las páginas que componen esta pequeña gran edición que acerca, si cabe un poco más, su obra fundamental. Su búsqueda de un lugar, de unos personajes, de unas costumbres y una liturgia. De una belleza. De esa propiedad que nos hace amar las cosas.

El ala izquierda. Cegador, I, de Mircea Cărtărescu (Impedimenta)

Traducción de Marian Ochoa de Eribe | por Óscar Brox

MIRCEA CĂRTĂRESCU

El ala izquierda
*Cegador, I**Traducción de Marian Ochoa de Eribe*

No cabe duda de que la tarea editorial de verter al castellano la obra de Mircea Cărtărescu nos ha situado, como lectores, en un lugar privilegiado, puesto que nos ha permitido indagar en las diferentes facetas literarias del autor rumano. Del erudito capaz de erigir, en *El levante*, un monumento a la poesía transilvana al escritor satírico de *Las bellas extranjeras*; del tejedor de relatos de *Nostalgia* al autor simbolista de *Lulu*. Hay muchas versiones de Cărtărescu y, sin embargo, todas convergen en el mismo lugar; casi, en el mismo momento. En esa mirada infantil, al borde de la adolescencia, que divisa desde la ventana panorámica del apartamento de Stefan Țel mare las ruinas de una Bucarest triturada por el comunismo. Stefan Țel mare, Floreasca, Silistra, nombres que se repiten en los párrafos de Cărtărescu

como si se tratase de un conjuro, puertas de acceso no tanto a un ejercicio de rememoración como, según el propio autor, de imaginación.

El ala izquierda comparte no pocos puntos en común con *El ojo castaño de nuestro amor*, *Lulu* o cualquier otro texto en el que Cărtărescu retoma los temas de su pasada para construir una suerte de genealogía. De enorme árbol familiar, repleto de imágenes escatológicas, en el que las raíces del autor se confunden deliberadamente con las de la ciudad y la cultura rumana que lo ha amamantado. De ahí, precisamente, la viveza con la que recrea ambientes y lugares, con la que añade capa tras capa de detalles hasta conformarlos a imagen y semejanza de sus recuerdos -como haría Bruno Schulz en *Las tiendas de color canela*. En un recorrido más bien sensorial, desbordantemente literaria, en el que prima más la musicalidad de las imágenes que evoca que la comprensión de estas. El fulgor narrativo desparramado sobre las hojas, más allá de la orientación con la que el lector trata de abrirse camino a través de estas. Es tal la potencia de la prosa de Cărtărescu que no resulta extraño pasar de las dimensiones reducidas de su habitación en la vivienda familiar a la exuberancia del barrio francés de Nueva Orleans; de las fábricas abandonadas colonizadas por la basura y la soledad al momento en el que el puño de Ceaucescu proclamó otra identidad política para la nación. No en vano, el yugo visible del comunismo se deja notar en los ambientes míseros que retrata, en el tiempo de carencia y enfermedad, parálisis facial incluida, que trasladan a un Cărtărescu ya adulto la necesidad de fabular; de raspar la costra mediocre formada alrededor de sus recuerdos para concederles, a través de la ficción, otra vida posible.

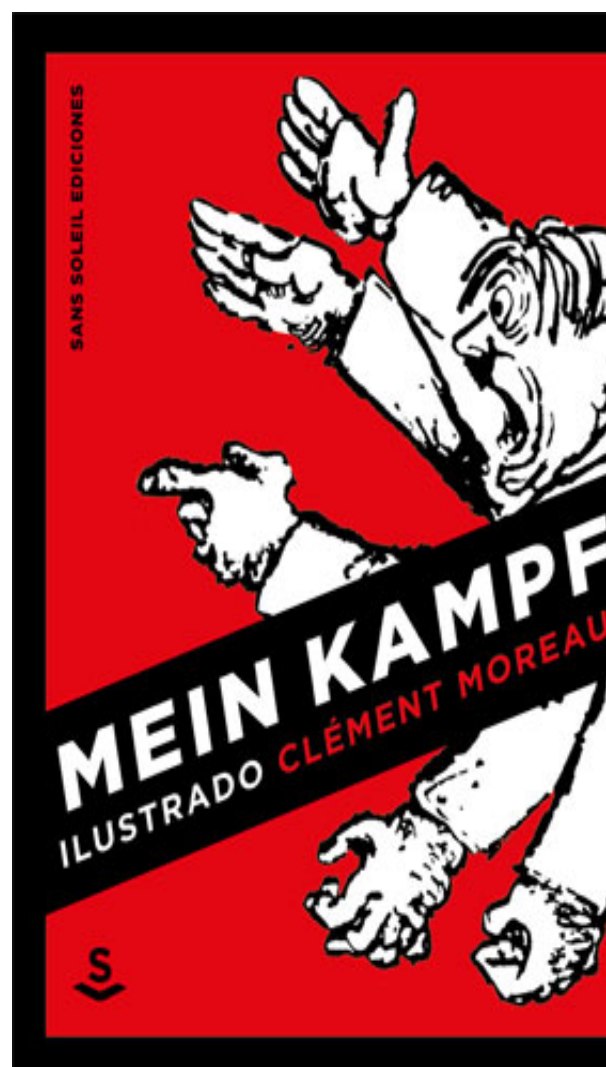
Hay en esta primera parte de la trilogía *Cegador* no pocos personajes inolvidables, desde Anca, la muchacha con toda una

cosmogonía personal tatuada en su cráneo, a esa madre que dibuja los rasgos de su enfermedad (de una de tantas) en una mancha en forma de mariposa; del gigante Hermann a los avatares del Teniente Ion Stănilă. Pero Cărtărescu, siempre, se las ingenia para deformar cada una de esas historias, mezclándolas con una serie de elementos fantásticos que invaden la ficción. He ahí, por ejemplo, el encuentro con ese circo cuyo número extraordinario lo protagoniza una mujer-araña. He ahí, asimismo, esa transformación prodigiosa por la que el ciego masajista del joven Mircea recupera la visión en lo que, hasta ese momento, no eran más que dos globos oculares completamente blancos. La transformación, esa es la clave. La necesidad de darle oportunamente la vuelta al guante, proponiendo una explicación diferente a lo que, de alguna manera, ya la tenía. Dibujando un retrato alternativo para describir la vida de sus padres, evocando a ese hermano muerto, Víctor, que será carne de ensayo (en *El ojo castaño de nuestro amor*) y de ficción (en *Lulu*). Hablando de amor a través de una imaginería escatológica, con una parte final para la que no cabe otro concepto que el de alumbramiento. Segundo Origen. Culminación de esa genealogía que con tanta paciencia ha descrito durante las anteriores páginas.

En la obra de Cărtărescu siempre es Bloomsday, el Guermantes que imaginaría Proust en un decorado transilvano o una ciudad en la que, como en la obra de Danilo Kis, la poesía canta a sus ruinas. Las eleva del barrizal, de lo más bajo, al que han sido condenadas por la Historia. Y uno diría que *El ala izquierda* es un intento por rehabilitarla, por mostrarnos, con todos los detalles de que es capaz su fantasía, aquella Bucarest que alumbró su educación sentimental. Los rostros marcados, los olores, las calles, cines y otros lugares. Las personas, demacradas y exhaustas, que sin embargo transmitieron en Cărtărescu una euforia vital. El instinto por recordar, escribir y, por último, fabular. Si el trayecto es tan extenuante, nada de

lo que Joyce no nos haya curado con anterioridad, es precisamente por el fervor con el que su autor se entrega a la tarea. El esplendor con el que, en estas primeras cuatrocientas páginas, construye una genealogía para explicarse a sí mismo. La pasión, la escritura íntima, el fervor total por las palabras.

Mein Kampf ilustrado, de Clément Moreau (Sans Soleil) Traducción de Ibon Zubiaur | *por Óscar Brox*



A propósito de las formas críticas de la sátira, Walter Benjamin señalaba que, para no caer en lo inofensivo, los tiempos convulsos requerían de textos igualmente convulsos. Trasladado a

nuestra época, en la que se ha extendido un proceso de higienización moral ante todo aquello que incomoda o invita a escarbar en la fundamentación de nuestros constructos sociales, las palabras de Benjamin no pueden gozar de mayor vigencia. Ahora que se discute, por poner un ejemplo, la pertinencia de una obra crítica sobre Céline o el estudio, merced a un amplio aparato teórico, de uno de tantos episodios abyectos de nuestra historia cultural reciente, parece necesario hacer hincapié en un solo concepto: crítica. Es por ello que la edición, impecable y rigurosa, del *Mein Kampf* ilustrado a cargo de Sans Soleil se antoja tan importante. No solo por el trabajo de reconstrucción y preparación editorial de las viñetas originales de Clément Moreau, sino por el esfuerzo para, ante un texto terrible, elaborar una discusión y desarticulación crítica de este.

Antes de Clément Moreau existió Carl Meffert. Pero lo hizo, como tantas otras víctimas de la promulgación de las leyes raciales, hasta el ascenso al poder de Adolf Hitler. Pasó por la cárcel, el exilio en Suiza y, casi por azar, un segundo exilio en Argentina que terminó por borrar parte de su pasado, excepto unas iniciales que ahora respondían al nombre de Clément Moreau. Allá en la Argentina, la realidad se repartía entre los que llenaban las gradas del Luna Park para estirar sus brazos en honor al Reich y los que, emigrados a la fuerza, tramaban formas de dismantelar la fascinación que la retórica hitleriana ejercía sobre las masas. Moreau comenzó su tarea de desarticular la potencia del discurso de Hitler en las viñetas de varios diarios porteños, el *Argentinisches Tageblatt* y *Argentina libre*. No solo como exorcismo personal, sino también como una suerte de obligación crítica para restituir el valor a unas palabras mancilladas. Arrastradas por el barro de la historia reciente.

Cualquier lector de *La comedia humana*, la anterior obra de Moreau rescatada por Sans Soleil, identificará en los dibujos del *Mein*

Kampf, fundamentalmente, su expresividad; la virulencia con la que la sátira combate los pensamientos más grotescamente manipulados. Moreau se apropia de las reflexiones de Hitler para estamparlas contra el poder de sus dibujos, desarticulando su aportación hasta convertirlas en un arma arrojadiza. En el reflejo deformado de esa mitología hitleriana que el ilustrador devuelve al espacio de lo banal, de lo insignificante y lo miserable. En el retrato de un cobarde, de un vago, especializado en la arenga y la exaltación popular, cuyas palabras caen en saco roto cuando se les quita el volumen y el contexto, diseccionándolas con las armas que proporciona la sátira. En sus imágenes, sobre todo en la evocación de la Viena de los primeros años de vida de Hitler, proliferan los ambientes sacudidos y míseros, los rostros agotados y hundidos que contradicen la alegría inofensiva de una época cercana a entreguerras.

La épica de Hitler se transforma en unas viñetas en las que Moreau zarandea a su protagonista a través de sus recuerdos. Le quita, precisamente, el valor a su oratoria y ciñe la hueca retórica de sus palabras al espacio cuadrado del dibujo. A lo que refleja la viñeta: al individuo mezquino y marginal, fracasado y oportunista, taciturno e impotente, que se arrastra por los años del viejo Siglo enseñando cómo todas las hazañas narradas no son ni más ni menos que pura basura. Sin honor, relieve ni fuerza. Pensamientos mínimos de un personaje ridículo. Pensamientos que, paradójicamente, no resisten el envite de la sátira. Esa otra fuerza que surge del dibujo hiperexpresivo de Moreau, que habiendo vivido también esa época sabe cómo extraer la autenticidad de los recuerdos evocados por Hitler. Demoler la época para revelar la miseria. La podredumbre y el fanatismo, los fundamentos de su discurso antisemita y fanático. La violencia y la vulneración de los principios humanos más básicos.

Si *Mein Kampf*, más que un panfleto, es un estado de ánimo -como

una sinfonía previa a la celebración de un acontecimiento-, los dibujos de Moreau se encargan de desafinar todos los instrumentos de Hitler; de mostrar su bajeza, su inmoralidad. Mostrar, esa es la palabra. Hacerlos hipervisibles para que, de esa manera, nadie los olvide, proporcionando, ya de paso, las herramientas críticas para que nadie confunda el delirio con la realidad. Un texto convulso para reflejar una realidad convulsa. Por eso, y porque nunca acabamos de escarmentar, resulta tan necesaria la edición de este *Mein Kampf* ilustrado, además de por el trabajo de arqueología y cultura visual que significa la recuperación de la obra de Moreau. No tanto para hacernos una idea de lo que fue nuestro pasado colectivo, sino más bien para intentar, en buena medida, que no vuelva a repetirse en el futuro.

Sócrates, de Joann Sfar y Christophe Blain (Fulgencio Pimentel)

Traducción de Joana Carro y César Sánchez | *por Óscar Brox*



Hace años, un amigo me decía que todos deberíamos ser un poco como el Glaucón que interviene en *La república* de Platón. Claro que, por aquel entonces, él estudiaba derecho y le parecía bien la idea de justicia contractualista que defendía en el diálogo. Ahora, tal vez, estaría más de moda otro personaje del microcosmos platónico, el Calicles que aparecen en *Gorgias*, tan cercano a la indiferencia contemporánea con una actitud que a veces tiende a lo moral y otras veces no... La cuestión es que, como sucede con Kant o con Descartes, no digamos ya con Aristóteles, los diálogos socráticos continúan siendo una piedra angular del pensamiento. O de la cultura. Creo que Joann Sfar siempre ha sido un artista superdotado para la ironía. O, mejor dicho, para, desde un registro irónico, desmenuzar las actitudes humanas. La clase de artista al que siempre le ha venido bien contar con el contrapeso de otro autor en su obra, ya fuese Lewis

Trondheim, Sandrina Jardel o, por qué no decirlo, aquel Gainsbourg del que glosó su vida heroica. Y, aunque en esta serie le acompaña un dibujante tan hábil como Christophe Blain, capaz de aportar el dinamismo en las líneas y cuerpos que equilibre la mala leche humanista de Sfar, es justo señalar a Platón/Sócrates como el compañero de esta aventura. El que ofrece la medida exacta de ingenio, sarcasmo y ganas de tocar las narices cuando se trata de activar los resortes básicos de la condición humana.

Pero empecemos por el principio: el Sócrates de Sfar y Blain es un perro, otro animal con conciencia dentro de la galería de personajes de Sfar. Y el perro, además, de Heracles, hijo de Zeus. Un semi-perro, como dice el pobre animal cada vez que su amo le reprocha que no sea capaz de conformarse con su condición perruna y le dé por jugar con los argumentos. Al fin y al cabo, el perro siempre está ahí. De paseo. Recogido bajo las piernas del dueño. Expectante. Si uno quiere imaginar una figura tan ubicua como la del viejo Sócrates, probablemente no haya mejor ejemplo que el del can. Y la cosa es que Sfar se entrega con gracia y vehemencia a explorar, desde esa pequeña mirada canina, las inconsistencias de esa otra mirada: la humana. En el primer capítulo, dedicado a Heracles, autor y dibujante reflexionan sobre las pasiones humanas y las direcciones vitales que apuntan; la falta de término medio cuando se trata de contrapesar el exceso con la inteligencia -y uno no sabe bien si decir que Heracles es un hijo de puta o un descerebrado- y la dificultad de armonizar lo que reclamamos a la vida con lo que realmente obtenemos de ella.

En comparación a los otros dos episodios, el de Heracles es el de carácter más introspectivo, narrado prácticamente desde los pensamientos de Sócrates, convertido en el esbozo de los atributos de un semidiós abandonado en la tierra de las pasiones humanas. Pero la cuestión es que Sfar se las apaña para hablarnos

de la prudencia, la acción, el ardor y la ausencia de medida que, al fin y al cabo, determinan la dificultad para hallar un punto de encuentro cuando lo que se trata es de hablar de lo humano. El capricho, la voluptuosidad del deseo, la violencia y la soledad. El aburrimiento y la sombra de un inconformismo mal entendido. Por eso, no es de extrañar que el siguiente paso en la historia consista en meterse en el mundo homérico, con un personaje que ha amamantado tantos mitos fundacionales como Ulises. Sfar y Blain entran como elefantes en una cacharrería arremetiendo contra todo, matando a Telémaco a las primeras de cambio, perdiéndose entre las mujeres de Corinto y satirizando ese amor masculino tan caro al mundo clásico, que en este caso desviste los caprichos y el infantilismo de un Heracles herido en su autoestima.

¿Y Sócrates? Pues con sus cuitas personales, a caballo entre una humanidad rematadamente gilipollas -o sea, demasiado humana- y una animalidad que apenas puede colmar su sed de cuestionar cada cosa que forma parte de su alrededor. Un perro que disfruta, hasta cierto punto, del libre albedrío, pero que se pregunta si no estaba mejor cuando disponía de un fin... por mucho que ese fin fuese vivir a la vera de un salvaje como Heracles. Capaz, todo sea dicho, de merendarse a una mujer de Corinto en ese preciso momento en el que el canibalismo es la única salida plausible para calmar los nervios de su estómago. Y es que la cosa es que la mayoría de mitos y personajes clásicos no resisten los envites del tiempo, sus rasgos de cartón piedra o de mascarón de falla, y hasta la mirada compasiva de un animal es suficiente para desvelar sus fragilidades humanas. O cómo, en la mayoría de ocasiones, se nos hace cuesta arriba responder a lo que se espera de nosotros.

En un mundo tan desafortadamente machista como el contemporáneo, no deja de ser irónico que el último episodio de *Sócrates* tenga a Edipo como protagonista. A un Edipo convertido, prácticamente, en

un *gag*; en el recurso humorístico que Sfar y Blain se sacan de la manga para advertir lo ineluctable: la fuerza primitiva de lo humano. Aquello de resbalar sí o sí al pisar la piel del plátano o darse de bruces contra un muro por no ser capaz de saltarlo. Pocas veces un análisis sobre la naturaleza humana puede ser más bruto y, paradójicamente, más honesto. Una naturaleza humana más propia de algún protagonista del cine de Marco Ferreri, atenazada continuamente por sus complejos y vicisitudes. En la que, acaso cabía dudarlo, Edipo termina acostándose con su madre, cometiendo un homicidio y permitiendo así que, una vez más, la fuerza de los viejos mitos sostenga los andamiajes de nuestra realidad. Cuestión de principios.

Sócrates es una pequeña, por volumen, maravilla. Una obra maestra de nuestro tiempo y uno de los mejores destilados del talento de Joann Sfar para desnudar cada una de las inconsistencias que ayudan a definirnos como humanos. La calidez del dibujo de Christophe Blain, concentrado en dotar de fisicidad, dinamismo y acción a los mordaces pensamientos del autor de *La mazmorra*, aporta la dosis justa de humanidad al perro protagonista. Esa figura presente en cada viñeta. Solitaria como la criatura de Platón. Odiada por decir cualquier cosa menos *guau*. A quien, probablemente, pensar no le ayuda a ser más feliz. Pero que, sin embargo, le aporta justo la visión periférica necesaria para retratar no tanto lo que somos, sino, sobre todo, cómo somos. Esa actitud tantas veces detectada en los diálogos entre Sócrates y sus eventuales interlocutores. Para hablar de altas y bajas pasiones, de nuestra manera de concebir lo íntimo y la convivencia social, lo justo y lo prudente, lo masculino y lo femenino, lo moral y que se haya más allá. En definitiva, todo.

| por Óscar Brox



Al comienzo de *Satin Island*, Tom McCarthy reflexiona sobre la necesidad social de los mitos fundacionales y cómo, en ocasiones, estos funcionan como pernos que aseguran el andamiaje que sujeta la arquitectura de la realidad. La realidad es, en la obra de McCarthy, un concepto bastante precario. Basta acudir a *Residuos*, su primera novela, para encontrar a su protagonista obsesionado en la re-creación permanente de una realidad que ha dejado de sentir con la intensidad de antaño. O a la misma *Satin Island*, donde el *ahora*, tan efímero y vaporoso, es objeto de un informe a

cargo de su personaje central. *C*, la obra que acaba de publicar al castellano Pálido fuego, discurre por ese mismo cauce. Su protagonista, Serge Carrefax, nace con el cambio de Siglo, en un momento de efervescencia en el que la resaca de la revolución industrial ha propiciado una serie de investigaciones en el campo de las telecomunicaciones. De, en definitiva, maneras de ver el mundo.

Se podría decir que *C* es una novela sobre el lenguaje; cómo este atraviesa y se ve atravesado por la realidad. En sus primeros compases, McCarthy nos sumerge en la infancia de Serge, prematuramente marcada por los constantes inventos y ensayos que llevan a cabo su padre y su hermana, y por esa incipiente curiosidad hacia los nuevos lenguajes -como el cine o los códigos de radiofrecuencia- que permiten establecer una comunicación diferente con el mundo. Por las palabras que construyen otras realidades -las que, mal pronunciadas o entendidas, intentan vocalizar los alumnos de la escuela para sordos que dirige el padre de Serge- y que retumban sobre esa otra realidad tan cotidiana en la que se enmarcan los primeros años de vida. Así, frente a la aparente narración convencional desde la que se desarrolla esta parte, McCarthy se las apaña para enseñarnos esa especie de escepticismo que marca nuestra relación con las cosas. La melancolía, la *mela chole*, literalmente la bilis negra, que provoca la crisis que conduce a Serge hasta un balneario en busca de cura. Melancolía o escepticismo que tiñen con un tono sombrío lo que para McCarthy podría ser lo más cercano a una historia de aventuras, a medida que Carrefax cambia de escenario, zambulléndose en algunos de los episodios más tormentosos del siglo pasado.

El pasaje ambientado en la Primera Guerra Mundial, con Carrefax convertido en observador en un avión de combate, es probablemente una de las partes más memorables escritas por McCarthy. Es

difícil explicar con qué maestría plasma la fisicidad de un episodio tan devastador mientras, en paralelo, proyecta sus inquietudes filosóficas. Inquietudes que convierten las ráfagas de las ametralladoras aéreas en una salva de palabras, casi de poesía, en busca de comunicación en los cielos de Francia. Y que paulatinamente transforman el relato de guerra en algo experimental, en un torrente de líneas, códigos, comunicaciones y palabras entrecruzadas con las que McCarthy describe la obsesión de Serge por un mundo que no termina de asir; que se le resbala como las imágenes proyectadas por el cinematógrafo en una sábana. Que le llevará hasta las drogas como una forma de potenciar esa comunicación que acaso puede alcanzar por un instante. En pleno éxtasis. Como si, por una vez, lo efímero de una vida cualquiera se pudiera convertir en algo trascendente.

Y es que uno tiene la sensación de que el Serge Carrefax de McCarthy es un Tintín -más *beckettiano* que de Hergé- oprimido por una realidad sobre la que apenas es capaz de dar algún rodeo. Que le zarandea de un lugar al otro, del escenario de la guerra a las bambalinas del teatro londinense en los años de paz antes de la embestida de la siguiente Guerra. Que le lleva a mezclarse con diferentes ambientes, diferentes lenguajes, diferentes realidades -hasta ese tramo final de puro delirio a bordo de un barco en dirección a ninguna parte-, que se escapan una y otra vez a su comprensión, pero de las que, paradójicamente, forma parte. De ahí que C juegue continuamente con sus hechuras novelescas para brindar, más que el éxtasis, la decepción. La clase de melancolía que atenazaba al protagonista de *Residuos* en pleno bucle de recreaciones, cada vez que se esfumaba esa sensación de volver a estar vivo. De no verse arrastrado por esa bilis negra o por unas palabras que rebotan contra una realidad que no pueden comprender.

En su colección de ensayos *Typwriters, bombs, jellyfish*, McCarthy

escribe un extraordinario ensayo sobre el sentimiento de rebelión a propósito de un tema de Sonic Youth y las andanzas juveniles de Patricia Hearst. Sentimiento condenado al fracaso, o a su definitiva relativización nada más caer en las garras de la (conformista) madurez. Y lo cierto es que uno se imagina al autor británico escribiendo en código un ensayo filosófico en lo que, en apariencia, podría parecer una novela de aventuras. Un ensayo sobre los límites del lenguaje y cómo las palabras configuran un mundo. Y cómo ambos, lenguaje y mundo, se trasladan sobre eso que es común a todos: la vida. Por eso, frente a la ambición narrativa de sus tres primeras partes, el cierre de *C* se antoja un puñetazo contra la trascendencia: con su personaje esfumándose en medio de la noche, perdido en un sueño de lenguajes y palabras, de códigos y errores gramaticales, que ha sido su mundo desde el comienzo de la aventura. En esa melancolía que, inevitablemente, sucede a la rebelión. Cuando percibimos que los mitos, ya sean viejos o nuevos -las creaciones del cine y la radio, los estados alterados que proporcionan las drogas, las historias de guerra o las interioridades del teatro o las aventuras en el Egipto intervenido por el Imperio británico-, no son pernos lo suficientemente seguros para sujetar el andamiaje de la realidad.

Más que una novela de aventuras, *C* debería leerse como la tentativa de escribir una novela de aventuras. De escribirla como si se tratase de un trabajo de laboratorio, mezclando elementos y fórmulas, jugando con el éxtasis del lector y su inteligencia a la hora de detectar los ecos que las peripecias de Serge dirigen hacia nuestro presente. Ahora que vivimos rodeados de nuevos lenguajes, de numerosos medios de comunicación, en los que la palabra se ha depreciado hasta la náusea, el ejercicio de imaginación torrencial de Tom McCarthy sume al lector en una encrucijada de tipo existencial: después de todo, ¿qué es la vida? Quizá todo eso que las palabras no pueden asir,

conformándose con dar rodeos. O, por ceñirnos a la historia de C, el negro intenso del cielo nocturno que cobija los últimos sueños de Serge en pleno delirio. Ese postrero momento en el que, por primera vez en toda la novela, no hay nadie para escuchar sus palabras. O lo que es lo mismo, para compartir ese mundo de aventuras en el que se ha movido desde la primera página. Salpicaduras en el mar.

El escondite, de Dennis Potter (Libros Walden) Traducción de E.M. Isern | *por Óscar Brox*



Empecemos por el principio: Dennis Potter ha caído en un olvido inmerecido. Desde su fallecimiento, a principios de los 90, apenas se ha producido algún que otro intento por recuperar su obra... aunque sea con proyectos menores como la adaptación cinematográfica de *El detective cantante*. Y, a la larga, nos conformamos, qué remedio, con aquel encuentro fulgurante cuando las televisiones autonómicas programaban *Pennies from Heaven*. Esa clase de serie cuyo humor corrosivo era capaz de poner en escena la fantasía de una ama de casa frustrada por su matrimonio que soñaba con apuñalar hasta la muerte a su marido y bailar un charlestón sobre la tapa de su ataúd.

Si de la obra televisiva de Potter conocemos una pequeña parte, la literaria ha corrido aún peor fortuna; perdida, como tantos otros autores, en la euforia editorial de la España de los 80. De ahí que la publicación de *El escondite*, a cargo de Libros Walden, suponga una estupenda noticia para escarbar, con ganas, en la obra del escritor de Gloucestershire. O para conocer, casi de sopetón, esa huida hacia ninguna parte que lleva a cabo Daniel Miller, su protagonista. ¿Su protagonista? En manos de Potter, se trata de una afirmación un tanto arriesgada; como dirimir si es preferible la realidad de Dan Dark, detective privado escupe-frases-lapidarias, o la de su alter ego, confinado en su psoriasis artrítica a la cama de un hospital. Prácticamente, como le sucedió al mismo Potter, pero con varias cucharadas extra de amargura.

En *El escondite*, Potter juega con lo metanarrativo con un talante parecido al del Pirandello de *Seis personajes en busca de autor*, interrumpiendo el relato de su protagonista para poner en jaque la narración. O para reconducirla hacia esa otra voz, la del propio autor, que ve en la página en blanco, en la ficción, el espacio más cómodo desde el que hacer frente a todo aquello que la realidad no puede colmar. A todo lo que ya no se sostiene y

que, con una pizca de maldad y otra de terapia, la ficción asume como si se tratase de un exorcismo íntimo. La enfermedad, los abusos durante la infancia y las piezas que no encajan en la realidad. De ahí que la de Daniel Miller sea una huida a través del bosque de Dean, en busca de una cabaña en la que estar a salvo de esa voz que parece dictar sus frases, construir su horizonte más cercano. Contra la que apenas cabe rebelión, porque el mismo Potter será capaz de pasar por encima del final de su historia para llevar a cabo una exposición integral de sus cosas.

A Potter nunca le dejaron de atacar desde el *establishment* a causa de la crudeza y del humor vitriólico de sus historias, demasiado desnudas para una Inglaterra que no destacaba, en la era Thatcher, por su aperturismo moral. Y *El escondite*, en parte, tiene algo de ajuste de cuentas en la obsesión con la que Potter trata de desmarcarse de lo que se dice de él. Cómo la ficción es, a su manera, una forma de desembarazarse de las etiquetas sociales y, al mismo tiempo, de escupirlas con violencia contra todo y contra todos. De ahí que, para Potter, haya algo balsámico en la escritura. Una suerte de entendimiento, de saber cómo y dónde encontrar la pieza que falta en la realidad. Por mucho que el autor inglés retuerza, una y otra vez, los resortes de su historia, zarandeando a Daniel Miller por un relato que choca con la cabaña. El refugio. O la idea de refugio que Potter quiere establecer para estar a salvo de los demás.

En cierto modo, *El escondite* tiene en buena medida muchas cosas de la obra de Potter. Está la relación tormentosa con la sexualidad, la misma que Dan Dark ponía en tensión a través de imágenes absurdas en *El detective cantante*. Está el pasado de abusos y la herida que nunca se cierra, como en *Brimstone and Treacle*. Y está lo metanarrativo, recurso en el que Potter abundaría en últimos trabajos como *Karaoke*. Todo ello, embadurnado de un humor negro y fatal que se extiende por el

texto como la brea. A medida que la ansiedad que nos traslada Daniel -otro Daniel más en la nómina de personajes *potterianos*— se transforma en la ansiedad del creador que no sabe cómo encontrar en la ficción la red de seguridad que la realidad se empeña en hacer añicos. Por eso, *El escondite* se puede leer como un puntapié o un puñetazo contra el *statu quo* del mundo cultural inglés, pero también como un refugio para el autor que ha hecho de la ficción su habitación del pánico. Su fortaleza de la soledad. Y en ella, igual que hiciese Chuck Jones con Daffy Duck, se dedica a jugar con sus criaturas para buscar esas palabras que, definitivamente, no pueden brotar de la realidad.

Confesiones de un filósofo desaparecido en combate, de Enrique Ocaña (Pre-Textos) | por Óscar Brox

CONFESIONES
DE UN FILÓSOFO
DESAPARECIDO
EN COMBATE

Enrique Ocaña

PRE-TEXTOS

Más que como filósofo debo decir que el primer contacto con el trabajo de Enrique Ocaña fue en calidad de traductor. En aquel momento, en torno a 2005, había que correr detrás de cualquier ejemplar disponible de *Más allá de la culpa y de la expiación*, de Jean Améry, prácticamente desaparecido de las librerías. Cualquiera que haya leído a Améry compartirá ese primer impacto, agigantado una vez se profundiza en sus textos, tanto da si se trata de una lectura de Flaubert (*Charles Bovary, médico rural*) o de una novela de juventud (*Los naufragos*). Y Ocaña, que era su traductor, se encargaba también de presentar el caldo de las reflexiones del autor austriaco con esa capacidad para anudar cada paso de Améry a otros tantos autores, de Eugen Kogon a

Elaine Scarry, proporcionando al lector una pequeña constelación de nombres desde los que continuar tirando del hilo. De ahí que el siguiente paso fuese leer al traductor, ya filósofo, y su *Sobre el dolor*, y empezar a anotar otros nombres que se comenzaban a repetir una y otra vez; los de Ernst Jünger y Odo Marquard.

Confesiones de un filósofo desaparecido en combate se podría considerar un informe en el que Enrique Ocaña expone no tanto los motivos de ese hiato intelectual de más de una década como un intento por trasladar las impresiones recabadas durante esos años. Y digo informe porque el autor decide comenzar la obra con sendos informes tomados tras su paso por la Sanidad Pública para, de alguna manera, retomar todo aquello que quedó eclipsado por dos diagnósticos: el de la bipolaridad y el de la politoxicomanía. Conviene decir que Ocaña dedica más páginas a este último, entre otras cosas porque los enteógenos han sido parte sustancial de su trabajo filosófico. Y si bien es verdad que en sus confesiones, ese concepto de corte *agustiniano*, abundan los momentos complicados, con el retrato de una Valencia más marginal y solitaria marcada por las relaciones del autor con el mundo de la droga, la bancarrota que trastocó a su familia y la muerte de uno de sus amigos del alma, me inclino a pensar que sus *Confesiones de un filósofo desaparecido en combate* son, también, una puesta en práctica de aquello que queda de su filosofía.

Ocaña delinea un mapa filosófico bastante alejado del marco que plantea el ámbito universitario, a menudo bajo esa máxima de Odo Marquard que reza que “la filosofía sin experiencia es vacía, la experiencia sin filosofía es ciega”. De manera que uno puede seguir las huellas de su biografía intelectual a través de las obras de Elias Canetti o de Sánchez Ferlosio, tras los pasos del soldado filósofo Jünger o de una literatura que, en fin, ha sido

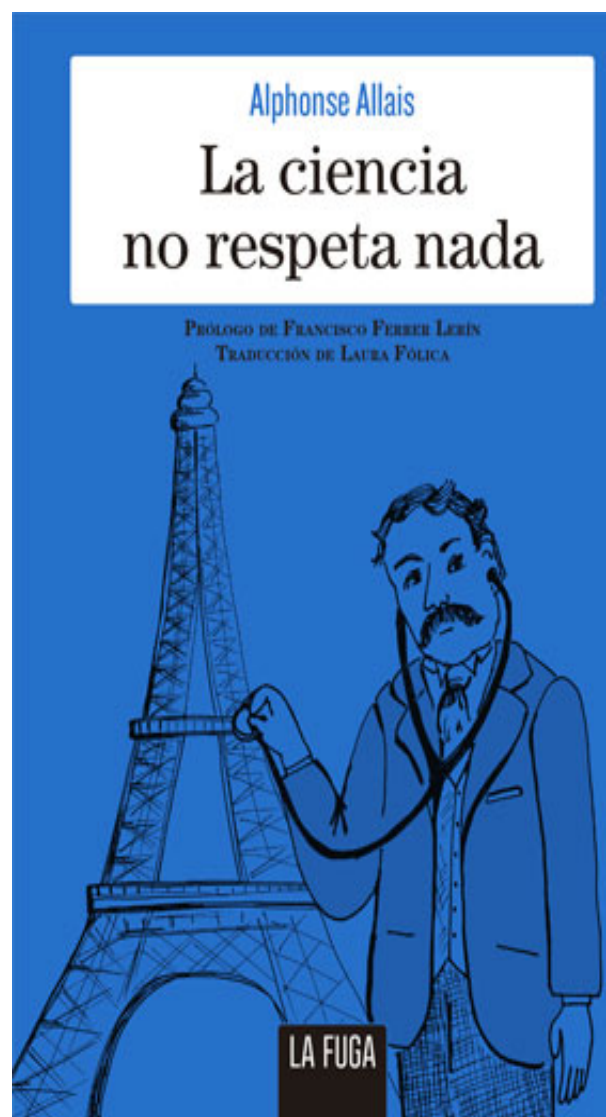
y continúa siendo sustancia del pensamiento. Hasta el punto de reclamar una transfusión de sangre a unas instituciones conformadas con su rol como garantes de la permanencia de la filosofía en el panteón intelectual. Entre otros motivos, porque Ocaña busca transmitir una filosofía sin utilidad, en estos tiempos de pensamientos prácticos y aplicados, como fin en sí misma. Con todo, me parece más interesante, de más hondura, su hermosa coda a ese análisis de su experiencia como psiconauta, cuando al hilo de una lectura sobre Kant se pregunta cómo puede aceptar un sujeto autónomo convertirse en heterónimo. Cómo la experiencia con las sustancias alucinógenas puede constituir una manera de comprender los laberintos del alma, aun a riesgo de perderse en ellos.

Más que un recurso poético, diría que Ocaña juega con las personas del singular en busca del mismo extrañamiento que Jean Améry empleaba para narrar su experiencia como víctima del Holocausto. Para situarse, casi simultáneamente, dentro y fuera de ese relato que abarca más allá de sus años de silencio; que se retrotrae a su adolescencia, al encuentro fulgurante con Antonio Escohotado, a la amistad indestructible con Miguel Ángel Velasco o a sus años de peregrinar por las traducciones de autores, cuando todavía era considerado como una promesa de la filosofía española. En apariencia modesto, sencillo, diría que el libro de Ocaña no elude su ambición a la hora de transcribir, con pelos y señales, su experiencia por el lado oscuro de la luna como, prácticamente, un ejercicio de filosofía radical. En el que el filósofo entabla un diálogo con su interlocutor más cruel, él mismo, para poner en claro ese trayecto que le ha llevado hasta la redacción de este libro. Libro en el que, una vez concluido, reverberan las palabras de Odo Marquard, la fragilidad de Jean Améry, las lecturas de Nietzsche y Kant y el derecho a explorar la filosofía como fin en sí mismo. La filosofía como algo vivo, palpitante, en unos tiempos marcados por el empeño en convertirla

en otro instrumento práctico para la nada.

La ciencia no respeta nada, de Alphonse Allais (La fuga)

Traducción de Laura Fólica | por Óscar Brox



La obra de Alphonse Allais tiene algo de especial. André Breton lo supo ver y no dudó en incluirlo en su *Antología del humor negro*. Sin embargo, leída esta pequeña selección que publica La fuga bajo el título de *La ciencia no respeta nada*, nos parece obligatorio añadir algo más. Honrar no solo al autor satírico, de verbo ágil y facilidad para darle la vuelta al calcetín de las

convenciones sociales, sino también aplaudir la capacidad de Allais para la imaginación. Para esa inventiva adornada con gracejo y socarronería que, en definitiva, buscaba tontear y burlarse de los moralismos de su tiempo. Más que en Verne, uno cree ver en el autor la misma chispa que destacaba en una obra tan imaginativa como la de Méliès; en especial, por su ingeniosa habilidad para plantearle al espectador de la época la posibilidad de alcanzar la luna propulsados por un cañonazo desde la tierra. Con esa clase de simplicidad que, de tan poco científica, servía para allanar los trillados caminos de la ciencia.

Algo así se podría decir de los textos de Allais, que jugaban habitualmente con la sorpresa ante algunos de los hallazgos tecnológicos más punteros. Basta leer sus carcajadas al explicar la historia de ese coche sin caballos (o con otro tipo de caballos, desde luego no los animales) aparentemente propulsado por un perro. O su endiablada velocidad para urdir silogismos e inferencias que aboguen por la destrucción masiva de cafés para así acabar con el vicio de la bebida... porque todos sabemos que un café lleva a un brandy y, a partir de ahí, a la inevitable embriaguez entre compañeros de copas. La cuestión es que a Allais le sirve cualquier cosa para sacar de quicio las bobadas de la sociedad de su tiempo. Los clichés, los vicios pequeños y absurdamente inconfesables, los ingenios que, no obstante, en poco o nada contribuyen a la hora de hacer avanzar a la ciencia.

La cuestión es saber cómo guardar las apariencias frente a los demás. Una reforma integral del mobiliario doméstico por otro de bello ébano siempre amortiguará un desliz con un criado haitiano cuyo resultado final es un hermoso bebé mestizo (¡horror! ¡qué dirían los vecinos!). Si uno está empeñado en que su perro negro tiene un pelaje de un blanco inmaculado, pues una pócima que combine con destreza una mezcla de elementos químicos sin duda lo

proporcionará... aunque lo suyo sea una confusión entre lo blanco y lo negro. Y así otras tantas barrabasadas y chascarrillos que Allais trata como si pasase consulta a nuestras neurastenias. Con la gracia justa para provocar la risa y el estilo medido para reclamar ese algo más al que hacíamos referencia al principio del texto: el del talento para levantar la alfombra de la época y enseñarnos, desde la sátira, sus numerosísimas inconsistencias. Todo eso que la ciencia, bajo su fachada de objetividad, no respeta porque desbarata con el peso de la prueba. Pura heurística. Ensayo y error.

Allais se movió en vida alrededor del círculo de *Le chat noir*, en esa revista que tan pronto podía tener a Maupassant o Hugo en su nómina de colaboradores como a Paul Verlaine o simbolistas como Jean Lorrain. Y, más allá del posterior influjo de Breton, que a veces veía surrealismo en todas partes y en todos los autores, es innegable que su inventiva estuvo presente en la obra de Queneau o Vian. En especial, como apreciará el lector de *La ciencia no respeta nada*, por su soltura a la hora de jugar con los límites y aspiraciones del texto breve; del panfleto satírico y la crónica humorística que tan poca seriedad levantaba entre los círculos intelectuales eruditos. Pobres de ellos, que no reparaban en que detrás de la broma, fina o gruesa, se escondía el verdadero trabajo de elaboración literaria. El destilado de palabras, retruécanos, inferencias y silogismos que hacía del humor ciencia, y viceversa. De ahí que esta recuperación, otra más en la nómina de La Fuga, suponga un valioso testimonio de una época en la que la literatura satírica bullía de creatividad.

Tanguy y Laverdure Integral 1, de Matthieu Durand y Patrice Buendía (Ponent Mon) Traducción de Fabián Rodríguez | *por Óscar Brox*



En los últimos meses, Ponent Mon ha rescatado en ediciones integrales a figuras sin las cuales el cómic europeo del Siglo XX perdería un poco de su relieve. De Sterne a Micheluzzi, del piloto de la Luftwaffe Adler a la espía Petra de Karlowitz, cada uno reflejaba el tiempo convulso que sacudió a una Europa marcada por la alargada sombra de la Guerra. Y, asimismo, representaba el afán del mundo del cómic por convertir esos fragmentos de la Historia reciente en munición para sus relatos de aventuras. En argumentos para fraguar en cada viñeta la tensión, el vértigo del riesgo y los pequeños mitos que se alzaban sobre el escenario para narrar lo que sucedió durante la contienda. Aunque, en ocasiones, ese final se ubicase en los límites de un gulag siberiano u obligase a sus héroes a pagar el precio de su temeridad con el final abrupto de la aventura. Por todo ello, sería difícil entender el pasado del cómic europeo de aventuras

sin las historias de Tanguy y Laverdure creadas por Albert Uderzo y Jean-Michel Charlier. Historias larvadas, prácticamente, al mismo ritmo con el que la tecnología aeronáutica llevaba a cabo un salto de calidad en la industria de los aviones de guerra. De esos aviones que caían como pájaros de fuego en los bosques de Verdún durante la Primera Guerra Mundial y que, tan solo unas pocas décadas más tarde, se transformaban en una herramienta indispensable para retomar la potencia de la aviación militar.

La aventura *classic* que han urdido Matthie Durand y Patrice Buendia -encargado de adaptar el guion original escrito por Charlier- nos traslada hasta las entrañas del aeródromo de Istres, en el que Tanguy y Laverdure prueban las prestaciones de los nuevos F1 destinados a revolucionar tecnológicamente la aviación militar. Dividida en dos partes, la historia construye varias líneas de tensión dramática: de un lado, está la nueva flota de aviones en fase de pruebas; monstruos tecnológicos que imponen un respeto a sus protagonistas, conscientes de ese sentimiento de inferioridad frente a una máquina destinada a la perfección en el combate. Por el otro, la tensión surge a través de las diferencias y el choque de caracteres entre las diversas potencias mundiales, de EE.UU. a Alemania, pasando por Italia, Holanda o Sudáfrica, involucradas en la misión de pruebas del F1. Así, Charlier, Durand y Buendia nos sitúan en un mapa todavía agitado por el celo y el individualismo con el que cada potencia calibraba el alcance de una revolución tecnología de esa magnitud y cómo afectaría a su nación en el tablero geopolítico.

Sin embargo, dibujante y guionista saben cómo introducir el elemento costumbrista, digamos el factor humano, a la hora de ejercer como contrapeso dramático. El valor, el sacrificio o la camaradería inherentes, más allá de la nacionalidad, en los pilotos encargados de llevar al límite las prestaciones del Mirage. El riesgo y la libertad que el dibujante proyecta cada

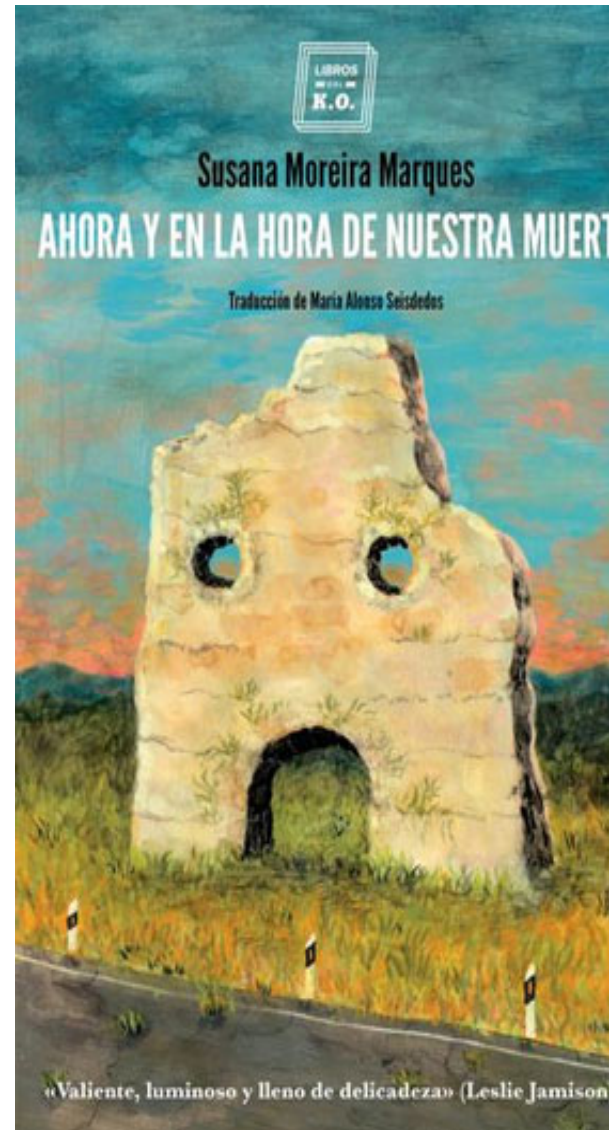
vez que pone sobre la viñeta las extraordinarias capacidades del avión. O la vida sencilla que, más allá del aeródromo de pruebas, contrasta las diferencias entre sus dos protagonistas, con un Laverdure que acumula los momentos cómicos en sus numerosas desventuras con la familia de su pretendiente.

La belleza del dibujo de Durand se encuentra en su excelente planificación del suspense, capaz de flotar en las escenas corales en las que el grupo de pilotos pone sobre el tapete sus temores frente a los problemas que parece tener el F1, y en su manera de explotar la violencia de este en alguno de los momentos más poderosos del cómic; en especial, en el accidente que cierra el primer episodio, cuando la viñeta describe el choque mortal frente al mar y toda esa perfección estilística de la aeronave echada a perder en las aguas tranquilas de Francia. Se podría decir que la de Tanguy y Laverdure es una historia de honor; de camaradería, incluso. En la que la más alta traición se da, precisamente, entre los personajes involucrados en las pruebas del avión. Entre esos pilotos acostumbrados a vivir entre las nubes, a una distancia considerable de la tierra; valientes y aventureros que, precisamente por eso, parecen compartir otra clase de código vital. De entender el mundo y sus cuitas. De ahí, como decíamos, que en un momento del cómic la acción y el suspense adopten un cariz casi íntimo; que exploren la investigación de sabotaje de la nave como algo más que una traba a la puesta en marcha de ese proyecto militar. Como si se tratase de una mancha sobre el honor de un grupo humano acostumbrado a las grandes hazañas.

En verdad, el de Durand y Buendía es un emotivo homenaje al cómic de aventuras clásico europeo, pero también un ejercicio de actualización de ese *clasicismo*. Una puesta en forma de sus constantes estilísticas, en busca de sus secretos y de ese funcionamiento tan transparente, tan claro, que prácticamente

conduce sin esfuerzo la acción del relato. Con la misma cadencia con la que Tanguy pilota su F1 por el ensimismado paisaje aéreo de Francia. A buen seguro, sería difícil entender la historia del cómic europeo sin las contribuciones de Charlier o Uderzo; sin las obras publicadas en la seminal revista *Pilote*; sin esos colores y trazos presentados en toda su majestuosidad en la viñeta. Durand y Buendía han hecho un trabajo eficaz, metamorfoseados ellos mismos en otra clase de pilotos encargados de probar las maravillas de su aeronave. Y este F1 de nombre Jean-Michel Charlier no podría tener mejor descendencia que la de la serie *classic* consagrada a Tanguy y Laverdure. En la que en cada viñeta flota el genuino espíritu de la aventura. La mayor conquista del viejo cómic europeo.

Ahora y en la hora de nuestra muerte, de Susana Moreira Marques
(Libros del K.O.) Traducción de María Alonso Seisdedos | *por*
Óscar Brox



Hay una palabra en estas notas de viaje sobre la muerte que resume el propósito de la obra de Susana Moreira Marques: acompañar a sus protagonistas en ese proceso de desposeimiento. Ayudarles a narrar esas historias que dejan. El territorio es Trás-os-montes, en la colmena de aldeas que forman el altiplano mirandés. Los personajes, un grupo humano marcado por las vidas minúsculas, la emigración (por ejemplo, desde Angola) y la modestia con la que, desde los oficios más tradicionales, se han abierto camino durante épocas difíciles. Cualquiera podría pensar que Moreira Marques nos traslada ese aprendizaje del dolor que, inevitablemente, la muerte lleva asociada en sus últimos estadios, cuando hacen acto de presencia los cuidados paliativos

y es momento de recabar los pensamientos finales para resumir qué ha sido la vida. Pero, en verdad, *Ahora y en la hora de nuestra muerte* es un proyecto más ambicioso en su, paradójica, transparencia: nos enseña a escuchar, a conceder voz a aquellos que la están perdiendo, a construir un retrato como quien reconstruye en un laboratorio una huella o un rastro borroso, y a guardar y proyectar la memoria de unas personas y los lugares que han habitado.

Cada vez es más frecuente la impresión de que la despoblación de los territorios interiores de nuestros países implica, sobre todo, la fuerte sensación de que no solo se perderán unas vidas, sino también una memoria colectiva, un conjunto de prácticas y de enseñanzas abocadas a la desaparición. Quizá por ello, el viaje por carretera de Moreira Marques junto a un equipo médico especializado en cuidados paliativos es, también, una suerte de memoria etnográfica. Mitad viaje emocional, mitad aventura antropológica en busca de unas aldeas aisladas en el corazón del país. Su autora nos prepara, reparte conceptos y explicaciones entre sus notas preliminares mientras trata de aclararse a sí misma el vértigo que rodea al concepto de la muerte; incluso, si se trata de la buena muerte. De esa calidad de vida que garantiza todo un proceso de atención sanitaria sobre los enfermos. Pero siempre se precipita sobre la palabra ese impulso de humana vulnerabilidad; de velocidad con la que se suceden los acontecimientos, cuando alguno de los protagonistas de sus historias fallece antes de que estas aparezcan publicadas. Cuando las palabras grabadas en cinta adquieren un fulgor especial, final y testamentario, que trasciende los modestos límites de la vida de su protagonista para proyectarse un poco más allá: como testimonio de una porción de ese lugar que, irremediabilmente, se ha apagado para siempre. Que nos obligará a buscar nuevas formas para mantenerla con vida.

Ahora y en la hora de nuestra muerte se compone de una serie de retratos tomados durante las visitas de la autora a las aldeas de Trás-os-montes. Retratos que parten de unas primeras impresiones, pinceladas que sirven de contexto para el lector, para a continuación ceder la palabra a sus protagonistas. A veces a los enfermos, a veces a los familiares que les prestan la voz que ellos ya han perdido. En ese momento en el que el mundo se divisa desde los límites de una cama articulada, la respiración asistida, las dosis de morfina o las cremas contra la excoiación. Historias de vidas difíciles, marcadas por los viajes de ida y vuelta y las dificultades económicas, que sirven para dibujar un mapa emocional de Portugal a través de sus diferentes generaciones. Aquellas de los jóvenes que emigraron a África para, más tarde, regresar con una maleta rellena de sueños truncados. O aquellas otras, más modernas, que hablan de las diferencias que marcamos, como un hito en la carretera, con las vidas de nuestros padres. Hay entre ellas un diálogo entre dos hermanas a cuento de la enfermedad de su padre o el de una mujer, en la que la autora proyecta casi los rasgos de su propia madre, conmovedoras en la sencillez con la que dan cuenta de ese último aliento. De las palabras que ya no se volverán a decir, de cómo cambian los tiempos verbales según empeora la salud del enfermo, de los días en los que se está pendiente del teléfono aguardando la noticia que no llega o de los viajes infinitos por carretera para cruzar Francia y España. Para llegar a tiempo de una última vez. O de una penúltima, antes de que culmine el proceso de desposesión. De que quede un cuerpo prematuramente avejentado, en el que cuesta reconocer los rasgos familiares. Un cuerpo extraño que nos obligue a retomar el hilo de la memoria por nuestra cuenta. Recoger lo que hubo y lo que queda. Y construir con ello una historia.

En esta obra de pocas páginas, en apariencia modesta, Susana Moreira Marques realiza una investigación periodística que nos

traslada no solo hasta las raíces de su país, de su Historia, sino también hacia todas esas preguntas de difícil respuesta que, ante todo, implican un salto de madurez. La íntima convicción de recoger el testigo que las generaciones anteriores han portado en silencio, cada vez que a los hijos nos toca convertirnos en padres y contemplar cómo la vida se abre camino. Por ello, la investigación entre periodística y humanística de la autora es, inevitablemente, un viaje al centro del corazón. De esas palabras que titubean en la comisura de los labios, de esos rostros secos y conmocionados, que no solo narran la intimidad de los últimos días de sus protagonistas, sino también el proceso de desposeimiento que arrebató una vida para, a cambio, entregarnos el derecho de continuar con esa historia.

Juncal, de Jaime de Armiñán (Fulgencio Pimentel) | *por Óscar Brox*



Probablemente, la televisión española vivió su época dorada entre finales de los 70 y principios de los 80, con adaptaciones de obras de Galdós, Blasco Ibáñez, Torrente Ballester o Delibes. Entre aquellos gigantes de la literatura se colaron varios pícaros (uno, por cierto, el que interpretase Fernando Fernán Gómez); y entre tanto pícaro destacó uno muy especial: *Juncal*, la serie creada por Jaime de Armiñán e interpretada por Paco Rabal. Casi tres décadas después, Fulgencio Pimentel nos invita a visitar el mundo de Armiñán a través de esta adaptación literaria de *Juncal*. Una cápsula temporal que serpentea entre los recuerdos de una España en blanco y negro, castiza y entrañable, trufada de grandes personajes y anécdotas. Recuerdos como los de José Álvarez, Juncal, torero caído, mito viviente que cada día saluda a las puertas de La Maestranza. Truhan y pícaro, náufrago

en un mundo demasiado moderno para entender el oficio de matador, que cuenta sus memorias y los personajes que las acompañaron.

Armiñán hace de su *Juncal* un retrato construido, prácticamente, a base de monólogos. Los de Vicente Ruiz, Búfalo, limpiabotas y escudero de Juncal; Julia Muñoz, ex mujer de torero, afligida porque no quiere que su hijo se pierda en el mundo de los toros como ese padre al que nunca ha llegado a conocer; Domingo Camprecios, jesuita y voz de la conciencia del autor; o Teresa, la otra mujer en la vida de José Álvarez. Pero, más que unos recuerdos o memorias de un tiempo de imágenes color sepia, *Juncal* prefiere sumergirnos en la belleza de todas aquellas pequeñas cosas que, en sí mismas, formaban parte de un ritual: los paseos por la calle Sierpes, la vista del ruedo desde el albero, el pase natural, la chicuelina o la porta gayola, la copa de fino y los torreznos, la manera de deshacerse del miedo de Juan Belmonte, las cornadas y las cicatrices, los trajes de luces y los pasodobles... Qué rara esa habilidad de Armiñán de convertir hasta lo más insignificante en un momento inolvidable. En una de esas cosas destinadas a olvidarse, cubiertas de polvo en un museo taurino o perdidas entre las páginas del Cossío. Pero que en la escritura del cineasta madrileño, sin embargo, brilla con un fulgor especial. A medio camino entre la comedia de costumbres y el genuino amor por unas tradiciones y unos personajes pegados a ellas como la piel al hueso.

Los tiempos cambian y la mayoría de personajes que pueblan la historia de *Juncal* nos guían por la transición entre las dos Españas con la mirada entelada. Desde la infancia complicada de Búfalo, con tantos posibles finales felices y ese inevitable escenario mínimo compuesto con su caja de limpiabotas -la mejor que nadie haya visto. O desde la inteligencia jesuítica del padre Camprecios, que maneja los hilos de la narración dando forma -y menuda forma- a cada estilo, a cada registro oral, que consigue

trasladarnos hasta las entrañas de sus personajes de manera que parezca que los escuchamos de viva voz. En cualquier esquina de una calle de Sevilla, acodados en la barra de una taberna, al sol de la plaza de toros o en ruta hacia Córdoba, Madrid, Portugal o Francia. De ahí, como decíamos, la habilidad de Armiñán para inyectar emoción y carne en sus criaturas, para traer la risa, la ternura o el llanto. Las vidas baqueteadas o los caraduras de gran corazón a los que, tomamos nota, es imposible odiar. Porque, de alguna manera, se han forjado su tiempo entre anécdotas; entre faenas bien rematadas, golpes que nadie esperaba y esa blanda melancolía que sucede cada vez que pensamos en lo que pudo ser y, finalmente, no fue.

Juncal fue, probablemente sin pretenderlo, una pequeña antología de España. Novela de personajes y actualización de las formas de la picaresca; ensayo sobre los usos del castellano y diccionario del toreo y el buen comer. Pero, por encima de todo, fue la obra de unas vidas mínimas, abatidas y malogradas, que se resistían a dejar escapar ese último brillo, ese que albergan los mitos forjados al calor de la sabiduría popular. De ahí que *Juncal* sea un gigante con pies de barro, cojitranco y con labia, con traje gris perla sombrero, cien pesetas y una cajetilla de tabaco. Capaz de engatusar a una extranjera que lee a Rilke o al portero de un museo taurino que aún recuerda alguna de sus portentosas faenas en una tarde de domingo; hasta a esa hija que no quiere saber nada de él, porque lleva el toreo hasta el tuétano y ni su trabajo en una bodega de prestigio la pueden alejar de todas las emociones que se plasman en la sangre y la arena. Un fantasma, demasiado vivo, de otro tiempo. Pero qué tiempo aquel. Y su historia, o sus historias (según quién la explica), una porción de memoria de un país que, pese a sus sacudidas, aún era capaz de creer en algo. Un sentido de la vida. Una forma de ser. Algo casi intraducible que, precisamente, hace tan magnéticos a los personajes urdidos por Armiñán. Por aquello de que se hace

imposible dejar de escuchar sus anécdotas. La ternura con la que describen un tiempo destinado a desaparecer.

Veinte corazones, ganadores, de Efthimis Filippou (Libros Walden)

Traducción de Evripidis Sabatis | por Óscar Brox



Parece difícil localizar de dónde proviene la fuerza dramática del cine de Yorgos Lanthimos. ¿Sería el mismo de no vivir Grecia en un estado permanente de catatonia económica? Tutelada por la *troika*, arrastrada por el barro de una Europa que tanto le debe.

¿O se trata, más bien, del efecto devastador de esa glaciación emocional que nos han regalado los tiempos modernos? En la que las palabras, puro galimatías de letras y sonidos, cuentan menos que las reacciones más viscerales y bruscas. El estómago, antes que la idea. Si uno le hiciese esa misma pregunta a Efthimis Filippou, guionista y genuino músculo dramático del cine de Lanthimos, quizá obtendría una respuesta algo desconcertante. Un sí barnizado con un no, o un encogimiento de hombros disfrazado bajo un gesto de deferencia hacia el lector y sus interpretaciones de la obra. Sin embargo, queda claro tras la lectura de *Veinte corazones, ganadores*, colección de obras de Filippou recién editada por Walden Libros, que siempre hay algo que no funciona en nuestro interior. Como esa clásica anécdota del juguete con una pieza interior rota que solo podemos detectar a través del sonido que hace. Por mucho que aquí los sonidos sean algún eventual grito, los salpicones de sangre o la inevitable soledad que arrincona a las criaturas de Lanthimos en los márgenes de la normalidad.

Veinte corazones, ganadores, efectivamente, reúne varias obras de su autor y es, asimismo, un sugerente ejercicio de escritura. No en vano, Filippou prueba en ellas su capacidad para la construcción de diálogos, la descripción de escenas, cuando no abiertamente de anécdotas, el género epistolar o el abrazo sin cargo de conciencia a una cultura *pop* que funciona como contexto. Como marco en el que situar a personajes y sociedad. En *Alguien está hablando solo mientras sostiene un vaso de leche*, Filippou teje un diálogo que es, en sí mismo, un amasijo de frases y gestos lapidarios, *crescendo* de momentos cada vez más incómodos que juegan con los tópicos de una escena costumbrista para derrumbarlos uno por uno. Como una señal de que algo no funciona, de que resulta necesario incomodar para llamar la atención sobre ese problema. De que las relaciones cada vez más se organizan a través de criterios de competitividad o del puro resultadismo,

sin que exista realmente una conexión *humana* en unos intercambios que, observados con atención, no son más que un sinsentido. Palabras vacías, gestos disparatados, diálogos que se transforman en monólogos y situaciones extremas que exponen ante la mirada de los demás nuestro lugar en el mundo.

Bajo su lacónico título, *Escenas* es, tal vez, la obra que más se aproxima a lo que Filippou ha indagado en sus películas con *Lanthimos*. Escenas que de un puntapié nos sacan de la realidad para sumirnos en todas aquellas cosas incomprensibles de esta. Anécdotas incómodas que ponen de manifiesto la separación brutal entre individuo y comunidad, o la farsa que se organiza en torno a la sociedad para construir una imagen de normalidad que, a cada poco, se desvanece con algún accidente sin importancia. Escenas en las que Filippou escribe diálogos cortantes, anti-diálogos, que envenenan las convenciones dramáticas más ortodoxas para golpear al lector en su mezcla de indiferencia y terror. Como quien mira de refilón las imágenes de un accidente hasta que, finalmente, no puede apartar la vista de ellas. Quizá porque, por mucho que queramos negarlo, forman parte de nuestra manera de ver el mundo.

Sangres, la última obra que forma esta colección, es también la más interesante. No solo por el ocurrente uso de la escritura epistolar que se trae entre manos Filippou, sino por ser también la narración más abiertamente crítica, hasta rozar lo grotesco, de su autor. La crónica de esa herida que no cesa en el seno de la sociedad griega. Herida en el cuello de su protagonista, que nunca deja de perder litros de sangre sin que, aparentemente, nada cambie o se altere el escenario cotidiano en el que se enmarca su historia. El último gesto de apatía propio de una sociedad vencida que ha entregado (como tantas otras, como nosotros mismos) las llaves de su destino a un grupo de fuerzas invisibles, llamado Comisión Europea, que tutelaré sus próximos

años mientras la soga que oprime el cuello de la ciudadanía se aprieta un poco más, oscilando entre los tonos azulados y los amaratados.

Puede que *Veinte corazones, ganadores* sea un retrato devastador de nuestro tiempo, o de nuestras cosas (si es que no son lo mismo). La fotografía de esa lenta descomposición que ha acabado por revelar el disfraz con el que, bajo la apariencia de la normalidad, tratamos de disimular todo aquello que no funciona. Las palabras que rebotan contra un muro de incomprensión, la herida que nunca termina de cerrarse o las relaciones humanas que apenas alcanzan el estadio de simulacro. La de Efthimis Filippou es una escritura brusca, una lectura complicada que no se conforma con rasgar la superficie del problema, si no que nos conduce de paseo por ese malestar que se ha instalado en lo más profundo de nuestro interior. Terrible, porque de alguna manera nos coloca frente a frente con todo aquello que no tiene explicación. Contra lo que no cabe argumentación, solo dejar que pase hasta que las heridas cicatricen.
