elcuaderno 69

ISSN: 2255-5730. Mensual de cultura
Segunda época. Junio del 2015
www.elcuadernomensual.es

Francia Favorable / Marcel Schwob / Pierre Michon / Emmanuel Carrère
Kamel Daoud / Pascal Quignard / Michael Houellebecq

Ben Lerner / Julieta Valero / Edgar Plans

La obra que ilustra la portada de este número es de **Edgar Plans** (*Nave industrial,* 2014, óleo sobre lienzo, 41 × 33 cm) y forma parte de la obra que está exponiendo, con el título *Mobile ideas,* en la galería gijonesa **Cornión.** Se puede visitar hasta el 30 de junio.

FRANCIA FAVORABLE *Narrativa francesa actual*

Hablando de la obra de Gide, Borges se refirió a Francia como el país más literario del mundo. Todo en él es discutible (en el mundo e incluso en Borges), pero si tenemos en cuenta la manera en que la herencia cultural de ese país emana como agente activo y perfila históricamente su carácter contemporáneo, la narrativa francesa se ha mostrado como una de las más imbuidas de literatura, una de las más proclives a conformar auténticos universos literarios en la voz de diversos autores en los que se reconoce la «enfermedad de la literatura», esa anomalía abocada a la nada que singulariza a los obsesivos, a los perseguidores de una cadencia, la del lenguaje.

No es poco lo que Francia ha originado culturalmente desde su primera revolución moderna, fruto precisamente de la Ilustración. En el ámbito narrativo, nombres como Balzac, Stendhal, Flaubert o Proust, aun siendo muy franceses en fondo y forma, remiten a un patrimonio universal, lo mismo que movimientos renovadores como el simbolismo, el modernismo, el surrealismo o el existencialismo. Se ha tildado muchas veces a la cultura francesa de narcisista, posiblemente con razón. Se ha hablado de la belleza del cisne y se ha intentado muchas veces fotografiar su definitiva languidez, incluso en una portada tan mediática como la de la revista *Times*. Lo cierto es que tras sufrir el runrún de cierto altibajo, la narrativa francesa, desde que en 2008 se le concediera el Premio Nobel a Le Clézio y en 2014 a Patrick Modiano, se ha recargado de energía y, sobre todo, ha abierto considerablemente el abanico de sus intereses y perspectivas.

El Cuaderno abre este dossier con un largo paseo del *flâneur* **Marcelino Iglesias** a la deriva por París y los libros que la miran. **Moisés Mori** nos adentra en una escritura, la de **Schwob**, elevada a categoría de método por el propio Borges, siempre muy citado (aquí van dos veces) cuando se habla de literatura francesa. **Amelia Gamoneda** nos despliega un mapa orientativo de la narrativa francesa actual que permanece más allá de la mera acumulación de novedades. **José Manuel Fernández Cardo** atiende a la relectura que desde el otro lado realiza el escritor argelino **Kamel Daoud** de un mito como es ***El extranjero.*** **Mercedes Mommany** nos cede un texto sobre la literatura compacta de un obrador de milagros como es **Pierre Michon,** incluido en su reciente ***Por las fronteras de Europa*** (Galaxia Gutenberg). Por su parte, **Francisco González Fernández** realiza la primera crítica que se hace en España de ***El Reino*** de **Emmanuel Carrère,** cuya traducción al español publicará Anagrama en septiembre. **Miguel Morey** ofrece un adelanto de su traducción de ***Pequeños Tratados*** de **Pascal Quignard** y **Juan Francisco Ferré** nos abre diversas perspectivas de lectura de la polémica ***Sumisión*** de **Michael Houellebecq.** Una selección de extractos de algunos de los libros citados en el dossier completa esta entrega con la que hacer camino hacia el verano en compañía de buena literatura. Vendrá más.

Suscripción

Las ediciones impresa y digital de *El Cuaderno* solo se comercializan mediante suscripción.

La suscripción (**12 números**) a la edición impresa incluye por **30 €** (**60 €** para el extranjero) también el acceso a la digital.

El precio por la suscripción a la edición digital es de **15€**.

Los números sueltos solo están disponibles en su edición digital al precio de **1,75 €** por número.

Si desea suscribirse a la edición impresa y digital, cubra los datos requeridos y envíenoslos por correo postal a:

Ediciones Trea
Polígino Industrial de Somonte, c/ María González La Pondala, 98, nave D. 33393 Gijón
España

Fax: 985 303712
pedidos@trea.es

Nombre completo _____ NIF _____
Calle _____ CP. _____
Localidad _____ País _____
E-mail _____

Deseo suscribirme a EL CUADERNO/EDICIONES TREA, S. L. por **12 números** a partir del número ____ inclusive, por el precio de 30 € , gastos de envío incluidos (60 € si es fuera de España). **Esta suscripción me da derecho a recibir por correo postal la edición impresa de la publicación y a disponer de la edición digital.**

Forma de pago (PARA EL EXTRANJERO SÓLO MEDIANTE TARJETA DE CRÉDITO)

❏ Domiciliación bancaria:
Titular _____ Banco _____
Cuenta IBAN: ES __ __ / Entidad __ __ __ __ / Oficina __ __ __ __ / DC __ __ / Nº cta. __ __ __ __ __ __ __ __ __ __

❏ Tarjeta de crédito _____
Titular _____
Nº __ __ __ __ __ __ __ __ __ __ __ __ Fecha de caducidad _____

Fecha y firma:

Si desea suscribirse solo a la edición digital (12 números al precio de 15 €), o **adquirir números sueltos** (disponibles únicamente en edición digital, al precio de 1, 75 € por número), entre en **visualmaniac.com/elcuaderno**

Staff

ISSN: 2255-5730
D. L. : As-02972/2012

Edita **Ediciones Trea, S. L.**
Coordinación **Jaime Priede**
Consejo editorial **Juan Cueto**
Álvaro Díaz Huici
Jordi Doce
Javier García Rodríguez
Juan Carlos Gea
Elena de Lorenzo Álvarez
Helios Pandiella
Corrección **Celeste Sánchez Martínez**
Diseño gráfico **Pandiella y Ocio**
Imprime **Gráficas Apel**

Edición digital **visualmaniac.com/elcuaderno**
Blog **http://elcuadernomensual.es**

asturias24
www.asturias24.es

TREA

Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural 2014

© de los textos: sus autores

© Ediciones Trea, S. L.
Polígono Industrial de Somonte, c/ María González la Pondala, 98, nave D 33393 Gijón • Tel.: 985 303 801
www.trea.es / elcuaderno@trea.es
trea@trea.es

PARÍS
para «flâneurs»

☛ **Marcelino Iglesias**

Tal vez tuviera razón Julien Green cuando apuntaba que para él París sería siempre el decorado de una gran novela que nadie escribiría jamás; se conformaba con soñar un libro que fuera como un largo paseo a la deriva, porque la ciudad solo sonríe a los que se acercan a ella y deambulan por sus calles. Guy Debord, teórico del caminar y de la Internacional Situacionista, proponía la introducción de mapas psicogeográficos para clarificar ciertos vagabundeos constitutivos de insubordinación frente a lo habitual (el recorrido turístico, esa droga popular tan repugnante a su juicio como el deporte o las compras a crédito); en su «Teoría de la deriva» propone una técnica para el avance pasajero a través de variados ambientes, dejándose arrastrar por las atracciones del terreno y los encuentros que allí se suscitan, dejando a la mente (y a los ojos) a la deriva.

París —de la que se podría hablar en plural, ya que existen muchas París— viene generando múltiples relatos porque «la vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos empapa como la atmósfera, pero no nos damos cuenta» (Baudelaire). Las ciudades son vastos depósitos de historia que pueden ser leídos como un libro si se cuenta con el código apropiado; son como sueños colectivos cuyo contenido latente —se ha escrito— se puede descifrar.

París (la realidad del objeto que lleva tal nombre) está constituida por capas articuladas de tiempo; vale decir: de textos superpuestos. La ciudad es una escritura (Barthes) y quien deambula por ella es una especie de lector que según sus desplazamientos aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos. París narrada en el tiempo, París en letra impresa: una partitura que hay que ejecutar sobre el terreno. La literatura del *flâneur* utiliza la metáfora de la ciudad como libro abierto, como texto que se lee: caminar por París suele describirse como la lectura de una ciudad que compone una inmensa antología de relatos. Esta ciudad es, además, un estado de ánimo y un testigo de episodios revolucionarios que han marcado no solo la historia, sino también la ordenación de la ciudad, usos y costumbres sociales (en ***París rebelde, París en tensión*** y ***Quinze promenades sociologiques:*** «La vie urbain est le produit de l'interaction permanente entre ces deux formes de la société, le social objectivé dans les choses et le social intériorisé par les personnes», encontrará el lector información documentada y análisis de los fenómenos que han marcado el devenir de esta ciudad, además de su estado presente y de las perspectivas de futuro).

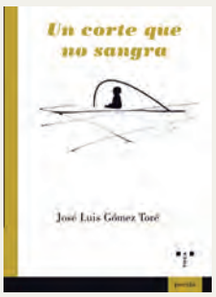
Los libros que aquí se citan nos permiten ver París con ojos prestados: son miradas sobre la ciudad de autores que la llevan en el corazón (caso extremo, el ***Elogio de París*** de Victor [☞]

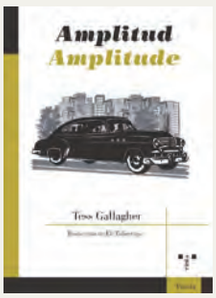
Hugo —qué lástima que nada de cuanto él en 1867 auguraba se haya cumplido—: en el siglo XX reinará la paz universal, no habrá explotación, las cárceles serán transformadas en escuelas, se impondrá el fin de los ejércitos... «Esa nación tendrá por capital París... Se llamará Europa en el siglo XX, y, en los siguientes siglos, se llamará Humanidad»). Más que muestras de narrativa reciente son textos atemporales y obras de innegable actualidad. Son todos ellos libros para quienes gustan de caminar, de dejarse llevar por los pies, para quienes deseen empaparse del espíritu de la ciudad más que para darse un baño cultural o monumental al uso. Sus autores son o han sido excelentes *flâneurs*, seres que parecen haber captado la ciudad por ósmosis. Son libros para nostálgicos y melancólicos, para quienes la tristeza no es episodio pasajero sino constitutivo de su ser: fina lluvia tierna que empapa el alma. Una manera de estar en y de ver la ciudad que inauguró Baudelaire, cuyo fruto es esa prosa que, con el aliento de la poesía, pretende dar voz a quien, sin prisa, quiere ver la ciudad (personas y cosas) y reflejar después esa visión: espejo en que quien escribe refleja no tanto al objeto como a quien mira.

Aunque mitigado durante las últimas décadas, París viene siendo foco cultural y artístico desde dos siglos atrás; capital del siglo XIX para Walter Benjamin y, cabe añadir, de buena parte del siglo pasado: piénsese en las vanguardias de entreguerras, en especial en el surrealismo, la más fecunda y perdurable de todas; en el existencialismo de posguerra

París es un relato en marcha: fuente inagotable a la que se han acercado tantos escritores atraídos por su reclamo. París no se agota nunca. Puede ser una fiesta (como en los recuerdos de Hemingway que pasó en la ciudad algunos años de su juventud) pero también espacio de la barbarie («no existe ningún documento de cultura que no lo sea al tiempo de la barbarie», sentencia Walter Benjamin). Un marco, en todo caso, en que se han ventilado tantos episodios que marcaron con su resultado el porvenir. Y la literatura viene dando cuenta de ello. Ah, París, París... Para empaparse de *l'esprit* de la ciudad, tendrá que salir a la calle, dejar a los pies a su aire, improvisar sobre la marcha, moverse en zigzag, de aquí para allá, con quiebros imprevistos: de un café a un cementerio, de una plaza a un pasaje, de aquí a un puente (por ejemplo, al Pont Mirabeau, donde seguramente surjan de la memoria tanto los versos de Apollinaire: «La joie venait toujours après la peine / Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure», como el recuerdo de una escena —exterior noche—: un hombre se apoya en el pretil y se arroja al agua; el cadáver de L'Inconnu de la Seine aparecerá río abajo días después). En suma, simplemente deambular, observar, imaginar sobre cuanto se va encontrando uno al paso (como hacía el poeta Jean Follain según podemos comprobar leyendo ***Paris***: sucesión de poemas en prosa en que el instante queda fijado como hace la fotografía, silencioso pero bien vivo; así se van yuxtaponiendo estas instantáneas con palabras precisas y exactas, con minuciosa pulcritud).

París, como tantas otras ciudades milenarias, tiene algo de espectral, de cuanto fue y ha desaparecido o transformado, pero siempre quedan huellas, vestigios, ectoplasmas que siguen vagando por sus calles. Escribir sobre París —se ha escrito— es hacerlo sobre el tiempo que reenvía de continuo a lo que fue, lo que era y lo que ya no es («Heme aquí al término de mi viaje sentimental y pintoresco por un París que ya no existe», se lamenta Léon-Paul Fargue en ***El peatón de París:*** los protagonistas que nos reflejan sus recuerdos y sentimientos son esa nómina de personajes singulares tan característicos de la ciudad y que se va encontrando en su callejear, y también retratos geniales de amigos y conocidos: Paul Valéry, Erik Satie, Alfred Jarry, Ravel, Apollinaire...). Porque París es un territorio de utopía, comenzando por la arquitectura, pero sobre todo es el territorio de la melancolía del tiempo que fluye imparable. Hay que rascar en el mapa de París, levantar el *pavé*: desgraciadamente no encontraremos las arenas de la playa, pero sí los vestigios de su pasado. París es, si se quiere, un vasto palimpsesto, cuya escritura oculta bajo capas de remodelación (la más radical, pero que generó la fisonomía inconfundible del París tal como hoy lo conocemos, la del barón Haussmann, el gran demoledor del viejo París medieval al que taló como se tala un bosque) viene gestándose desde su origen (la Lutetia Parisiorum), y es, desde tiempo inmemorial, objeto de atención y estudio: ha estimulado copiosa literatura. Sin embargo, se ha perfilado con rasgos definidos (pero no rígidos) como género literario desde Baudelaire. Y su nombre remite de inmediato a la figura del *flâneur* como tipo y de cuantos *flâneurs* han pateado sus calles. La mirada





POESÍA

Camino de las cárceles
Luis Fernández Roces

El sol tras el bosque
Robert Hass
Traducción de Andrés Catalán

Marco Valerio Marcial. Antología de epigramas
Marco Valerio Marcial
Traducción de Pedro Conde Parrado

Antología poética
Stanislaw Baranczak
Traducción de Antonio Benítez Burraco y Anna Sobieska

Amplitud / Amplitude
Tess Gallagher
Traducción de Eli Tolaretxipi

Pronóstico del tiempo
Daniela Martín Hidalgo

Un corte que no sangra
José Luis Gómez Toré

Hernán Cortés nº 10
Ricardo Labra

NARRATIVA

Camposanto en Collioure
Miguel Barrero

La reconversión humana
Ángel Falcón

Instante en Lucio Fontana
Ángel Falcón

AFORISMOS

Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)
José Ramón González

La ventana invertida y 130 paradojas más
Miguel Catalán

Artificios
Fernando Menéndez

Salpicaduras
Fernando Menéndez

Nunca mejor dicho
Karlos Linazosoro

www.trea.es

TREA

Ediciones Trea • C/ María González, la Pondala, 98, nave D • 33393 Somonte, Cenero, Gijón (Asturias), España • Tel.: (34) 985 303 801 • trea@trea.es

del *flâneur* vive de la percepción repentina, de la sorpresa en el camino, de lo efímero: la suya es una geografía del instante, de pequeños detalles, de cuanto le brinda el azar o le evoquen sus recuerdos. La lentitud preside su deambular, la observación guía sus ojos prestos a captar los estímulos que le salgan al paso. El ritmo pausado del caminante urbano fue simbolizado por la imagen de Baudelaire reflejada en el ***Libro de los pasajes*** (Walter Benjamin): en 1839 resultaba elegante pasear llevando una tortuga, eso da idea del ritmo

París, como tantas otras ciudades milenarias, tiene algo de espectral, de cuanto fue y ha desaparecido o transformado, pero siempre quedan huellas, vestigios, ectoplasmas que siguen vagando por sus calles

del *flâneur*. Es un caminante esponja que recorre la ciudad y la ve con ojos que han leído y así su mirada se dilata en lo amplio o se posa en la «belleza del detalle mínimo» de la que hablaba Blake. El azar guía sus pasos; no es, empero, un ocioso: callejea, observa, mira, escucha; el deseo de conocimiento de la ciudad mueve sus pies. Sabe, no obstante, que una ciudad alberga siempre más de lo que cualquier habitante puede conocer, y una gran ciudad brinda a cada paso algo desconocido, un estímulo para la imaginación.

París, como género literario, tiene en Baudelaire su origen (***El spleen de París)*** y a Walter Benjamin como su exégeta. Su obra póstuma (e inacabada) el *Libro de los pasajes* constituye uno de los textos más extraños y estimulantes intelectualmente del siglo pasado. Construido a partir de multitud de fragmentos («el fragmento es el material más noble de la creación barroca») con materiales dispersos (notas, reflexiones, comentarios, citas...), tenía como objetivo reflexionar sobre qué era la ciudad de París y la mejor forma de hacerlo es sin duda explorarla y hacer acopio de materiales en múltiples lecturas. Pretende diagnosticar, evaluar y criticar la cultura de la modernidad generada en París aproximadamente entre ***Las flores del mal*** y ***El campesino de París.*** Para acercarse a ese momento histórico utiliza como fundamento, más que obras de pensadores políticos, autores como Balzac, Dickens, Proust..., porque fue la novela quien supo ser fiel reflejo de ese momento de eclosión del capital. Benjamin se detiene también en cuanto el siglo XIX pudo ser y no fue: ese mundo utópico que imaginaron Fourier o Saint-Simon.

Aunque mitigado durante las últimas décadas, París viene siendo foco cultural y artístico desde dos siglos atrás; capital del siglo XIX para Walter Benjamin y, cabe añadir, de buena parte del siglo pasado: piénsese en las vanguardias de entreguerras, en especial en el surrealismo, la más fecunda y perdurable de todas; en el existencialismo de posguerra. Es, además de una

Edgar Plans: *Artist Studio*, 2014, óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm › *Mobile ideas*, Cornión Galería de Arte (Gijón). Hasta el 30 de junio

ciudad de acogida y refugio, el lugar en que han nacido o vivido o recalado por un tiempo escritores ilustres. El caminante puede seguir la huella de los lugares en que vivieron y por donde deambularon, el motivo del cambio de domicilio, el rastro que dejaron; a discernir los motivos sentimentales, familiares o financieros de sus desplazamientos por el París de su época, dedica su empeño Jean-Paul Caracalla en ***Vagabondages littéraires dans Paris:*** aquí aparecen escritores de la valía de Chateaubriand, Daudet, Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert y, claro, su admirado Proust. Y, cómo no, asistimos también a ese París que a la altura de 1925 «era una fiesta» (las mujeres se hacen cortar los cabellos, se liberan de sus corsés, los parisinos se extasían ante las obras de los surrealistas); se detiene entonces el autor en algunos escritores de «la generación perdida» (Scott Fitzgerald, Sylvia Beach, Hemingway, Henry Miller, Gertrude Stein...).

Como se ha escrito, París es una fuente inagotable de representaciones, un bosque de signos, una red de correspondencias: está el París real y el representado, ciudad de la sombra y de la luz, del día y de la noche, capital del dinero y capital de la revolución, masculino y femenino, de los vivos y de los muertos (recomendable: caminata amable y plácida por entre las tumbas de algunos destacados escritores en los cementerios de Père-Lachaise y Montparnasse). La literatura ha erigido París como objeto mítico (que también ha incrementado el cine durante el siglo XX: «pero esa es otra historia», como zanjaría la cuestión el gran Moustache, el polifacético personaje de ***Irma la dulce***). El espacio de la ciudad se perfila en una geografía mental y sentimental en torno a motivos recurrentes: el Sena, los muelles, los puentes, los cementerios, el metro, los pasajes, los bulevares, las estaciones, avenidas y calles «que se dejan leer como un poema». Pero si la ciudad es un mito, una cuestión fundamental se plantea: ¿existe París realmente? Para obtener una respuesta es conveniente acompañarse de expertos guías: Charles Baudelaire, Louis Aragon, Walter Benjamin, Léon-Paul Fargue, Jean Follain, Hemingway, Boris Vian, Georges Perec, Patrick Modiano, Vila-Matas... y tantos otros. De su mano, podrá entonces el caminante «perderse en la ciudad como quien se pierde en el bosque» (Benjamin) y, quizá también, podrá corroborar que las ciudades son también lugares inventados por la voluntad y el deseo, por la escritura y por la multitud anónima (Hannah Arendt, que [☞]

vivió en la ciudad en los años sesenta, había escrito que en París un extranjero se siente en casa; cuando regresa años después, ante la transformación brusca del mercado de mayoristas de Les Halles o los cambios del barrio Latino, anota: «pero ese listado de cambios me ha hecho también poseedora de una ciudad perdida, y quizá París sea siempre una ciudad perdida, una ciudad llena de cosas que solo viven en la imaginación»). Fatigado, acaso le apetezca al caminante sentarse en un banco o en una terraza simplemente «a ver pasar la vida», tal como hacía Georges Perec en la plaza de Saint-Sulpice (***Tentativa de agotar un lugar parisino***): anotar lo que no tiene importancia, lo que pasa cuando no pasa nada o simplemente, como el extranjero de *El spleen de París*, corroborar que a lo que uno ama realmente es a las nubes, las nubes que pasan, las maravillosas nubes. Porque esta ciudad, como apuntó en bella expresión Hofmannsthal, es «un paisaje hecho de pura vida».

Si hay un barrio en París que sea metonimia de una época, este es sin duda Saint-Germain-des-Prés durante los años cuarenta y cincuenta: existencialismo y bohemia. A sus habitantes y frecuentadores habituales les dedica un manual uno de sus más conspicuos miembros: Boris Vian. Tal que un arqueólogo ante una antigua civilización, así se dispone Vian a escribir sobre «los trogloditas germanopratenses». Escrito en 1950, en él vemos desfilar personajes destacados de la vida cultural parisina: a Sartre y Simone de Beauvoir en animada tertulia en el Café de Flore, a Albert Camus en los primeros tiempos del Tabou, la famosa cueva en que tocaba la trompeta el propio Vian, o también percibir entre una espesa capa de humo la figura de Juliette Gréco («apodada *la Cachorrilla*... Sí, siempre va de negro»), cantando en cualquiera de las «cuevas». Y el recorrido por la historia del barrio y de sus locales emblemáticos (el café Lipp, por ejemplo, el preferido por Gide, el Deux Magots, donde el grupo de surrealistas disidentes encabezado por Raymond Queneau, Georges Bataille y Jacques Prévert redactó el panfleto anti-Breton «Un cadáver»; al final de la década comienza el auge de las cuevas y los grupos de *jazz* con la inauguración del mítico Tabou). El capítulo 2 del ***Manual*** lleva por título «Florilegio y personalidades», dedicado a retratar a toda la fauna cultural germanopratense (poetas, filósofos, cineastas, actrices, cantantes, pintores). Cumple de ese modo (hablar de sus amigos del barrio y de lo que entre todos crearon a esa orilla del Sena: libertad) su deseo del prólogo: «transmitir al lector un poco de ese ambiente que ha conquistado a tantas mentes lúcidas».

París es un relato en marcha: fuente inagotable a la que se han acercado tantos escritores atraídos por su reclamo. París no se agota nunca. Puede ser una fiesta (como en los recuerdos de Hemingway que pasó en la ciudad algunos años de su juventud) pero también espacio de la barbarie («no existe ningún documento de cultura que no lo sea al tiempo de la barbarie», sentencia Walter Benjamin)

De todo lo anterior (y mucho más) dan cuenta los libros que aquí se han citado algunos; otros también se han glosado con pincelada ilustrativa. Son textos que no se excluyen, se complementan: son libros para «leer» París. Porque, para caminar por sus calles, tal vez nos convenga primero transitar por las páginas de estos libros. Una vez empapados de escritura, sin duda caminaremos con paso más seguro y ligero, aunque nuestra marcha ha de ser lenta. A comprender qué es París ayudan estos relatos: claves de un código que el tiempo viene depositando impasible sobre la superficie de la ciudad. ■

Algunas referencias bibliográficas:

LOUIS ARAGON: *Le paysan de Paris*. Gallimard (Folio), 2013.
CHARLES BAUDELAIRE: *Le Spleen de Paris*. Le Livre de Poche, 2003.
WALTER BENJAMIN: *El París de Baudelaire*. Cadencia, 2012. (Partes destacadas del *Libro de los pasajes*.)
— *Libro de los pasajes*. Akal, 2005. (Sobre la edición de Rolf Tiedemann.)
— *Obra de los pasajes*, 2 tt. Abada, 2014-2015. (Nueva traducción también de la edición de Rolf Tiedemann.)
— *París*. Casemiro, 2013. (Librito que recoge unos pocos fragmentos relevantes del *Libro de los pasajes*.)
JEAN-PAUL CARACALLA: *Vagabondages littéraires dans Paris*. La Table Ronde, 2003.
JEAN-PAUL CLÉBERT: *París insólito*. Seix Barral (Los Tres Mundos), 2011.
LÉON-PAUL FARGUE: *El peatón de París*. Errata Naturae, 2014.
JEAN FOLLAIN: *Paris*. Phébus, Libretto, 2006.
ERIC HAZAN: *París en tensión: urbanismo e insurrección en la Ciudad de la Luz*. Errata Naturae, 2011.
VICTOR HUGO: *Elogio de París*. Gadir, 2011.
MICHEL PINÇON y MONIQUE PINÇON-CHARLOT: *Paris: quinze promenades sociologiques*. Payot, 2013.
IGNACIO RAMONET y RAMÓN CHAO: *París rebelde: guía política y turística de una ciudad*. Debate, 2008.
REBECCA SOLNIT: *Wanderlust: una historia del caminar*. Capitán Swing, 2015.
BORIS VIAN: *Manual de Saint-Germain-des-Prés*. Gallo Nero, 2012.

Editorial Universidad Cantabria

Apel gráficas | Polígono Industrial de Porceyo | c/ Galileo Galilei, 262. 33392 Gijón | 985 167 070 | apel@graficasapel.com

MARCEL SCHWOB

método y debate

☛ **Moisés Mori**

En el prólogo a ***Vidas imaginarias*** (1896) escribe Marcel Schwob: «El arte se encuentra en el lado opuesto a las ideas generales, se limita a describir lo individual y a desear lo único. Nunca clasifica sino que desclasifica». En esa fecha, Schwob es un hombre joven, no ha cumplido los treinta años, se mueve con naturalidad en los medios literarios de París, admirado por sus muchos saberes, autor de dos libros de cuentos (***Corazón doble***, ***El rey de la máscara de oro***), de otros textos diversos que van desde los aires griegos y líricos (***Mimos***) a las resonancias anarcovitalistas de ***El libro de Monelle*** (tan apreciado luego por Breton y los suyos).

Pero con las breves semblanzas reunidas en *Vidas imaginarias* (prácticamente su última obra, pues una grave enfermedad lo irá apartando de la escritura y lo lleva a la muerte unos años después, 1905), presenta Marcel Schwob ese nuevo *método* biográfico que consiste en seleccionar y crear —con independencia de su verdad histórica— rasgos humanos e individuales, en trazar, por tanto, formas *distintas*, existencias *únicas*, vidas reales pero imaginarias; el trayecto de una vida se resume así en aquello que lo hace singular, en ciertas notas personales (lo que Barthes llamará *biografemas*) que no aportan una explicación de lo general (las leyes de la Historia), sino rasgos que son en sí mismos tan enigmáticos como artísticos. El ideal del biógrafo, explica Schwob, sería distinguir (*hasta el infinito*) la vida de dos filósofos que hubieran ideado una misma metafísica; no buscar paralelismos (como pretendía Plutarco), olvidar asimismo la posible trascendencia de esos trazos personales (como las conjeturas de Pascal sobre la nariz de Cleopatra). Se trata de arte, no de teoría; leemos en el prólogo: «El arte del biógrafo [...] no debe preocuparse por ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos». Y es así como el autor reúne veintidós *vidas*, en una selección que abarca tanto personajes históricos, célebres (Lucrecio, Petronio, Paolo Uccello...) como seres anónimos o meramente imaginados (Séptima la encantadora, Katherine la randera, Alain el simpático...), gentes de la Antigüedad grecolatina o del siglo XIX; se congregan así filósofos, artistas, jueces, piratas, soldados, asesinos, herejes... Nacer y morir, ese misterio.

Es obvio que tal proyecto biográfico, su planteamiento estético, supone asimismo un sustrato ideológico (lo individual, la desclasificación, el arte) que seguramente —y sin entrar en detalles— comparte Marcel con otros escritores cercanos (Gide, Renard, Valéry, el maestro Mallarmé..., las muchas máscaras del simbolismo). De modo que, cuando el biógrafo defiende *lo único* y rechaza —por su irrelevancia artística— las *ideas generales*, también —aunque no lo cita— tiene presente a Zola y la determinación naturalista, manifiesta por tanto su oposición a la literatura científica; así es, Schwob se posiciona en ese debate de su tiempo: no le interesan las leyes (de la sociedad, de la psicología), sino aquello para lo que, por singular e indeterminado, no existiría ciencia posible («No existe ninguna ciencia del tegumento de un foliolo, de las [☞]

Marcel Schwob

«Señores Burke y Hare. *Asesinos*»
Capítulo de ***Vidas imaginarias,*** 1896
(KRK, 2009)

El señor William Burke pasó de la más humilde condición social a la gloria inmortal. Nació en Irlanda y su primer oficio fue el de cordonero, actividad que llevó a cabo durante varios años en Edimburgo. Allí se hizo amigo del señor Hare, sobre el que ejerció una gran influencia. Está claro que, en la colaboración entre el señor Burke y el señor Hare, la energía creadora y el sentido práctico procedían del señor Burke. Pero en el terreno artístico, sus nombres permanecieron ligados para siempre, como los de Beaumont y Fletcher. Vivieron juntos, trabajaron juntos y los atraparon juntos. El señor Hare no protestó jamás contra el fervor popular manifestado particularmente hacia la persona de Burke, pero tan absoluto desinterés no recibió nunca su justa recompensa. Fue Burke quien dio nombre a la singular técnica que llevó a los dos colaboradores a la gloria. Y cuando ya el nombre de Hare haya caído en el total olvido que injustamente se cierne sobre quienes trabajan en la sombra, todavía el monosílabo Burke vivirá en los labios de los hombres.

El señor Burke parece haber aportado a su obra la fantasía feérica de la isla verde donde nació. Su alma debió estar totalmente imbuida de los relatos folclóricos. En su obra se siente como un lejano eco de *Las mil y una noches*. Semejante al califa vagando por los jardines nocturnos de Bagdad, anheló misteriosas aventuras, interesado siempre por las historias desconocidas y las gentes extrañas. Parecido al esclavo negro armado de una pesada cimitarra, no encontró un final más digno a su voluptuosidad que morir por los demás. Pero su originalidad anglosajona consistió en sacar partido a sus vagabundeos de imaginación céltica. Una vez satisfecho su placer artístico, ¿qué hacía el esclavo negro, os lo suplico, con aquellos a los que había cortado la cabeza? Con una barbarie absolutamente árabe, los descuartizaba y los salaba para conservarlos en un sótano. ¿Qué provecho sacaba de ello? Ninguno. El señor Burke fue infinitamente superior.

De alguna manera, el señor Hare le sirvió de Dinarzade. Parece que el talento creativo del señor Burke se vio potenciado por la presencia de su amigo. Sus fantasiosos sueños los llevaron a usar una buhardilla para alojar allí grandiosas visiones. El señor Hare vivía en un pequeño ático en el séptimo piso de una alta y concurrida casa de tres pisos en Edimburgo. Un sofá, un gran cofre y algunos enseres de arreglo personal, sin duda, constituían la casi totalidad del mobiliario. Sobre una pequeña mesa, una botella de *whisky* y tres vasos. Tenía por regla recibir a una persona por visita y jamás dos veces a la misma. Actuaba del siguiente modo: al caer la noche, invitaba a un transeúnte. Vagabundeaba por las calles para examinar los rostros que le inspiraban curiosidad. A veces elegía al azar. Se dirigía al desconocido con toda la cortesía que hubiese podido utilizar Harún al-Rashid. El desconocido subía los seis pisos de la buhardilla del señor Hare; este le cedía el sofá y le ofrecía un *whisky* escocés. El señor Burke le hacía preguntas sobre las cuestiones más sorprendentes de su vida. ¡No se saciaba nunca de escuchar este señor Burke! Justo antes del amanecer, el señor Hare interrumpía el relato, siempre de la misma forma y de manera muy imperativa: solía pasar por detrás del sofá y tapaba con las dos manos la boca del narrador. En ese momento, el señor Burke acudía a sentársele encima y, en esa posición, ambos imaginaban el final de una historia que ya no escucharían nunca. Los señores Burke y Hare pusieron fin, de este modo, a un gran número de historias que el mundo no conocerá. Cuando el cuento se cortaba definitivamente

sinuosidades de una vena, de la manía de una costumbre...»). No, no habría ciencia posible de una bestia humana. Schwob, que considera al biógrafo como una especie de demiurgo, apunta sin embargo antecedentes o precursores de su propio procedimiento: se siente más cerca, nos dice, de Diógenes Laercio que de Suetonio, valora especialmente cierta tradición inglesa (Aubrey, Boswell; aunque no menciona al admirado De Quincey)... Con todo, la tendencia crítica actual se ocupa principalmente en señalar cómo *Vidas imaginarias* adelanta posiciones vigentes en nuestros días, cómo ese texto ha entrado en sintonía o correspondencia con ciertas coordenadas estéticas (o sea, ideológicas) de hoy; de hecho, no es raro referirse a su autor como un escritor posmoderno *avant la lettre*. En cualquier caso, el planteamiento de Schwob responde a su tiempo, es un destacado signo de su momento histórico (de un grupo social, de un imaginario); también Alfred Jarry, que dedicó ***Ubú*** a su amigo Marcel, concebirá una «ciencia de lo imposible» que, sin embargo, no conduce a la biografía más o menos imaginaria sino —prolegómenos de la vanguardia— a la patafísica.

Y fue Borges quien más tarde habló de *método*, quien colocó a Marcel Schwob no solo en el lugar artístico que le correspondía, sino que lo tomó como uno de sus modelos, como un precursor de sus propias *vidas* de infames (o ***Historia universal de la infamia***, 1935). Escribe Borges: «Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos». Entre la vida y la fábula, en ese *vaivén* de realidad y literatura se mueven, en efecto, los textos de Schwob; es la misma ciencia artística de la literatura de Borges. Y trazada la línea entre esos dos puntos, entre estos dos grandes escritores, solo quedaría analizar la naturaleza última de una *forma* que es mucho más que un subgénero o pauta de escritura, que constituye en verdad un campo especialmente significativo para preguntarse por los fundamentos de lo literario, por justamente las relaciones entre arte y vida y, en definitiva, por el motor de cualquier biografía. Pues algo más que un mero método debe de ser una escritura que convoca —se dice— a autores tan distintos como Antonio Tabucchi, Pascal Quignard, Joan Perucho, Danilo Kiš, Fleur Jaeggy, Michon, Cunqueiro, Lytton Strachey, Gérard Macé, J. J. Arreola... Así es: *vidas anteriores, vidas conjeturales, paralelas, infames, eminentes, vidas breves, minúsculas*...

Vidas de vidas, titula ahora Cristian Crusat su ensayo sobre Marcel Schwob y el género biográfico (Páginas de Espuma, 2015). Cristian Crusat, que ya había dado una primera aproximación a este estudio en las páginas introductorias a su edición de los artículos de Schwob (***El deseo de lo único***), recorre ahora con detenimiento y completo dominio la trayectoria del escritor francés, analiza así *Vidas imaginarias*, sus conexiones y particularidades genéricas, señala cómo esta obra ha creado una tradición «no académica» del arte biográfico que ha recibido además una brillante prolongación en la literatura hispanoamericana del siglo XX.

No es tarea fácil precisar lo específico de las *Vidas* de Schwob, definir las características de esos veintidós textos, registrar, en suma, los libros que podrían entrar en esta tradición de *biografías imaginarias*. Pensemos, por ejemplo, en ***Vidas escritas*** de Javier Marías (quizá demasiado cerca del compendio de artículos), o en ***Bartleby y compañía*** de Vila-Matas (quizá muy lejos de cualquier método), o en ***Con la boca abierta*** de Antonio Bernabéu (injustamente olvidado)... Por su parte, el autor de ***Vidas de vidas: una historia no académica de la biografía*** considera títulos y autores muy diversos, indica así y comenta la «inspiración schwobiana» de muchos de ellos, si bien nunca olvida que este género es «una representación sinecdóquica de la literatura», esto es, que en esta «escritura biográfica» se produce por tanto un elocuente debate. Con

junto con la respiración del narrador, los señores Burke y Hare exploraban el misterio. Desnudaban al desconocido, admiraban sus joyas, contaban su dinero, leían sus cartas. Algunos epistolarios tenían cierto interés.

Después ponían el cuerpo a enfriar en el gran cofre del señor Hare y aquí era donde el señor Burke mostraba su gran sentido práctico. Era importante que el cadáver estuviera fresco, pero no tibio, para poder utilizar hasta el desecho del placer de la aventura.

En esos primeros años del siglo, los médicos estudiaban con pasión la anatomía, pero a causa de los principios de la religión, encontraban muchas dificultades para conseguir cuerpos para disecar. El señor Burke, de brillante inteligencia, se había percatado de esta laguna de la ciencia. No se sabe cómo se relacionó con un sabio y venerable practicante, el doctor Knox, que enseñaba en la facultad de Edimburgo. Quizás el señor Burke había asistido a algunas de sus clases, aunque su imaginación debió inclinarle más bien hacia los gustos artísticos. Es seguro que prometió al doctor Knox ayudarle lo mejor que sabía. Por su lado, el doctor Knox se comprometió a pagarle sus trabajos. La tarifa iba en disminución de los cuerpos de jóvenes a los cuerpos de ancianos, ya que estos tenían un interés menor para el doctor Knox. El señor Burke compartía esta opinión, pues normalmente tenían menos imaginación. El doctor Knox se hizo célebre entre sus colegas por su ciencia anatómica.

Los señores Burke y Hare disfrutaron de su afición. Hay que situar en esta época, sin duda, el período clásico de su existencia, pues muy pronto, el poderoso genio del señor Burke lo llevó a franquear las normas y las reglas de una tragedia en la que siempre había un relato y un confidente. El señor Burke evolucionó por su cuenta —sería pueril evocar la influencia del señor Hare— hacia una especie de romanticismo. El decorado de la buhardilla del señor Hare ya no le bastaba e inventó el proceder nocturno en medio de la niebla. Los numerosos imitadores del señor Burke hicieron que su modo de actuar perdiese originalidad, pero he aquí la verdadera tradición del maestro.

La fecunda imaginación del señor Burke se había cansado de relatos de la experiencia humana siempre semejantes. El resultado nunca había respondido a sus expectativas. Llegó a no interesarse más que por el aspecto real, siempre variado para él, de la muerte. Centró, pues, todo el drama en el desenlace. La calidad de los actores ya no le importaba: lo dejó al azar. El único accesorio teatral del señor Burke pasó a ser una máscara de tela llena de pez. El señor Burke salía en las noches de niebla con la máscara en la mano. Iba acompañado del señor Hare. Burke esperaba al primer transeúnte, caminaba delante de él y luego, dándose la vuelta, le ponía la máscara de pez en la cara, por sorpresa y con contundencia. Y rápidamente, los señores Burke y Hare cogían los brazos del actor, cada uno de un lado. La pegajosa máscara de tela presentaba la simplificación genial de ahogar a la vez los gritos y la respiración. Además, era trágico. La niebla desdibujaba los gestos del actor. Algunos de ellos parecían imitar la borrachera. Finalizada la escena, los señores Burke y Hare tomaban un carruaje descapotable, desvestían al personaje; el señor Hare custodiaba los trajes y el señor Burke subía un cadáver fresco y limpio a casa del doctor Knox.

Yo dejaría en este punto —en desacuerdo con la mayoría de los biógrafos— a los señores Burke y Hare, en medio de su aureola de gloria. ¿Por qué destrozar tan bello efecto artístico llevándolos, languideciendo, hasta el final de su carrera, revelando sus fallos y sus decepciones? Hay que quedarse con la imagen de ellos vagando en las noches de niebla, con la máscara en la mano, pues el fin de sus vidas fue ordinario y parecido a muchos otros. Parece que uno de ellos fue ahorcado y que el doctor Knox tuvo que dejar la facultad de Edimburgo. El señor Burke no dejó otras obras. ■

todo, el objetivo del ensayo se dirige hacia la literatura en lengua española, particularmente la hispanoamericana, y Crusat selecciona finalmente estas cinco obras, de las que hace un detallado y sugerente análisis: ***Retratos reales e imaginarios*** de Alfonso Reyes, *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, ***Crónicas de Bustos Domecq*** de Borges y Bioy Casares, ***La sinagoga de los iconoclastas*** de J. Rodolfo Wilcock y ***La literatura nazi en América*** de Roberto Bolaño. Con solo mencionar estos cinco títulos (tan extraordinarios, tan poco académicos) se abre el apetito.

Elisabet Riera (Barcelona, 1973) se ha incorporado a este panorama —método y debate— con un reciente y también muy recomendable libro: ***Vidas gloriosas*** (FCE, 2014). En efecto, abiertamente en la senda de Schwob, la escritora barcelonesa recoge aquí veintitantas breves semblanzas de personajes históricos. En una primera parte se agrupan las vidas de «Aventureros de arena», es decir, gentes (soñadores, extravagantes, codiciosos, pioneros..., George Glas, Gordon Laing...) que buscaron la gloria en la conquista del Sahara, que chocaron con la realidad de África; la mirada de Riera parte siempre de un ámbito que conoce bien, de fechas exactas y datos contrastados, lo que no impide que, por ejemplo, encontremos cerca de Tombuctú una flor de Locus Solus, literarias impresiones. El apartado que se dedica a «Escritores crepusculares» resulta notablemente francés, muy siglo XIX: Nerval, Villiers, el propio Schwob, Jarry, el triunfo oficial de Loti..., hasta llegar a Roussel, a Dalí en diálogo con Freud. Además del crepúsculo (o la gloria imposible), el viaje y el doble parecen impulsar las *vidas* de estos escritores, y aquí Marcel, ya muy enfermo, viaja a Samoa hasta la tumba de su amigo Stevenson (corazón y tumba dobles). En la sección final («Mujeres ocultas»), y junto a figuras bien conocidas (Flannery O'Connor, Simone de Beauvoir), se rescatan biografías de mujeres en verdad ocultas y calladas por su histórica marginación (la doctora encubierta, dos maestras gallegas...). Pero ya afirmaba Marcel Schwob que para el arte del biógrafo vale lo mismo la vida de Shakespeare que la de un pobre actor.

La tendencia crítica actual se ocupa principalmente en señalar cómo *Vidas imaginarias* adelanta posiciones vigentes en nuestros días, cómo ese texto ha entrado en sintonía o correspondencia con ciertas coordenadas estéticas (o sea, ideológicas) de hoy; de hecho, no es raro referirse a su autor como un escritor posmoderno *avant la lettre*

Y es que la escritura del *biógrafo* no sigue método alguno sino las vías de su imaginación: también traza así contornos de su cuerpo y alma, el retrato propio. Un científico arte. «Tú y yo», con estas palabras cierra su libro Elisabet Riera mientras contempla un cuadro de Klimt, el rostro de la modelo, una mujer de ojos azules y asimétricos («ese ojo algo mayor que el derecho»). Del mismo modo, Marcel Schwob se confunde a su vez con Petronio, mira a Séptima la encantadora africana, recorre el París de Villon, anhela el arte de los asesinos Burke y Hare: vive esas vidas. «Hacia los treinta años, Petronio, ávido de aquella voluble libertad, comenzó a escribir la historia de esclavos errantes y licenciosos». Y el escritor romano —cuenta Schwob— terminó por echarse a los caminos para vivir esas aventuras que él mismo había compuesto. En fin: «Petronio era pequeño, moreno y bizco de un ojo». ■

El rescate del AUTOR rumbos de la narrativa francesa actual

Amelia Gamoneda

Más de cinco centenares de autores —buena parte de ellos narradores— se agolpan cada año a las puertas de la otoñal *rentrée* literaria francesa, y es cosa de ver el sesgo de quiniela de descubrimientos que las críticas de las revistas y suplementos literarios adquieren por esas fechas. Van pasando los meses y remansándose las aguas: solo unos pocos libros siguen braceando en la superficie, a menudo firmados por nadadores avezados en otras *rentrées*: Carrère, Houellebecq, Beigbeder, Nothomb. Otros nombres flotan asidos a uno de los muy publicitados premios —Renaudot, Goncourt, de la Académie Française...—, nombres que este año bien pudieran ser los de, por ejemplo, Foenkinos, Adrien Bosc, Kamel Daoud o Éric Reinhardt.

Pero a la altura de la primavera, la crítica mediática suele ya haber vuelto a sus cuarteles de invierno culturales más clásicos: ***Le Magazine Littéraire*** de abril de este año lleva en su portada a Victor Hugo (en marzo fue Voltaire) y en su interior, a Céline, Leiris y Barthes. No solamente, claro está. Y aquí viene lo significativo. Aparecen junto a ellos los nombres de los que, supervivientes de múltiples travesías, no necesitan forzosamente del libro reciente como flotador; así ocurre —en el mismo número de abril— con **Michel Tournier** o **Florence Delay,** a quienes no se ofrece el restringido formato de la columna sino la amplitud de la entrevista-reportaje o de la crítica-estudio: señales de tinta que hay que interpretar como gestos de respeto por sus decantadas obras. Y buena prueba de que la «literatura actual» no es solo cosa de los últimos que a ella llegan.

Pues la etiqueta de «literatura actual» tiene cierta complejidad; se refiere tanto al tiempo en que la literatura se produce como a un tipo de «actualidad» que es cualidad sancionada por los medios de comunicación y la visibilidad que estos otorgan. En su extremo temporal, la actualidad padece de efímera efervescencia, y en su versión más «rabiosa» depende de imponderables a menudo alejados del criterio literario. Por eso, conviene adoptar un gran angular que no deje fuera de foco a quienes con persistencia pueblan la narrativa de los últimos veinticinco años. No es esta una cifra caprichosa, pues en la penúltima década del siglo pasado se produjo un giro literario que clausuró el tiempo de las vanguardias (la última de las cuales quizá fue la surgida en torno a la revista ***Tel Quel***) y rechazó la impronta formalista que —con el *nouveau roman* como máximo exponente— había dominado el panorama durante dos décadas largas. Los años ochenta son, pues, tiempos de una ruptura literaria ejercida sin músculo batallador en la que se resucita al autor —muerto por mano estructuralista—, se repone el sesgo autobiográfico, se vuelve a una narración más condescendiente con el gusto del lector medio y se recompone en cierta medida al personaje novelesco —diluido, como estaba, en los fragores textualistas.

A vueltas con el sujeto

El ciclo inaugurado en los años ochenta aún no se ha cerrado, si atendemos a sus grandes ejes. Unos ejes que vienen a cruzarse en un punto de reivindicación del sujeto que, por muy posmoderno, deconstruido y poroso que se presente, logra concitar de nuevo la atención de la novela, tanto bajo forma de narrador como de personaje. A veces, ese precario sujeto será un protagonista confundido con la pura actividad en un mundo epidérmico y veloz —quizá con influencias americanas, como el de Philippe Djian—, un personaje más dócil a la representación cinematográfica que a la literaria. Otras veces, igualmente escurridizo, el sujeto tendrá una coherencia psicológica intermitente, difusa o simplemente desatendida, como es el caso del propuesto por los novelistas llamados *minimalistas*. Arracimados en torno a la editorial de Minuit, tales «minuitmalistas» o «impasibles» fueron en un principio considerados herederos de los autores del *nouveau roman*: impasibles ciertamente parecen sus personajes, encabezados quizá por aquel que **Jean-Philippe Toussaint** hacía raramente salir de su bañera en ***El cuarto de baño***. Como los *nouveaux romanciers*, los minimalistas guardaban y guardan cierta reticencia frente a la noción de trama novelística y disfrutan con el gesto intertextual y paródico; así, **Christian Oster,** en ***Una empleada de hogar***, pone en boca de

un narrador-personaje desganado y algo perplejo el relato de unos amores con su asistenta que invierten todos los pasos del cortejo en el amor cortés. Y es que la posmodernidad deconstruye, bien se sabe, todos los discursos y los códigos.

La cuestión minimalista oscila, a decir verdad, entre el desinterés de los personajes y el desinterés por los personajes; pero este último desinterés es —frente al del *nouveau roman*— más una estrategia del narrador que una decisión del autor, de modo que la mentada «impasibilidad» no se percibe en la lectura como decisión de programa estético o formal de una escuela, sino como inevitable efecto de una voz narrativa a la que ya no se le exige la compostura mínima. **Jean Echenoz,** prestigioso ejemplar de la cuadra de Minuit, es maestro en narradores que dan la callada por respuesta: el de su ***Me voy*** prefiere buscar cierta alianza con el lector para observar a su personaje sin comprometerse a investigarle demasiado (ni a él ni a los sospechosos de robo y de asesinato), de modo que la novela negra o «polar» queda inactivada o deconstruida desde su propio interior.

Resulta, pues, paradójico —pero la paradoja es signo de los tiempos— que Echenoz haya escogido como última travesía novelesca la de la biografía (claro que la autobiografía fue también la elección final de algunos de sus ancestros, los *nouveaux romanciers*). Sumándose a la que es una de las grandes tendencias del presente literario, no parece sin embargo plegarse al canon del género ni perseguir la canonización de sus biografiados: ***Ravel***, ***Correr*** (sobre Zátopek) o ***Relámpagos*** (sobre Tesla) se acercan más al fondo que a la figura, más a lo que la disuelve en el entorno que a los logros y éxitos que la singularizan —enfoque que, en alguna ocasión, le ha sido reprochado a Echenoz—. Quizá deba verse en ello también la impronta de ese tipo de narrador algo distante o desinteresado de sus personajes que es todo un hallazgo de la novela de hoy en día.

Un tipo de narrador al que, sin embargo, cabría encontrarle una genealogía literaria en obras como la del premio Nobel **Modiano.** Distinguida su escritura por valores que subrayan su clasicismo —la limpidez de su estilo—, la detallista enumeración de la geografía urbana parisina, la demorada evocación de los tiempos de la ocupación o la interrogación sobre la memoria y el pasado difuminados, se suele olvidar la particularidad de su voz narrativa: selectivamente amnésica con frecuencia, generalmente incapaz de articular causalidad o explicación, casi perpleja ante los datos que tan puntillosamente acumula. Esta voz asume como propia la intermitencia de la memoria que atraviesa toda la obra, desde su muy conocido ***Calle de las Tiendas Oscuras*** a sus últimos ***La hierba de las noches*** o ***Para que no te pierdas en el barrio***, y pasando por su autobiografía: ***Un pedigrí***. De esta última dice su autor que cuenta una vida como si ya «no fuera suya», y esa distancia para con el relato de lo propio es otra de las marcas de la actualidad.

Pequeñas vidas propias y ajenas

Carrère descubrió el atractivo de las vidas fingidas con ***El adversario***, pero es en ***De vidas ajenas*** cuando explicita que muchas de las hebras de las vidas de los otros conducen hacia cierta intimidad propia. Aunque en su caso la elección es parapetarse tras vidas reales, el gesto que evoca y oculta a la vez la autobiografía tiene parentesco con la autoficción —etiqueta de éxito ya un poco marchito que pusiera en circulación Doubrovsky con ***Fils*** [Hijo] hace casi cuarenta años—. Tal noción ha generado ríos de tinta crítica y novelística y, entre todos, quizá el curso seguido por **Pierre Michon** sea el más innovadoramente erudito. En sus ***Vidas minúsculas***, este escritor tardío inventó una fórmula de autobiografía delegada en personajes de su entorno —o vampírica— que le permitió dotar de un halo legendario a su desquiciada juventud y, al tiempo, asociarse a la figura de un Rimbaud que hubiera invertido las fases de su vida: primero la aventura, y después la literatura. Las pequeñas vidas ajenas son también un modo de pintura literaria paisa(na)jística que Michon explora con ahínco en las muchas (pseudo)biografías de pintores que componen su obra: Van Gogh, tras la figura de un cartero ignorante en «Vida de Joseph Roulin» (***Señores y sirvientes***), Claudio de Lorena, tras el pastorcillo a su servicio en ***El rey del bosque***... La fortuna prestigiosa de esta composición narrativa en perspectiva alcanza a los más jóvenes autores, y la abrupta rítmica de la frase michoniana parece trocarse en áspera elegancia en las páginas que ***La claire fontaine*** [La fuente clara] de **David Bosc** dedica a Gustave Courbet.

La etiqueta de «literatura actual» tiene cierta complejidad; se refiere tanto al tiempo en que la literatura se produce como a un tipo de «actualidad» que es cualidad sancionada por los medios de comunicación y la visibilidad que estos otorgan. En su extremo temporal, la actualidad padece de efímera efervescencia, y en su versión más «rabiosa» depende de imponderables a menudo alejados del criterio literario

Pero la biografía y la autobiografía no agotan así los meandros de su actual curso. Un gesto común —por mucho que diametralmente opuesto en su significado— recorta en puzle la narración de la vida de **Annie Ernaux** o de **Amélie Nothomb** y acapara casi toda su obra. Articulada en tramos que aspiran a documento sociológico en el caso de la primera (***El lugar***, ***El acontecimiento***, ***La otra hija***), dosificada en porciones ficcionalizadas recubiertas de complaciente autoironía en el caso de la segunda (***Metafísica de los tubos***, ***Biografía del hambre***, ***La nostalgia feliz***), la dispersión y la proliferación de la semilla autobiográfica refrenda que en estos tiempos ya no prima la voluntad de presentarse uno mismo en transparente e integral desnudo psicológico. Y si acaso alguna tentación de ello hubiera, el intento suele colapsarse en la fatigosa enumeración de los usos y costumbres sexuales —tal le sucede a **Catherine Millet** en ***La vida sexual de Catherine M.*** o a **Renaud Camus** en ***Tricks*** (con prefacio de Barthes)—. Una dispersión autobiográfica que da a menudo en el género del diario, que puede ser metastásico, como el del propio Camus —quince volúmenes tiene su ***Journal romain*** [Diario romano], ahora, además, hipertextualizado en Internet—, o puede ser diario «éxtimo» y sociologizante, como ***Diario del afuera/La vida exterior*** de Ernaux o ***Journal extime*** [Diario éxtimo] de Tournier. También los poetas cultivan el género del diario, a menudo convertido en campo de pruebas o reservorio del poema: **Bernard Nöel, Philippe Jaccottet, Loránd Gáspár, Michel Collot**...

En ocasiones lo autobiográfico no es pilar de la escritura, sino efecto de construcción genealógica. Algo así puede entenderse en el proyecto que **Jean Rouaud** ha dedicado a su familia —un proyecto que guarda cierto parentesco con el que Yourcenar ofreciera en la trilogía ***El laberinto del mundo***—; aquí, la biografía de la madre (***Pour vos cadeaux*** [Por tus regalos]), del padre (***Los campos de honor***) o del abuelo (***Hombres ilustres***) exime al autor de emprender la propia. Y existe también una prolífica veta de utilización de la materia autobiográfica como trampolín para obras más reflexivas. Así, fuera de sus diarios, **Pierre Bergounioux** (***Un poco de azul en el paisaje***, ***Una habitación en Holanda***) entreteje la infancia y los recuerdos con sus pasiones intelectuales: la observación del paisaje y la filosofía. Admirador de Faulkner —al igual que Michon y tantos otros—, cultiva una densidad de la escritura sin medias tintas: su lector se siente o bien retenido por ella o bien expulsado.

Narradores de cultura y narradores de culto

Un semejante y drástico reparto opera **Pascal Quignard** entre sus lectores, aunque, en su caso, las armas son la elipsis y la solemnidad gnómica. En su escritura, solo ***Vida secreta*** introduce la vida personal junto a las que son vetas permanentes de su larga obra: la erudición en culturas y tiempos pasados —en especial el XVII francés y la antigua latinidad—, la extracción del pensamiento de la propia materia genealógica de las lenguas; Quignard es, en cierto modo, un biógrafo de las lenguas y su cultura que usualmente ahorma en «pequeños tratados»; solo en ocasiones proporciona forma explícita de novela a esa narración de la vida del lenguaje [☞]

Annie Ernaux

Fragmento de *La otra hija*
(KRK, 2014)

Alrededor del día de Todos los Santos voy al cementerio de Yvetot a depositar flores en las dos tumbas. En la de los padres y en la tuya. De un año para otro se me olvida dónde se encuentran pero me ubico a partir de la cruz alta y blanquísima, visible desde la avenida central, que corona tu tumba, justo al lado de la de ellos. Pongo en cada una un crisantemo de color diferente, a veces en la tuya un helecho, cuya maceta hundo en la gravilla de la jardinera cavada expresamente para ese propósito al pie de la losa. No sé si se piensa mucho ante las tumbas. Ante la de los padres, me detengo un rato. Es como si les dijera «aquí estoy», y les contara lo que ha sido de mí durante un año, lo que he hecho, escrito, esperaba escribir. Luego voy a la tuya, a la derecha, miro la estela, leo cada vez la inscripción en grandes letras doradas, demasiado brillantes, recompuestas burdamente en los años noventa recubriendo las antiguas, más pequeñas, ya ilegibles. Por sí mismo, el marmolista suprimió la mitad de la inscripción de origen, optando por no dejar bajo tu apellido y

‹ **Annie Ernaux** / © Babsy / Wikimedia Commons

y de las artes: ***Todas las mañanas del mundo***, ***Terraza en Roma***. La alianza de sutileza y vasta cultura de Quignard es también reconocible en Florence Delay. Con agilidad inusitada, la hispanista y académica borda piezas narrativas tales como ***L'insuccès de la fête*** [El fracaso de la fiesta] —donde el poeta Jodelle atraviesa frenético el París del XVI— o piezas teatrales sobre el ciclo artúrico —una decena, y a cuatro manos (con el oulipiano Jacques Roubaud)—. O trenza su voz con la de Nerval —***Llamado Nerval*** es el título— y se entretiene en exquisitos caprichos personales —el de ***Mis ceniceros*** es reciente—. Nuevas pruebas, estos dos últimos libros, de la capacidad de penetración de la autobiografía en todo tipo de escritura actual.

El ciclo inaugurado en los años ochenta aún no se ha cerrado, si atendemos a sus grandes ejes. Unos ejes que vienen a cruzarse en un punto de reivindicación del sujeto que, por muy posmoderno, deconstruido y poroso que se presente, logra concitar de nuevo la atención de la novela, tanto bajo forma de narrador como de personaje

La trilogía artúrica del no muy popular **Michel Rio** —***Merlin, le faiseur de rois*** [Merlín, el hacedor de reyes], de la cual está traducido el volumen ***Merlín***— pudiera ser algo más que una coincidencia de gusto con Delay. Quizá ambos estén interesados por la creación de cultura y civilización que ese mundo ya desaparecido significa. Pues Rio es autor, además, de una larga lista de ficciones en las que la cultura científica tiene un papel singular; matemática, física, cosmología y saberes técnicos como el de la navegación atraviesan toda su obra, en la que figura, por ejemplo, el significativo título de ***El principio de incertidumbre***.

Otras culturas —ya en sentido etnográfico— son las que frecuenta **Le Clézio,** unas veces siguiendo las huellas del éxodo familiar (***La cuarentena*** y ***El buscador de oro*** buscan una genealogía en las aventuras de sus abuelos), otras veces tras una noción de origen que concierne al mundo y al hombre (***Desierto***) y que adquiere tintes de mística material. El viaje como metáfora y como experiencia —el viaje en barco, en el caso de Le Clézio— es la seña que, desde hace veinticinco años, se dan múltiples narradores en torno al festival Étonnants Voyageurs; venidos de todos los territorios francófonos y desembarazados del imperialismo cultural del hexágono, muchos de ellos se ven reflejados en aquel manifiesto sobre la multiplicidad de literaturas de una lengua que, en 2007, se llamó «Por una literatura-mundo en francés». La literatura de viajes y culturas tenía sin embargo algún exponente anterior cuya actualidad nonagenaria no ofrece duda: **Michel Tournier** firmó el gran libro de aventura y de filosofía que es ***Viernes o los limbos del Pacífico***.

Viaje, éxodo y contraste entre la cultura occidental y la africana son temas recurrentes de **Marie NDiaye,** cuyas historias —más que a menudo de mujeres— reúnen una bien dura realidad con la leve caricia de lo irreal y lo fantástico. ***Tres mujeres fuertes*** es un ejemplo de la permeabilidad de esos dos mundos y de la densidad opresiva que de ella resulta. Vecina de lo imaginario es también la escritura de **Sylvie Germain,** constructora de civilizaciones bárbaras (***El libro de las noches***) y naturalezas míticas —intermedias entre el animal, el hombre y lo divino: ***La niña medusa***—. Menos mítico y a partes iguales bárbaro y exquisito es el mundo en ***El testamento francés*** de **André Makine,** la historia cruzada de una cultura francesa cuyos lujos fulgen en la memoria y de una cultura rusa que nos hace atravesar la desabrida estepa física y política durante la era soviética. Nada bárbara —sino exquisitamente refinada— y, más que mítica, mitificadora es la evocación de la élite cultural y mundana de los años setenta en París y ochenta en Nueva York que **Jean-Jacques Schuhl** —esteta proustiano y *rara avis* de escasa producción de pluma— dedicó a su mujer, famosa cantante de ópera, en ***Ingrid Caven***. Recientemente ha vuelto a escena con ***Entrée des fantômes*** [Entrada de los fantasmas], los suyos, por supuesto. Y no cabe sino constatar por enésima vez que la narrativa de este principio de siglo gusta pronunciadamente de subrayar en su texto la presencia del autor redivivo.

Poco cabe en un recuento como este, y muchos son los náufragos sin sitio en tan improvisada balsa de la Medusa. Por eso, aun a riesgo de hundirla, desesperada y atolondradamente, la improvisada barquera se pone a lanzar perchas. Incapaz de juicio en tal situación, se confía al azar del abecedario (no lejano al de la quiniela) y rescata con razones y sinrazones la siguiente nómina:

tu nombre más que esta única mención, considerándola probablemente primordial: «Fallecida el Jueves Santo de 1938». Es también esta mención lo que me impresionó la primera vez que vi tu tumba. Como la prueba inscrita en la piedra de la elección de Dios y de tu santidad. Desde hace veinticinco años que visito las tumbas, a ti no tengo nunca nada que decirte.

Según el registro civil eres mi hermana. Llevas el mismo patronímico que el mío, mi apellido de soltera, Duchesne. En el libro de familia de los padres casi hecho trizas, en la rúbrica Nacimiento y Defunción de los Hijos habidos en Matrimonio, figuramos la una debajo de la otra. Tú arriba con dos sellos del ayuntamiento de Lillebonne (Sena Inferior), yo con uno solo —en otro libro de familia oficial que testifica mi reproducción de una familia, con otro apellido, será donde se rellenará para mí la casilla Defunción.

Pero no eres mi hermana, nunca lo fuiste. No hemos jugado, comido, dormido juntas. Nunca te he tocado, abrazado. No conozco el color de tus ojos. Nunca te he visto. Eres sin cuerpo, sin voz, sólo una imagen plana en algunas fotos en blanco y negro. No tengo ningún recuerdo tuyo. Ya llevabas muerta dos años y medio cuando yo nací. Eres la hija del cielo, la niña invisible de la que no se hablaba nunca, la ausente de todas las conversaciones. El secreto.

Siempre has estado muerta. Entraste muerta en mi vida el verano de mis diez años. Nacida y muerta en un relato, como Bonny, la hijita de Scarlett y de Rhett en Lo que el viento se llevó.

La escena del relato transcurre durante las vacaciones de 1950, el último verano en que jugábamos a ser mayores desde la mañana hasta la noche entre primas, con algunas chicas del barrio y otras cuantas la ciudad que pasaban las vacaciones en Yvetot. Jugábamos a la tendera, a ser personas adultas, nos construíamos casas en las numerosas dependencias del patio de la tienda de mis padres, con botelleros, cartones y trapos. Cantábamos por turno, de pie en el columpio, Que bien se está en su casa señor don Pedro y Mi corpiño y mis enaguas Largas, como en el concurso radiofónico. Nos escapábamos para ir a coger moras. Los padres nos prohibían frecuentar a los chicos bajo el pretexto de que éstos preferían los juegos brutales. Por la noche nos separábamos, más sucias que el palo de un gallinero. Me lavaba los brazos y las piernas, feliz de volver a empezar otro día más. El verano siguiente, todas las chicas andarían dispersas, o enfadadas, me aburriría y no haría más que leer.

Me gustaría seguir describiendo aquellas vacaciones, dejar esto para más tarde. Hacer el relato de este relato será poner punto final a lo confuso del pasado, como emprender el revelado de un carrete de fotos conservado en un armario durante sesenta años y nunca positivado.

A
Saphia Azzeddine, por atreverse a titular ***Mi padre es mujer de la limpieza***.

B
David Bosc, pues su hermano Adrien —exitoso editor además de autor— ya sabe arreglárselas solo.

C
Marc Cholodenko, una vieja pasión renovada.

D
Réjean Ducharme, quebequense, por una novela que tardó en traducirse al castellano casi cuarenta años (y que no es actual, claro): ***El valle de los avasallados***.

E
Éric Chevillard, que no pudo entrar en la C.

F
Jérôme Ferrari, sin duda, por ***El sermón sobre la caída de Roma***.

G
Pierre Guyotat, el más raro de todos los rescatados. Imposible leer más de dos páginas, excepto si se disfruta de su perversión del lenguaje.

H
Hervé Guibert, fallecido demasiado pronto, con tanta escritura por delante. Su nombre de pila basta.

I
Agustina Izquierdo —dicen que la otra mano de Quignard— con un solo libro: ***El amor puro***.

J
Sébastien Japrisot, ido ya, versado en género policíaco y cinematográfico, para que no se le olvide.

K
Milan Kundera vale provisionalmente.

L
Jonathan Littell, con su inexcusable ***Las benévolas***. Bueno, no: Linda Lê, por su obra maldita.

M
Héléna Marienské, por su arte del pastiche. Pero es un capricho: podría ser Laurent Mauvignier.

N
Bernard Noël, prosista además de poeta deslumbrante.

O
Erik Orsenna, desenfadado gramático, negro de discursos oficiales, un clásico de la novela histórica.

P
Daniel Pennac, el más divertido, un exprimidor del jugo rabelaisiano de la lengua. ¿Quién no recuerda a la saga Malaussène?

Q
Yann Queffélec, bretón, treinta y tantos años de escritura desgarrada y brumosa que hoy tienen poca visibilidad.

R
Noëlle Revaz, por ***Rapport aux bêtes*** [Con relación a las bestias]. Una suiza con un don para martirizar la lengua francesa.

S
Eugène Savitzkaya, poeta y dramaturgo belga, pero también novelista minucioso. Por si cuenta solo la mitad: Dominique Sampiero, francés, que es también esencialmente poeta, y a veces delicado narrador lírico.

T
Michel Tournier, otra vez. Esta por sus cuentos filosóficos.

U
Nadie.

V
Fred Vargas, por la inteligencia policíaca. Y Antoine Volodine. Y quizá el americanizado Tanguy Viel. ¿Se nos hunde la balsa?

W
Dejemos, pues, otro sitio libre.

X
Chimo, pseudónimo de un autor desconocido. Por la sapiencia iletrada de ***La voz de Lila***.

Y
Lugar para alguien capaz de medirse con **Yourcenar,** un peso pesado.

Z
Zozobramos.

KAMEL DAOUD

«El extranjero» de Camus, contrainvestigación

José María Fernández Cardo

En 2013, coincidiendo con el año en que se conmemoraba el centenario del nacimiento de Albert Camus, la editorial Barzakh publica en Argelia una novela singular, llamada ella misma a hacer historia, mucho más allá del posible papel conmemorativo que se le haya endosado. Me refiero a la novela del periodista y escritor argelino Kamel Daoud, titulada en francés, ***Meursault, contre-enquête***.

Al día de la fecha, cuando estas líneas se escriben (última semana de abril de 2015), no se tiene noticia de que ningún sello editorial español haya publicado su traducción. Me gustaría pensar que está en proceso y a punto de salir, lo contrario sería una importante ocasión perdida.

Kamel Daoud, antes de dar a la imprenta esa novela, la primera que lleva su firma, era un periodista atrevido, irónico, crítico y mordaz, que había publicado artículos que daban, y que siguen dando, mucho de que hablar en ***Le Quotidien d'Oran***, además de dos libros de relatos breves (*nouvelles*, los llaman los franceses), ***La préface du nègre*** en 2008 y ***Le minotaure 504*** en 2011. En definitiva, una trayectoria muy parecida a la de Albert Camus (nacido también en Argelia, conviene recordarlo porque estamos muy acostumbrados a considerarlo como el otro «francés» que no era Sartre): antes de publicar su primera novela, ***El extranjero***, en 1942, había escrito una serie de artículos de escándalo sobre la región argelina de Cabilia y unos cuantos relatos cortos, que había conseguido reunir en un volumen.

El título de esta primera novela de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, conduce inexorablemente a *El extranjero*, que no es un libro cualquiera; basta con mencionar el nombre del personaje para su identificación inmediata, en mayor medida que sucede con Roquentin y ***La náusea***. Menciono juntos estos dos libros porque no constituyen un patrimonio exclusivo del acervo de la literatura de Francia, más bien se diría un «matrimonio» muy frecuentado por todos los que en América Latina y España soñaban con la libertad en aquellos años en que la república del otro lado de los Pirineos era un referente político y cultural ineludible. Lo que quiero decir con ello es que la novela de Kamel Daoud incide en un espacio muy nuestro, bien conocido y no precisamente foráneo. Al fin y al cabo la península Ibérica es el espacio que une y separa el norte de África (el Magreb) y Francia. Nada es insignificante en la novela del escritor argelino: ni siquiera la portada que representa a un hombre adulto que camina y deja sus huellas sobre la arena de una playa desierta; no sabemos adónde se dirige, pero se divisan al fondo, casi imperceptibles, el mar y las troneras de una fortificación militar, el fuerte del Peñón, construido en el siglo XVI por el emperador Carlos V, que intentó varias veces tomar El Yazair, y que se encuentra en el puerto del casco antiguo de Argel (así lo ha señalado la periodista argelina Sadja Guiz).

La novela de Kamel Daoud conoce una segunda edición, en 2014, en Actes Sud, que supone, a partir del verano de ese año, su verdadera entrada en los foros de la literatura de Francia, con todo lo que eso lleva aparejado. La novela tiene calidad y gancho suficientes, e incide de forma radical en alguno de los problemas fundamentales que ponen cortapisas a *la liberté* en la sociedad francesa actual. Su recorrido resulta tan exitoso que queda a un voto de la obtención del Goncourt, finalmente otorgado a un relato de memorias de la guerra civil española escrito por Lidia Salvayre, ***Pas pleurer***. A partir de la entrada de la novela de Kamel Daoud en los foros culturales del Hexágono, su autor realiza entrevista tras entrevista en los medios más

prestigiosos de la radio, la televisión y la prensa escrita francesas. Convendría al menos señalar dos entrevistas célebres, sobre todo por el carácter representativo de los entrevistadores, una realizada conjuntamente por Alain Finkielkraut y Alain Vircondelet, y otra a cargo de un periodista bien conocido, Jean-Pierre Elkabbach, de origen argelino, como bien indica su apellido. Mientras que para este la novela *Meursault, contre-enquête* es un libro importante, que hace justicia, porque restituye una identidad, para los otros dos, el filósofo y el escritor, el libro es valioso, pero incluso podría comprometer la memoria de los *pieds-noirs* que tuvieron que salir a toda prisa de Argelia (a la que por cierto Vircondelet, él mismo miembro de ese colectivo, no duda en llamar «el Reino»).

La novela, como cabría esperar, se presenta como un relato en primera persona. La primera línea es suficientemente reveladora para un lector que ya se ha puesto a la escucha desde el propio título: «Hoy, mamá está todavía viva». A partir de ese íncipit uno ya se puede esperar lo que va a venir, una reescritura del relato que Meursault realiza en *El extranjero* desde otro punto de vista, nada menos que desde el del hermano del Árabe asesinado, aquel sobre el que disparó el personaje de Camus bajo el insoportable calor que irradiaba del sol de mediodía, en medio de aquella playa desierta. La ausencia de identidad del personaje del Árabe le ha costado a Camus más de una crítica bien fundada, y sobre todo desde los lectores argelinos, que no dejaron de reparar en que los «colonos» tenían derecho a un nombre y a una identidad singulares, mientras que al «colonizado», al Otro, solo se le adjudicaba una designación genérica, de referencia poco clara, puesto que la novela no ocurría en Arabia... Una vez leída la novela de Kamel Daoud, *El extranjero* de Camus ya no puede leerse de la misma manera, las grandes secuencias de aquel relato han sido como injertadas de otro sentido, condenadas para siempre a vagar entre las sombras de la réplica, o, quizás, resultaría más adecuado decir: entre las luces intertextuales de la polifonía.

El Árabe asesinado tenía un nombre, se llamaba Moussa, una madre que había enfermado de tanto buscar el cadáver de ese hijo y un hermano, Haroun, incapaz de escapar al destino impuesto por aquel fantasma: ¡vivir para rehabilitar una identidad, aprender otra lengua (la francesa) y contar con ella de nuevo la historia! Tampoco falta en la novela de Kamel Daoud un personaje femenino, al que no cabe sino considerar como trasunto de Marie, la amiga de Meursault, que en la novela de Camus se bañaba con él en la playa y le acompañaba al cine el mismo día del entierro de su madre... Aquí ella no se llama Marie, sino Meriem, y ella es quien le proporciona a Haroun la novela en que se cuenta el crimen del Árabe, pero su nombre también es particularmente significante —ya decíamos antes que en el libro de Kamel Daoud nada se debe al azar, todos los signos están más cifrados de lo que pudiera parecer en una primera

Kamel Daoud / © Claude-Ngoc Truong / Wikimedia Commons

Una vez leída la novela de Kamel Daoud, *El extranjero* de Camus ya no puede leerse de la misma manera, las grandes secuencias de aquel relato han sido como injertadas de otro sentido, condenadas para siempre a vagar entre las sombras de la réplica, o, quizás, resultaría más adecuado decir: entre las luces intertextuales de la polifonía

aproximación—. Moussa, Haroun y Meriem en español son Moisés, Aarón y Miriam: ellos, los dos hermanos que guían al pueblo hebreo en su salida de Egipto (Éxodo), ella, la hermana que ha salvado al pequeño Moisés cuando iba aguas abajo. Los tres se mencionan en la Biblia y en el Corán... Pero Kamel Daoud va más allá en el empleo intencionado de la onomástica: hay que esperar a la última página de la novela para que el narrador le pregunte al destinatario de su relato: «¿Sabes cómo se pronuncia Meursault en árabe? ¿No? *El-Merssoul*. 'El enviado' o 'el mensajero'. ¿No está mal, no?».

En *Meursault, contre-enquête*, no podía faltar el trasunto del crimen: el asesinado es aquí un Francés, de aquellos que huían en los primeros días de julio de 1962 (final de la guerra de liberación de Argelia). El crimen tampoco es premeditado, se debe al azar, pero ocurre en la oscuridad de una noche iluminada por la luna y las estrellas, dentro de un lugar cerrado, un cobertizo:

> «Fueron como dos golpes breves dados en la puerta de la liberación. Eso es por lo menos lo que yo creí sentir. ¿Después? Arrastré su cadáver hasta el patio, luego lo hemos enterrado [...] Curiosamente yo tenía frío, a pesar de que nos encontrábamos en el corazón del verano, a pesar de que la noche era cálida y tan sensual como una mujer que ha esperado demasiado el amor».

Hasta el momento del asesinato, el Francés era designado solo por su nacionalidad; después de muerto, el lector se entera de que se llamaba José; una vez más su nombre tampoco es casual, Haroun el narrador insiste, en más de una ocasión, en que le enterraron, en que no le tiraron a un pozo... como sucediera con los hijos de Jacob que tiraron a un pozo a su hermano José.

El texto de Kamel Daoud está dotado de una gran capacidad para inducir en el lector atento asociaciones de registros muy variados, de índole estética e histórica, pero hay sobre todo un aspecto que no sería bueno dejarse en el tintero, a menos de traicionar una de las grandes líneas significantes de la novela: Kamel Daoud, como en su día y en su tiempo lo fuera Camus, es un escritor comprometido, que milita a favor de la causa de la libertad del pueblo árabe (el argelino y los demás), oprimido por los excesos de la teología islámica. No es casual que el último capítulo de su novela lo constituya la reescritura del único acto de rebeldía practicado por Meursault, en la celda contra el cura que le venía a hablar de la otra vida. Aquí Haroun cierra su relato con un acto discursivo de rebeldía plena contra el imán, dirigiendo finalmente estas palabras a quien ha querido escucharle:

> «Tú vives fuera, tú no puedes entender lo que sufre un viejo que no cree en Dios, que no va a la mezquita, que no espera el paraíso, que no tiene ni mujer ni hijos y que pasea su libertad como una provocación».

La novela de Kamel Daoud se presenta como la confesión de un hombre viejo (Haroun), que cuenta en sesiones sucesivas la historia de su vida a un joven que quiere documentar bien su investigación, al objeto de escribir, muy probablemente, otra tesis doctoral, una más, sobre la obra del titánico Autor. Todas las sesiones narrativas ocurren al atardecer, en la barra de un bar: a Haroun la lengua francesa se le va soltando, vaso de vino tras vaso del alcohol prohibido... La última novela publicada en vida de Camus, ***La caída***, ha inspirado sin duda este planteamiento de estructura dialogal. A partir de aquí no resultaría difícil de explicar la razón por la que los clientes habituales se referían a ese bar con el nombre de El Titanic, emblema por excelencia de los sin nombre ahogados en las aguas del anchuroso piélago, antes de llegar a la tierra prometida. ■

PIERRE MICHON

Beckett y sus amigos

Mercedes Mommany

Texto perteneciente a ***Por las fronteras de Europa: un viaje por la narrativa de los siglos*** *xx* y *xxi*, Prólogo de Claudio Magris, Galaxia Gutenberg, 2015

¿Reinan como reyes los escritores o más bien escriben a la manera de vasallos de poderosos y tiránicos dioses menores, pero irrenunciables, que les llevan directamente a cotas inclasificables de goce, de deseos violentos, de alegrías sin precedentes? Todo esto y mucho más es lo que un breve y maravilloso libro, ***Cuerpos del rey*** (2002), del francés Pierre Michon (Cards, 1945), intentaría si no responder, sí contemplar brutalmente de frente, en toda su perturbadora fuerza y misterio.

Pierre Michon / © Le Monde

O, si se prefiere, en ese inmenso amor y deslumbramiento por el «texto entronizado, consagrado», por ese texto dotado del desasosiego y «del vozarrón de ultratumba que hace que este mundo emerja con toda su terrible existencia».

Rara avis entre los de su tiempo y momento, en 1984 Pierre Michon publicaría en Francia un libro de difícil adscripción y genealogía que lo convirtió inmediatamente en todo un mito o clásico moderno: ***Vidas minúsculas***, una autobiografía en fuga, hecha de continuos desvíos secundarios y de combinaciones impensables. A él seguirían otros (***Rimbaud el hijo***, ***Señores y sirvientes***) de igual e inusual belleza hipnotizante, de idéntica prosa descarnada, despojada, antimítica y feroz, que le seguirían proporcionando innumerables fans e incondicionales dentro y fuera de su país. Y un género mestizo, a la caza del invisible detalle cósmico dentro de lo cotidiano, y a la inversa, que combinando erudición y reflexión con prosa poética de elaboradísima medida y significado, enlazaba, como no era menos en la patria del gran Montaigne, con esa fastuosa estela, que va desde los diarios, a los *carnets* de lecturas y de viajes, pasando por la reflexión filosófica y el ensayo. Un ensayo trufado sin cesar de penetrantes imágenes literarias, o lo que es lo mismo, de estremecedora metafísica y filosofía de lo literario, algo en lo que los franceses tradicionalmente han reinado como nadie, desde Valéry y su ***Monsieur Teste***, a Léautaud, Julien Gracq, Gide, Blanchot, Bachelard, Caillois, Louis-René des Forêts o el Michel Leiris de ***L'Âge d'homme***, por citar solo unos cuantos.

En *Cuerpos del rey* Michon nos presenta un laico y privado túmulo conmemorativo; un nada dócil, y sí en cambio violento ejercicio de admiración, realizado desde la más total rebeldía e independencia. La forma que adquiere en este caso son dos pequeñas piezas unidas o relatos «familiares»: el que da título al volumen y uno más, *Tres autores*. Porque de eso se trata, de rastros de familia: Balzac, Beckett, Flaubert, su venerado Faulkner o, por qué no, ese imponente monstruo tutelar, Victor Hugo, «padre insoportable que los puso a todos frenéticos, desde Lamartine hasta Bloy, desde Baudelaire a Zola». Alguien que, además, se las apañaba «para vivir como cuatro y escribir como diez». Todos ellos maestros fugados de la vida corriente y cotidiana, soldados de una causa mayor, «presos de lo Sublime». Todos, cosidos y recosidos, engarzados por la cita continua, de continuo fragmento o eslabón a lo Benjamin, por donde se pasean cediendo esa palabra robada unos a otros, esa palabra que Michon trabaja hoy en día como pocos y que lo hace alternar, en la distancia o en la cercanía, en un gran diálogo ininterrumpido, con Chateaubriand, Leroi-Gourhan, Benjamin Constant, Pessoa, Joseph Joubert, Robert Walter, Baudelaire o Pasolini.

Pierre Michon

Fragmento de *Rimbaud, el hijo*
(Anagrama, 2001)

Cierto es que no necesitaba para nada a Rimbaud; tenía ya edad suficiente para liquidarse a sí mismo y gran empeño en hacerlo; pero Rimbaud fue el pretexto soñado, la piedra en la que tropieza un destino. Y, más que ninguna otra cosa en el mundo, a Verlaine le gustaba tropezar.

Por el momento, luce sombrero derby, duerme en una estupenda cama con una mujer hermosa. Sólo él sabe que tropieza a cada paso, es joven y todavía no se le nota. Dicen que, con o sin sombrero, tropezando o sin tropezar, agradó a Arthur Rimbaud y, ciertamente, fue algo recíproco: sin disimulos, sin más reserva mental que la pretensión de cada uno de ser el primero, cosa que admitían ante el otro, sabemos que les gustaban sus mutuos escritos, que se tomaban mutuamente por videntes, o hacían como si lo creyesen porque por aquel entonces estaba de moda suponer que de la videncia, nebulosa, inefable, secreta, postulada, nacían los poemas más rotundos, los soberbios sistemas semejantes a sistemas planetarios, donde en doce sílabas crecen árboles, en los que el universo se encarna; y de esa encarnación segunda ambos se decían que quizá el otro poseía la llave. Ambos se alegraron al percatarse de que esa llave, si es que existía, estaba en manos de un compadre que les caía simpático. Pero es sabido que pocos días después de la estación del Este, jóvenes ambos y exaltados, se gustaron de forma diferente: y sucedió que a veces, en un cuarto oscuro tras las contraventanas cerradas, estuvieron ambos desnudos, erguidos ante el otro, y, rebasando las armonías y los números fruto de la videncia, rebasando todo poema, se entendieron/t ras esas contraventanas brincaron marcando los pasos de la antigua danza de los cuerpos desnudos, buscándose mutuamente la flor del ojo moreno; y, habiéndola encontrado, a ese dique se arrimaron y, suspendidos de ese mástil que no era la varilla, sucedió que a veces se estremecieron y se desvanecieron por unos instantes de este mundo, del cuarto oscuro, de las contraventanas de septiembre, y sus cuerpos se expandieron universalmente sin dejar por ello de concentrarse totalmente en el mástil, con la mirada muerta y la lengua perdida. Y esa primera danza que juntos trenzaron, sin que sepamos ni dónde ni cómo, de cuya turbación sabe todo el mundo, ese trajín doméstico del palo mayor levantó por el mundo de las letras un vendaval tan fuerte como la tempestuosa ola de Hernani, pues los hombres de letras son fútiles. No cabe, empero, duda alguna de que acontecimiento tal, ya fuera tempestad o brisa, oreó los escritos de Arthur Rimbaud y les resultó beneficioso: pues el joven había estado muy hambriento de esa danza, de la flor de ese ojo, que quizá andaba buscando por las inmediaciones de Charleroi el verano anterior, y, al no encontrarla, para engañar el hambre y convocarla, fue dejando caer piedrecitas por el sendero: cierto es que las piedrecitas resultan muy gratas, pero no le bastan a una Obra que es de la raza de los ogros; y si la longitud de la varilla no da cabida también, además de a la bonita muchacha y la posada verde, además de a la Wanderlust bajo el frufrú de las estrellas, si la varilla no da cabida también a la sombría, la ridícula flor del ojo moreno, es que la aleación de la varilla es mala, y se doblará, como se doblaba en manos de Banville.

Dicen que ese amor se les metió en el alma y acabó mal, como suele suceder cuando se mete el amor en el alma; dicen también que, al tocar todos los palillos e interpretar todos los papeles, el de amante, el de compadre, el de poeta, sacaron de quicio a la esposa, a la auténtica, a la de Verlaine, con las mil tretas arteras que dicta el ajenjo; pues eran unos bromistas; pulsaron cuanto pudieron la cantarela del destino poético, esa misma que, en resumidas cuentas, tanto pulsó Baudelaire hasta que se atascó en el famoso me cago en diela; hay quien piensa que, de los dos, era Rimbaud el que más la pulsaba; y la esposa tenía a su favor la ya antigua cantarela de Eva, que no tolera que le vengan con esas coplas: de forma tal que las vomitonas órficas a cuatro patas a las cuatro de la mañana en las escaleras conyugales dieron pie a la ya antigua penitencia conyugal, y la mujercita de Verlaine lo puso de patitas en la calle. Cuentan que los dos poetas, expulsados de aquel paraíso conyugal, tras muchas vueltas y revueltas y muchas evasivas de borracho en casa de Cros, en casa de Banville, en el Hotel de los Forasteros, donde paraban los miembros del grupo de los Zutistes, tomaron el camino del Este y se fueron a otra parte con la música de aquella danza luminosa, brincadora, sin que ésta decayera, por más que la agusanase el vermiforme verso del sentimiento; y que, primero en Bruselas y luego en Londres, quizá para recuperar el puro fulgor anterior al sentimiento, cortejaron con ahínco aún más feroz al hada verde, el ajenjo, y también el oro intenso del whisky y la cerveza inglesa y el cieno de la cerveza negra; y que entonces, al fondo de esos pubs, se los veía enfrentados, cantarela contra cantarela, con la cara encendida y la nota atascada; y, por supuesto, en otras ocasiones, se inclinaban, frente a frente, aplicados y forales, sobre un mismo escritorio de poeta de Londres en la ciudad de Londres, negra y destripadora, como la mismísima boca de Baal o las letrinas de Baal [...] ■

El libro parte de una pista o aparente fórmula física que desencadena lo que vendrá después. Se trata de una foto de 1961 de Samuel Beckett, demacrado y esquelético como Giacometti, que de repente recupera la división medieval entre «los dos cuerpos del rey»: el imperecedero y divino de la monarquía y el mortal y perecedero del hombre. Es decir, ese vulgar *saccus merde* en el cual se encarnaría un día alguien llamado Samuel Beckett. Pero entonces, gracias a la llegada del Verbo, se produce el milagro, la eclosión mestiza: «En ese mismo instante surge el retrato del rey, la literatura en persona». Seguirán muchos más instantes. Otras veces el resplandor de un fotógrafo invisible se fija en minúsculos instantes desenfocados por la imponente totalidad en la que se hallan enmarcados. Por ejemplo, cuando Flaubert, un día de 1892, tras finalizar la primera parte de ***Madame Bovary***, sale a dar una vuelta por su jardín, para gozar «de unos cuantos instantes de fuerza y serenidad inmensas». Para concederse el merecido indulto momentáneo.

Los maestros y modelos «que se superponen» de Michon, convocados tanto por el azar como por un destino personal e ineludible, son una selecta y escogida parentela que, como en el caso de su devocionado Faulkner, «vuelan en mil pedazos ese muro inexpugnable tras el que retozan, dormitan y arremeten el elefante Shakespeare, el elefante Melville, el elefante Joyce», rompiendo todas las convenciones y cacharrerías hasta ese momento conocidas. Faulkner es mucho más que su preferido: «Es el padre de cuanto he escrito», dirá Michon. El que le ofreció toda esa audacia sin límites, toda esa «fuerza sin réplica», esa forma inapelable, desahogada «de impostar la voz». De ser uno mismo. De él ama lo inesperado e incongruente, la imposible encarnación de cualquier sueño que alguien hubiera soñado para él, para «un bárbaro del sur»:

> «Porque era un bárbaro, un bárbaro de aquel país de bárbaros, un paleto de aquel hatajo de paletos, un paleto del sur: pero se soltaba desde aquel agro remoto una prosa más que bostoniana, y mucho más que yanqui, una prosa francesa, parisina».

La última, en fin, de las encarnaciones de reyes en hombres, de bárbaros en civilizados y sublimes colonizadores del Verbo. ■

«El Reino» de EMMANUEL CARRÈRE

retrato del artista como evangelista (y viceversa)

☛ **Francisco González Fernández**

Pocos autores europeos del momento generan la expectativa lectora de enfrentarse a lo inesperado, a lo sorprendente, a lo inusual como lo hace Emmanuel Carrère con cada uno de sus libros. ***El Reino,*** que se publicará en España el próximo mes de septiembre, aborda nada menos que la fe y los orígenes del cristianismo mediante un cruce de dos tramas y de dos tiempos: el propio del autor y el de los evangelistas Pablo y Lucas.

El novelista Alain Robbe-Grillet aseguraba hace años que la primera *nueva novela* que había leído era «el Evangelio, que es cuatro veces la misma historia, contada por personajes diferentes con pasajes que coinciden y pasajes que se contradicen». El Evangelio como una novela moderna, fragmentaria y poliédrica, habitada por la incertidumbre y cuyo sentido incumbiría al lector reconstruir. En su último libro, ***Le Royaume*** (2014), próximamente traducido como ***El Reino*** por Anagrama, Emmanuel Carrère parece haber hecho suya la propuesta irónica del que fuera el papa del *nouveau roman*, la de abordar las Sagradas Escrituras como si se tratara de una novela contemporánea. No era su propósito en este caso escribir una versión novelada más del Evangelio, como hicieran con tanta fortuna Kazantzakis o Saramago, sino ponerse en el lugar del evangelista que, al recabar por ejemplo información entre los testigos presenciales, no ignoraba que

> «como en *Ciudadano Kane* o *Rashōmon,* estas personas sostienen cosas contradictorias con las que hay que apañárselas diciéndose no que no exista la verdad, pero que esta se encuentra fuera de nuestro alcance y que a pesar de todo hay que buscarla, a tientas».

El Reino es así un relato de indecidible verdad donde su autor compone un fresco imaginativo sobre los primeros días del cristianismo —en la estela de lo que ya hiciera de forma espléndida en ***Limónov*** con la Rusia de los setenta últimos años—, del que surge el desconocido perfil de un Carrère íntimamente religioso. Una investigación, un péplum, una confesión y un testimonio componen un relato dispar y a veces algo disparatado, pero que su autor ha sabido cementar y revocar con su maestría narrativa, y que está recogiendo un enorme éxito de crítica y de ventas, seduciendo por igual a ateos y a creyentes.

Numerosos son los lectores que se habrán extrañado al descubrir que un autor al que no se le presuponía inclinación religiosa alguna se aventurara en esta desmesurada empresa. En realidad, como recuerda él mismo en su libro, Carrère ya había traducido en los años noventa el Evangelio según san Marcos en estrecha colaboración con un exégeta católico, y en su propia obra literaria la fe (y sus trampas) era una cuestión crucial, en particular en la magnífica biografía que Carrère había dedicado a Philip K. Dick, ***Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos*** (1993), y en ***El adversario*** (2000), el relato de no ficción que había supuesto su justa consagración. *El Reino* no es, pues, un monolito caído del cielo, carente de relación con el resto de su obra. De hecho, Carrère gusta de volver obsesivamente sobre algunos de sus temas predilectos, como si quisiera de este modo, al igual que el protagonista de ***El bigote*** (1986), apurar cada vez un poco más una epidérmica sospecha hasta alcanzar el

Emmanuel Carrère

Fragmento de *De vidas ajenas*
(Anagrama, 2011)

Aun así, hasta Jean-Pierre empezaba a pensar que se propasaba. Medio bromeando, le decía que era un Robespierre, un pequeño juez rojo. Decía: es demasiado fácil, y sobre todo no es el papel de un juez, dividir el mundo entre grandes empresas cínicas y pobres ingenuos acorralados, y ponerse en cuerpo y alma al servicio de estos últimos. A este reproche, Étienne respondía como Florès: lo único que hago es aplicar la ley. La aplicaba, en efecto, pero a su manera, y acordándose de un texto que le había impresionado cuando arenga de Baudot. Este Baudot, uno de los inspiradores del sindicato de la magistratura en los años setenta, había sido sancionado por el ministro de Justicia, a la sazón Jean Lecanuet, por haber pronunciado ante unos jueces jóvenes el discurso siguiente: «Sed parciales. Para mantener la balanza entre el fuerte y el débil, entre el rico y el pobre, que no pesan lo mismo, inclinadla hacia un lado. Tened un prejuicio favorable con la mujer contra el hombre, con el deudor contra el acreedor, con el obrero contra el patrono, con el atropellado contra la compañía de seguros del atropellador, con el ladrón contra la policía, con el acusado contra la justicia. La ley se interpreta, dirá lo que quieran ustedes que diga. Entre el ladrón y el robado, no tengáis miedo de castigar al robado».

Por su parte, los abogados de los bancos y las entidades crediticias salían de las audiencias desconcertados y a la vez furiosos, obligados a explicar a sus clientes que habían perdido, a pesar de que antes se ganaba siempre en este tipo de casos, porque en el tribunal de Vienne había un rompepelotas, aquel juez con una sola pierna que medía los caracteres del contrato y decía: lo siento, no son del cuerpo ocho, así que adiós a los intereses y las penalizaciones. Si no funcionaba la artimaña del cuerpo ocho, levantaba otra liebre: ningún contrato le parecía correcto. Existía en el departamento, en Bourgoin, otro tribunal de primera instancia donde el juez actuaba al revés que Étienne: los acreedores siempre salían contentos de allí. Se pusieron a mover cielo y tierra para saltarse con argucias la distribución territorial y presentar sus casos ante aquel hombre comprensivo: duro con los pobres, suave con los ricos, bromeaba Étienne, pero el juez de Bourgoin no tenía, desde luego, esta imagen de sí mismo y habría dicho de él lo mismo que Étienne y Florès: aplico la ley. Esta forma de aplicarla era todavía ampliamente mayoritaria en 1998 o 1999. Los jueces de Niort y Vienne tenían fama, incluso entre sus colegas, de izquierdistas y descontentos. Sin embargo, la cosa empezaba a cambiar.

Las entidades de crédito, analizaba Florès, tienen alrededor de un 2 % de impagados. Es marginal, está cubierto, no les quita el sueño. Lo que se lo quita es el peligro de contagio. Saben muy bien que el 90 % de sus contratos violan la ley. Mientras haya en Francia dos o tres jueces que lo denuncien y aprovechen para privarles de los intereses, no es demasiado grave, y menos todavía porque muchas veces el recurso presentado anula estos fallos. Pero si hay cincuenta o cien, la cosa cambia. Va a empezar a costarles muy caro.

Estas perspectivas exaltaban a Étienne y a Philippe Florès. Se veían al mismo tiempo como pequeños David enfrentándose al Goliat del crédito y como guías a los que el grueso del rebaño fatalmente acabaría siguiendo. Divulgaban copias de sus sentencias en la asociación de jueces de primera instancia, intentaban [☞]

hueso en busca de la verdad. Ese estilo pulido a fuerza de perfeccionar una y otra vez sus frases, esa «escritura blanca» que caracterizaba novelas como ***Una semana en la nieve*** (1995) irá dejando paso poco a poco, con ***Una novela rusa*** (2007), ***De vidas ajenas*** (2009) y *Limónov* (2011), a una prosa más descarnada, más brutal y aparentemente caótica, capaz de revelar a golpe de pluma la profundidad del conflicto en juego. Y ese conflicto, el de la fe, largamente contenido, es el que irrumpe con toda su fuerza en las más de seiscientas páginas de este nuevo libro.

El Reino es ante todo una larga indagación sobre la naturaleza de la fe observada en la propia persona de su autor. Porque por una vez Carrère no necesita fijar su mirada en otro individuo, célebre o anónimo, para abordar cuestiones de relevancia histórica o social; ahora ese otro es él mismo, tal como era hace más de veinte años, cuando en 1990 fue tocado por la Gracia, se convirtió al catolicismo y se dispuso a seguir cada uno de los preceptos de la Iglesia durante tres años, hasta que volvió a perder la fe. Es la fascinación que siente el escéptico y agnóstico Carrère actual por el efímero beato que llegó a ser lo que le empuja a escribir este libro, lo que le lleva en su primera parte a asomarse por encima del hombro de su antiguo «yo» para observar lo que en su fervor había escrito antaño en su diario, lo que había preferido olvidar después; y una vez tomado impulso, proyectará en el resto del libro esta misma mirada de novelista curioso sobre el trabajo de escritura de los evangelistas. Y es que la prosa envolvente de Carrère siempre se adhiere a otras vidas que le son en principio ajenas, a otros textos que le cautivan y de los que acierta siempre a sacar una nueva historia como el escultor extrae una estatua de un bloque de mármol. Ya desde una de sus primeras novelas, ***Bravura*** (1985), cuya intriga extravagante giraba en torno a la supuesta y desconocida versión auténtica del ***Frankenstein*** de Mary Shelley, a las circunstancias en las que esta había concebido su obra maestra, resultaba obvio que para Carrère escribir significaba reescribir, o más precisamente, imaginar una historia virtual alternativa. Por ello en Jean-Claude Romand —quien se inventó e hizo creer a los demás durante casi veinte años que llevaba una vida exitosa, cuando en realidad se pasaba los días esperando en el *parking* de la autopista la hora de regresar a casa— descubrió Carrère la imagen monstruosa del novelista que era, un escritor fascinado por las bifurcaciones que en cualquier momento puede tomar la vida, como en su novela ***¿Fuera de alcance?*** (1988), pero más aún por la desasosegante ilusión que supone pretender hacer entrar lo virtual en lo real.

La prosa envolvente de Carrère siempre se adhiere a otras vidas que le son en principio ajenas, a otros textos que le cautivan y de los que acierta siempre a sacar una nueva historia como el escultor extrae una estatua de un bloque de mármol

En la veintena de cuadernos que durante su breve conversión cubrió con sus pensamientos católicos —que guardó sintomáticamente junto al expediente judicial del caso Romand tras la publicación de *El adversario*—, Emmanuel Carrère contempla desde la actualidad en *El Reino* el reflejo de ese otro que ya no es, de ese doble que sin embargo bien pudiera ser de los dos el más real. Porque en su discurso coexisten su percepción presente y su punto de vista anterior, reproduciendo así la estructura misma de la ilusión que, como mostrara Clément Rosset, no es otra que la estructura paradójica del doble. Como una vertiginosa tentación, la figura del doble recorre toda la obra de Carrère, una y otra vez descubre en el otro, en los distintos escritores y personajes que le fascinan, su propia sombra. En *El adversario*, la identificación era extrema y ostensible desde las primeras líneas y constituía un juego perverso, pero al mismo tiempo necesario para poder contar la historia de ese sujeto que durante [☞]

convertir a sus colegas. Cada adhesión era una victoria, les acercaba a la masa crítica a partir de la cual la jurisprudencia oscilaría y los bancos temblarían sobre sus cimientos.

Étienne experimentó un escalofrío de triunfo el día en que los representantes de una gran entidad crediticia le solicitaron una entrevista. Les dio una cita. En su despacho entraron cuatro personas, dos ejecutivos de la sociedad, uno de los cuales se había desplazado especialmente desde París, y dos abogados de Vienne. Me gustaría contar el encuentro como una escena de una película policiaca. Empezaría lentamente, entre bromas: ¿así que es usted el aguafiestas? Pero las bromas se transforman en amenazas veladas, que pronto se vuelven explícitas. Intimidación, intento de soborno. Uno de los tipos, con traje y sombrero flexible, habla deambulando de un lado a otro. El juez lisiado le mira montar su número sin perder la calma. Los pistoleros no dicen ni pío. Finalmente, el que habla se detiene delante del juez y dice, con la boca torcida: le voy a aplastar. Coge un objeto de adorno de la mesa, lo tritura entre sus manos pálidas y nerviosas y, abriendo el puño, deja caer los pedazos: le aplastaré *así*. En realidad, la cosa no discurrió en absoluto de este modo. La conversación fue educada y técnica, entre gente que sabe comportarse. Los tipos reconocieron que las sentencias de Vienne les incordiaban, y que temían lo que Florès esperaba: que se convirtieran en una bola de nieve. Además, las desaprobaban: si se seguía por aquel camino, el crédito se volvería imposible y todos estarían aviados. Pero no habían ido a exponer discrepancias jurídicas, sino más bien a pedir consejo. ¿Cómo dejar de dar pie a estas impugnaciones?

¿Qué hacer para estar a cubierto?

Muy sencillo, respondió Étienne, un poco asombrado: hay una ley, respétenla.

Los tipos suspiraron: es complicado...

¿Qué es lo complicado? La ley dice que el contrato debe estar redactado en cuerpo ocho y no lo está prácticamente nunca, y yo no me abstengo de aprovecharlo para que ustedes pierdan sus intereses. Ustedes pueden decir: eso es como matar a una mosca a cañonazos. Díganme más bien por qué, conociéndola, no aplican nunca esta norma, que es en definitiva fácil de aplicar. Yo tengo una idea de la respuesta: sencillamente porque les conviene que los contratos no sean legibles. ¿Por qué no envían nunca una carta proponiendo la renovación del contrato? ¿Por qué consideran tácita esta renovación, lo que es contrario a la ley y yo no me abstengo tampoco de señalar? Les voy a decir por qué, lo sé por alguien de entre ustedes (en realidad, era Florès el que había hecho amistades dentro de los organismos de crédito y obtenía de ellas informaciones interesantes). Porque hubo un momento en que las enviaban y recibieron un 30 % de cancelaciones. Eso es un fastidio. La experiencia demuestra que una tarjeta que no se usa se utilizará un día u otro, mientras que con una tarjeta cancelada no hay nada que hacer: un cliente menos. ¿Por qué solo mencionan el tipo de interés en letra pequeñísima, perdida en el reverso de una publicidad estentórea? Ustedes saben muy bien por qué. Porque el tipo de interés es monstruoso: 18 %, 19 %, es superior a la tasa de usura, y se lo endilgan suavemente a gente que si se diera cuenta no firmaría.

En eso se equivoca, respondió el ejecutivo llegado de París. Firman de todas maneras porque no tienen elección. Siempre se puede decir que sería más ventajoso contratar un préstamo clásico,

años se había hecho pasar por un prestigioso médico y había acabado asesinando a toda su familia para evitar enfrentarse a la realidad, para no tener que confesarles a los suyos la mentira sobre la que descansaba toda su existencia. Ahora, en *El Reino*, el adversario al que tiene que hacer frente el escritor es el propio Emmanuel Carrère que vuelve del pasado como de entre los muertos. La escritura es aquí labor arqueológica, lenta y cuidadosa excavación en busca de una tumba sellada que no encierra ya en su interior verdad alguna.

La verdad y sus paradojas, su indecidibilidad «en sentido matemático», como se decía al final de *El adversario* a propósito de la fe de Romand, de marcado sello dostoyevskiano, es uno de los polos que orientan las líneas de fuerza en la obra de Carrère; el otro es lo real y su doble. El Reino que da título a su último libro no ha de entenderse en su caso como la promesa de una vida eterna, como un paraíso celeste, sino como otra dimensión de la vida real, como la realidad de la existencia en toda su hondura. Más que traer una verdad trascendente, el Jesucristo de Carrère, como una suerte de Buda, revela con sus paradójicas palabras, con la inversión sistemática de los valores, la realidad de la realidad.

Hasta la publicación de *El adversario*, que en este y en tantos otros sentidos desempeña en su obra el papel de bisagra, Emmanuel Carrère había escrito sobre todo novelas en apariencia kafkianas pero en realidad inspiradas en relatos de ciencia ficción de autores como Philip K. Dick, Matheson o Bradbury, donde abundaban los mundos paralelos y paranoicos. En 1986 el autor francés publicó precisamente un libro aún hoy escasamente conocido, aún por traducir, tal vez porque se trata de un ensayo de apariencia universitaria, que resulta sin embargo decisivo para entender su obra. ***El estrecho de Bering*** es, como reza su subtítulo, una «introducción a la ucronía», es decir, una historia de aquello que podría haber ocurrido y que no sucedió, una historia virtual. Preguntarse si habría surgido el cristianismo de no haber sido crucificado Jesús de Nazaret es, claro está, una de las cuestiones que debate ampliamente Carrère en esta introducción a la historia en condicional, siguiendo de cerca y parafraseando las obras de Renouvier y de Caillois relativas a este tema. La teología es aquí, como sostenía Borges, «una rama de la literatura fantástica».

Pero es en las últimas páginas, en lo que parece un simple anexo, donde el libro cobra un interés muy particular. En este punto confiesa Carrère que el título de su libro se le ocurrió al leer la reciente novela ***Hacia el estrecho de Bering***, en la que el poeta belga Marcel Numeraere contaba la historia de un ingeniero que viajando hacia el sudeste asiático decidía repentinamente cambiar de rumbo y, de peripecia en peripecia, llegaba hasta el gélido estrecho de Bering. De esta novela reproducía incluso Carrère un largo fragmento donde el protagonista tenía por primera vez, como una iluminación, la certeza inquebrantable de que lo que le estaba sucediendo en ese momento mismo era real. Y concluía Carrère, cerrando así su libro:

> «Ya está. En más concreto, es lo que quería decir. Que habría que alejarse de la ucronía, de los universos paralelos, del arrepentimiento que los obsesiona, y aventurarse por el país de lo real. Es difícil, pero me gustaría intentarlo, de otro modo que citando un libro —y birlándole su título—».

El estrecho de Bering finaliza con un deseo que es un programa literario: de ahora en adelante lo real será el Reino de Carrère. Pero nadie sabe mejor que él que este país es tan inasequible como el de la imaginación. No en vano Marcel Numeraere es el nombre cifrado de un autor imaginario, un anagrama perfecto de Emmanuel Carrère, el verdadero autor de esta impostada novela de ecos borgianos. Y es que para Carrère no existe otra forma de caminar hacia el país de lo real, hacia el Reino, que no sea cruzando el estrecho territorio de la fabulación.

Cierto temor sagrado, según confiesa él mismo, le impide a Carrère abordar directamente en *El Reino* la figura de Jesucristo, y ello explica que recurra a las palabras de sus prestigiosos testigos para ofrecer de él una imagen anamórfica. Al igual que los alguaciles que no se atrevían a tocarle porque «jamás un hombre había hablado así» (Juan, 7:46), Carrère no puede mirar de frente a Jesucristo, hablar por él, y prefiere

pero el problema de nuestros clientes es que no se los conceden. Es como asegurar un coche cuando tienes tantos partes adversos que ya nadie quiere asegurarte: cuesta caro, forzosamente. Usted habla de información continuamente. Un día dice que no informamos suficientemente a nuestros clientes y al día siguiente dice que no nos informamos bastante sobre su capacidad de reembolso. Pero lo que nuestros clientes quieren es dinero, no informaciones que les disuadan de pedir un préstamo. Y lo que nosotros queremos es ganar dinero prestando, no recoger informaciones que nos disuadan de prestar. Nosotros nos limitamos a ejercer nuestro oficio, el crédito es algo que existe, y lo que usted hace con su perpetuo tiquismiquis sobre la forma de los contratos es simplemente un proceso contra la publicidad. La publicidad es siempre así. Se escribe en mayúsculas: compre su automóvil por 30 euros al mes, y luego hay un asterisco, y más abajo, en letra pequeña que hay que mirar con atención, es cierto, hay cláusulas que significan que cuesta un poco más de 30 euros mensuales, o bien que la oferta es válida para un período determinado y no para otro. Todo el mundo lo sabe, la gente no es tonta. Pero usted, si no me equivoco, usted quisiera un mundo sin publicidad, sin crédito, quizá también un mundo sin televisión, porque es bien sabido que la tele descerebra a la gente...

Por supuesto, concluyó Étienne sonriendo, además yo paso mis vacaciones en Corea del Norte. No, a mí me va muy bien un mundo en que se tiene derecho a violar la ley. Pero también quiero, como juez, tener el derecho a hacerla respetar. El liberalismo es eso, ¿no? ■

› **Emmanuel Carrère** / © Raphael Labbé / Wikimedia Commons

seguir los pasos de san Pablo y las líneas de san Lucas. El Verbo es indecible, pero nada impide pegarse al discurso de este evangelista y fabular sobre los problemas con los que este se encontró para componer su relato, para integrar los distintos textos que había manejado, y buscar entre líneas, entre las líneas imaginadas, esos pequeños detalles que solo pueden ser verdaderos por su gratuidad. Porque aquí el evangelista, san Lucas, que no conoció ningún acontecimiento de primera mano, no es solo un historiador, sino ante todo un artista que encuentra en la imaginación su mejor instrumento, un fabulador como el propio Emmanuel Carrère. Aunque pueda resultar sacrílego para muchos cristianos, explica en *El Reino* su autor: «Soy un escritor que trata de comprender cómo se las arregló otro escritor, y me parece una evidencia que este a menudo recurrió a la invención». El texto que antaño había leído como creyente, lo lee ahora el novelista como colega agnóstico, y trata de despejar de entre tantas invenciones aquellas palabras que pudieran ser auténticas y originarias. Y en el transcurso de esta investigación Carrère nos hace penetrar en su propio laboratorio, nos expone su poética y sus dudas, nos revela los problemas que tiene que enfrentar al escribir su obra, al igual que hace con su doble evangélico.

El Reino se convierte así en una apoteosis —en el sentido profano y sagrado de la palabra— de su obra, donde confluyen todas sus novelas anteriores, sus películas y sus diversas reflexiones sobre el arte literario. Y como apoteosis que este relato es, no duda su autor en representar teatralmente escenas en un tono ligero, incorporando sistemáticamente comparaciones anacrónicas (san Pablo como un antiguo Limónov, los primeros cristianos como comunistas soviéticos, un retrato de la Virgen que le recuerda la expresión de una mujer a la que vio masturbarse en Internet, etcétera), en la convicción de que no es posible recobrar la mirada de la época pretérita, como pretendía Marguerite Yourcenar, y que más valdría entonces hacer también manifiesta la distancia que separa al escritor de ese mundo desaparecido dejando ver la cámara que lo está filmando todo, como en un documental. Y es que, según explica él mismo, la novela histórica no le atrae porque tiene enseguida la impresión de encontrarse en ***Astérix***. No es seguro, sin embargo, que Carrère haya elegido bien en esta ocasión su ejemplo, porque en este sentido *El Reino* recuerda precisamente muy a menudo las aventuras de Astérix y Obélix con sus divertidos y recurrentes guiños al mundo contemporáneo.

El Reino se convierte así en una apoteosis —en el sentido profano y sagrado de la palabra— de su obra, donde confluyen todas sus novelas anteriores, sus películas y sus diversas reflexiones sobre el arte literario

Con semejantes anacronismos, con tantos lugares comunes, generalizaciones y trivialidades abiertamente confesadas, Carrère pretendía probablemente encontrar un lenguaje que le aproximara a sus lectores, que le permitiera ser en apariencia espontáneo, directo e impúdico. Porque si hay personas a las que les molesta tratar cuestiones relacionadas con el sexo, a él lo que le parece indecente es hablar de «las cosas del alma, las relativas a Dios». Ese, declara ceremoniosamente, es su más íntimo secreto y lo cuenta por primera vez en este libro. *El Reino* es, pues, en efecto, una confesión y un testimonio impúdico, pues es vocación suya «dar testimonio de algunas de estas cosas, escribir a mi vez un testimonio verídico». Él, que lleva el nombre del Mesías, Emmanuel («Dios con nosotros»), como le había recordado Romand, se convierte en un evangelista que da testimonio de las aporías de su fe. Al término de esta empresa, algo irrisoria, siempre deslumbrante, su autor no logra decidir si el libro traiciona al joven que fue o si a su modo le sigue siendo fiel. Tampoco alcanza el lector a saber si la buena fe que el escritor reivindica para sí mismo es una trampa más del adversario. Tal es el territorio paradójico e indecidible sobre el que reina Emmanuel Carrère como amo y señor. ■

Las «suites» barrocas de PASCAL QUIGNARD

Miguel Morey

Que Pascal Quignard es uno de los más grandes prosistas de la literatura francesa contemporánea, deben quedar pocas dudas a estas alturas. Autor prolífico de una obra muy diversa y cada vez más sugestiva, Pascal Quignard comenzó a construirla exhumando literariamente a determinados personajes históricos (de la antigüedad grecorromana o del Barroco preferentemente), pero situados como al margen de la historia, cuya memoria pertenece más a archivos y fondos reservados que no a la biblioteca mítica colectiva.

› **Pascal Quignard** / © E. da Sabbia / lemainelivres.blogs.lemainelibre.fr

A medida que avanza, la obra de Quignard hace cada vez más explícitas las relaciones que mantiene con la escritura. Cuenta su historia como escritor como la de alguien que desde su infancia ha pasado por periodos de mutismo, próximos del autismo, y que «este silencio sin duda fue el que me hizo decidirme a escribir; pude hacer el siguiente trato: estar en el lenguaje callándome». Luego dice de él que fue educado en un ambiente musical, que llegó a vivirlo como un destino y que durante su periodo de formación se debatirá entre la llamada de la música y su querencia por las letras, primero la filosofía y luego la literatura. Cursará estudios de Filosofía, en Nanterre, condiscípulo de Daniel Cohen-Bendit en el 68, y llegó a preparar una tesis sobre el lenguaje en H. Bergson, dirigida por Emmanuel Lévinas. Abandonará sin embargo el mundo académico por la literatura en 1969: entra como lector en las editoriales Mercure de France y Gallimard y publica su primer ensayo, *L'Être du balbutiement*, sobre L. Sacher-Masoch. A partir de ahí le veremos moverse por esos intersticios aludidos: el texto siguiente versará sobre el *'Alexandra' de Lycophron* (Mercure de France, 1971), luego será Maurice Scève (*La Parole de la Délie*, Mercure de France, 1974), luego habrá otros, también un diálogo con Maurice Blanchot, *Le lecteur* (Gallimard, 1976; trad.: *El lector*, Cuatro Ed., 2008). En 1980, su primera novela, *Carus* recibirá el premio de los Críticos. En 1981 comienza publicar sus *Petits Traités*, que se editarán completos en 1990 (con dibujos de Aki Kuroda, en Galería Maeght), aunque será en 1997 cuando llegarán al gran público, con la edición de bolsillo de los ocho volúmenes en Gallimard.

De su gestación, Pascal Quignard cuenta lo siguiente: «A finales de los setenta, el pintor Louis Cordesse, fallecido más tarde, y yo tuvimos la idea de publicar en un mismo espacio tipográfico, una serie de pequeños grabados suyos, al estilo de los grabados de Rembrandt, y yo unas *suites* de pequeños textos al estilo de las *suites* barrocas como las que compusieron Pierre Nicole et Saint-Évremond... al final proseguí la experiencia yo solo. Esa forma de escritura me apasionó: hacía mucho tiempo que odiaba la disertación clásica, donde la tesis y la

Pascal Quignard

Fragmento de ***Pequeños tratados***
Edición de **Miguel Morey**
(Sexto Piso, [en curso])

Tratado VII
Sobre las relaciones que el texto y la imagen no mantienen

Al editor (se llamaba Gervais Charpentier, era junio) que le suplicaba que hiciera una edición ilustrada de una de sus novelas, Gustave Flaubert le respondió bruscamente: «La ilustración es anti-literaria. Usted pretende que el primer imbécil de turno dibuje aquello que me he matado *para no mostrar*.»

●

Como se dice cuando se deja la regla: «No soy yo quien subraya.» Es la regla.

●

No hay vínculo entre el texto y la imagen, más que la imagen del texto mismo. La escritura – como todo modo de expresión – busca lo que no puede transponerse, y los signos que están ahí tienen como función suplir el objeto que han dejado de mostrar y que ha desaparecido. Lo propio de los signos escritos es no mostrar lo que designan; significan; reinan en lo que no puede mostrarse.

●

Toda imagen debe ser proscrita en los libros que se abren y en la lectura de los cuales uno se sumerge – salvo la de lo escrito mismo - por la sencilla razón de que sustituiría a la letra que se ha esforzado en suplir su defecto. Es 1. contradictorio, 2. vano pedirle al signo que se transporte al objeto al que se refiere, porque la significación es ese transporte mismo; consecuentemente, es pedirle al signo que se repudie como signo; es obligar al signo a su muerte. La imagen corta la hierba bajo el pie que es el lenguaje. Mostrar lo escrito como espectáculo: si aparece, se aniquila; empieza a ser visible; deja de ser legible; es un pez que revienta en el aire y la luz sin un grito. Retomando el verbo que usaba Gustave [☞]

antítesis conducen necesariamente a la conciliación de la síntesis. Me parece insoportable este "happy end" sistemático del ensayo, destinado a una conclusión sosa y contemporizadora. Prefiero la *suite* barroca en la que, como en las *suites* de Bach, se escogen dos temas que chocan entre sí, se los hace bailar en mayor o en menor sin que se reconcilien nunca en la paz siniestra de la síntesis. Estos textos proponen pues preguntas abiertas, y ninguna respuesta. Nada es unívoco, todo está dividido».

Los *Pequeños tratados* constituyen un hito fundacional en la prosa madura de Quignard: se trata de una despliegue de temáticas y procedimientos expresivos relativamente independientes que establecen un complejísimo juego de resonancias internas. Podría decirse que allí recapitula lo aprendido y pone a prueba lo intuido, pero también que abre el trabajo futuro. Y es que una parte importante de su obra proseguirá el modelo tonal que aquí se ensaya de modo general: *Rhétorique spéculative* (Calmann-Lévy, 1995; trad.: *Retórica especulativa*, El cuenco de plata, 2006) y *La Haine de la musique* (Calmann-Lévy, 1996; trad.: *El odio a la música*, Andrés Bello, 1999) serán los dos *pequeños tratados* más conocidos entre los que seguirán. El modelo evolucionará hasta que en 2002, con la publicación *Les Ombres errantes*, (, Grasset, 2002; trad.: *Las sombras errantes*, Elipsis, 2007), premio Goncourt, comenzará el ciclo titulado Último *Reino*. Entretanto Quignard ha dimitido de sus funciones editoriales y abandonado su carrera musical para dedicarse exclusivamente a la literatura, publicando varias novelas que harán crecer su notoriedad, especialmente gracias a las dos que serán llevadas al cine: *Tous les matins du monde* (Gallimard, 1991; trad.: *Todas las mañanas del mundo*, Debate, 1995) y *Villa Amalia* (Gallimard, 2006; trad.: Espasa, 2007). El tomo VIII de Último Reino verá la luz en 2014: *Mourir de penser* (Grasset, 2014; trad.: *Morir de pensar*, El cuenco de plata, 2015).

Cuenta su historia como escritor como la de alguien que desde su infancia ha pasado por periodos de mutismo, próximos del autismo, y que «este silencio sin duda fue el que me hizo decidirme a escribir; pude hacer el siguiente trato: estar en el lenguaje callándome»

La traducción que he llevado a cabo de *Pequeños tratados* (Ed. Sexto Piso, México/Madrid, en curso), además de implicar las dificultades y alegrías que pueden imaginarse sin dificultad, ha acabado por imponerme [☞]

Flaubert, la ilustración «mata» las palabras, en tanto pretende recuperar lo que estas habían abstraído de la inmediatez continua para reintroducirlo en el universo físico.

●

Decía que se había «matado» en lo invisible.

●

Esta imposibilidad no debe ser suprimida sino afirmada con toda la fuerza posible. La imagen es propiamente «lo prohibido» del decir. Por ello, si quiere conservarse la vieja y fundacional energía de esta imposibilidad, parece que no se puede ni leer en voz alta ni traducir en imágenes o en películas o en dibujos o bajo una forma teatral ningún libro que se haya escrito en el mundo. Se dice que tan solo habría una solución visual posible: consistiría en mostrar el libro mismo en la pantalla. Incluso esta solución es falaz. Debe ser rechazada. Porque el libro de ningún modo puede ser distinto de su lectura. Y las condiciones que supone la lectura de un libro no se corresponden en nada a las que requiere el espectáculo de una película. Retomando la frase que Gorgias pronunció en Atenas: lo que el ojo ve, la boca no puede pronunciarlo; lo que la boca pronuncia, la mano no puede tocarlo; lo que la mano coge y palpa, la nariz no puede sentirlo, etc. En otras palabras, las significaciones que las letras depositan por escrito son incomunicables con las representaciones que las imágenes disponen frente a nuestros ojos.

●

Literatura e imagen no pueden mezclarse. Son numerosos los pintores y los escritores que han intentado fundir estas dos expresiones. No son sino errores. Otras tantas ocasiones para una risa loca. Pretensión de locos. Estas dos expresiones no pueden yuxtaponerse. Nunca se aprehenden juntas, cualquiera que sea el sueño que alimente quien está atrapado por este género de libros. Cuando lo uno es legible, lo otro no es visto. Cuando lo uno es visible, lo otro no es leído. Por más que uno se empeñe en alguna contigüidad, estos dos *media* continúan siendo paralelos, y debe decirse que, para toda la eternidad, estos mundos son impenetrables entre sí. Incluso en el seno de Dios, la imagen y la letra permanecen separadas e insuperponibles. La iconoclastia bizantina ha presentado al respecto argumentos irreplicables. El sistema spinozista ha brindado sobre ello una teoría perentoria. Un modo de expresión no se transpone en otro más que a condición de perderse.

●

El lector y el espectador nunca serán el mismo hombre en el mismo momento, inclinado hacia adelante en la misma luz, descubriendo la misma página.

●

El lector nunca será un espectador. El espectador nunca será un lector.

●

El libro es el único icono anicónico.

●

Decía: «No existe más que un solo acto. Pero los diferentes modos de este acto no tienen transposición posible.» No era en junio sino con la nieve de finales del invierno. Vivía en una pequeña habitación bajo el tejado en la ruta de Outrerdek, donde se ganaba la vida tallando cristales ópticos para ver mejor. Llevaba mitones. Tenía una pequeña muela del tamaño de un pie de niño. Manejando y puliendo los cristales que estaban destinados a los telescopios y a los microscopios, decía que su objeto era lo que no se veía. Enseñaba las lenguas que ya no existían de pensadores que ya no existían a gente joven que existía apenas: la lengua que se hablaba antaño en Jerusalén y la que se hablaba en Roma. Decía que los libros habían sido escritos por gente diferente a la que los firmaba y que los relatos que contenían remitían a cosas más antiguas. ■

Si desea recibir en su domicilio por correo postal la edición impresa de *El Cuaderno,* puede suscribirse **(12 números, edición digital incluida)** por **30€**, solicitándolo a **pedidos@trea.es**

***Los Pequeños tratados* constituyen un hito fundacional en la prosa madura de Quignard: se trata de una despliegue de temáticas y procedimientos expresivos relativamente independientes que establecen un complejísimo juego de resonancias internas**

una perspectiva sobre su trabajo que quisiera apuntar para la consideración del lector. En breve: cuando Alain Badiou enumera los principales puntos del programa que inspiró la filosofía francesa de posguerra, a modo de cierre señala la voluntad de «*crear un nuevo estilo de exposición filosófica* y, por lo tanto, competir con la literatura; en el fondo, reinventar en términos contemporáneos la figura del filósofo-escritor del siglo XVIII». (1) Ubicar el punto de partida del trabajo de Quignard en este hábitat no parece descabellado si se piensa en sus estudios o en su primera obra sobre Sacher-Masoch, publicada dos años después de la de Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel (Minuit, 1967 ; trad.: Amorrortu,* 2001). En caso de hacerlo así diríamos que, si bien es el suyo también un intento por renovar la exposición ensayística, con él el vector se invierte: ya no se trata de aproximar la filosofía a la literatura sino, esta vez del otro lado del límite que las separa, disputar mediante el ejercicio literario la hegemonía de la filosofía como prosa de pensamiento. Puede servir como cancha de prueba a esta hipótesis el texto que acompaña, el tratado VIII del primer volumen de sus *Pequeños tratados,* «Sobre las relaciones que el texto y la imagen no mantienen». Y al leerlo, el lector hará bien en recordar que, originalmente, el texto se publicó acompañado por los grabados de Louis Cordesse, y en la edición completa de Maeght, con dibujos de Aki Kuroda. ■

(1) Alain Badiou, «Panorama de la philosophie française contemporaine», *New Left Review*, octubre de 2005.

HOUE-LLEBECQ *es un síntoma*

☛ **Juan Francisco Ferré**

«Toda sociedad tiene sus puntos débiles, sus heridas. Meted el dedo en la llaga y apretad bien fuerte. Golpear donde más duela», Michel Houellebecq

Michel Houellebecq
Sumisión
Traducción de Joan Riambau
Anagrama, 2015, 281pp.

1 En mi novela ***Karnaval*** (Anagrama, 2012) ya supe intuir las inclinaciones religiosas latentes de Michel Houellebecq mostrándolo como alguien que acude día tras día a la catedral parisina de Notre-Dame en busca de una conversión que nunca se produce. A pesar de los atractivos que la profesión religiosa posee a sus ojos, su inteligencia analítica se resiste a claudicar y someterse a los imperativos de la razón teológica y abrazar sus consuelos metafísicos.

2 Tiene gracia, en este sentido, que Houellebecq haya salido ahora del armario del laicismo con esta novela protagonizada por un experto universitario en el gran escritor decimonónico Joris-Karl Huysmans, el esteta literario que acabó disipando la desolación moral causada en él por el triunfo del positivismo burgués y sus secuelas sociales y culturales mediante su conversión fulminante al catolicismo. Huysmans es para François, narrador protagonista de esta novela confesional, mucho más que una simple especialidad académica. Es un modelo ideológico y un identificador subjetivo, pese a la imposibilidad de convertirse, o de hallar alguna esperanza en la vida monástica, porque el momento histórico en que esto era aún pensable en la cultura occidental habría pasado fatalmente:

> «El señor Jesús tenía que regresar, pronto regresaría, y el calor de su presencia ya colmaba de alegría sus almas, ese era en el fondo el único tema de aquellos cánticos, cantos de espera orgánica y dulce. Nietzsche dio en el clavo, con su olfato de viejo cabrón: el cristianismo era en el fondo una religión femenina».

De ahí el gran acierto de elegir ese punto de vista anímico para narrar, con neutralidad proverbial e indiferencia ética, la islamización virtual de una Francia del futuro inmediato.

3 Ahora bien, ¿puede un escritor reaccionario (un «nuevo reaccionario», como lo calificó Guy Scarpetta en el artículo polémico de ***Art Press*** a raíz de la publicación de ***Las partículas elementales***) poseer las claves de interpretación más sagaces de la vida contemporánea? ¿O, por el contrario, todo su fantasioso despliegue de un realismo de baja definición sobre las posibilidades del futuro solo responde a una posición subjetiva distorsionada y confusa, demasiado constreñida por sus propios déficits, carencias y condicionantes?

4 Es obvio para cualquiera que, desde los tiempos burgueses e industriales de Huysmans, la decadencia europea no ha hecho sino agravarse, década tras década, guerra tras guerra. Enarbolando el fantasma islámico, el espectro siniestro que recorre el mundo real y sus aledaños mediáticos en el imaginario colectivo como un azote de fanatismo, violencia y sumisión creyente, el forense Houellebecq se limita a rubricar la muerte postergada de una Europa en pleno declive de valores religiosos y familiares y la derrota definitiva del humanismo ilustrado y sus ramificaciones socialdemócratas. Si el islam es en la novela un fermento de vida, una solución inesperada a la parálisis social, un simple flagelo antioccidental o una pirueta dialéctica para restituir a la denostada sociedad patriarcal, contra feministas recalcitrantes y demás defensores de la indiferencia sexual, toda su fuerza comunitaria y su poder apaciguador de las tensiones íntimas, es una cuestión que me interesa menos que dilucidar el fondo libidinal [☞]

Michel Houellebecq

Fragmento de *Sumisión*
(Anagrama, 2015)

Marie-Françoise nos invitó a sentarnos a la mesa; había preparado una ensalada de habas con diente de león y virutas de parmesano. Era tan deliciosa que hasta perdí por un instante el hilo del discurso de su marido. Los católicos prácticamente habían desaparecido en Francia, prosiguió, pero parecían aún envueltos en una especie de magisterio moral, en todo caso Ben Abbes había hecho desde el principio todo lo posible para ganarse su favor: a lo largo del año anterior, había ido por lo menos tres veces al Vaticano. Dotado de un aura tercermundista por el simple hecho de sus orígenes, había sabido sin embargo tranquilizar al electorado conservador. Contrariamente a su antiguo rival Tariq Ramadan, lastrado por sus simpatías trotskistas, Ben Abbes siempre había evitado comprometerse con la izquierda anticapitalista; había comprendido perfectamente que la derecha liberal había ganado la «batalla de las ideas», los jóvenes se habían vuelto «emprendedores» y el carácter insoslayable de la economía de mercado estaba ya unánimemente aceptado. Pero, sobre todo, el verdadero golpe genial del líder musulmán había sido comprender que las elecciones no se jugarían en el terreno de la economía sino en el de los valores; y que, en eso también, la derecha se disponía a ganar la «batalla de las ideas», sin tener siquiera que combatir. En lugar de presentar, como Ramadan, la sharia como una opción innovadora o incluso revolucionaria, le restituía su valor apaciguador, tradicional, con un perfume exótico que además la hacía deseable. En lo concerniente a la restauración de la familia, de la moral tradicional e implícitamente del patriarcado, se abría ante él un amplio camino que la derecha no podía tomar, y tampoco el Frente Nacional, sin ser tildados de reaccionarios o de fascistas por los sesentayochistas, momias progresistas agonizantes, sociológicamente exangües pero refugiados en ciudadelas mediáticas desde las que aún eran capaces de lanzar imprecaciones sobre la desgracia de los tiempos y el «ambiente nauseabundo» que se abatía sobre el país; solo él estaba al abrigo de todo peligro. Paralizada por su antirracismo constitutivo, la izquierda había sido incapaz de combatirlo desde el principio, e incluso de mencionarlo.

Marie-Françoise nos sirvió a continuación garrones de cordero confitados acompañados de patatas salteadas, y empecé a sentirme desconcertado.

—No deja de ser musulmán... —objeté confusamente.

—Sí. ¿Y qué...? —Me miró, radiante—. Es un musulmán *moderado*, ese es el punto central: lo afirma constantemente, y es verdad. No hay que imaginarle como un talibán ni como un terrorista, sería un error de bulto; siempre ha demostrado desprecio hacia esa gente. Cuando habla de ello en los artículos de opinión que ha publicado en *Le Monde*, más allá de la reprobación moral manifiesta, se distingue muy bien ese dejo de desprecio; en el fondo, considera a los terroristas unos *aficionados*. Ben Abbes es en realidad un político extremadamente hábil, sin duda el más hábil y retorcido que hayamos conocido en Francia desde François Mitterrand; y, al contrario que Mitterrand, tiene una verdadera visión histórica.

—En resumidas cuentas, cree que los católicos no tienen nada que temer.

de la cuestión palpitante que Houellebecq ataca con tanta pericia técnica para la provocación como inteligencia estratégica para el escamoteo de sus verdaderas motivaciones.

5 Al final, si el narrador se somete sin escándalo al islam es más por razones de insatisfacción sexual y descontento social que por motivos de fe. Entre la tentación populista del neofascismo «identitario», la abulia democrática experimentada hasta el hastío en cada período electoral, la marginalidad progresiva de la izquierda y la claudicación a un islam moderado, como respuesta efectiva a la peligrosa quiebra del contrato social, el narrador no tarda en decidirse, como la mayoría de los franceses, en pro de la menos mala de las opciones propuestas a una libido democrática en estado afásico. Con categorías sospechosas, pero sin negrura ni pesimismo, Houellebecq retrata esa «sumisión» como rendición resignada del miembro más débil y enfermo («femenino») al más fuerte y sano («viril»). Sin derramamiento de sangre, sin violencia excesiva: una aceptación de la superioridad de una civilización (la islámica) sobre otra (la cristiana).

6 La ironía subversiva de Houellebecq se manifiesta una vez más en pormenores sutiles: cuando François conoce por los medios la noticia del triunfo de la Hermandad Musulmana en las elecciones presidenciales, se encuentra visitando el corazón de la cristiandad medieval francesa, la ciudad de Rocamadour, donde vivirá atrapado en un bucle mental por más de un mes antes de regresar a un París que va islamizando de manera progresiva sus usos y costumbres. Y los primeros signos del proceso, cómo no, se revelan en la forma de vestir de las mujeres: cambia la moda y el vestuario sirve ahora para encubrir los atractivos carnales del cuerpo femenino. De ese modo, Houellebecq establece una ecuación maliciosa entre el vehemente deseo masculino hacia las zonas tapadas de la anatomía femenina y la represión visual de ese deseo objetualizador impuesta por la nueva normativa vestimentaria como alianza del feminismo occidental y el imperativo fálico del islam. La mirada mordaz de Houellebecq desvela también complicidades imprevistas: la prostitución no solo no está prohibida en la nueva realidad islamizada sino que parece haber multiplicado sus lugares de encuentro en Internet, y los servicios venales de chicas alegres a que recurre el narrador célibe para sumirse en un mayor desconsuelo no tienen nada de clandestino ni, mucho menos, de transgresor en ese contexto patriarcal renovado.

Entre la tentación populista del neofascismo «identitario», la abulia democrática experimentada hasta el hastío en cada período electoral, la marginalidad progresiva de la izquierda y la claudicación a un islam moderado, como respuesta efectiva a la peligrosa quiebra del contrato social, el narrador no tarda en decidirse, como la mayoría de los franceses, en pro de la menos mala de las opciones propuestas a una libido democrática en estado afásico

7 El artífice de la conversión de François es un personaje inquietante: un refinado y perspicaz rector universitario, Rediger, convencido del suicidio paulatino de Europa y de la supremacía islámica en todos los dominios. Como proclama ante un François a punto de convertirse: «El islam acepta el mundo, y lo acepta en su integralidad, acepta el mundo tal

—No solo no tienen nada que temer, ¡hasta tienen mucho que ganar! Sabe... —sonrió excusándose—, hace diez años que sigo el caso de Ben Abbes, puedo decir sin exagerar que soy una de las personas en Francia que mejor lo conoce. He consagrado prácticamente toda mi carrera a la vigilancia de los movimientos islamistas. El primer caso en el que trabajé, en esa época era muy joven, aún estudiaba en Saint-Cyr-au-Mont-d'Or, fueron los atentados de 1986 en París, que finalmente se descubrió que fueron ordenados por Hezbolá e indirectamente por Irán. Luego vinieron los argelinos, los kosovares, las facciones más directamente ligadas a Al Qaeda, los lobos solitarios... Nunca ha cesado, bajo formas diversas. Por todo ello, cuando se creó la Hermandad Musulmana, ya los teníamos en el punto de mira. Fueron necesarios años para convencernos de que Ben Abbes tenía realmente un proyecto, e incluso un proyecto extremadamente ambicioso, pero que este no tenía nada que ver con el fundamentalismo islámico. En los círculos de extrema derecha se extendió la idea de que cuando los musulmanes llegaran al poder los cristianos serían necesariamente reducidos a un estatus de *dhimmis*, ciudadanos de segunda clase. La *dhimmah* forma parte en efecto de los principios generales del islam; pero en la práctica, el estatus de *dhimmi* es muy flexible. El islam tiene una extensión geográfica enorme; la manera en que se practica en Arabia Saudí no tiene nada que ver con la de Indonesia o Marruecos. En lo que respecta a Francia, estoy absolutamente convencido y me apostaría cualquier cosa a que no solo no se pondrá ninguna traba al culto cristiano, sino que las subvenciones concedidas a las asociaciones católicas y al mantenimiento de los edificios religiosos serán aumentadas, pues pueden permitírselo, y de todas formas las que las petromonarquías concederán a las mezquitas serán mucho mayores. Y, sobre todo, el verdadero enemigo de los musulmanes, lo que temen y odian más por encima de todo, no es el catolicismo: es el secularismo, el laicismo, el materialismo ateo. Para ellos los católicos son creyentes, el catolicismo es una religión del Libro; se trata solo de convencerlos de dar un paso más, de convertirse al islam: esa es la verdadera visión musulmana de la cristiandad, la visión original.

—¿Y los judíos? —Se me escapó, no había previsto preguntarlo. La imagen de Myriam sobre mi cama, en camiseta, la última mañana, la imagen de su culito redondo me vino brevemente a la mente; me serví otra copa generosa de Cahors.

—Ah... —Sonrió de nuevo—. Para los judíos es evidentemente un poco más complicado. En principio, la teoría es la misma, el judaísmo es una religión del Libro, Abraham y Moisés están reconocidos como profetas del islam; sin embargo, en la práctica, en los países musulmanes las relaciones con los judíos a menudo han sido más difíciles que con los cristianos; y además, por supuesto, la cuestión palestina lo ha envenenado todo. Así que hay ciertas corrientes minoritarias en el seno de la Hermandad Musulmana que desearían ejercer medidas de represalia contra los judíos; pero creo, también, que no tienen posibilidades de imponerse. Ben Abbes siempre se ha cuidado de mantener buenas relaciones con el gran rabino de Francia; quizá de todas formas de vez en cuando les aflojará un poco la brida a sus extremistas; porque si realmente piensa obtener conversiones masivas entre los cristianos, y nada prueba que eso sea imposible, sin duda se hace pocas ilusiones en lo que respecta a los judíos. Creo que lo que espera en el fondo es que decidirán por sí mismos marcharse de Francia para emigrar a Israel. En todo caso, puedo [☞]

cual, por hablar como Nietzsche». Conviene recordar cómo el intempestivo Houellebecq, de una manera bastante retorcida, estaría canalizando aquí, para bien y para mal, algunas precursoras reflexiones de Nietzsche en favor del islam expresadas en su radical panfleto anticristiano ***El Anticristo***:

> «El cristianismo nos arrebató la cosecha de la cultura antigua, más tarde volvió a arrebatarnos la cosecha de la cultura islámica. El prodigioso mundo de la cultura mora de España, que en el fondo es más afín a nosotros que Roma y que Grecia, que habla a nuestro sentido y a nuestro gusto con más fuerza que aquellas, fue pisoteado —no digo por qué pies— ¿por qué?, ¡porque debía su génesis a unos instintos aristocráticos, a unos instintos varoniles, porque decía sí a la vida incluso con las raras y refinadas suntuosidades de la vida moral!».

8 Al novelista Houellebecq le interesa, por tanto, para terminar de cuadrar su juego dialéctico, que su perplejo personaje, un pánfilo universitario que sanciona con sus ridículos complejos sexuales la degradación de la vida intelectual francesa y europea, revele las claves reaccionarias de la bancarrota del orden patriarcal a través de un proceso interior que lo guíe al convencimiento de que la concentración de las mujeres desde muy temprana edad en el mundo doméstico y conyugal, apartadas de cualquier otra actividad laboral, supone una vía segura hacia la felicidad masculina, primero, y femenina, después. Un estilo de vida anticuado pero eficaz para ambos sexos, como la poligamia coránica. Una utopía viable, realista, pragmática, fundada en una escala jerárquica de sumisión ascendente: la sumisión de la mujer al hombre y del hombre a Dios (Alá). No importa tanto el rasgo satírico de que esta teocracia islámica de signo más templado solo pueda realizar sus fines prescritos, al menos en las altas instancias de la administración donde aspira a integrarse el narrador, gracias a la financiación saudí.

Michel Houellebecq / © Mariusz Kubik / Wiki. Commons

9 En este mismo sentido, no deja de ser un sarcasmo cómo, para explicar el arraigo religioso del concepto de 'sumisión' en la realidad de las sociedades islámicas, el gurú de la conversión de François, el nuevo pope universitario Rediger, recurra sin reparos a ***Historia de O*** con la excusa de que habita, rodeado de lujos fastuosos y placeres polígamos, la mansión donde vivía Jean Paulhan y, sobre todo, donde su amante, Dominique Aury, escribió la novela definitiva sobre el masoquismo femenino como modelo de relación sexual gratificante y pleno: «Es la sumisión [...] La idea asombrosa y simple, jamás expresada hasta entonces con esa fuerza, de que la cumbre de la felicidad humana reside en la sumisión más absoluta». El grave fallo de la propuesta especulativa diseñada por Houellebecq reside en creer (aunque sea de modo irónico o crítico) que la mayoría de las mujeres occidentales «desearían» renunciar a sus prerrogativas jurídicas y libertades sexuales, arduamente conquistadas, para someterse a [☞]

asegurarle que no tiene ninguna intención de comprometer sus ambiciones personales, que son enormes, por la cara bonita del pueblo palestino. Sorprendentemente, poca gente ha leído lo que escribió en sus inicios, aunque es cierto que se publicó en revistas de geopolítica poco conocidas. Pero su gran referencia, como salta a la vista, es el Imperio romano, y para él la construcción europea no es más que un medio para hacer realidad esa milenaria ambición. El principal eje de su política exterior será desplazar al sur el centro de gravedad de Europa; ya existen organizaciones que persiguen ese objetivo, como la Unión para el Mediterráneo. Los primeros países susceptibles de sumarse a la construcción europea serán seguramente Turquía y Marruecos; luego vendrán Túnez y Argelia. A más largo plazo, está Egipto, que es una pieza más grande pero que sería decisiva. Paralelamente, cabe pensar que las instituciones europeas, que en la actualidad son poco democráticas, evolucionarán hacia más consultas populares; el resultado lógico sería la elección por sufragio universal de un presidente europeo. En ese contexto, la integración europea de países ya muy poblados y con una demografía dinámica, como Turquía y Egipto, podría desempeñar un papel decisivo. La verdadera ambición de Ben Abbes, estoy convencido de ello, es convertirse en su momento en el primer presidente electo de Europa, de una Europa ampliada, incluyendo los países del perímetro mediterráneo. Hay que recordar que solo tiene cuarenta y tres años, aunque para tranquilizar a su electorado se esfuerce en aparentar más cultivando su tripa y negándose a teñirse el cabello. En cierto sentido la vieja Bat Ye'or no se equivoca, con su fantasía del complot de Eurabia; pero se equivoca completamente cuando se imagina que el conjunto euromediterráneo se hallará en posición de inferioridad respecto a las monarquías del Golfo: nos hallaremos ante unas de las primeras potencias económicas mundiales y estarán perfectamente en condiciones de tratarse de tú a tú. Ahora mismo se está desarrollando un juego extraño con Arabia Saudí y las otras petromonarquías: Ben Abbes está absolutamente dispuesto a aprovecharse, sin medida alguna, de sus petrodólares; pero no tiene ninguna intención de consentir la menor cesión de soberanía. En cierto sentido no hace más que retomar la ambición de De Gaulle, la de una gran política árabe de Francia, y le aseguro que no le faltan aliados incluso entre las monarquías del Golfo, cuyo alineamiento con las posiciones norteamericanas las obliga a tragarse muchos sapos y culebras y las coloca permanentemente en entredicho ante la opinión pública árabe, y empiezan a decirse que un aliado como Europa, menos orgánicamente ligado a Israel, podría constituir una mejor elección...

Calló. Había hablado sin parar más de media hora. Me preguntaba si iba a escribir un libro, ahora que estaba jubilado, si iba a poner sus ideas por escrito. Su discurso me parecía interesante; en fin, para la gente a la que le interesa la historia, evidentemente. Marie-Françoise trajo el postre, una empanada landesa de manzana y nueces. Hacía mucho tiempo que no había comido tan bien. Después de la cena, lo que se imponía era pasar al salón para degustar un *bas-armagnac*; y eso fue exactamente lo que hicimos. Aplacado por el aroma del alcohol, contemplando el cráneo lustrado del antiguo espía, su bata corta de estampado escocés, me pregunté qué debía de pensar él mismo, personalmente. ¿Qué puede pensar alguien que ha consagrado su vida entera a investigar los entresijos geopolíticos? Probablemente nada, e imagino que ni siquiera votaba; sabía demasiado. ■

un nuevo régimen de subordinación con el solo fin de complacer el regresivo apetito patriarcal de un género masculino amenazado en sus vetustos privilegios por la deriva hipermoderna del mundo.

10 Otro aspecto relevante de ***Sumisión*** radica en su dimensión de especulación geopolítica sobre el escenario internacional contemporáneo, quizá la parte más sustantiva del libro a pesar de la artificialidad con que se integra en la trama, desbordando el limitado punto de vista del narrador, con objeto de proporcionar una información más completa y exacta sobre los acontecimientos en curso. El decisivo papel de maestro de ceremonias de esta sección fundamental de la novela lo desempeña el marido de Marie-Françoise, la directora del departamento universitario de François. En sucesivos encuentros con el exespía Alain Tanneur se va creando el perfil chestertoniano del hombre que sabía demasiado sobre la (in)seguridad nacional y las oscuras maniobras y manipulaciones políticas que configuran la realidad como un tablero de juego tan caprichoso como cruel y a menudo desconcertante para un observador implicado. Tras el triunfo electoral de la Hermandad Musulmana y de su carismático líder moderado (Ben Abbes), Tanneur le explica a François, no sin entusiasmo, las consecuencias que en la civilización europea tendrá tal victoria y cómo la vía de regeneración de esta pasa por la reunión política de ambas orillas del Mediterráneo en un ente supranacional democrático a través de la fundación de un nuevo imperio meridional que le devuelva a la problemática región el poderío y la influencia de antaño. Contra Norteamérica e Israel, de una parte, y contra las petromonarquías del golfo Pérsico, de otra. Ese nuevo *imperium nostrum* participaría, por si fuera poco, de los atributos de una fantasía histórica fraguada en la mente del presidente musulmán a imitación de los ideales y las estructuras de la Roma imperial de Augusto: «Ben Abbes también cree en Europa, cree en ella más incluso que los demás, pero es diferente, tiene una idea de Europa, un verdadero proyecto de civilización. Su modelo último, en el fondo, es el emperador Augusto».

Houellebecq cree que su misión como novelista consiste en desnudar, con refinada ironía, las miserias morales de su tiempo sin comprometerse con ninguna causa militante

11 «Los grandes espíritus son escépticos», proclamaba Nietzsche. Suscriba o no la tesis central de esta novela de conversión, Houellebecq cree que su misión como novelista consiste en desnudar, con refinada ironía, las miserias morales de su tiempo sin comprometerse con ninguna causa militante. Los sociólogos de guardia deberían tomar buena nota. Una de dos. O bien Houellebecq tiene razón y este es el porvenir que nos aguarda, nos guste o no, estamos abocados a un retorno paneuropeo de lo reprimido religioso. O bien todo es producto de la pura especulación intelectual: la fantasía «nihilista» de un escritor sumido en la desesperación y plenamente consciente de la crisis profunda que atraviesa la vida europea.

12 No sé, finalmente, si Houellebecq es un profeta acreditado o un mero individuo atrapado como todos en los espejismos y trampantojos de la actualidad. Pero sí sé que *Sumisión* explota con ingenio e inventiva el poder novelesco de jugar al límite con las ficciones de la política y la geopolítica de un tiempo turbulento como este. En el fondo, la literatura también sirve para esto. Para dinamitar la representación convencional de un estado de cosas, poner el mundo del revés, examinarlo a la luz de la inteligencia y la imaginación, evitando el error de sostener cualquiera de las convicciones en juego. ■

Julieta Valero

Boda en Toulouse

Las ciudades, las personas con río, no es fácil orientarse, siempre interior, siempre orillando.

Otra cosa es el sentido, ahí la reina mesetaria concede: aguas ganan, aguas deben ganar.

Tras los novios, pisando el velo raído de la lluvia para no despertarla, éramos como gente de Corleone y el viento, sí, amigo,

la belleza de lo complejo, tarea de Europa ahora, casar el foie con la guayaba pero también

una morena, una rubia. A partir de cierto kilómetro eliges orilla y permaneces

o eliges buscar el Sol y errarás toda tu vida

piedra pequeña o no, la de esta ciudad, rosa ciertamente; el rosa es un color y un estado del (des)crédito también.

Éramos jóvenes aunque padres muy de nuestro tiempo: hicimos cocinar

a los ancianos hasta el amanecer para luego despreciar su cansancio pero

¿qué hará el tiempo con el bajo de nuestro vestido, el largo de las metamorfosis?

Venganza. Venganza en la lluvia, lógica rancia en el ánimo y felicidad de los finales en los extremos de un arco iris sostenido
por los invitados más robustos para amar.

Ya lo dijo el juez salido de su zulo partisano para la ocasión: cuidado con la ficción de la alegría,

hay mucha servidumbre en las botellas de champán.

Viejina

Se retuerce las manos presintiendo su nombre,
médico de cabecera, omóplatos casi cruzados.

Cabría preguntarle si reducida
a alguna esencia o resta simple.

Este es el olor de los que insisten. En su caja
abdominal el silencio tras todas las bombas de todas
las guerras. Me sonríe ambulatoria.

La flor del siglo XX, el loto de sus pies.

Nota

«Este es el último día inútil de mi vida».

—Y nadie se ponía de acuerdo... ¿Una pluma
de ave fénix? ¿La nota de un suicida? Yo, que te conozco, pensé
en tus libretas de colores, esas delicias inanes para facturar
la noción de vida y en la entrada del 2 de enero,
justo al abrir los ojos.

Mejor que segreguemos entre
amor y convivencia. «Un día que no consigo hacer alguna
cosa, por pequeña que sea, me parece un día
desperdiciado».

Ahora ya puedes gozar libelularmente
del sonido de sus llaves y la imagen
con bolsas de una mujer no solo culpable
de su importancia

también de una belleza injustísima, piensas feliz y
caucásica, portadora de todas las vitaminas.

Julieta Valero nació en Madrid, el 27 de Julio de 1971. Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, donde también realizó los estudios de Doctorado en Literatura Española Moderna y Contemporánea. Es autora de los poemarios ***Altar de los días parado***s (Madrid, Bartleby, 2003), ***Los Heridos Graves*** (Barcelona, DVD, 2005, IV Premio de Poesía Radio Joven de RNE-R3) y ***Autoría*** (Barcelona, DVD, 2010, XXII Premio de Poesía Cáceres Patrimonio de la Humanidad,3 Premio Ausiás March 2010). Co-dirigió y presentó con Mariano Peyrou el programa de radio «A ras de verso» (Radio Círculo del Círculo de Bellas Artes de Madrid). Desde 2008 es coordinadora en la Fundación Centro de Poesía José Hierro.

Estos tres poemas pertenecen al libro ***Que concierne*** (Vaso Roto, 2015)

Ben Lerner

En esa época, la desnudez parcial estaba permitida,
siempre y cuando los pechos en cuestión fueran de indígenas.

Las nubes tenían facilidad de dicción,
y a la muerte le iba muy bien con las mujeres
y por las noches nuestros documentos se abrían
para emitir sus fragantes confesiones.

En esa época, se sumergían cebollas enteras y pueblos enteros
en grasa transparente y semisólida de cerdo.
Los niños aspiraban líneas de oro en polvo,
inhalaban pegamento hecho de tachuelas,
fumaban mirra sepulcral y luego tiraban unos tiros
en sus escuelas.

En esa época, la policía se llevó detenidos a todos los insectos,
luego a los pájaros, después a las estrellas,
y el cielo se escapó bajo la tierra.

The Lichtenberg Figures (2004)

Soñamos con una lluvia que, en lugar de caer, avance paralela a la tierra. Lámina tras lámina de lluvia. Luego, una lluvia hacia arriba que comienza a unos pocos metros del suelo. Uno puede ponerse debajo de la lluvia y observar. Con la desaparición del espacio público, soñamos con una lluvia desplazada a interiores. Una lluvia en miniatura, restringida a una habitación, una pared, una caja. Después, soñamos con la nieve.

Los astronautas al volver casi siempre caen en una honda depresión. Los asalta un deseo incontrolable de subir de peso. Al atardecer, se los ve deambulando por el parque con pijamas de seda, ante las burlas de los niños y seguidos por perros. La prolongada ingravidez destruye los huesos, los músculos y, finalmente, la laringe, por lo cual, cuando vuelven a la Tierra, constatamos que su voz se ha reducido a una especie de silbido quedo, que es a la vez agudo y suave y solo inteligible para otros astronautas, un silbido que parece, pero no es, a pesar de lo que diga el gobierno, una canción.

Elegía didáctica

[...]

El héroe hace de morir una obra maestra,
e incluso si el héroe es una cantidad conocida
hay una lucha abierta acerca del sentido de su muerte. Según el presidente,

todo estadounidense que siga con su vida como si las torres no se hubieran caído
es un héroe. Con esto se combina lo negativo con lo contrafáctico.
La afirmación del presidente carece de sentido,
salvo que ser estadounidense signifique aceptar la propia muerte,
lo cual es posible.

Es difícil diferenciar entre la caída de las torres
y la imagen de las torres al caer.
La influencia de las imágenes es, muchas veces, más poderosa que
la influencia de los acontecimientos,
como la película de Pollock pintando es más influyente que las pinturas de Pollock.

Pero a medida que se la repite, la fuerza de una imagen disminuye,
y causa preocupación y una reinversión simbólica.
Entonces es posible que a la imagen le atribuyan valor, donde no lo hay.
¿Una imagen puede ser heroica?
No,
pero una imagen puede proclamar su distancia del acontecimiento
que visiblemente representa;
es decir, puede declararse a sí misma su propio acontecimiento,
y en consecuencia prohibir en lo sucesivo toda inversión.

La crítica observa la imagen de las torres al caer.
Cada vez que ve la imagen de las torres al caer
se acuerda menos de la caída de las torres.

La crítica se siente culpable de ver la imagen como una obra de arte,
pero la culpa aquí es producto de un error cognitivo,
en tanto la crítica es incapaz de distinguir entre un acontecimiento
y el acontecimiento de la imagen del acontecimiento.

La imagen de las torres al caer es una obra de arte
y, como toda obra de arte, puede ser rechazada
por contaminar aquello que visiblemente representa. Como regla general,
si una representación de las torres al caer
puede ser repetida, carece de realismo.

El formalismo es la creencia de que el ojo ejerce violencia sobre el
objeto que aprehende.

Todo formalismo es, en consecuencia, triste.
Un formalismo negativo reconoce la violencia inherente a su método.
En consecuencia el formalismo es una práctica, no una esencia.

Por ejemplo, un silogismo sujeto a un sistema de sustituciones
nos permite aprehender la experiencia de la lógica
a expensas de la lógica.

El formalismo negativo cataliza una experiencia de la estructura.
La experiencia de la estructura es triste,
pero al revelar la contingencia del contenido,
autoriza la esperanza.

Esa es la función del arte: autorizar la esperanza,
pero la condición de posibilidad de esta esperanza es la
imposibilidad de su concreción.
El valor de la esperanza es que carece de valor de uso.
La esperanza es el formalismo más triste que hay.

La mirada de la crítica es una polémica sin objeto
y solo busca una superficie
para desplegar sus propias contradicciones internas.
Si las condiciones lo permiten, un dibujo puede volverse significativo,
pero solo en función de su búsqueda de significado.

No es que el significado sea mera apariencia.
El significado es verdadero pero impermanente.
En efecto, la mera apariencia de significado es significativa.
La llamamos *política*.

La lírica es un trastorno estelar.
La relación entre el yo lírico y el poema lírico
es como la relación entre una estrella y la luz de las estrellas.
El poema y el yo no son jamás idénticos, y su distancia puede
medirse en tiempo.
Algunos poemas líricos se hacen visibles mucho después de que
deja de existir lo que los originó.

El cielo es anacrónico. De la misma manera, la lírica
experimenta un retraso respecto de la subjetividad que pretende
expresar. Expresar este desajuste
es tarea de la lírica negativa,
que no existe.

Si acaso la lírica negativa llega a existir, va a ser repetitiva.
Estará diseñada para caer por anticipado, y producir una imagen
que transmita la imposibilidad de la transmisión. Este gesto familiar,
como una firme pincelada negra sobre un campo blanco,
va a enfatizar la monotonía, que es el fracaso del énfasis.

La crítica se repite en busca de énfasis.
Pero, dado que la repetición enfatiza solamente el fracaso del sentido,
incurre en contradicción.
Cuando las contradicciones son intencionales, se vuelven líricas,
y la ausencia del yo se experimenta como una presencia.

Si acaso la lírica negativa llega a existir, afectará la monotonía
sin efecto alguno.
El fracaso de la monotonía será una expresión de profundidad.
Las torres caen de manera didáctica.
Cuando una torre cae en la práctica también cae en teoría.
Entonces, los acontecimientos rápidos expresan significados
que exigen conmemoraciones,
conmemoraciones verticales en paz con la negatividad.

¿Debemos conmemorar las torres o la caída de las torres?
¿Habrá alguna conmemoración que supere la elegancia de la ausencia?
O tal vez, *in memoriam*, deberíamos destruir otra cosa.

Creo que deberíamos trazar una gruesa línea negra sobre un campo
que, con excepción de ella, esté en blanco.
Si podemos clausurar toda interpretación ulterior del acontecimiento,
podremos evitar que la caída se convierta en una obra maestra.
La clave es planificar lo menos posible el acto de conmemoración.
Al planificar lo menos posible nos negamos a atribuir valor donde no hay.
La violencia no es moderna aún; es incapaz de aceptar las limitaciones
de su medio.
Cuando la violencia cobra conciencia de su mediación y pierde su objeto
empieza a parecerse al amor.
El amor es negativo porque disuelve
todos los detalles y los transforma en una experiencia de la forma.
Negarse a atribuirle significado a un acontecimiento es interpretarlo con amor.

En consecuencia, la falta de sentido del dibujo es significativa
y la incapacidad de salir a buscar valor es heroica.
¿Esto es todo lo que queda de la poesía?

La ignorancia que se ve a sí misma deviene elegía.

Angle of Yaw (2006)

Ben Lerner nació en Kansas, Estados Unidos, en 1979. Ha publicado ***The Lichtenberg Figures*** (2004), ganador del Hayden Carruth Award, ***Angle of Yaw*** (2006), que resultara finalista del National Book Award, y ***Mean Free Path*** (2010). Ha sido becado por el programa Fulbright (2003-2004), por la Howard Foundation (2011) y por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2013). También ha sido el primer norteamericano en obtener el Preis der Stadt Münster für Internationale Poesie (2011). Ha publicado las novelas ***Saliendo de la estación de Atocha*** (Random House, 2013) y ***10:04*** (Random House, 2015), siendo ambas un éxito de público y crítica. En la actualidad ejerce la docencia en el Brooklyn College de Nueva York.

Quien haya frecuentado la obra de John Ashbery probablemente reconozca aquí una descripción precisa de la poética del propio autor, con excepción tal vez del ***Autorretrato en un espejo convexo.*** Lo que está en juego es una idea de representación del mundo y la experiencia sensible que, en lugar de la mímesis tradicional —según la que, a nivel del contenido, a un objeto, a un atributo o a una acción les corresponderían una palabra o una frase—, propone una suerte de traducción formal. No se trata de nombrar el mundo por medio del lenguaje, ya que, como sabemos, la relación entre las palabras y las cosas es arbitraria y convencional. El poema no opera por simple metonimia, al recortar un objeto o una escena como si fueran representativos de una totalidad inabarcable. Más bien, la relación entre poesía y experiencia del mundo sería, según Ashbery, de orden rítmico:

> «Si estas obras presentan una gran complejidad e incluso, para algunos, resultan ilegibles, no se debe tan solo a que la vida, que es su tema, sea complicada, sino a que de hecho imitan su ritmo, su forma de ocurrir, en un intento por dirigir nuestra atención hacia otro aspecto de su verdadera naturaleza».

Los poemas seleccionados pertenecen a la antología bilingüe ***Elegías Doppler,*** selección, traducción y prólogo de Ezequiel Zaidenwerg, Kriller71 Ediciones, 2015.

Edgar PLANS

Una fábrica ambulante de pintura

Juan Carlos Gea

«El artista es un observatorio subterráneo», escribe **Nabokov** en ***Ada o el Ardor.*** La frase es oportuna por lo que sugiere de atención emboscada, de reserva y vigilancia inadvertida. Pero tiene el inconveniente de que confina al artista en la inmovilidad del búnker, le obliga a esperar a que algo interesante pase por el campo de visión del periscopio. En una de las piezas más llamativas de su nueva individual, ***Mobile Ideas,*** **Edgar Plans** resuelve el problema: convierte el observatorio bajo tierra en un submarino con ruedas. Las tienen muchas de las estructuras que el pintor gijonés ha imaginado para esta serie que supone un notable cambio en su trayectoria; una muestra dedicada con emoción y nostalgia a su padre, el recordado **Juan José Plans,** en la que de algún modo su hijo reitera dos grandes devociones que heredó de él: el amor profundo por el suelo doméstico (y en Gijón, la casa es la ciudad entera, y viceversa) y una imaginación viajera, no importa si por paisajes realmente existentes o completamente fabulados.

Desde antiguo, la casa es símbolo de la cabeza humana y, por tanto, de la mente. Plans acoge esa simbología y la amplía a otras estructuras arquitectónicas o ingenieriles de estirpe más reciente: la fábrica, el laboratorio, el museo. Pero en todas ellas subyace el mismo juego que une lo aparentemente estable, inmóvil y cerrado, y lo que se encuentra en perpetuo movimiento interno o externo, generando o desplazándose, o ambas cosas a la vez.

Tipologías constructivas

Desde que se inició el pasado año, la serie ha ido creando una ciudad pintada compuesta por varias *tipologías constructivas:* construcciones en las que, a su vez, se construye algo; construcciones en construcción (con esa especie de meta-construcción, el icono auxiliar de la grúa, que aparece en muchas de ellas, o incorporando la línea de puntos que acota un lugar vacío aún por construir), o finalmente construcciones en las que se acumula lo construido, en las que las líneas de colores se apilan como cuadros tumbados en el almacén del artista o archivados en una pinacoteca. En todas ellas se verifica la cuadratura al círculo de la (inexistente) contradicción entre lo fijo y lo móvil, lo estable y lo viajero, la permanencia y el cambio, la estructura y la vida.

Dream Maker Factory, 2014, óleo sobre papel, 50 × 60 cm

Significativamente, *Mobile Ideas* se generó en un movimiento físico, cuando el pintor puso en vertical los campos de color rectangulares de una composición horizontal cuyo referente era la comida. Ese cambio transformó el alimento en edificio. Y puso en marcha el laboratorio de I+D+i o la fábrica para una serie en la que llama, de entrada, la atención la desaparición de los inconfundibles personajes plansianos, y también la deriva hacia lo esencial, lo depurado y casi lo abstracto que presentan los cuadros y papeles más recientes del ciclo.

En ese proceso, Plans va dejando cada vez más limpia la evidencia de que, en su concepto puramente plástico, los cuadros de *Mobile Ideas* son sobre todo juegos constructivos con estructuras geométricas, líneas y planos, parches cromáticos y apilamientos de líneas de colores, sencillos collages transformados en arquitecturas por la irresistible compulsión narrativa de su autor. La pintura es aplicada con una regla o directamente con el tubo, mezclada con las manos o mediante el pincel, combinada con trozos de papel, a veces con extremada limpieza y otras buscando un efecto turbulento y *sucio.*

Perpetuum mobile

El añadido de ruedas, poleas, escaleras, chimeneas, penachos de humo, anima esas composiciones y les confiere su simbolismo, que casi siempre es un testimonio pintado, casi un diario, de la actividad del artista cuya mente es el verdadero *perpetuum mobile,* pero que otras veces se extiende, bajo la fiesta de colores y formas que es marca de la casa, a reflexiones más generales y abstractas: el vínculo con el lugar, la melancolía del que crea sin parar y es consciente de la inestabilidad de las cosas, el consuelo de quien carga consigo mismo y con sus recuerdos, como en ese delicado homenaje a los artistas exiliados de la República, en la que un montón de casas con ruedas humean en mitad de un espacio blanco.

Hay también mucho de homenaje implícito y explícito a otros artistas: **Pollock, Delaunay, Mondrian, Motherwell** seguramente, **Klee, Torres García...** Y, desde luego, **Pelayo Ortega,** cuya poética y cuyo estilo, mucho más allá de la cita o el tributo, aparece como toda una *herencia* artística completamente asimilada por Plans para sus propios temas y preocupaciones. El amor al lugar es uno de esos temas, que el pintor comparte con otros muchos de sus antecedentes gijoneses. Y otro tiene que ver, si no en las formas sí profundamente en el concepto, con otro ilustre predecesor local, **Aurelio Suárez,** y su convicción de que la mente es el estudio y el hogar del artista; el lugar mágico en el que uno siempre está a la vez en casa y en el mundo; el taller que uno lleva siempre consigo y en el que, se mueva o no, todo está a su vez en permanente movimiento. ■

Edgar Plans
Mobile Ideas
Galería Cornión (Gijón)
Hasta el 30 de junio