

détour



NÚMERO NUEVE, 2018-19

**MINET
GILBERT-LECOMTE
COOPER
PASOLINI
FOSTER WALLACE
PYNCHON
SANROMÁN
DELILLO
FRANZEN
TOPOR**

DÉTOUR

SEGUNDA ÉPOCA, NÚMERO 9, 2018-19

ISSN: 2444-4022

CORREO@DETOUR.ES

EDITORES:

ÓSCAR BROX

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

FRANCISCA PAGEO

DIRECCIÓN ARTÍSTICA:

FRANCISCA PAGEO

MAQUETACIÓN:

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

CORRECCIÓN:

ÓSCAR BROX

EN ESTE NÚMERO:

ANTONIO AGUILAR VÁZQUEZ, STEPHEN J. BURN, JUAN JIMÉNEZ GARCÍA, JULIO MONTEVERDE, JORDI REVERT, DIEGO SALGADO, DIEGO LUIS SANROMÁN

Y ADEMÁS:

DENNIS COOPER, ALBERTO MORAVIA, ROLAND TOPOR

TRADUCCIONES:

DIEGO SALGADO, DIEGO LUIS SANROMÁN, JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

ILUSTRACIONES:

FRANCISCA PAGEO, ANDREA REYES

AGRADECIMIENTOS:

PEPITAS EDITORIAL, THE LITERARY ENCYCLOPEDIA, DENNIS COOPER, REVISTA DAZET

FACEBOOK.COM/REVISTADETOUR · TWITTER.COM/TDETOUR

UNA PUBLICACIÓN DE DÉTOUR CULTURA, ASOCIACIÓN CULTURAL

EDITORIAL

Fue a comienzos de octubre cuando arrancamos otra etapa en *Détour*, más concentrada en lo literario, y quisimos hacerlo dedicando un monográfico a la novela americana; más en concreto, a la época de William Gaddis, Robert Coover y John Barth, a francotiradores como Don DeLillo y Thomas Pynchon o vástagos de aquella generación como David Foster Wallace y Jonathan Franzen. El resultado, todavía provisional, muestra un catálogo de paranoias y soledades, de interrogantes en torno a la evolución de la sociedad americana y a las formas con las que la novela se ha plegado a describir la identidad de su nación. En un momento, huelga decirlo, marcado por el capitalismo tardío y, asimismo, la transición al Siglo XXI.

Aquella literatura ha pasado por diferentes épocas en el mundo editorial en castellano, por mucho que haya sido en los últimos años en los que la (re)edición haya propiciado un descubrimiento de autores seminales en el panorama norteamericano. Probablemente Dennis Cooper nunca haya pertenecido a un canon literario; o sí, pero al de los malditos. Al de aquellos autores que, como sentenciara Luis Antonio de Villena, se preguntan por la capacidad de rebasar cualquier límite moral que se halle en el camino. De Cooper hemos publicado un artículo, toda una introducción a su carrera, a cargo de Diego Luis Sanromán, y también un pequeño relato, *Lo peor*, que bien podría sintetizar todas sus constantes estéticas.

De un maldito a otro, Roland Topor, genio creativo del grupo Pánico. Topor, presencia constante en nuestra revista, de actualidad editorial gracias a la Biblioteca recién inaugurada por el sello Pepitas de calabaza, es protagonista de un diálogo entre Juan Jiménez García y Diego Luis Sanromán, así como también autor de un pequeño relato lleno de negrura y mordacidad: *Dr. Jekyll y Mrs. Hyde*. Y otro diálogo, pero con los mismos protagonistas, tiene como objeto la publicación del libro de Diego Luis *Ladran los hombres*.

Sin abandonar las coordenadas de la literatura francesa, nos acercamos al territorio del grupo surrealista *El gran juego* para hablar de una de sus figuras, Pierre Minet, a quien se puede descubrir gracias a un texto tan poderoso y autobiográfico como *La derrota*. Para ello, Juan Jiménez García conversa con Julio Monteverde, traductor de la obra. Y, a modo de complemento, publicamos también un texto de Monteverde sobre Roger Gilbert-Lecomte, factótum junto a René Daumal de *El gran juego*. Todos los textos, por cierto, han sido ilustrados con collages e imágenes por Francisca Pageo.

Por último, regresamos a la figura de un intelectual, de un poeta y cineasta, al que nos gusta volver con frecuencia: Pier Paolo Pasolini. Y lo hacemos con la oración fúnebre que pronunció su amigo Alberto Moravia. Una pequeña elegía, retrato en miniatura de la potencia intelectual pasoliniana con la que, a nuestra manera, hemos querido inaugurar una nueva época. Y para la que contamos con una bella ilustración de Andrea Reyes.

De este modo, lo que tenéis a continuación es una muestra de la trayectoria actual de la revista. Un recorrido personal a través de nuestros héroes literarios, malditos y en algunos casos olvidados, con los que pretendemos abrir una serie de líneas que retomaremos en el futuro. Si nuestro objetivo desde la fundación de *Détour* fue acercarnos a la cultura y el arte a través de la pasión y la emoción, el afán de este último número pasa por construir una constelación de autores y obras mediante los cuáles leer las últimas décadas del Siglo XX y aquello que este ha legado al XXI. A continuación podéis empezar a descubrirlo.

NÚMERO NUEVE

2018-19

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

PRESENTE CONTINUO. UNA CONVERSACIÓN CON JULIO MONTEVERDE

JULIO MONTEVERDE

ACERCA DE DOS FOTOGRAFÍAS DE ROGER GILBERT-LECOMTE

DIEGO LUIS SANROMÁN

DENNIS COOPER: ¿QUÉ ESTÁS BUSCANDO, CHAVAL?!

DENNIS COOPER

LO PEOR (1960-1971)

ALBERTO MORAVIA

SOBRE LA MUERTE DE PIER PAOLO PASOLINI

ANTONIO AGUILAR VÁZQUEZ

ENTRETENIMIENTO Y ABURRIMIENTO, DOS NOVELAS DE DAVID FOSTER WALLACE

DIEGO SALGADO

LA VIDA ES LITERATURA. LA LITERATURA ES SENTIDO: THOMAS PYNCHON

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

DAS UNHEIMLICHE. UNA CONVERSACIÓN CON DIEGO LUIS SANROMÁN

JORDI REVERT

TODAS LAS HISTORIAS DE FAMILIAS SON HISTORIAS DE FANTASMAS

STEPHEN J. BURN

DON DELILLO. FICCIÓN, PARANOIA E HISTORIA

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

ROLAND TOPOR, DÉCONNER. UNA CONVERSACIÓN CON DIEGO LUIS SANROMÁN

ROLAND TOPOR

DR. JEKYL Y MRS. HYDE



JUAN JIMÉNEZ GARCÍA
PRESENTE CONTINUO. UNA CONVERSACIÓN
CON **JULIO MONTERVERDE**

COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

Pierre Minet nace en 1909 en Reims. Hijo de una familia acomodada, su vida viene determinada desde un principio. Estudiar para ser algo, para no defraudar, para seguir una línea trazada de persona bien. Pero en Minet algo no funciona. Ni los estudios, ni la relación con el padre, ni el futuro. Cualquier trabajo le resulta inabordable. Entra en Acción Francesa, grupo que hoy sería ultraderechista. En una concentración contra las manifestaciones del uno de mayo, con solo dieciséis años, conoce a Roger Gilbert-Lecomte y a René Daumal, fundadores del grupo surrealista (sin saberlo) El gran juego. Les atrae su provocación. De él esperarán un nuevo Rimbaud, y esa será una losa más en su vida. Este encuentro acabará por determinar la necesidad de escapar a su propia realidad. También a Reims. Se marchará a París esperando algo. O tal vez nada. Su libertad, su irrefrenable deseo de ser libre, se confunde con ese no ser nada, escapar a todo. Incapaz de asumir algo que no sea esa libertad o algo, sin más, vivirá en la miseria, entre surrealistas y noches interminables. Entonces, conoce a una mujer. Y el amor. Y también la enfermedad. Ambas cosas acabarán con un tiempo e incluso una época. Pierre Minet desaparecerá para volver muchos años después con un libro, *La derrota*, que es la narración de aquellos años. Su confesión. Para poder ser otra cosa, cuando ya lo es. Daumal ha muerto. Gilbert-Lecomte ha muerto. Todo un mundo, también el suyo, ha muerto. Y entonces es el momento de enterrar a aquel otro joven que fue él. ¿La derrota de quién? Tal vez la derrota de muchos de nosotros, incapaces de encontrar esa libertad, ese pasado, vencidos por un presente endeudado por el futuro. *La derrota*

acaba de ser editado por Pepitas. La edición y traducción es de Julio Monteverde. Y con él sentimos la necesidad de conversar sobre este libro extraordinario. Palabra justa aunque insuficiente para encerrar todo su misterio y toda su belleza.



Pierre Minet, *La derrota*: «Era necesario abandonarse a la vida como uno se abandona al sueño. Porque ella era un sueño, extraño, enervante, impreciso como todo sueño. Era necesario abandonarse como un nadador se lanza sobre la ola y se deja llevar. Alcanzar el éxtasis ofreciéndose a la penetración de sus perfumes, de sus ruidos, de sus silencios, de su poesía móvil como el mar, abismándose en la contemplación de su cortejo, y no resistiéndose a su paso. [...] Sí, para mí aquello era perfecto: dejarme ir, ser como una balsa en el mar, y por medio de una disponibilidad prácticamente completa, una casi total aquiescencia del azar, una despreocupación categórica frente al inminente peligro, vivir como se sueña, soñar la vida.»

Pienso que, curiosamente, lo que nos queda de esa época, del surrealismo, de los movimientos y los protagonistas de aquel tiempo, no sus obras, ni tan siquiera sus ideas, sus frases, sino ellos mismos como propia obra. Ellos mismos en sus fotografías, en sus escritos autobiográficos. Es significativo Breton con *Nadja*, pero algo parecido les ocurre a todos. En ese sentido, *La derrota* es extraordinariamente emblemático, porque de algún modo también cuestiona sus vidas...

Sobre lo primero que me comentas, la verdad es que estaba tentado en decir que si eso fuera así, si finalmente lo que quedase de ellos fuera solamente sus vidas, sería posiblemente su mayor triunfo. Aunque no estoy del todo convencido de una afirmación tan amplia, ya que gran cantidad de obras de aquella época mantienen todo su poder de fascinación. Lo que sí creo es que es muy importante no perder nunca de vista que para la mayoría de ellos lo principal era la vida. Siempre. Breton lo resumió perfectamente en un poema que luego apareció escrito en los muros de París en 1968: *Plutôt la vie*. Más la vida. Cuando en *El Segundo sexo* Simone de Beauvoir le reprocha a Breton hablar por Nadja, es decir, relegarla a un papel de inspiradora del libro, que él escribirá, da la sensación de olvidar ese aspecto esencial, esto es: que para Breton la vida es mucho más importante que los libros.

Que el valor de los libros, para él, es secundario, y que únicamente se mide por el grado en que permiten acercarse a ese territorio en el que Nadja parecía vivir ya de forma natural. Por eso *Nadja*, como libro, no será jamás la culminación de la experiencia, sino siempre un pálido reflejo de aquello que ha tenido lugar realmente y donde se ha resuelto lo esencial, lo verdaderamente importante. Lo mismo sucede con Minet y *La derrota*: el libro es un documento, ya que es en la experiencia real, en esa creación de algo muy próximo, en mi opinión, a la «verdadera vida» de Rimbaud, donde el libro se trasciende a sí mismo, y sortea el peligro de convertirse en literatura para convertirse en poesía vivida.

André Breton: «Aquel que sabe hablar de la libertad como él lo hace está menos vencido que nadie [...] ¡Y cuántos pasajes exaltantes, contagiosos! Muchas veces, me he sorprendido de no saber si era él o yo quién hablaba».

La frase de Breton (que está sacada de una carta, es decir, de un documento privado no destinado a hacerse público), tiene todo el sentido si se recuerdan ciertos episodios de su vida. Porque cuando abandonó la facultad de medicina sus padres le cortaron la asignación y vivió una larga temporada casi sin recursos en París, sin poder comer todos los días –como se comenta en el *Manifiesto surrealista* a tenor de la alucinación del «hombre cortado en dos por una ventana»–, y pasaba los días sentado en un banco de la plaza del Châtelet porque no tenía adonde ir. Es claro que nunca se prostituyó ni durmió bajo un banco de las Tullerías, pero durante su vida pasó muchos periodos de auténtica pobreza, y la experiencia de la vida de las calles de París la conocía mejor que nadie. Igualmente, creo que Breton también se refiere aquí al espíritu de rebeldía, al asco por los oficios y la vida asentada, y al desafío a la autoridad paternal ya sea real o simbólica. Hay un episodio en el que Minet abofetea a un trabajador que acaba de recibir la medalla a los 25 años de trabajo que sería perfectamente creíble por parte de Breton, no digamos ya por parte de Benjamin Peret. En el caso de Minet, por supuesto, hay además una gran radicalidad, una vocación ciega de conducirse a tumba abierta, que evidentemente superó a lo vivido por Breton, pero también a lo vivido por Daumal, por Aragon, por Eluard...

Pierre Minet, *La derrota*: «Evidentemente no escribo todo esto por el simple placer de escribir. No, valgo más que todo eso. No voy a confesarme más que porque le encuentro una utilidad. Tengo una gran necesidad. Por otra parte, no está probado que no ayude a

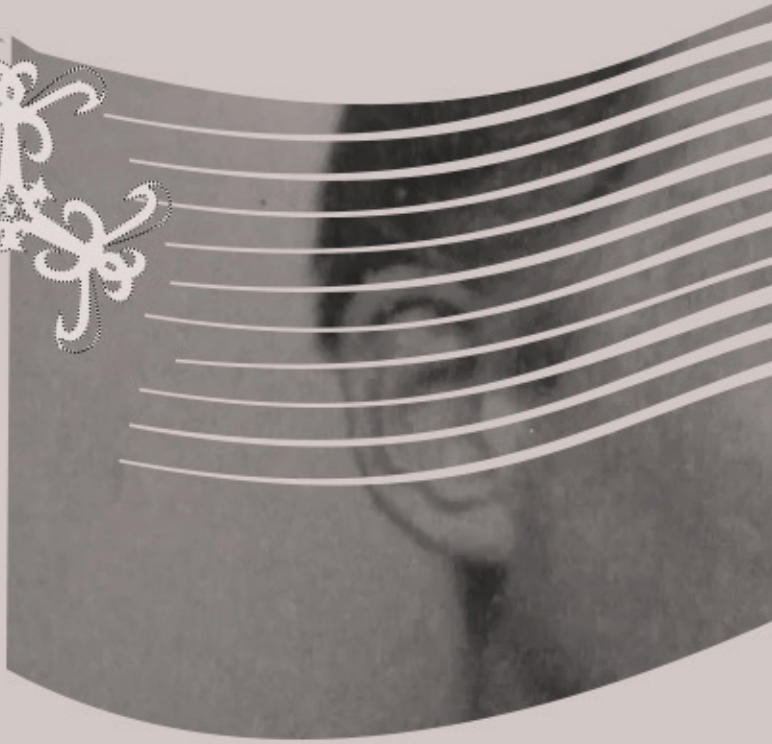
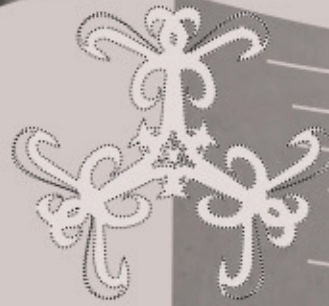
nadie. Pretendo interesar. No siempre he sido lo que soy ahora. También creo que mi experiencia es bastante significativa. No me ha faltado el valor: aquello de lo que los otros hablan yo lo he conocido, probado. Realmente tengo muchas cosas que contar. Y es importante que las cuente.»

¿La aspiración de Pierre Minet era la de la libertad o la de la nada? O ninguna de las dos, sino que simplemente rehuía cualquier tipo de atadura o compromiso y eso le hacía alcanzar todo aquello sin ni tan siquiera pretenderlo. *La derrota* no es un libro de alguien que busca ser libre, sino de alguien que es libre sin buscarlo, porque es su actitud vital frente a todo.

Creo que tienes razón, *La derrota* no es el libro de alguien que intenta ser libre, sino de alguien que ya lo es, y esa es la razón principal de su abrumadora belleza. Y en cierto modo, el motor inmóvil, lo que pone en movimiento este libro, es el rechazo, ese «no» que al ser sistematizado se convierte en actitud de revuelta. En eso está perfectamente de acuerdo con sus compañeros del Gran Juego. Para ellos, el «no» es lo que funda al individuo, lo que le aparta de sus determinaciones y le lleva a un desprendimiento, una separación en la que las condiciones materiales de la existencia dejan de jugar un papel cardinal y se convierten en meras contingencias. «La libertad no es libre arbitrio sino liberación» decía Daumal. Y eso es lo que hace Minet todo el tiempo, ejercitar su libertad, no como algo a conquistar sino como algo que ya está materializado en cada «no» que sale de su boca. Y el aspecto «arcangélico» que adquieren sus actos se debe precisamente a esa inocencia -inocencia del mal por supuesto- que Minet parece poner en cada una de sus negaciones de manera natural.

Entre las épocas de *La derrota*, entre el amor, su enfermedad y la necesidad de escribir este libro, pasa no poco tiempo y, desde luego, son años muy importantes para Francia, ocupación alemana incluida. ¿Qué ocurrió en ese tiempo, qué fue de él, y que le pudo llevar a escribirlo justo entonces?

Algo se deja entrever en la paginas finales del libro. Aunque tampoco queda demasiado claro, y no es fácil hacerse una idea concreta. Es cierto que escribió varios libros más, sin demasiado éxito, aunque quizá las esperanzas que se habían puesto en él jugaron en su contra, ya que todo el mundo esperaba un nuevo Rimbaud, y no hay dos Rimbaud. Quizá fue un proceso lento de decantación y desencanto ante el papel que él mismo había intentado jugar tras su «vuelta a la normalidad». En el libro también hay un par de frases que parecen dar a entender que participó en la resistencia durante la ocupación, y eso es algo que tendría todo el sentido, aunque, claro, lo hiciera desde el sector gaullista. En todo caso, parece que volvió a la senda conservadora. A su manera, por supuesto, pero siguió frecuentando el ambiente legitimista del que salió.



Lo que sí está claro es que volvió a la «actualidad» en 1968, cuando puso todo su empeño en conseguir la publicación completa de la correspondencia de su querido Roger Gilbert-Lecomte, secuestrada por un familiar lejano que pretendía obstaculizar su publicación por cuestiones morales. El proceso fue todo un acontecimiento en Francia, y marcó un antes y un después en la ley de derechos de autor, ya que justificó que el valor literario prevaleciera sobre la decisión de los herederos. Existe un muy bello libro sobre todo este proceso escrito por Roland Dumas titulado: *Plaidoyer pour Roger Gilbert-Lecomte*.

Sobre la muerte de Roger Gilbert-Lecomte: «Sin embargo no era por él por quién lloraba, sino por mí. No era su muerte lo que me rasgaba de tal forma el corazón, sino la mía. Estaba llorando delante de mi cadáver. La verdad me tenía cogido por las tripas, me devastaba. Bajo su ímpetu nada quedaba en pie. Al fin podía ver claro. Si yo estaba muerto no podía estar vivo, y a partir de ahora todo sería mentira, simulacro. La nada, pero la de verdad, indiscutible, diaria, perpetua. Emparedado en la realidad que me serviría de ataúd. Fin. Se acabó. Fantasma.»

La derrota surge por y tras las muertes de Daumal y Gilbert-Lecomte. Tal vez para liberarse del peso que cayó sobre él, del que esperaban un segundo Rimbaud. Su papel en el Gran Juego es testimonial a nivel de obra (entiendo, por tu recopilación para Pepitas). ¿Qué papel le atribuirías en el grupo?

Está claro que nunca pudo responder a lo que muchos esperaban de él. ¡Pero es que él no era como Daumal y Gilbert-Lecomte! Ellos eran poetas y teóricos. Él era un poeta integral que vivió poéticamente su vida (o al menos una parte de ella) de un modo que muy pocos han logrado. Esa es su «obra», que ya no es obra sino vida. Minet no fue nunca un gran escritor, y el milagro de *La derrota* no se repitió. Pero eso es un detalle. Ya tenemos muchos grandes escritores. Lo que Minet hizo fue único.

Por lo que respecta a su papel en el grupo, la verdad es que Minet parece que tuvo más importancia como Simplista, ya que por entonces su ejemplo y sus habilidades «visionarias» dejaron estupefacto al resto del grupo. Él ayudó sin duda a crear el sorprendente clima en el que luego todos los demás miembros crecieron. Pero como aportaciones de «obra», la verdad es que no aportó mucho. En los

cuatro números de la revista solo publicó los poemas que aparecen en la antología (y que yo metí fascinado después de leer *La derrota*, por encima de cualquier consideración sobre su calidad). Creo entender, por todo lo que se cuenta, que cuando el Gran Juego empieza a despuntar, Minet ya no está tan unido a ellos como antes, o en todo caso, tiene otros intereses en otros círculos sociales.

«[...] no podía ni imaginar que pudiéramos abandonarle. Porque le abandonamos. En el momento de su muerte ninguno de nosotros estuvo allí para verlo una última vez, antes de que él se abandonara a aquella invitación que tantas veces había imaginado y que se conocía de memoria, a esa cita en la que debía encontrar su redención. Él fue el único de los cuatro que no falló. Y fallar significó emparedarse en la realidad y tapar los orificios, y en esa cueva, desde las tinieblas, clamar por la luz, llamar victoria a la derrota, hacerse el valiente.»

Leí *Génesis de La défaite* con un cierto malestar. Tenía la sensación de que a Pierre Minet no le gustaba nada aquel otro Pierre Minet. Nada. Es más: ya ni tan siquiera parecía entenderle. Y que, de hecho, si había escrito *La derrota* para escoger, porque había llegado la hora de escoger, su elección había sido clara. Y fíjate que ahora me viene (misterio) el propio Rimbaud, renunciando a sí mismo y su obra para convertirse en un mercader africano. ¿Qué te pareció esta «génesis»?

Pues la verdad es que tuve la misma sensación que tú. Pero también me dio la sensación de pertenecer a una tradición muy, muy francesa, que se manifiesta en una mirada retrospectiva hacia posiciones vitales ya superadas por una evolución cualquiera, pero que no reniega de sí misma, y mantiene una cierta fidelidad a aquel que uno fue. Esto es muy claro en otros escritores de la misma época como Aragon, Cocteau, Adamov o Caillois. Una mezcla de respeto, incompreensión y fidelidad hacia el propio pasado, que a nosotros nos desconcierta, pero que habida cuenta de las agitadas biografías de muchos de los integrantes de los movimientos poéticos de entreguerras, es casi una necesidad vital. En el caso de Minet, esta fidelidad, este respeto, es completamente paradójico, ya que se deja entrever que hay tres personas: el que vivió, el que escribió, y el que finalmente se llegó a ser. Tres personas muy diferentes, pero unidas por una experiencia que lo cambia todo y cuyas presencias se reflejan mutuamente por todo el libro. En todo caso, la honestidad de Minet, su percepción clara de las trampas y celadas de la memoria, impidió cualquier intento de superación «retrospectiva» del hombre satisfecho de sí mismo que ha evolucionado y ve su juventud como una «locura». Ese, que es



el gran peligro de todo memorialista, está perfectamente conjurado, como muy bien explica Minet, por el recuerdo de la mirada de Gilbert-Lecomte, un recuerdo muy intenso, tutelar, que le impide arrojarse en la complacencia y la satisfacción mientras escribe. Ahí está para mí, el gran milagro del libro, su recinto amurallado e indestructible.

«Cuando me curé, morí. Encontré la vida como se encuentra la muerte. A fin de cuentas no encontré nada.»

Pienso en lo que podríamos ver como el reverso de *La derrota*. Porque en el libro no está solo su libertad, sino también algo así como dos temas que abren el libro de algún modo y dos temas que lo cierran. Los dos temas que lo abren serían el padre y Acción francesa (que encuentro también ligados a su relación con Dios) y los dos que lo cierran: el amor y la enfermedad. ¿Qué papel les das en el relato? Porque parece ser que esa derrota estuvo condicionada por ellos...

Sobre lo que me comentas de la Acción Francesa, a veces cuando estaba traduciendo, me parecía que aquello era el típico elefante dentro de la habitación. Pero la verdad es que al final llegué a la conclusión de que, en el fondo, la clave de todo el asunto es que en definitiva es indiferente que fuera la Acción Francesa o el partido comunista. La experiencia que narra el libro es un polo, y en el otro se encuentra todo lo demás. Da igual que se convirtiera en un reaccionario, o que se hiciera revolucionario. En el libro sugiero que en aquella época Minet se veía a sí mismo como el hijo de Daudet, que intentó matarlo. Si puse esa nota es porque me parece que en esa historia asombrosa, que se cita casi de pasada, se esconde algo de extrema importancia para entender al Minet de 16 años. Y eso es algo que quizá seguía asustando al Minet adulto.

En todo el juego que se establece en el libro entre los diferentes Minets hay algo perverso, que creo que Minet entendió perfectamente: cuanto más traicionase el Minet adulto al adolescente, más RAZÓN tendría este último, y más amplia sería su «Victoria». En cualquier caso, el juego de espejos que se dispone en cada página abre abismos por los que lanzarse y es una de las claves de bóveda del libro.

Sobre la enfermedad de Minet, creo que tienes razón. De hecho, ¿no sería la única forma de acabar con el adolescente *rimbaudiano*? La enfermedad, la postración, la pérdida de la pierna. Creo que la coherencia de la que hablas bien podría partir de ahí. El que reta a los dioses es castigado. Pero el castigo demuestra que los ha retado. Y el amor entonces parecería de algún modo funcionar como un nexo, un puente para pasar de un estado a otro...



JULIO MONTEVERDE
ACERCA DE DOS FOTOGRAFÍAS DE
ROGER GILBERT-LECOMTE

A día de hoy, una fotografía que tenga algo de excepcional, que parezca erguirse sobre el papel para alcanzarnos, es algo esencialmente improbable. Millones de fotos banales, mezquinas, sin cuerpo propio, por no hablar ya de «aura». La experiencia de la mirada se ha depauperado de tal modo, es hasta tal punto irrelevante que, por mucho que los trabajadores se dejen el alma, el propio esfuerzo de contemplar pausadamente una fotografía ha llegado a convertirse en un acto ridículo. ¿No existía otra forma de mirar, de ser mirado? La memoria nos desgarrá por dentro y el recuerdo es casi imposible.

Estas dos fotografías son de la misma persona —Roger Gilbert-Lecomte— en diferentes épocas de su vida. Las dos son en blanco y negro y las dos son lo que entendemos comúnmente por «retratos». Sin embargo, las dos son hasta tal punto singulares, no ya en su anécdota sino en su esencia que, a pesar de sus evidentes diferencias, ambas parecen sacadas de un mismo cajón de dolor y de espanto.

Hay que mirarlas bien, con calma. Hay que deshacerse de la rapidez y del aburrimiento. Acariciarlas con la mirada. La primera de ellas es, aproximadamente, de 1925, cuando Gilbert-Lecomte tenía alrededor de 18 años. En esta época está a punto de marcharse a París con Daumal. El rostro ovalado es, evidentemente, el de un ángel: perfecto en su irregularidad, en su contorno y luminosidad. Sin embargo los ojos —hundidos, tenebrosos— se retiran del contacto, replegándose

hacia el interior; parecen mirar ya desde abajo, como si todo el cuerpo empezara a caer. Una invitación parece surcar sus pupilas como una llama que de lejos parece de hogar pero que de cerca se adivina como del gran incendio de Londres.

La simple visión azarosa de esta fotografía hizo que Georges Ribemont-Dessaigues moviera cielo y tierra para conocerle en persona, sin saber absolutamente nada de él. Es el poder de un rostro, desvelado de su máscara eventual gracias a un milagro ocurrido en el momento de la toma. Pues, hay que reconocerlo, no es su simple rostro lo que vemos. El rostro es sublime porque es como un día sin sombras, como una luz capaz de arrancarnos el alma. Pero su valor documental es completamente ridículo. Lo que persiste es algo profundo y complejo al mismo tiempo, algo terrible: es una fotografía sin máscara pero con distancia, que desvela de forma directa una presencia anterior, absoluta, inalcanzable. Es la fotografía del ángel en el acto mismo de caer, en el preciso momento en que sus pies avanzan por primera vez sobre el abismo. Afortunadamente es a nosotros a quién está mirando: por eso su mirada no es la del caído hacia Dios sino la del poeta a los hombres.

Y así, suspendido en el tiempo, Lecomte-el-ángel permanece. Nunca más volveremos a verlo de esta forma, ya que esta es la época en la que ha empezado a andar, y a descender, el camino de la vida. La decisión de llegar más allá de la vida corriente está tomada. Y ciertamente aún se puede sentir, al contemplar el retrato largamente, que sus ojos están vivos. ¡Y que todavía comunican un desafío de belleza y terror!



La segunda fotografía está tomada poco antes de su muerte, en 1943, cuando tenía 36 años. Y es igualmente desconcertante, aunque por razones muy diferentes. Aquí sí que encontramos el camino para llegar a sus bordes. La implacable realidad con la que nos encontramos es en cierto modo la nuestra. La reconocemos, al menos en su superficialidad, y podemos integrarla en nuestra experiencia, si bien de forma negativa. Esta foto parece colarse en nosotros a través de un *prejuicio moral*: se trata del documento de una destrucción (o de lo que creemos que es una destrucción). En cualquier caso, poseemos un recurso a nuestro alcance para reaccionar a su interpelación y reintegrarla. No obstante, si nos tomamos el trabajo de seguir mirando, la pregunta decisiva llega por sí misma: Si es un testimonio de degradación, como así parecen demostrarlo las marcas visibles del dolor ¿por qué esta fotografía no podrá servirnos jamás como ejemplo?



Eliminamos el estúpido prejuicio moral y aquí la realidad ni siquiera está presente. Todo es manifiesto. Hay una sensación desgarradora de presencia, puesto que no hay distancia en la representación. ¿Acaso no da la sensación de que podemos tocar su rostro, que no hay nada que nos impida llegar hasta donde *él se encuentra*? Ya no hay relato, somos nosotros, en caso de que lo consideremos necesario, los que debemos construir un espacio propicio para aceptarla. Así, el escenario, es decir, la relación, solo puede situarse dentro de los que miramos. El camino de la videncia por el exceso —las drogas, el desarreglo de los sentidos—, es una ruta transitable para nosotros, eso está claro. Pero no es solo eso. El aire negro que le rodea, el abismo incluso, y una sensación de realidad violentada surgen de esta foto como lo haría un geiser. La mirada ya no es la del ángel, aunque tampoco es la de un hombre. En todo caso, y apurando, se diría un vampiro. Esta segunda foto es el testimonio de aquél que está a punto de terminar de caer, sí, pero de caer *hacia lo alto*. Pues la palabra «destrucción», que antes hemos utilizado un poco a la ligera, no sirve de nada aquí. En realidad se trata (siempre fue así), de una auto-construcción a través de la destrucción, de un camino, si es que esto es posible, *hacia el fondo y hacia arriba*. Diferentes velos parecen interponerse igualmente entre esta fotografía y nuestra posibilidad de aprehenderla. Y sin embargo, tampoco tiene máscara. La cámara no capta el milagro, sino que el milagro es la presencia que recoge. El objetivo encuentra lo real en la realidad, esa presencia destructiva que hace que seamos incapaces de entender lo que nos sobrepasa. De ahí su aparente carácter irreal. Irreal en cuanto rechazado, pero indudablemente real por su presencia. Nuestra impotencia es fruto de nuestra incapacidad para relacionarnos con lo que vemos de otra forma que no sea la banalidad. Por eso, lo que parece que va a salir de sus labios, aquello que atravesará el aire en una continuidad sin bordes, nos parece de nuevo un desafío: «Yo sé perfectamente aquello que soy».



No hay separación entre las dos fotografías. Eso es una ilusión. Una y otra nos mecen en un territorio de experiencia muy concreto. Ambas son reales, pero ambas lo son de modo distinto. Si pudiéramos reducir nuestro pensamiento al máximo, casi ridículamente, podríamos decir que una es idealista y la otra materialista. Sin embargo, no hay que engañarse: el camino que va de la una a la otra es *uno y el mismo*. Y así, al extenderse como pasajes de una misma vida, ambas establecen espontáneamente una comunicación oscura. Son testimonio de algo que permanece escondido y que sin embargo es evidente: una metamorfosis infernal. Lo monstruoso de estas fotografías es que el tránsito de la presencia está hasta tal punto cargado de electricidad que a nosotros nos parece casi incomprensible. Nos gustaría poder mantener al primero en nuestra memoria, pero es el segundo el que aniquila nuestras esperanzas y nos devuelve al desierto. Y así, al rechazarse

alternativamente, uno y otro se van construyendo y destruyendo en un proceso interminable. Finalmente, mediante esta constante aniquilación sucesiva, lo que alcanzaríamos finalmente a ver no sería más que un vacío, no podría ser otra cosa que el vacío extendiéndose, el esfuerzo, en palabras del propio Gilbert-Lecomte, de «ser eterno por rechazo a querer durar».

Pero aún existe una última posibilidad: poco antes de morir, Gilbert-Lecomte era conocido en Montparnasse como «El espectro». Quienes así le llamaban desconocían por completo su nombre y su obra. Este espectro es quizá la pieza que nos falta para situarnos frente a estas dos fotografías y hacer nuestra la relación asombrosa que ponen en juego. Pues en cierto modo es como si el espectro de Gilbert-Lecomte se hubiese refugiado en la distancia que separa y une a estas dos fotografías con nosotros. Se ha dicho que los ángeles habitan el espacio que se crea cuando miramos directamente a los ojos de otra persona, ese espacio de suspensión y silencio. En este caso el espectro, su presencia que es —ya que no puede ser otra cosa la naturaleza de un espectro— no-presencia, parece habitar en el triángulo que forman nuestros ojos y estas dos fotografías, que incluye el tiempo y por lo tanto la presencia de Roger Gilbert-Lecomte como un viento cerrando puertas.



Si nuestras imágenes están huecas, si son vergonzosamente superficiales es porque están hechas con el deseo expreso de que solo sea posible acceder a esa envoltura tras la cual no habría fondo. Pero de la misma forma que Georges Bataille descubría horrorizado una distancia irre recuperable en la *naturaleza humana* entre los grotescos seres retratados en una boda provinciana de 1905, y su propio desborde vital en 1929, nosotros observamos ya con horror la imposibilidad de relacionarnos —humanamente— con el individuo que aparece en estas fotografías. Lo que reflejan ya no es nuestro, la experiencia de nuestra personalidad. Y no es únicamente que para nosotros sea imposible mirar estas imágenes con la mirada de 1925 o 1943, es decir, que hayamos perdido la capacidad de encontrar en una imagen cualquiera su doble fondo particular, aquel en el que residen aquellas relaciones que la unen a las tinieblas del mundo. No, el verdadero problema que parece surgir de estas fotografías, lo que nos lanza desesperadamente tras ellas, es que lo que representan, simplemente, no parece estar ya en el mismo plano de existencia que nosotros.

Publicado originalmente en el número 1 de la revista *Dazet*, de Buenos Aires, Argentina, en 2014.



DIEGO LUIS SANROMÁN
DENNIS COOPER:
¡¿QUÉ ESTÁS BUSCANDO, CHAVAL?!

COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

“La vie humaine est l’enrobage des mouvements physiologiques: elle est décence. Elle est un ‘cacher’, un ‘habiller’ –qui est en même temps un ‘dénuder’, car elle est un ‘s’associer’. (Il y a une gradation emphatique entre montrer, habiller, s’associer). La mort est écart irrémédiable : les mouvements biologiques perdent toute dépendance à l’égard de la signification, de l’expression. La mort est décomposition ; elle est le sans-réponse » La mort et le temps – E. Lévinas (1975-6).

«Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmähht / uns zu zerstören » Duiniser Elegien – R. M. Rilke (1922).

Las dos citas que encabezan esta invitación a la lectura de la obra de Dennis Cooper están escritas a lápiz sobre la primera página del ejemplar de uno de sus libros que tengo delante. *Cacheo* (*Frisk*, 1991) debía de ser el segundo texto de Cooper que leía. El primero fue probablemente *Contacto* (*Closer*, 1989), que poco antes había descubierto un buen camarada y que resultó un hallazgo para ambos. Casi una epifanía. No recuerdo cómo pudieron ir a cruzarse referencias

literarias tan dispares ni que extraño juego de asociaciones pudo llevar a su combinación, pero el caso es que ahí están, en la primera página de *Cacheo*. Lo curioso es que esas dos citas, en principio tan alejadas de los parámetros estéticos en los que la obra de Cooper se produce, a mi parecer iluminan de forma extraordinaria y sintética su sentido último. Lo bello como comienzo de lo terrible, a que se refiere Rilke en ese conocido pasaje de las *Elegías*, la muerte como límite del sentido, una idea que está en el centro de la reflexión de Lévinas, los vínculos subterráneos que conectan lo bello, la muerte y lo terrible, etc., son todas ellas preocupaciones que sirven como puntales a la obra de Cooper, una producción literaria ya abundante e imprescindible. Llama la atención también la entrada del fragmento de Lévinas, pues allí se identifica la ‘vida humana’ con la ‘decencia’: es –dice Lévinas– ‘ocultar’, ‘vestir’; es ‘envoltura (*enrobement*) de los movimientos fisiológicos’. Hemos domesticado la ingestión, pero la digestión y la defecación aún quedan fuera del ámbito de lo decente. También el sexo, sobre todo en sus modalidades más feraces y feroces. En consecuencia y si uno sigue el razonamiento del filósofo francolituano, es fácil calificar los libros de Cooper de brutal e impudicamente *indecentes*.

¿De qué otro modo conceptualizar unos relatos cuyos personajes fundamentales andan siempre –cuando menos– fantaseando con la idea de penetrar, sajar, trocear, perforar, martirizar, abrir, explorar, desentrañar el cuerpo del otro con el fin último de acceder a su verdad más íntima y con el propósito de apropiarse de forma absoluta del objeto de sus deseos? Una pretensión esta –y es algo que también anuncia Lévinas– que está irremediabilmente condenada al fracaso: la belleza del cuerpo muerto, por muy hermoso que fuera el joven al que pertenecía en vida, dura apenas el segundo que precede a la descomposición; y entre el revoltijo de entrañas del cadáver martirizado no se encuentra el sentido profundo del Ser, sencillamente porque no hay tal sentido.

Convoquemos ya de entrada al propio Cooper para ilustrar lo que comento. Se trata de *Guide* (1998) en la versión de González Cobos. Chris, uno de los personajes del libro, ansía morir y al fin ha encontrado quien satisfaga su deseo:

“– Joder, ah, joder.

Chris logró entreabrir los ojos. Sus testículos estaban a medio metro de distancia, en la palma diminuta del enano. Trató de concentrarse en su belleza primitiva.

– Cállate –dijo el enano dándole un cuchillazo a Chris en el muslo. Estaba intentando comprender el enigma de la muerte o algo así.

La conmoción en la que estaba sumido Chris era tan profunda y compleja que entraba en colisión

con la complejidad, bien distinta, del mundo. Algo así como lo que ocurre cuando una luz muy fuerte ilumina una piedra preciosa de gran tamaño.

Esta parte del libro está prácticamente acabada. Tenía que ser truculenta, con un toque abstracto y relativamente inverosímil. De no ser así me implicará demasiado en un plano emocional. Si sirve de consuelo, Chris siente un dolor brutal, y punto. Esa es la cuestión. En el fondo, si le quitamos todo el análisis elaborado de la imaginación, morir no es tan diferente de romperse una pierna. [...]"

Siguen aquí fragmentos de historias paralelas. Y después:

“El enano penetraba el culo de Chris con el cuchillo.

- ¿Qué escondes ahí dentro? –dijo. La punta acababa de topar con algo.

El culo de Chris: kkyphstllmb...

- Nada –dijo Chris. O quizá lo pensó. Es posible que no llegara a la categoría de palabra.

El enano enterró una mano dentro de Chris, la removió y la volvió a sacar al mundo exterior con... bueno, con un montón de entrañas sanguinolentas para no andarme con rodeos. Pero además había algo raro.”

Nuevo corte (en el curso de la narración, quiero decir).

“El enano abrió el grifo y dejó que el agua cayera sobre el trozo de entrañas sanguinolentas que tenía en la mano. El fregadero se llenó de un rojo púrpura.

- ¿Pero qué...?"

No era más que un gran zurullo petrificado recubierto de una capa de color blanco amarillento procedente del semen fosilizado de decenas de hombres. Pero el enano no sabía nada sobre los yonquis y sus pequeños problemas físicos, así que...

Chris era una forma semihumana incapaz de movimiento alguno con expresión de pasmo.- ¿Estás vivo? –preguntó el enano. Puede que los ojos de Chris se movieran de manera casi imperceptible, puede que no-. Porque si lo estás, ¡dime qué coño es esto!"

Fin de la cita.

Así los trabajos de Cooper expulsan de su potencial clientela a los lectores remilgados y a los estómagos sensibles. Tampoco permiten la lectura superficial. Quienes se acerquen a ellos buscando solo al pornógrafo, se equivocan de autor, o si encuentran pornografía –es decir, si



hallan en el texto una fuente de excitación erótica-, probablemente están descubriendo dentro de sí aquella crueldad que se ha achacado a Cooper y que tantos quebraderos de cabeza le ha traído. Cooper podría hacer en el frontispicio de sus libros la misma advertencia que Sade: “Sólo me dirijo a los que son capaces de escucharme y esos me leerán sin peligro”. ¿O no? Es difícil, en realidad, salir sin daño de la lectura de estos libros. La obra de Cooper es una obra extrema y radical que se las tiene con cuestiones radicales y extremas. Los territorios que explora son tan atractivos como aterradores y amenazan con aniquilar a quienes se aproximen a ellos. Cultivar la *indecencia* exige disciplina y valor porque uno circula por el borde del precipicio de lo innombrable - le *sans-réponse*, dice Lévinas-. Un paso en falso y...

El mundo de Cooper es un mundo macho y adolescente, poblado por efebos pálidos, desorientados, flipados y autodestructivos. Seres tan angélicos y terribles como los del propio Rilke - recuérdese que los versos que citábamos al principio se cierran con aquello de *Ein jeder Engel ist schrecklich*, “todo ángel es terrible”-. No hay mujeres y los adultos no existen o son meras siluetas fantasmales. Los padres, si los hay, generalmente están ausentes de hogares podridos donde los niños juegan a juegos raros y peligrosos. A veces aparece la figura del libertino, encarnado por algún sosias literario del autor, una especie de hiperconsciencia perversa en este universo habitado por duendecillos colocados hasta el límite de lo fisiológicamente soportable. Piénsese, por ejemplo, en ese personaje de *Frisk*, la segunda entrega de la pentalogía de George Miles, que comparte nombre de pila con el autor. Como Mishima, para quien la iconografía construida en torno al martirio de san Sebastián fue una obsesión recurrente a lo largo de toda su vida, una suerte de escena primordial que organizaría los extravíos de su libido, Dennis vive asediado por la imagen de un adolescente amarrado, torturado y brutalmente mutilado que ve en una fotografía que el dueño de la tienda Gipsy Pete’s le pasa bajo cuerda cuando tenía apenas trece años. La edad aproximada de la víctima. Luego quiere matar: asistir a la jodienda descoyuntada de Eros y Thánatos, al éxtasis definitivo. El libertino de Cooper es, sin embargo, un esteta que avanza, como un equilibrista sin red, sobre la estrecha línea que separa ficción y realidad, mundo y deseo. Su figura plantea al mismo tiempo la cuestión de la literatura como espacio de libertad absoluta. “La novela -señala Cooper en una entrevista- trata de lo que es posible en nuestras fantasías y lo que es posible en la vida real. Intenta seducir al lector de distintas maneras para que crea que la serie de asesinatos es real, luego se presenta como ficción, espero que dejando a los lectores como responsables de cualquier placer que hayan experimentado al creer que los asesinatos eran reales”. La cuestión de la literatura como libertad -decíamos-, esto interesa especialmente a Cooper; pero también el incómodo estatuto del lector.

Al tratar de encuadrar la producción literaria de Cooper, la crítica ha convocado repetida –y hasta repetitivamente– la obra de Burroughs –quien lo sentenció en sus años mozos como “un escritor de casta”–, de Sade, de Genet, se supone que en su condición de maricas correos y amedrentadores, y también de toda una tradición de perversos exquisitos sobre todo franceses que tendría su origen probable en el segundo de los mencionados: Blanchot, Klossowsky, Bataille y algunos otros autores galos de la época de entreguerras, cercanos en algún momento al surrealismo y preocupados en particular por lo sagrado, el erotismo, la muerte, la trasgresión y las experiencia límite. Lo que explicaría en parte que su éxito haya sido mayor en Europa que en su propio país. El propio Cooper ha alimentado esta idea y, en más de una ocasión, ha afirmado que su sueño sería “convertirse en un escritor famoso en París”¹. Sin embargo, la obra de Cooper no es simplemente una versión actualizada de las preocupaciones de todos estos *intelectuales* parisinos, más cruda y sangrienta habida cuenta de los muchos litros de plasma que han corrido por las artes narrativas desde entonces hasta hoy. Y no lo es por fortuna, porque de ser un escritor menos capaz de lo que es, se vería condenado al pastiche y a la repetición paródica más o menos chistosa.

Existen convenciones más o menos arbitrarias y arraigadas que determinan qué tipo de material posee dignidad literaria y cuál no. Es una especie de Inconsciente de la literatura occidental que establece los límites de lo que es representable. De lo que puede ser proferido. Están las florecillas, los pájaros, el cielo estrellado, las princesas... El mar siempre es un recurso lírico de lo más socorrido. Cualquier colegial que haya tenido que asistir a una clase de literatura lo tiene claro; el problema es que odiará la letra impresa para el resto de sus días. Hay cosas de las que sencillamente no se habla y que es mejor no decir. A veces son inexpresables por *indecentes*. Por ejemplo: el cine porno, las *snuff movies*, la putada que es la desconcertante adolescencia, la música punk, las películas de miedo de serie Z, lo mucho que te gusta el culo de tu compañero de pupitre, la droga, la muerte, el sexo, el asesinato, Internet y los dibujos animados. Todos estos son materiales escasamente literarios: a-literarios o, incluso, in-literarios. La narrativa de Cooper se construye a partir de ellos.

Y eso lo coloca en una posición un tanto incómoda.

1 Un sueño que ha cumplido al menos en parte, pues actualmente vive en Francia.



negro sobre negro
novela negra en détour

diariOs



DENNIS COOPER
LO PEOR (1960-1971)

TRADUCCIÓN DE DIEGO LUIS SANROMÁN
COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

Cuando tenía nueve años, pasé un mes en Texas con mi abuela durante las vacaciones de verano. Vivía junto a una iglesia y un día en la iglesia se celebró una boda. Me pasé por allí, yo solo, para asistir al festejo. Había una niña rubia más o menos de mi edad, con un vestido blanco emperifollado, encima de una pasarela bordeada de antorchas hawaianas encendidas. Pensé que era lo más hermoso que había visto nunca. La observaba maravillado cuando una de las antorchas se cayó y prendió su vestido. En menos de un segundo, todo su cuerpo estaba envuelto en llamas. Lo siguiente que recuerdo es que, 48 horas después, un oficial de policía me encontraba conmocionado bajo la casa de mi abuela. No sé si la niña sobrevivió o murió.

Cuando tenía once años, estaba jugando con mis amigos entre los arbustos que había frente a mi casa. Queríamos cavar un hoyo, pero como no pude encontrar una pala en el trastero, utilizamos un hacha. Uno de mis amigos estaba dándole hachazos al suelo cuando inesperadamente surgió de entre los arbustos justo donde él hacía el agujero. El hacha me golpeó en plena cabeza, abriéndome una gran brecha y dejándome inconsciente. Mis amigos se asustaron y me abandonaron allí. Finalmente recuperé la conciencia, me di cuenta de que sangraba a borbotones por la cabeza, alargué la mano para ver qué pasaba y toqué lo que reconocí como mi cerebro al descubierto. Corrí hacia la puerta de nuestra casa y me llevaron a toda prisa al hospital. Los médicos me salvaron la

vida, pero durante meses estuve postrado en cama con fuertes dolores. El chico que me había dado el hachazo estaba tan traumatizado que no volvió a mirarme a los ojos ni a hablarme nunca más. Se suicidó cuando tenía quince años.

Cuando tenía trece años, quería ser arqueólogo. Mi padre conocía a un peruano rico que financiaba excavaciones arqueológicas, así que me enviaron a Perú para que pasase el verano con la familia de aquel hombre y trabajara en las excavaciones. Para llegar hasta el lugar de la excavación me veía obligado a hacer un largo viaje en un autobús muy viejo, siniestro y abarrotado de gente. Un día el autobús se detuvo en medio de ninguna parte con un brusco frenazo. El conductor se levantó y caminó hasta el fondo del autobús. Cuando regresó, llevaba lo que parecía un pasajero que había perdido el conocimiento. Al llegar a la altura de mi asiento, tropezó y el hombre que llevaba a cuestas cayó sobre mi regazo y sobre el regazo de la mujer que estaba sentada a mi lado. Entonces me di cuenta de que el hombre estaba muerto. Estaba frío y tenía un reconocible aspecto de muerto en la cara. El conductor se enderezó, cogió el cuerpo, caminó hasta la puerta del autobús y arrojó el cadáver a la cuneta. Después volvió a su asiento y siguió conduciendo. Los demás pasajeros actuaban como si no pasara nada, como si aquello ocurriese todos los días.

Cuando tenía catorce años, mi madre me ordenó que me cortase el pelo. Me negué y me encerré en el pequeño cuarto de baño que había en mi dormitorio. Estuve allí durante horas. Al final, mi padre volvió del trabajo y echó la puerta abajo de una patada. Corrí a mi habitación mientras él me perseguía, me gritaba y me azotaba con el cinturón. Estaba asustado de verdad, así que cuando vi a mi madre en la puerta, corrí hacia ella y la rodee con los brazos, rogándole que le pidiese que parara. Mi madre, sin embargo, me cogió por los hombros, me dio la vuelta y me agarró con fuerza mientras mi padre me azotaba en la cara con el cinturón. En aquel momento dejé de confiar en ellos.

Cuando tenía quince años, mi madre le presentó a mi padre los papeles del divorcio, después huyó con nosotros, sus hijos, a Maui, Hawai, donde estuvimos dos meses. Mientras estábamos allí, me hice amigo de un chico llamado Craig, que tenía enormes provisiones de LSD. Los dos estuvimos tomando LSD veinticuatro horas al día durante el mes siguiente. Debí de dormir algo en aquella época, pero no lo recuerdo. Me alejé casi completamente de la realidad. En ocasiones, la realidad aparecía de nuevo por algún tiempo y me encontraba caminando por algún lugar que no reconocía o hablando con alguien que no sabía quién era, luego la realidad se desvanecía otra vez. Después de un mes así, Craig y yo hacíamos autostop cuando unos tíos de la zona nos recogieron. Nos llevaron hasta una plantación de piñas y nos dijeron que iban a

matarnos. Más tarde Craig me dijo que estaban bromeando, pero a mí no me lo pareció y me entró auténtico pánico. Estaba tan aterrado que los hawaianos nos ordenaron que saliéramos del coche y se marcharon. Durante más o menos las ocho horas siguientes, tuve una crisis nerviosa generalizada, gritando, convulsionándome y alucinando violentamente mientras mi amigo cuidaba de mí. En los meses posteriores apenas servía para nada y difícilmente podía hablar, pero de alguna manera me las arreglé para pasar desapercibido en casa y en el instituto.

Cuando tenía dieciséis años, el feo y prolongado divorcio de mis padres convirtió a mi madre en una completa alcohólica durante un par de años. Cada día presentaba algún impredecible y aterrador comportamiento. Por ejemplo, entraba con un puñado de píldoras en la mano en la habitación en la que mis hermanos y yo veíamos la tele y, después de llamar nuestra atención, se las metía en la boca. Teníamos que agarrarla, reducirla en el suelo y forzarla a que las escupiese. O bien permanecía durante horas en lo alto de la escalera de nuestra casa, rogándonos a alguno que fuéramos a empujarla y la matásemos. También podía meternos a todos en el coche familiar, empezar a conducir calle abajo a toda velocidad y dirigirse hacia un muro o una farola gritando: “Voy a matarnos a todos”, y entonces teníamos que arrebatarle el volante y pisar el freno de golpe. Cuando estaba enfadada de verdad con nosotros, cortaba la luz de toda la casa, cerraba con candado la caja de los fusibles para que no pudiésemos poner de nuevo en marcha el suministro, y empezaba a machacar muebles y cosas con un hacha. Etc., etc.

Cuando tenía diecisiete años, fui a una fiesta en la que había un puñado de amigos míos. Algunos de ellos, incluyendo un tío llamado Dave, se estaban colocando disparando el aerosol de unas latas de pintura manipuladas en una bolsa de papel e inhalando después. Me preguntaron si quería pegarle una esnifada y les dije que no. Después de que me fuera, hubo un accidente. Al disparar el aerosol, de alguna manera Dave había llenado la bolsa de pintura sin querer. Inhaló la pintura, que recubrió sus pulmones y lo asfixió hasta que cayó muerto allí mismo. Mis amigos, que estaban con él, me dijeron más tarde que era la muerte más horrible que pudiera imaginarse.

Cuando tenía dieciocho años, estaba pasando el rato en Hollywood con mi novio Julian, una tarde en la que él trabajaba de chapero. Julian estaba haciendo un servicio y yo estaba hablando con otro de los chaperos, cuando aquel chapero jovencito al que Julian y yo conocíamos bastante bien y con el que nos habíamos montado un trío un par de semanas antes vino tambaleándose por la acera. Pensamos simplemente que estaba colocado a base de bien, así que empezamos a reírnos y a burlarnos a gritos de él. Pero cuando llegó cerca de donde estábamos, se derrumbó y dejó de moverse. Nos acercamos, y sólo entonces nos dimos cuenta de que lo habían apuñalado

varias veces en la espalda y de que estaba muerto. Huimos aterrorizados y después por boca de otro chapero me enteré de que su cadáver había estado tendido en la acera durante más de tres horas, hasta que alguien se preocupó de llamar a la policía.

Cuando tenía dieciocho años, un amigo mío que se llamaba David y yo fuimos a un tienda de discos local que estaba guay. Mientras comprábamos, apareció aquel tío de nuestra edad y me preguntó adónde iría cuando saliese de la tienda y si podía darle un rulo. Me pareció bien, así que le dije que no había problema. Cuando habíamos recorrido unas cuantas manzanas, el pavo sacó una pistola y me apuntó a la cabeza, diciéndome que parase junto a la acera y que ahora conduciría él. Tan pronto paramos, mi amigo saltó del coche y huyó. Le pasé el volante al tío y, durante las diez horas siguientes, condujo por toda la ciudad conmigo como rehén, recogiendo a sus amigos hasta que el coche estuvo lleno de gente. Era lo que se dice un viaje de placer. El tío estrellaba mi coche contra los coches aparcados por puro gusto y todos bebían con ganas. En un momento dado intenté escapar, pero corrieron detrás de mí y me arrastraron de vuelta al coche. Finalmente, el pavo detuvo el coche junto a la casa de un amigo suyo para comprar drogas y, mientras estaba fuera, los otros me dijeron que me dejarían ir si les llevaba de vuelta a sus respectivas casas. Así lo hice, y el último tío al que dejé me dijo que si avisaba a la policía o volvía a verme otra vez, me mataría.

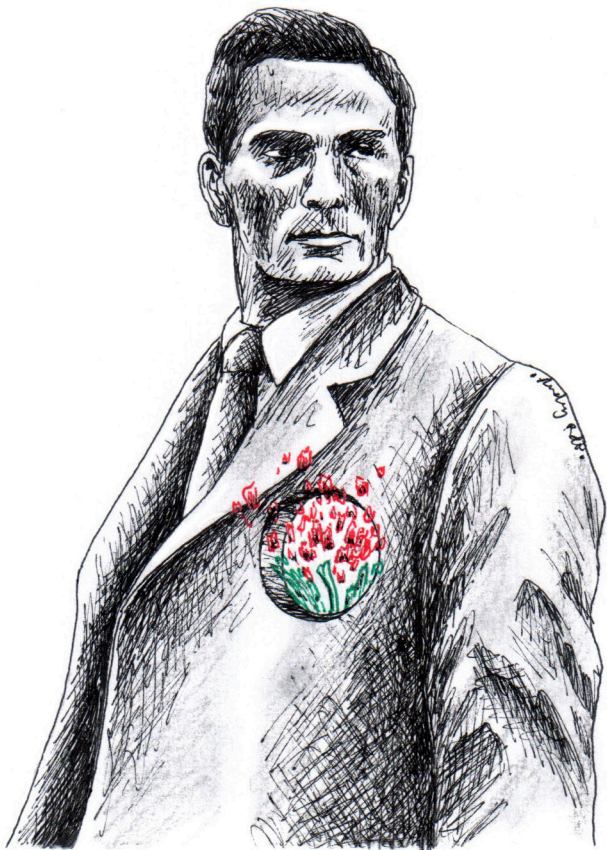
Cuando tenía dieciocho años, mi tío, que había sido pintor y, en consecuencia, mi héroe cuando yo era un crío, pero que luego se convirtió en una sanguijuela mujeriega y alcohólica que se refería a mí como *el cerdo*, se voló los sesos con una escopeta.

Texto publicado en el blog de Dennis Cooper e incluido más tarde en *Ugly Man*, Nueva York, Harper Collins, 2009, pp. 171-180.



ciudad|visible
la cultura en valencia

diariOS



ALBERTO MORAVIA
**SOBRE LA MUERTE DE
PIER PAOLO PASOLINI**

TRADUCCIÓN DE JUAN JIMÉNEZ GARCÍA
ILUSTRACIÓN DE ANDREA REYES DE PRADO

El dos de noviembre de mil novecientos setenta y cinco moría Pier Paolo Pasolini. No celebramos, pues, nada, ningún número redondo. Nada. Unos días después, durante su funeral, Alberto Moravia le dedica unas palabras, un largo lamento sobre todo aquello que se perdía con su muerte, con su ausencia. Hemos escuchado una y otra vez esas palabras. Y tal vez las hemos escuchado una y otra vez porque para nosotros quieren decir algo más. Pero qué...



Hemos perdido a un semejante. Alguien que se alineó con nuestra cultura, al lado de nuestros mayores escritores, de nuestros mayores directores de cine. Un elemento esencial de cualquier sociedad. Cualquier sociedad habría estado contenta de tener a Pasolini en sus filas. Hemos perdido, por encima de todo, a un poeta. Y poetas no hay tantos en el mundo. Solo nacen tres o cuatro en un siglo. Cuando termine este siglo, Pasolini estará entre los pocos que contarán como poetas. El poeta debe ser sagrado.

También hemos perdido a un novelista. El novelista de los suburbios, el novelista de los *ragazzi di vita*, de la vida violenta. Un novelista que había escrito dos novelas ejemplares, que unían a una observación muy realista las soluciones

lingüísticas, las soluciones, digámoslo así, entre el dialecto y la lengua italiana, que eran también ellas extrañamente nuevas.

Hemos perdido a un director de cine conocido por todos. Pasolini fue un ejemplo para los japoneses, fue un ejemplo para el mejor cine europeo. Ha realizado una serie de películas en las cuales se han inspirado, en su realismo, que yo llamaba románico. Es decir, un realismo arcaico, un realismo amable y, al mismo tiempo, misterioso. Además de inspirado en los mitos (el mito de Edipo, por ejemplo). Además de en su gran mito, el mito del subproletariado, portador, según Pasolini (y esto lo ha explicado en todas sus grandes películas, en todas sus novelas), portador de una humildad que podría llevar a una palingenesia del mundo.

Este mito él lo ha ilustrado también, por ejemplo, en su última película, que se llama *Las mil y una noches*. Ahí se ve como este esquema del subproletariado, este esquema de la humildad de los pobres, Pasolini lo había ampliado, en el fondo, a todo el tercer mundo y a la cultura del tercer mundo. Finalmente, hemos perdido un ensayista. Me gustaría decir dos palabras particularmente sobre este ensayista. La de ensayista era también una nueva actividad y ¿a qué correspondía esta nueva actividad? Correspondía a su interés cívico. Y he aquí otro rasgo de Pasolini. Aun siendo un escritor con fermentos decadentistas, aunque fuera extremadamente refinado y manierista, aún tenía una especial atención por los problemas sociales de su país, por el desarrollo de este país. Una atención, por así decirlo, incluso patriótica, que pocos han tenido.

Todo esto ha perdido Italia. Ha perdido a un hombre esencial que se encontraba en la flor de la vida. Ahora digo yo: esta imagen que me persigue, de Pasolini huyendo a pie, seguido de alguna cosa que no tiene rostro y de aquel lo que lo ha asesinado, es una imagen emblemática de este país. Es decir, una imagen que debe empujarnos a mejorar este país, como el mismo Pasolini habría querido.

de la malou Je porte au
vient me le et te don où se
SAIGNANTE CHE
LOU M'A PERCE
LE LOU
LE LOU
LE LOU
LE LOU

literaturas
literatura en détour

diariOS



ANTONIO AGUILAR VÁZQUEZ
**ENTRETENIMIENTO Y ABURRIMIENTO,
DOS NOVELAS DE DAVID FOSTER WALLACE**

COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

Una posible justificación práctica de un canon literario es el registro de los autores que crearon una innovación artística, ya sea dentro de una etapa cultural o movimiento artístico específico; aquellos que protagonizan la continuación y ruptura de la tradición literaria. Si este argumento suena demasiado angloamericano, sigue siendo apto para presentar al autor David Foster Wallace, ya que en ese esquema crítico es considerado como uno de los principales exponentes de la tercera ola del modernismo inglés o el post-posmodernismo. Nacido en Ithaca, Nueva York en 1962 de una pareja de profesores universitarios, Wallace murió hace diez años en septiembre del 2008 (unos días antes de que Lehman Brothers declaró la bancarrota y ocurriera la quiebra financiera, algo que su obra pareció anunciar) y aunque aún nos falta distancia histórica para hablar con precisión sobre su importancia e influencia artística, queda claro que la obra de Wallace sigue siendo discutida y encontrando nuevos lectores.

David Foster Wallace fue un autor prolífico que publicó en vida tres libros de cuentos y dos libros de ensayos y crónicas, además de un libro de difusión cultural sobre el concepto del infinito en las matemáticas. Pero sobre todo es considerado como un novelista, a pesar de sólo publicar dos novelas en vida.

Su obra magna es *La broma infinita*, un texto que rebasa las mil páginas, que sobresale del resto de sus trabajos por razones que mencionaré más adelante.

En cuanto a su estilo, Wallace rechazó la prosa pulcra y realista en imitación a John Cheever, que enseñaban en la maestría de creación literaria que él cursó en la Universidad de Arizona. Al mismo tiempo, el estilo de los autores postmodernistas que le interesaban, como John Barth y Thomas Pynchon, ya no era de vanguardia sino repetitivo e incapaz de representar la realidad de una nueva generación. La prosa de Wallace puede considerarse como una síntesis de ambos estilos. Por un lado, la claridad de Wallace mantiene el texto accesible a cualquier lector y evita elitismo, para así discutir con sinceridad temas humanistas y políticos, algo evidente en sus ensayos y crónicas. Por otro lado, es indudable que a Wallace le interesaba la innovación artística y entendió que el estilo de los posmodernistas se desarrolló para representar y enfrentar un tiempo y cultura específicos. Era un autor en busca de nuevos terrenos literarios. Con hojear la obra de Wallace se nota una constante variedad formal, y es en sus novelas donde encontramos sus más importantes innovaciones literarias. Éstas no alejan al lector del texto, la complejidad de la obra de Wallace reside en el compromiso que le exige a su audiencia: leer con atención, paciencia, y cuidado. Esto tal vez parece poca cosa, pero si tomamos en cuenta que hoy en día el *multitasking* es una virtud laboral y social o que nuestros días son constantemente interrumpidos por notificaciones del móvil (¿cuántas veces revisarás el móvil u otras páginas durante la lectura de este artículo?), dicho compromiso no es sencillo, y con Wallace se vuelve un asunto moral.

La broma infinita es la novela que pone a Wallace por encima de los demás autores de su generación, la que justifica atención mediática, reimpressiones, e interés crítico. Escrita y publicada durante el periodo de “Pax Americana”, entre la caída del muro de Berlín y el 11 de septiembre, la novela no es una celebración sino una fuerte crítica a la cultura estadounidense. Por ello presenta un tapiz de depresión, adicción, y terrorismo, con la misma cantidad de personajes y actos, incongruentes y cotidianos, que una pintura de Brueghel. Puesta en un futuro cercano en el que los Estados Unidos anexó a Canadá y a México para volverse la *O.N.A.N.*, la Organización Norteamericana de Naciones (con un guiño al *onanismo*), donde los años no son numéricos sino subsidiados por el gobierno



para que lleven el nombre de diferentes productos. En este entorno la novela busca “entender una especie de tristeza que es inherente al capitalismo, algo que está en la raíz del fenómeno de la adicción.”¹ Wallace diagnostica la alienación de la cultura norteamericana: la mayoría de los personajes, sin importar su clase social o económica, son incapaces de comunicarse de manera sincera y directa, sus diálogos suelen parecer dos monólogos coexistiendo más que una conversación. Pero esos mismos personajes son parte de una institución: una academia de tenis, una casa de recuperación para adictos, un grupo terrorista, el gobierno. En su sociedad del futuro, Wallace presenta una cultura obsesionada con el entretenimiento, que elige la televisión como

1 https://elpais.com/cultura/2018/09/11/actualidad/1536667137_005395.html?autoplay=1

método para ahogar problemas existenciales en lugar de resolverlos. De esta manera, la novela anuncia cualidades contemporáneas como el *binge watching* o un presidente misófobo que antes de su puesto político fue una celebridad. *La broma infinita* también presenta la característica tensión estadounidense entre el hiperindividualismo y la lealtad a una comunidad. Por ejemplo, uno de los protagonistas, Hal Incandenza, es un prodigio atlético y académico. Es el segundo mejor jugador de tenis en la academia y puede recitar diccionarios completos, pero es incapaz de hablar con su padre, de comunicar su depresión a otras personas.

La forma misma de la novela parece representar los ciclos de la adicción y la comunicación fallida. Su estructura tiene algo circular, el final nos remite al comienzo. Pero es un círculo incompleto ya que el desenlace de las varias tramas de la novela ocurre fuera de la narración, es decir, entre el final y el comienzo; leemos lo que ocurre antes y después mientras que el gran evento de la historia se nos niega, no tiene representación. En *La broma infinita*, Wallace logra juntar las lecciones literarias que aprendió de Kafka y Dostoievski. De Kafka, a utilizar humor trágico para representar dilemas existenciales. De Dostoievski, la seriedad y la valentía de presentar y defender una ideología y sus valores. Escribir ficción que sea “moralmente pasional y pasionalmente moral” en una cultura que Wallace describió como “adolescente”, incapaz de discutir temas humanos con firmeza. Cabe mencionar que *La broma infinita* también es una novela cómica y divertida, al punto que Wallace se quejó de que las primeras críticas de la novela se enfocaron demasiado en el aspecto cómico de la novela en lugar del trágico.

Mencioné que Wallace publicó dos novelas en vida. También hay una novela póstuma que no terminó llamada *El rey pálido*, y una versión de ella fue publicada en 2011. Digo una versión porque la novela que encontramos en bibliotecas es el resultado del trabajo editorial de Michael Pietsch, quien editó a Wallace en vida. Pietsch encontró un documento de 250 páginas que Wallace consideró mandar a su editorial² para conseguir un adelanto junto con varios otros borradores y notas. La novela publicada rebasa las 500 páginas, es decir, que leemos una

2 Lo cual no implica que las consideraba terminadas.

novela ensamblada por Pietsch y no por Wallace. La novela se enfoca en unas oficinas del IRS (el equivalente a Hacienda) en el estado de Illinois y en varios de los contadores que trabajan ahí. Hay aspectos que podríamos considerar de realismo mágico: un contador que se concentra tanto que levita sin darse cuenta, otro que de golpe recibe información precisa e inservible, los fantasmas de trabajadores que aún se presentan a sus escritorios. La novela está dividida en secciones narradas por diferentes voces, en primera o tercera persona, y no es fácil entender cuál es la trama general de la novela, si aquellas voces llevan a la lectora a algo específico.

La mayoría de las primeras críticas de *El rey pálido* notaron (llevadas de la mano por el prólogo de Pietsch) que el tema del aburrimiento es importante en la novela, a tal grado que algunos la



describen como una novela sobre el aburrimiento.³ Estas descripciones ignoran su indudable carácter político. Wallace escribe sobre contaduría e impuestos para tratar el concepto del aburrimiento, pero también presenta a la IRS (que probablemente es la institución más odiada en los Estados Unidos) y a los impuestos como medio y acto de participación democrática. Si la novela es sobre el aburrimiento, también es sobre el civismo, sobre los deberes y obligaciones de un ciudadano. En la cultura del entretenimiento el aburrimiento es un pecado, pero también es necesario para ir más allá de los eslóganes políticos, de los titulares mediáticos, del pensamiento panfletista. Será necesario concentrarse, aburrirse, y prestar atención. Cuando nuestra única meta es el entretenimiento, desarrollamos una ética de lo inmediato, sin tiempo para la participación política, para el bienestar ajeno. En español uno *presta* su atención, en inglés se *paga* con atención. El posible juego de palabras no se pierde en una novela que narra la recolección de impuestos. Así como uno paga impuestos como parte de sus deberes cívicos, también uno debe pagar atención al entorno en el que habita como parte de su compromiso cívico.

La mayoría de las secciones de *El rey pálido* narran la experiencia laboral en el IRS, en el *servicio*, y qué llevó a los contadores a trabajar ahí, sus historias de *reclutamiento*. Queda claro que son puestos despreciados en Estados Unidos, donde los contadores del IRS son el opuesto cultural de los miembros de las fuerzas armadas. Por ello, Wallace inventa un lema en latín para el IRS que podríamos traducir como: “Alguien tiene que hacer el trabajo difícil”. En este contexto, las historias de *reclutamiento* parecen historias de conversión o de llamado espiritual. Quiero decir que más que preferencia, hay un elemento trágico que los lleva al *servicio*: la muerte de una madre o un padre, una expulsión universitaria, alguien que durante la guerra de Vietnam aprende contaduría con el ejército. Los contables de Wallace son héroes que no salen del purgatorio, llamados a hacer un trabajo difícil sin resolución ni aclamo. En diferentes pasajes de *El rey pálido* los contadores son una máscara o espejo para el lector de novelas, sentados durante horas en silencio, girando páginas. El contenido político de la novela también tiene una dimensión estética: ¿Quién tiene tiempo

3 <https://www.nytimes.com/2011/04/01/books/the-pale-king-by-david-foster-wallace-book-review.html>

para leer libros que rebasan las 200 páginas? ¿Leer libros que no prometen un uso práctico y productivo?

En el ámbito académico se ha vuelto un lugar común interpretar la obra de David Foster Wallace a través de una entrevista y un ensayo publicados al comienzo de la carrera del autor, a tal grado que el crítico Adam Kelly llamó a ese método el “nexo entrevista-ensayo”.⁴ Aun así me parece válido utilizar la conclusión de dicho ensayo para un artículo como éste, tal vez porque no he abandonado de todo el nexo. En “E Unibus Pluram” (1993), Wallace analiza la influencia ubicua de la televisión en la cultura de Estados Unidos al comienzo de los noventas y busca las posibilidades de la literatura para representar y criticar dicha cultura. Wallace cierra el ensayo declarando que los escritores rebeldes de su generación tendrán que “arriesgar el bostezo”.⁵ En otras palabras, se tendrán que atrever a escribir en contracorriente a la cultura televisiva. Me parece válido, si no es que obvio, decir que la relación que Wallace identificó entre la televisión y su cultura ya no existe, o existe de una manera diferente, subsumida por el internet. Según Wallace, la gente en Estados Unidos ve un promedio de seis horas de televisión diaria.⁶ Ver entretenimiento es diferente hoy que en los noventas, pero me parece indudable que hoy pasamos la mayoría de nuestro día interactuando con una pantalla.⁷ Por ello, la observación de Wallace sigue siendo igual sino es que más válida que cuando la publicó: ¿qué autor arriesga ir en contra del entretenimiento? La necesidad de entretenimiento constante es un bozal para la novela, es *Moby Dick* abreviado, el *Quijote* simplificado, Woolf censurada. Las novelas de Wallace mantienen esa pregunta actual y pertinente porque la dirigen al lector, a la audiencia: ¿quién se atreve a arriesgar un bostezo cuando hay tanto entretenimiento al alcance de un dedo?

4 <http://ijas.iaas.ie/article-david-foster-wallace-the-death-of-the-author-and-the-birth-of-a-discipline/>

5 *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997) p. 81

6 *Idem* p. 26

7 <https://www.marketwatch.com/story/people-are-spending-most-of-their-waking-hours-staring-at-screens-2018-08-01>



DIEGO SALGADO
**LA VIDA ES LITERATURA, LA LITERATURA
ES SENTIDO: THOMAS PYNCHON**

COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

I.

A principios de 2011 la editorial Alpha Decay publica *Thomas Pynchon, un escritor sin orificios*, divertimento literario del novelista y traductor catalán Rubén Martín Giráldez. Estructurado en dos partes —sendos simulacros de cartas que remiten lectores airados al firmante de *El arco iris de gravedad* (1973) y *Vicio propio* (2009)—, el opúsculo de Martín Giráldez da voz a la insatisfacción que ha suscitado tradicionalmente la figura de Pynchon en los ámbitos de lo mediático, lo editorial y hasta lo crítico.

Por una parte, el autor estadounidense es exigente con el lector y exigente consigo mismo. Para él la literatura es, más que una herramienta expresiva, el alfa y omega de la existencia; la única manera factible de respirar el mundo y de explicar y explicarse sus sintomatologías, trampantojos y sentidos. Cuando un amigo, el articulista Jules Siegel, le echa en cara que le ha resultado arduo leer su primera novela, *V.* (1963), Pynchon replica “¿y por qué las cosas han de ser fáciles de entender?”¹. Un parecer que atañe menos a la autodefensa de su estilo que a su esfuerzo por honrar página a página el estupor y los temblores que caracterizan el tránsito del ser humano por la vida. En particular, la vida en unos Estados Unidos

¹ SIEGEL, Jules (1977): “Who is Thomas Pynchon . . . and why did he take off with my Wife?”, en *Playboy*, n.º 34 (marzo de 1977), pp. 97, 122, 168-74.

que, en tanto organismo sociopolítico opresivo, Pynchon deconstruye con una entropía estilística que debe tanto a Voltaire y Thelonious Monk, el clasicismo racionalista y el *impromptu* romántico, como al espíritu *beatnik* y una sensibilidad posmoderna incipiente.

Por otra parte, la comprensión absoluta y excluyente por Pynchon del propio ser como objeto y sujeto literario, como incógnita y *fatum* alumbrados por las llamas que prenden al teclear, trae consigo la renuncia o el desprecio hacia otras formas de relación con cuanto rodea al escritor. Pynchon es el autor más secreto de las letras estadounidenses de la segunda mitad del siglo XX junto a Harper Lee (1926-2016) y J.D. Salinger (1919-2010). De hecho, la prensa llega a especular a mediados de los años setenta con que Salinger y Pynchon son la misma persona² y, más tarde, con que Pynchon es el terrorista Ted *Unabomber* Kaczynski³.

La desconfianza —motivada, como puede apreciarse— de Pynchon hacia los *mass media* y la sociedad del espectáculo y el consumo que arraigan en su país tras la Segunda Guerra Mundial, su creencia en el adagio *macluhiano* de que el medio es el mensaje y, por tanto, de que tratar la literatura en entornos extrínsecos a ella supone eclipsar o incluso anular su poder, hacen que desestime el papel de figura pública y que apenas exista documentación gráfica sobre él.

Pynchon no es en puridad, como sí ocurría con Salinger, un hombre en su castillo, un recluso, con lo que ello implica en términos de *celebrity* con un sentido opuesto al habitual. Como creador, ha optado por algo quizá más extremo, sobre todo desde la perspectiva de nuestro presente: el anonimato. “Pynchon ha vivido durante años en Nueva York, una ciudad de ocho millones de habitantes, y ha pasado siempre desapercibido, como el resto de nosotros”⁴.

En cualquier caso, la dificultad que acarrea leerle —y traducir sus novelas en condiciones—, así como su negativa a rendir cuentas sobre su literatura explican que se le tenga por un escritor opaco, hostil, *sin orificios*, en palabras de Rubén Martín Giráldez: “Me preguntas si Pynchon es un autor que mata la lectura y al lector escribiendo, si pone de manifiesto con libros voluminosos la

2 ROLLS, Albert (2013): “P.’s Public Story”, 12 de diciembre en *Berfrois*, disponible en línea.

3 WALSH, John (2013): “Thomas Pynchon on 9/11: American literature’s greatest conspiracy theorist finally addresses his country’s greatest trauma”, 20 de septiembre en *The Independent*, disponible en línea.

4 SALES, Nancy Jo (1996): “Meet Your Neighbor, Thomas Pynchon”, 11 de noviembre en *New York Magazine*, disponible en línea.

brevedad de los asuntos que importan. Para mí es un escritor placentero por completo. Pero he necesitado leer sus novelas dos y tres veces para apreciarlo”⁵.

II.

Thomas Pynchon nace el 8 de mayo de 1937 en Glen Cove, localidad apacible sita en el estado de Nueva York. Entre sus ancestros se hallan emigrantes ingleses fundadores de las primeras colonias norteamericanas. Durante su infancia, por otra parte, Estados Unidos sufre los efectos traumáticos de la Gran Depresión y participa de la Segunda Guerra Mundial. Todo parece conspirar para inspirarle una escritura “de la búsqueda y no del hallazgo (...) la desintegración parcial o total, lenta o veloz de un país llamado Estados Unidos es, apenas, el punto de partida y la excusa para ver a dónde se llega. La forma de la obra de Thomas Pynchon pende de una exploración aventurera y casi anfetamínica (...) no escribe sobre el Sueño Americano ni la Pesadilla Americana, sino sobre otra zona liminar, tierra de nadie y de todos, el Insomnio Americano”⁶.

Sus novelas tenderán a ser ejercicios de semántica psicogeográfica en torno a su país. *V. y Al límite* (2013) se ambientan mayormente en Nueva York. *La subasta del lote 49* (1966) y *Vicio propio*, en el sur de California. *Vineland* (1990), al norte del mismo estado. *Mason y Dixon* (1997) en la Norteamérica colonial y *Contraluz* (2006) en la Chicago que acogió en 1893 la Exposición Universal. *El arco iris de gravedad*, la excepción, acontece en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Ese ánimo errabundo le incita, tras culminar con calificaciones excelentes su educación primaria y publicar ficción con asiduidad en revistas de instituto, a dejar los estudios en ingeniería física que cursa en la Universidad de Cornell para servir dos años en la Armada. Cuando vuelve en 1957 a Cornell, Pynchon ha decidido que prefiere consagrar su tiempo y sus esfuerzos a la lengua inglesa y no a las ciencias. De todas formas, los empleos y los escritos que siguen dan cuenta de su atención versátil por la palabra, lo tecnológico y lo industrial, y lo castrense. “Se muestra increíblemente despierto ante lo que pasa a su alrededor, tiene una facilidad asombrosa para saber qué sucede, en los periódicos, la radio, en todo”⁷.

5 ROCAMORA, Jesús (2011): “Los lectores contra Pynchon: entrevista a Rubén Martín G.”, 6 de febrero en *Haciendo el pino*, disponible en línea.

6 FRESÁN, Rodrigo (2000): “Hacer Historia”, 3 de septiembre en *Página/12*, disponible en línea.

7 NI EIGEARTAIGH, Aoileann (2001): *I Shop, Therefore I Am: Consumerism and the Mass Media in the Novels of Thomas Pynchon, Don DeLillo, Bret Easton Ellis and Douglas Coupland*, The University of Edinburgh, disponible en línea, p. 82.

Así, mientras escribe manuales técnicos para la corporación aeroespacial Boeing y verifica de primera mano el poder del complejo industrial-militar denunciado por Dwight Eisenhower en 1961, Pynchon logra publicar relatos como *Lluvia ligera* (1959), en el que ficciona experiencias verídicas de un compañero en la Armada, y *Bajo la rosa* (1961), reflexión temprana sobre la ignorancia y la cultura del secretismo que le procura el prestigioso galardón O. Henry. Además, se prodiga en la elaboración de reseñas, introducciones para trabajos ensayísticos y de ficción ajenos, y artículos; el más renombrado, *A Journey Into the Mind Of Watts* (1966), publicado por *The New York Times*, en el que medita sobre disturbios raciales recientes acaecidos en un barrio de Los Ángeles.

Dados su talento torrencial y la sintonía de sus inquietudes con las de la América cada vez más revuelta de los años sesenta, a Pynchon no le cuesta demasiado publicar y destacar entre sus pares. Sus preocupaciones íntimas tienen que ver más bien con la evolución de sus características como artista. Ya es consciente de que determinarán el signo mismo de su vida: “rutinas perniciosas, teorías extravagantes, y momentos de silencio en los que vislumbraba en qué consistía de verdad escribir”⁸.

III.

Su última ocupación conocida en tanto asalariado es precisamente la que tiene en Boeing. En 1962 la hace a un lado y se instala durante un tiempo en México, primera etapa de su mutis social, donde concluye su debut como novelista: *V*. Un libro que, como *Los reconocimientos* (1955), de William Gaddis, *En el camino* (1957), de Jack Kerouac, *Las aventuras de Augie March* (1959), de Saul Bellow, *El plantador de tabaco* (1960), de John Barth, *Trampa-22* (1961), de Joseph Heller, o *Matadero cinco* (1969), de Kurt Vonnegut, sublima el malestar de sentidos derivado de la Segunda Guerra Mundial y el desarrollismo económico y tecnológico posterior a la contienda mediante la práctica de una literatura picaresca, desaforada y surrealista, en el límite con lo grotesco. La misma sirve como espita de presión y línea de fuga para aliviar la ansiedad motivada por las limitaciones de una educación intelectual y sentimental de sesgo ilustrado, adscrita a la modernidad, para lidiar con los derroteros de un mundo nuevo.

V. relata la búsqueda que emprenden por separado Herbert Stencil y Benny Profane, encarnaciones respectivas de lo racional y lo mundano, con el fin de aprehender la naturaleza de la mujer/entidad misteriosa cuyo nombre da título a la novela: “lo que para el libertino unos muslos entreabiertos,

8 PYNCHON, Thomas (1992): “Introducción”, en PYNCHON, Thomas, *Un lento aprendizaje (Relatos 1958-1964)*, Barcelona: Tusquets Editores, p. 22.



lo que para el ornitólogo una bandada de aves en migración, lo que unas tenazas para el operario, eso era la letra V para el joven Stencil”⁹. Herbert reconoce la consonante en todas partes. Sin pretenderlo, Benny se la topa a cada paso. Y Pynchon hace de ella el sustrato ortográfico, estilístico e iconográfico —“la acera se replegaba hacia el este modelando una V asimétrica”, leemos ya en la segunda página—, también alegórico —Stencil y Profane divergen en sus temperamentos pero sus

9 PYNCHON, Thomas (1963): *V*, Philadelphia, PA: J.B. Lippincott Company, p. 61.

peripecias convergen en un mismo lugar— y hasta tipográfico —véase la disposición que adoptan los títulos de los capítulos— que unifica la novela.

Sobre cimiento ontológico tan firme, *V.* puede permitirse ser una *summa* de saberes enciclopedistas y herméticos, una *hipernovela* compuesta por siete grandes relatos ambientados en escenarios históricos diversos y regidos por normas compositivas autónomas, que glosan y resignifican el pasado, el presente y el futuro de todo un aparato civilizatorio y cultural. Tras su lectura puede concluirse que Benny y Herbert no han conseguido hallar a *V.*, pero la realidad es que, como hemos adelantado, han sido justamente sus pesquisas laberínticas las que han otorgado a la entidad su forma de pubis, su condición de origen, esencia y destino del universo.

Un universo del que se siente partícipe el lector cuando cae en la cuenta de que el libro abierto frente a él adopta la forma de una *V.* La ambición desmesurada de Pynchon se salda con el laudo crítico, la obtención en 1964 del premio anual concedido por la Fundación William Faulkner a la mejor novela escrita por un autor primerizo, y la coexistencia hasta hoy de, al menos, dos versiones del libro: una publicada reiteradamente en Estados Unidos que no incluye las modificaciones de Pynchon al texto posteriores a su primera edición en aquel país, y otra publicada en Gran Bretaña que se considera la canónica.

IV.

Tras la aparición de *V.* Pynchon regresa a Estados Unidos. Se muda a una pequeña ciudad californiana, Manhattan Beach, vive con medios precarios, y escribe de manera compulsiva cuatro novelas a la vez. Desestima la oferta de enseñar literatura en el Bennington College de Vermont. Con tal de ser fiel a su vocación, prefiere sucumbir a la tentación de escribir algo *fácil* que le procure ingresos: *La subasta del lote 49*, “un relato comercializado como «novela» en el que puede decirse que olvidé la mayor parte de lo que creía haber aprendido hasta entonces”¹⁰. Se trata de su novela más corta —183 páginas en su edición original— y de narrativa más lineal. Su protagonista es Oedipa Maas, un ama de casa que, a raíz de la muerte de su expareja, cree descubrir la existencia de un servicio postal clandestino de origen medieval y objetivos enigmáticos denominado Trystero.

Oedipa no solo no averigua cuáles son esos objetivos; ni siquiera es capaz de dilucidar en el desenlace de *La subasta del lote 49* si Trystero existe, se debe a una invención del fallecido, o es fruto de sus

10 PYNCHON, Thomas (1992), *óp. cit.*, p. 22.

propias fantasías e inseguridades psicológicas. Sus expectativas y, por proyección, las nuestras, se ven aún más frustradas al dejar Pynchon *fuera de campo*, al albur de la imaginación, la subasta del lote que presta su título al libro, una serie de sellos acuñada por Trystero, que se celebrará más allá de la última página y desvelará con certeza si la organización es real y cuáles son sus propósitos.

Pero no importa. Como ocurría en *V.*, es el desarrollo de la novela como artefacto y su interconexión con el lector los que brindan la solución al respecto de nuestro vínculo con el fluir latente del mundo, marcado, si somos honestos, por la incertidumbre y la suspicacia, en especial durante eras convulsas, sin referentes fiables. “Las honduras de la *conspiración Trystero* propician un estado de las cosas en el que cualquiera que indaga sobre ella deviene como categoría un *sujeto que trata de saber*”¹¹.

Aunque *La subasta del lote 49* tiene todavía mucho de broma infinita en la que caben letras inventadas de canciones, onomatopeyas, parodias del teatro jacobino y nombres propios extravagantes, la paranoia se erige en su tema principal y en una de las constantes de Pynchon a partir de entonces. Algo que, unido a su sempiterno interés por los arcanos de las ciencias y el arte, su pasión multidisciplinar por el saber y su constatación paradójica de la ineficacia de dicho saber para desentrañar la complejidad y las tendencias entrópicas de lo existente, liga su obra a la de Don DeLillo, firmante de *Libra* (1988) y *Cosmópolis* (2003). No es casualidad que David Cowart haya definido el estilo de DeLillo como “física del lenguaje”¹² y Louis Menand haya equiparado el de Pynchon a la resolución de cálculos lingüísticos¹³.

Asuvez, la erudición y la retórica del autor han dado lugar con los años a un ciclo de pedismo *pynchoniano* por parte de académicos y aficionados, llevado al paroxismo en Internet, que interpreta en ocasiones los recursos expresivos como elementos a tasar y catalogar por su significación literal. La posmodernidad como mal de archivo. Para Pynchon, las matemáticas, como otras vertientes de la ciencia, la tecnología y el acervo cultural de las que se vale, funcionan ante todo como “metáforas literarias acerca del empeño del ser humano por captar, entender y controlar el día a día contemporáneo”¹⁴.

11 WISNICKI, Adrian S. (2008): *Conspiracy, Revolution, and Terrorism from Victorian Fiction to the Modern Novel*, Nueva York, NY: Routledge, pp. 19-20.

12 COWART, David (2002): *Don DeLillo: The Physics of Language*, Athens, GA: University of Georgia Press.

13 MENAND, Louis (2006): “Do the Math: Thomas Pynchon returns”, 27 de noviembre en *The New Yorker*, disponible en línea.

14 DUYFHUIZEN, Bernard (2012): “Against the Day”, en DALSGAARD, Inger H., HERMAN, Luc & McHALE, Brian (coords.): *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 73.

V.

En *La subasta del lote 49*, Pynchon también aplica su talante erudito a la cultura popular y, en concreto, la música pop y rock, a la que es adicto. En el futuro escribirá libretos para las ediciones en CD de los álbumes *Spiked!* (1994), recopilatorio del arreglista satírico Spike Jones, y *Nobody's Cool* (1996), del grupo *indie* Lotion. Las simpatías de Pynchon por lo *beatnik* y lo *hippie* se producen cuando ha dejado atrás su primera juventud, y, por tanto, tiene capacidad para la crítica y la autocrítica. Sus afinidades “tangenciales” con uno y otro movimiento no le impiden valorar que



“ambos hicieron demasiado hincapié en la juventud, con la volatilidad inabarcable asociada de sus afectos y reflexiones (...) a esa puerilidad había que sumar unas actitudes inmaduras en lo tocante al sexo y la muerte”¹⁵.

Su relación con la cultura popular, como con otras facetas del *mainstream* estadounidense, adquiere así en la madurez perfiles menos antisistémicos, más sutiles y comprensivos. ¿No es él mismo un anfibio cultural? Quiere disfrutar como individuo de aire fresco, de una libertad absoluta, y, al mismo tiempo, empieza a ser consciente de que su yo literario respira y se alimenta de una atmósfera viciada o, en su defecto, compleja. En los primeros párrafos de *La subasta del lote 49* se nos describe una pintura de Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre* (1961), que muestra cómo unas mujeres tejen desde una torre situada en las alturas un paño que vela y al mismo tiempo perfila los contornos variopintos de nuestro mundo...

Su siguiente libro evidencia los cambios de perspectiva apuntados. *La subasta del lote 49* recibe en su momento el galardón de la Fundación Richard y Hinda Rosenthal y se la tiene en la actualidad por una de las mejores muestras de posmodernidad literaria del siglo XX. Pynchon espera sin embargo siete años para dar luz verde a *El arco iris de gravedad*, una novela de alcance creativo muy superior al de su predecesora empezando por su longitud, cerca de ochocientas páginas; recién publicada, es nominada al premio Nebula de ciencia ficción y reconocida con el National Book Award *ex aequo* con *Una corona de plumas y otros relatos* (1973), de Isaac Bashevis Singer.

A Pynchon no le basta, por supuesto, con no asistir a la ceremonia de entrega del National Book Award. Orquesta que lo haga en su lugar el cómico y activista Irwin Corey, cuyo extravagante discurso de agradecimiento es interrumpido por la aparición en el estrado de un nudista... *El arco iris de gravedad* se habría hecho también con el Pulitzer de no rechazar los encargados máximos de la distinción el veredicto favorable de sus técnicos con la excusa de que es “ilegible y obscena”¹⁶. A fecha de hoy existe la convicción casi unánime de que se trata de su obra más memorable.

La novela alberga hasta cuatro lecturas diferentes ya en su título. La expresión *el arco iris de gravedad* remite figuradamente a la trayectoria descendente de los misiles cuando se ha agotado el impulso mecánico que ha permitido su lanzamiento; a la evolución más o menos autónoma de los relatos una vez plantados por el autor sus cimientos argumentales; a la idea de aleatoriedad derivada de

15 PYNCHON, Thomas (1992), *óp. cit.*, p. 9.

16 KIHSS, Peter (1974): “Pulitzer Jurors Dismayed on Pynchon”, 8 de mayo en *The New York Times*, disponible en línea.

los fenómenos cuánticos frente a la consistencia del universo en que cifró sus postulados la física clásica; y a los silogismos que se ve obligada a formular la mente humana a partir del vuelo de su imaginación y el evento insoslayable de la muerte.

VI.

En resumidas cuentas, *El arco iris de gravedad* confronta el determinismo sancionado por los imperativos naturales de nuestro nacimiento, nuestra extinción y nuestra configuración sensitiva y neuronal —la gravedad—, y el principio de indeterminación espacio-temporal y cultural, de libertad, en que se forjan las cualidades distintivas, épicas, de nuestra existencia individual y del hecho literario —el arco iris—. Para dar forma a esta premisa, Pynchon divide la novela en cuatro partes, alguna de ellas compuesta a su vez por hasta treinta y dos episodios, en las que se dan cita Historia, matemáticas, cine de Hollywood, lo jungiano y lo kármico, psicología del condicionamiento sexual, cábala y tarot, agencias de espionaje y contraespionaje, *flashbacks* y *flash forwards*, cavilaciones de Wernher von Braun y letras de Joni Mitchell, fetichismo y brujería...

Por *El arco iris de gravedad* circulan además unos cuatrocientos personajes; entre ellos, el fogonero de resonancias kafkianas Pig Bodine, secundario presente ya en *V*. y reiterado como criatura de ficción o simple guiño intertextual en otras novelas de Pynchon, lo que contribuirá a la valoración de sus obras como imaginario totalizador. Pero esa abundancia de caracteres, entre los que se alterna por añadidura la voz de la novela, no quita para que sobresalga un *héroe* muy típico de Pynchon: Tyrone Slothrop, cuya candidez inicial en torno a las trazas de cuanto le rodea es expuesta, como la del lector, a un proceso de demolición relativista y estilística que le aboca al recelo y la duda, es decir, el estado de la mente que mejor se adecúa a la sustancia de nuestro mundo.

Slothrop, teniente del ejército estadounidense, descubre, mientras trabaja para los servicios secretos aliados en la Londres sometida al *blitz*, que los nazis han diseñado un misil más destructivo aún que los V1 y V2 arrojados hasta entonces sobre la ciudad y otros escenarios europeos. El 00000. Pero, ¿hasta qué punto es una realidad esa bomba? ¿Ha manipulado el enemigo a Slothrop para que crea en su existencia? ¿Cuál es la verdadera función del artefacto? ¿Es la construcción en los años setenta de un sucesor, el 00001, una alegoría sobre la amenaza constante en la época de un apocalipsis nuclear?

Como es habitual en Pynchon, el lanzamiento del 00001 se da por hecho pero acontece allende las fronteras del papel impreso, mientras que los efectos destructivos del 00000 en una sala de cine

abarrota de público quedan suspendidos en el aire como un interrogante, como la muerte, en una representación inmejorable de lo que pretende la novela: “la punta afilada del cohete, que cae a una velocidad de una milla por segundo, absolutamente silencioso y eterno, cuaja un último e incommensurable vacío sobre el tejado del edificio (...) hay tiempo para abrazar a la persona que se sienta junto a ti si necesitas un poco de consuelo, o para alcanzar el refugio de tus propias piernas”¹⁷.

Cuando el jurado del National Book Award tacha *El arco iris de gravedad* de ilegible, su juicio coincide en buena medida con el del propio Pynchon, que confesará por carta a Jules Siegel que “cuando la escribí estaba tan jodido que ahora reviso algunas de sus páginas y no tengo ni idea de lo que quería decir”¹⁸. Es imposible saber ahora mismo si el autor pasaba por una mala época a nivel personal o si, como se ha conjeturado, abusaba del LSD mientras escribía la novela a fin de propiciar un cierto estado de conciencia literario. Lo único contrastable es que con ella cierra una etapa que muchos críticos consideran la más idiosincrásica y valiosa de su literatura.

VII.

Salvo por *Un lento aprendizaje* (1984), compilación de relatos escritos entre 1958 y 1964 en cuyo prólogo accede a revelar datos y anécdotas sobre su persona, transcurren diecisiete años hasta que Pynchon vuelve a dar señales de vida. *Vineland*, que llega a las librerías en 1990, es, de modo significativo, un ejercicio de memoria histórica y personal. Y por partida doble. Su acción se remite a 1984, cuando el republicano Ronald Reagan acaba de ser reelegido presidente de Estados Unidos. Pero, merced a las peripecias de sus protagonistas, el *exhippie* Zoyd Wheeler y su familia, a quienes han acarreado problemas con la justicia sus actividades contestatarias de juventud, echa la mirada todavía más atrás, a los años sesenta. En ese entonces el condado ficticio de Vineland es un refugio idílico para desertores, tarambanas y agitadores; en los ochenta, ha degenerado en no-lugar de ecos orwellianos en el que, como en tantos otros, “la tele amenazaba con dejar en cualquier momento de mostrar imágenes para proclamar: a partir de ahora, soy yo la que te observa”¹⁹.

El volumen mesurado de *Vineland* —385 páginas— y su relativa transparencia narrativa la equiparan más a *La subasta del lote 49* que a *El arco iris de gravedad*: la novela es acogida con displicencia, y no gana ningún premio literario. Sucederá lo mismo con sus novelas restantes, por mucho que *Al*

17 PYNCHON, Thomas (1973): *Gravity's Rainbow*, Nueva York: Viking Press, p. 760.

18 MOODY, Andrew (2017): “Appendix E: *Gravity's Rainbow* by Thomas Pynchon (1973)”, 27 de diciembre en *The Pulitzer Project*, disponible en línea.

19 PYNCHON, Thomas (1990): *Vineland*, Columbus, GA: Little, Brown and Company, p. 340.



límite llegue a ser nominada al National Book Award y, en 2018, siendo ya octogenario, se considere a Pynchon merecedor de un nuevo galardón honorífico de la Academia Estadounidense de las Artes y la Literatura, el Christopher Lightfoot Walker Award, cifrado en cien mil dólares. En cambio, *Vineland* es alabada por Salman Rushdie, mientras que John Fowles y el heterodoxo Harold Bloom se desharán en elogios hacia *Mason y Dixon*. Puede que uno de los primeros indicios de haberse

constituido en clásico radique en ser menospreciado por la crítica coetánea y recibir el aplauso de los colegas.

Vineland es la crónica de otra búsqueda. En primera instancia, de Frenesi Gates, antaño la esposa de Zoyd, desaparecida tras traicionar los ideales hippies por amor y acogerse durante años al programa de protección de testigos; Frenesi (des)encarna los valores y las debilidades de la contracultura, que incumben al rumbo de toda una sociedad y la posición política y artística en ella del propio Pynchon. A pesar de su carácter un tanto anecdótico, liviano, frente a lo catedralicio de V. y, sobre todo, *El arco iris de gravedad*, *Vineland* es fundamental como testimonio de un escritor que se atreve a enjuiciar el marco psicológico e ideológico desde el que concibe su literatura y se pregunta por su pertinencia y sus posibilidades de futuro.

Las inquietudes de Pynchon reverberan en la figura de Prairie, la hija adolescente de Frenesi y Zoyd, que no está dispuesta a vivir su vida a la sombra de batallas entabladas por sus padres y sus enemigos y se plantea la rebeldía *al statu quo* social que le ha tocado en suerte, la *revolución conservadora* orquestada por Ronald Reagan, en sus propios términos: “La libertad es el caos, nos dice Pynchon, y también la destrucción; la libertad es una cuerda tendida sobre el vacío, y a ninguno nos queda otra que caminar por ella a nuestra manera”²⁰. En paralelo, Pynchon demuestra que su arsenal de herramientas discursivas y formales no se ha fosilizado, que aspira a continuar radiografiando su tiempo sin dejarse aprisionar en el pedestal en que le ha situado la *intelligentsia* cultural, algo sospechoso por definición para alguien tan paranoico como él.

Por ello, Pynchon deconstruye en *Vineland* con humor y elegancia lo hippie, sabe reconocer el sesgo creciente de la cultura popular como lengua franca para la ciudadanía y el capital —los pitufos, *Star Trek* y Godzilla sobrevienen categorías semióticas—, y elabora un ensayo de ficción visionario sobre la impronta en lo real de lo televisivo y, por extensión, la imagen en movimiento infiltrada en el ámbito de lo privado. En este aspecto, *Vineland* termina por dibujar un panorama de simulacro colectivo próximo a lo distópico.

En el mismo no faltan *tanatoides* —seres humanos cuya percepción de lo tangible se halla tan mediada por la programación televisiva que su conciencia habita un limbo entre lo material y lo espectral— ni, como en el filme *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), yonquis de la pequeña pantalla que han de someterse una y otra vez a tratamientos de desintoxicación audiovisual. Con

20 RUSHDIE, Salman (1990): “*Vineland*: El regreso triunfal del *hombre invisible*”, 16 de enero en *El País*, disponible en línea.

coherencia, Pynchon hace que los modismos de lo catódico y la publicidad televisiva infecten su inglés de neologismos que se han popularizado con el tiempo. *Tubehead* es alguien que pasa demasiado tiempo abstraído frente al televisor o YouTube, y el *pixeldance* el efecto visible en la pantalla o el monitor de las ondulaciones electromagnéticas de una emisión.

VIII.

Con su quinta novela, *Mason y Dixon*, que publica en 1997 pero se rumorea escribe desde 1975, Pynchon asalta de lleno el registro de la novela histórica para ahondar en las paradojas que provoca la confluencia en ese género de la ficción y los hechos acreditados; confluencia que, en esta ocasión, sirve al objeto de jugar con los espejismos que sustentan la idea de nación. Ya en la primera página de *Mason y Dixon* nos encontramos con la descripción de un objeto capaz, como la propia novela, de crear ilusiones ópticas, “una siniestra y espléndida mesa de juego (...) en cuyas vetas sinusoidales de madera se han ensimismado durante años las miradas de los niños, como si fuesen páginas ilustradas de un libro”²¹, a lo que sigue el relato poco fiable que una noche de 1786 elabora en voz alta un sacerdote, Wicks Cherrycoke (sic), para entretener a varios familiares.

Cherrycoke nos cuenta la relación establecida por los astrónomos y topógrafos británicos Charles Mason (1728-1786) y Jeremiah Dixon (1733-1779) durante el periodo de cuatro años, 1763-1767, que emplearon en definir con precisión a qué colonias británicas —en breve, estados norteamericanos— pertenecían terrenos de orografía compleja. El resultado de sus mediciones, la línea Mason-Dixon, afectaba a Delaware, Maryland y Pennsylvania, y adquirió gran repercusión simbólica en los prolegómenos de la Guerra de Secesión, al constituirse en frontera divisoria ideológica de trescientos setenta kilómetros entre los estados sureños, partidarios de la esclavitud, y los del norte, abolicionistas.

En *Mason y Dixon* Pynchon desdeña los consensos oficiales en torno a los motivos de las figuras históricas y el impacto a largo plazo de sus cálculos, para abrazar las dualidades —las discrepancias de carácter entre Mason y Dixon equiparan sus roles a los de Herbert Stencil y Benny Profane en *V.*—, las paradojas y los absurdos, las divagaciones en el límite de lo alucinatorio sobre arcanos de la ciencia y la teosofía, fábulas dentro de fábulas, los anacronismos expresivos y las teorías conspirativas. La historia temprana de Estados Unidos hace acto de aparición una y otra vez, pero

21 PYNCHON, Thomas (2000): *Mason y Dixon*, Barcelona: Tusquets Editores, p. 7.

bajo un punto de vista distorsionado, propio de quien hiciese zapping o la (re)descubriese a través de evangelios apócrifos, textos malditos y libros de los condenados.

Pynchon sitúa a un mismo nivel el albor de la conquista del Oeste y el fenómeno de las abducciones alienígenas... Conviene apuntar aquí que, tras ser durante décadas la paranoia un rasgo esencial de las culturas al margen, durante los años noventa del pasado siglo la cultura *mainstream* la consagra como útil básico para el desentrañamiento de la realidad. *Mason y Dixon* recuerda que Pynchon fue pionero en ello y verifica que se halla al día, en plena forma, respecto de las manifestaciones más pertinentes de la paranoia en los tiempos en que publica; una paranoia ligada menos a supuestas amenazas externas, como ocurrió en los años cincuenta, que a *undercurrents* —¿auténticas? ¿imaginadas?— en la propia sociedad estadounidense que pugnan por salir a la luz y que el 11-S e Internet someterán a sobreexposición.

Mason y Dixon participa de esa coyuntura “al relativizar nuestras certezas acerca de la correlación entre lo profundo y lo significativo. La novela se postula como defensa posmoderna de lo complejo y lúdico de su superficie, al tiempo que alienta nuestras expectativas en cuanto a discursos soterrados en su estilo (...) La razón de ser de la novela está finalmente en la tensión entre un conocimiento trascendente que se nos promete pero que no necesariamente se nos desvela, y la escritura como mecanismo transitivo y transitorio que surte sus efectos ilusorios solo durante nuestra lectura, en virtud de la exuberancia de las palabras”²². El sentido de *Mason y Dixon* radica en el ejercicio y el disfrute de su literatura.

IX.

Contraluz, de nuevo una novela *histórica*, esta vez ambientada entre la celebración de la Feria Universal de Chicago de 1893 y el final de la Primera Guerra Mundial, es el texto más largo de Pynchon y, quizá, el más ignorado. Puede que por aparecer en 2006, sumido Estados Unidos en la etapa sombría, ofuscada, del post 11-S y la Guerra contra el Terror, mientras que el ánimo de *Contraluz* es aún más incoherente y juguetón de lo acostumbrado en el autor.

Su urdimbre narrativa la componen un *macguffin*, un mineral todopoderoso y elusivo llamado espato de Islandia que deviene a la postre el material del que está hecha la propia novela, y el enfrentamiento entre un magnate de la industria minera sin escrúpulos y los hijos de un anarquista

22 JORDAN, Julia (2015): “*What Arises from This?: The Autostereogrammatical in Thomas Pynchon’s Mason & Dixon*”, en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 56, nº 3, Oxfordshire: Taylor & Francis Group, p. 272.

asesinado. Pero la novela está atravesada por tantas consideraciones acerca de la huella en los fundamentos de lo contemporáneo de la ciencia —y, en particular, como indica su título, los saberes en torno a la naturaleza y las propiedades de la luz—, que, como pasa con *El arco iris de gravedad*, es apropiado hablar de la novela en clave de ciencia ficción *steampunk*. O, por ser más exactos, como ficción de época cuyo entramado retórico se nutre del estado coetáneo de lo científico y su potencial especulativo.

Tanto es así que, en opinión de Louis Menand, el tema de fondo en *Contraluz* es “el enorme salto tecnológico acaecido entre los siglos XIX y XX, en el que se combinaron las abstracciones matemáticas, la codicia capitalista, las pugnas de poder geopolítico y el misticismo (...) vivir en aquella época implicó acortar las diferencias entre lo plausible y lo fantasioso: ubicuidad espacial, viajes en el tiempo, existencias y universos paralelos (...) *Contraluz* traza un inventario de las posibilidades inherentes a un momento particular de *la historia de la imaginación*, hasta convertirse en una novela de ciencia ficción que hubiese sido escrita en 1900”²³.

Lo más divertido es cómo Pynchon refuerza ese aspecto al escribir determinados arcos dramáticos como parodias de géneros escapistas populares en el periodo de entresiglos: las intrigas decadentistas debidas a Pierre Loti o Joris-Karl Huysmans, los reportajes sensacionalistas con pátina impostada de legitimidad sobre civilizaciones perdidas y fenómenos inexplicables, las *dime novels* protagonizadas por vaqueros o aviadores. Gracias a la codificación libérrima de Pynchon nos cruzamos por ejemplo en la segunda parte de *Contraluz*, “Espato de Islandia”, con goletas, deidades milenarias, globos aerostáticos, diarios de expediciones navales, gnomos, torturas y atentados, mapas codificados, Nikola Tesla, delirios causados por el peyote, transmisiones desde el futuro...

Este engranaje de contraluces, distorsiones y reflejos, tanto formales como argumentales, al que deben sumarse los mecanismos correspondientes a las *puestas en abismo* que señalan de continuo la artificiosidad de lo leído, condensa dualismos monumentales —lo institucional y lo contestatario, la razón y lo intuitivo, la luz y la oscuridad, el orden y el caos— que Pynchon resuelve como siempre en el terreno del sincretismo, de lo indeterminado. “Cientos, miles de narraciones a estas alturas, válidas todas por igual... ¿qué puede significar?”²⁴.

23 MENAND, Louis (2006), *óp. cit.*

24 PYNCHON, Thomas (2006): *Contraluz*, Barcelona: Tusquets Editores, p. 848.



X

Si *Contraluz* ha pasado hasta hoy un tanto desapercibida, *Vicio propio* es la novela de Thomas Pynchon más conocida de cuantas ha escrito en las últimas cuatro décadas. Y no solo porque Paul Thomas Anderson [la versionase para la gran pantalla](#) en 2014, segunda ocasión en que sus novelas han sido adaptadas al cine tras el ignoto *collage film* alemán [Prüfstand VII \(Robert Bramkamp, 2002\)](#), que incluye dramatizaciones de algunas escenas de *El arco iris de gravedad*. Sobre todo,

por pertenecer al grupo de sus novelas *accesibles*; *Vicio propio* guarda semejanzas en este y otros aspectos con *La subasta del lote 49*, también un relato detectivesco.

En efecto, aparecida tan solo tres años después que *Contraluz*, *Vicio propio* es una novela negra lineal centrada en las andanzas de un investigador que trata de ayudar en la Los Ángeles de 1970 a una exnovia. Pynchon se adscribe sin fricciones a un registro muy codificado, y, hasta cuando vulnera algunos de sus principios coqueteando con el pastiche, el *slang* y guiños a obras suyas anteriores, es con un talante asimismo normalizado, el desmitificador que ostentó el *noir* durante los años setenta. El detective privado Larry *Doc* Sportello es un fracasado a niveles sentimental y profesional, sus averiguaciones se desarrollan entre torpezas y malentendidos, y no se presta al simulacro de un idealismo que le situaría moralmente por encima de la corrupción social que le rodea, de una América rendida en espíritu a la perversidad de Charles Manson y Richard Nixon.

La adicción de Sportello a la marihuana y otras drogas es el elemento más destacable de *Vicio propio*. Los procesos mentales deteriorados del personaje, que Pynchon había experimentado en *El arco iris de gravedad* de primera mano, brindan a la novela su alma estilística, haciendo de ella la ensoñación aletargada de una cultura distante. No hay espacio para la comparación política, como sucedía en *Vineland*, entre los años de juventud de Pynchon y la involución de la sociedad norteamericana en los ochenta. En 2009, cuando se publica *Vicio propio*, el universo de lo *hippie* y lo contracultural es una mera suma de códigos, si no de tópicos. Hasta la paranoia de Sportello y, por supuesto, de Pynchon, “suena menos a gesto comprometido o metafísico que al disfrute de demasiada hierba”²⁵.

En las primeras páginas de la novela nos asalta, como en los compases iniciales de *La subasta del lote 49* y *Mason y Dixon*, un trampantojo revelador: “el cuadro que colgaba en el salón de la casa de Doc mostraba una playa del sur de California inexistente: palmeras, chicas en bikini, tablas de surf... Cuando se le hacía cuesta arriba asomarse a Los Ángeles por la ventana de la habitación, se quedaba observando el cuadro como si fuese otra ventana, y, a veces, cuando atardecía y si había fumado hierba, el marco se iluminaba como si alguien hubiese tocado el botón de contraste de la

25 KAKUTANI, Michiko (2009): “Another Doorway to the Paranoid Pynchon Dimension”, 3 de agosto en *The New York Times*, disponible en línea.

Creación apenas lo suficiente para dar al conjunto de la imagen un leve resplandor premonitorio de que la noche iba a resultar épica”²⁶.

En cierto modo, las estrategias posmodernas de Pynchon llegan aquí a su culmen y su expiración: el *auteur* confunde sus métodos con los tejidos del artefacto popular y el “detritus cultural”²⁷, y, a continuación, transforma dichos materiales en muñecos de ventrílocuo a fin de pensarse y pensar un tiempo ya no pasado, tan arcaico como para ser conjurado en términos de fantasía; una dislocación temporal alucinada, una cronotopía, que representa una declaración de principios tan válida como cualquier otra. La desmitificación aplicada por Pynchon a las peripecias de Sportello puede tener que ver, en definitiva, con sus propias características en tanto novelista asociado a una tendencia sociocultural, y ese cariz autorreflexivo sí viene al caso emparentarlo con el expuesto en *Vineland*.

XI.

La última novela hasta la fecha de Pynchon, *Al límite*, data de 2013. Sorprende comprobar hasta qué punto el novelista, cercanos los ochenta años, mantiene su actitud curiosa y crítica hacia el presente; su habilidad para hacer de lo científico y la cultura popular códigos lingüísticos, hermenéutica de lo sagrado y lo profano, lo mundano y lo sublime; y una honestidad que le impulsa a obviar lugares comunes intelectuales e ideológicos para continuar situando su lectura del mundo entre interrogantes. *Al límite* se abre con una cita de Donald Westlake que nos devuelve al eterno principio de incertidumbre *pynchoniano*: “como personaje en una obra de misterio, la ciudad de Nueva York no sería el detective ni tampoco el asesino; sería ese sospechoso enigmático que conoce lo que de verdad ha sucedido, pero no va a contarlo”²⁸.

Por tanto, la pregunta que intenta, no responder, sino enunciar de la manera más íntegra posible Pynchon es, de nuevo, “si una obra de arte puede inmortalizar los atributos del mundo actual — atomizado, paranoide, infantil, obsesivo— sin destilar sus alegatos de una impregnación literaria con tales características”²⁹. Pynchon ha eludido ser una figura pública y exponer su literatura al escrutinio mediático. Ha preferido integrar la jerigonza de lo público y lo mediático en su

26 PYNCHON, Thomas (2010): *Inherent Vice*, Londres: Vintage Books, p. 6.

27 TAYLER, Christopher (2009): “*Inherent Vice* by Thomas Pynchon”, 1 de agosto en *The Guardian*, disponible en línea.

28 PYNCHON, Thomas (2016): *Al límite*, Barcelona: Tusquets Editores, p. 5.

29 STEVENSON, Talitha (2013): “*Bleeding Edge* by Thomas Pynchon - Review”, 28 de septiembre en *The Guardian*, disponible en línea.

pensamiento. *Al límite* no está entre sus novelas más largas, pero sí entre las de atmósfera más irreal, lo que tiene su lógica dado que aborda el trauma colectivo fruto de los atentados del 11 de septiembre de 2001, las convulsiones sufridas desde mediados de los años noventa por el capitalismo, y la llegada a nuestras vidas de Internet. Todo ello a través, como habrá adivinado el lector, de un reparto coral y excéntrico, una intriga que no es sino mera excusa dinamitada además a cada tanto por la intromisión revoltosa de otros géneros, humor satírico, y referencias cabalísticas a *Friends* (David Crane & Marta Kauffman, 1994-2004) y otras series existentes o debidas a su cosecha imaginativa.

El título en inglés del libro se acoge a un término, *Bleeding Edge*, que designa tecnologías tan incipientes como para que no haya podido llevarse a cabo un análisis en profundidad sobre los riesgos y beneficios de su empleo. Internet, el 11-S, la Guerra contra el Terror, las propias estrategias artísticas de Pynchon, participan de la filosofía del *bleeding edge*. Aunque no faltasen críticos que achacaran al escritor no estar a la altura en *Al límite*, ser pueril a la hora de equiparar su literatura a una sociedad que en las últimas décadas ha adquirido, paradójicamente, rasgos *pynchonianos*.

A nuestro juicio, al menos en lo que se refiere a Internet, Pynchon no solo cala con rotundidad su tiempo; sabe apropiarse lo virtual en tanto expresión definitiva de su entendimiento de la realidad como principio multiforme, de lectura poliédrica, hiperenlazada, que su obra ha prefigurado una y otra vez. Vale la pena traer a colación, entre otros muchos ejemplos disponibles, Trystero, el servicio postal clandestino de *La subasta del lote 49*; los panoramas *cyberpunk* conjurados en *El arco iris de gravedad* y *Vineland*; [su célebre artículo de 1984](#) “¿Está bien ser un ludita?”, en el que advertía sobre los peligros de “flujos de información más vastos de lo que jamás podríamos haber imaginado”; y la presencia tangencial de ARPANET, red militar predecesora de Internet, en *Puro vicio*.

Para W.B. Millard, “el *espacio pynchoniano* está definido por su recurrencia a lo histórico, que cruzan vectores intelectuales, culturales y socioeconómicos cuya intersección genera una narrativa posibilista y tragicómica en red, un feudo novelístico intransferible cuya perdurabilidad está sujeta al interés en ello del lector y en el que reinan la anarquía política, la incertidumbre epistemológica y la intensificación de la autonomía individual”³⁰. Es una apreciación que valdría para la interacción del usuario con Internet, medio que sintetiza para Pynchon un enorme

30 ROZELLE, LEE (2016): *Zombiescapes & Phantom Zones: Ecocriticism and the Liminal from Invisible Man to The Walking Dead*, Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, p. 34.

valor metafórico, un vigor único para la paranoia y lo conspirativo, la instrumentalización por los poderes estatales y corporativos y su eficacia para el anonimato y la emancipación personal, el solapamiento de un nivel superficial y otro subterráneo, y una serie infinita de procesos de autodestrucción, autorregulación y autorreproducción.

XII.

“En *Al límite*”, concluye Andrés Ibáñez, “no hay trama en absoluto, o al menos no la hay en el sentido convencional del término. Una trama convencional une puntos cuyo vínculo no era evidente de inmediato, con el fin de revelar una cierta estructura. Lo que hace Pynchon es crear un mundo donde *todos* los puntos están, de un modo u otro, conectados entre sí. Da igual donde vaya uno o lo que haga: *la trama está por todas partes* (...) En la obra de Pynchon, *los personajes son los sistemas*, de los que los seres humanos son piezas; las redes, también Internet, son las que actúan, las que evolucionan, las que tienen propósitos, las que se enfrentan entre sí sin resultados claros ni determinantes, porque son seres vivos”³¹.

Al fin y al cabo, regresamos al principio, la dificultad de leer a Pynchon se asienta en nuestra dificultad para cambiar de categorías interpretativas y modos de lectura, para abrazar sin complejos esferas de lo cultural y lo tecnológico que se nos ha enseñado a desdeñar, para aceptar la duda y hasta la sospecha como métodos comprensivos, para apreciar la literatura en sí misma y no como entidad servil a nuestras necesidades y carencias. Si la escritura de Pynchon es la afirmación de un propósito vital, una exploración que no busca abrir a machetazos senderos entre la maleza hacia lugares preestablecidos sino alumbrar la arquitectura intrincada de la vegetación, su lectura ha de emprenderse a su vez como “una actividad en sí misma, un trabajo cuya única remuneración es su conocimiento”³².

31 IBÁÑEZ, Andrés (2015): “*Al límite*, de Thomas Pynchon: Un vertedero con estructura”, 11 de junio en *Revista de Libros (Segunda Época)*, disponible en línea.

32 AMORES, José Luis (2010): “*Against the day* (Contraluz), de Thomas Pynchon”, 23 de noviembre en *Revista de Letras*, disponible en línea.



JUAN JIMÉNEZ GARCÍA
**DAS UNHEIMLICHE. UNA CONVERSACIÓN
CON DIEGO LUIS SANROMÁN**

COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

No sé cómo conocí a Diego. Seguramente fue a través de un amigo en común, Georges Bataille. Bataille fue siempre un misterio. Tengo todos sus libros en las ediciones más extrañas, pero nunca lo leí demasiado. A Bataille quería escucharle. Tenía muchas cosas que decirme. Luego, con el tiempo, ya mucho más viejo, me di cuenta de que realmente pensaba en Michel Leiris sin conocerlo. Michel Leiris tenía una tendencia natural a salir fuera de la fotografía. Estuvo en todos lados, invisible. Vuelvo a Diego. Decía que pienso que lo conocí a través de Georges Bataille, un filósofo que escribía novelas pornográficas y quería fundar sociedades secretas. Igual esa descripción también nos vale para Diego. Entonces le pedimos que escribiera para Détour.

Escribió sobre el divino Marqués. Es decir, Sade. Y ahí empezamos a frecuentarnos. Sus traducciones, la maravillosa editorial Pepitas de calabaza, en fin, tantas cosas. También sus libros. Los relatos de *Convertiré a los niños en asesinos*. Leyéndolo, pensé en Roland Topor, ese niño óptimo de Diego: mutante y asesino. Cambiaba de forma constantemente (escribiendo, dibujando, haciendo películas) y en cada una de ellas aniquilaba un montón de cosas: la sociedad, las costumbres, los buenos pensamientos. Cómo no pensar en los textos de Diego.

Más tarde llegó *Kœass o el arte combinatoria* y una frase de Paul Valéry lo explicaba todo: transmitir la sensación sin el aburrimiento de la transmisión. Ahora

hubiera pensado en Tadeusz Kantor. Diego seguía escribiendo para nosotros o compartiendo lo que escribía, como aquel prólogo para esas memorias alrededor de la cárcel de Pierre Clementí, actor maldito orgulloso de ser maldito. Hoy nadie quiere ser maldito. Es más, ya no sabemos qué quiere decir esa palabra exactamente. Es una palabra gastada más. Tenemos muchas. Escribió, finalmente, sobre Georges Bataille. Y fue maravilloso, porque de nuevo estábamos todos juntos

Su último libro es *Ladran los hombres*. Son un puñado de relatos, en los que cada uno adopta una forma. Empieza como Topor y acaba con unos microrrelatos de terror que son como gotas de lluvia en una noche de relámpagos. Entre medias está todo. O buena parte de lo que interesa...



Diego Luis Sanromán: Pienso que una de las cosas de las que me atrae de Topor tiene que ver con esto. Y, en general, lo que me atrae de la literatura que me interesa tiene que ver con lo inquietante. Más que con el miedo o con el terror, a pesar del título que tienen los microrrelatos que cierran el libro, lo que me interesa es esa cosa tan difícil de definir que Freud llamaba, por ponerme un poco pedante, *das Unheimliche*. Esta idea de algo que te revuelve por dentro, algo que te inquieta, pero de lo que no sabes la razón. Y eso me parece Topor. Topor es un gamberro. Hay una cosa que me gusta aparte de todo esto, que puede sonar tan elevado: me parece que es un gamberro. Más que todo lo que hizo (me parece una cosa increíble que fuera capaz de hacer cine, pintar, dibujar, escribir, con la misma soltura... uno de los artistas más grandes del siglo XX), lo que más envidio de Topor es su carcajada, te lo decía antes. Esa risa tan franca, tan tremenda, que lo rompía todo. Era una especie de niño. Me parece que tiene algo de infantil, en lo que también tienen de cruel los niños. Eso me parece que está en Topor y me interesa muchísimo. Pero más que nada es un buscar lo inquietante, que no sabría cómo definir y tampoco sabría si he dado con la fórmula. Pero estoy a la búsqueda de eso.

Desde el primer libro.

Sí, desde cualquier libro, porque es una categoría estética fundamental.

Lo inquietante.

Lo inquietante, sí. Lo que me atrae en el cine, por ejemplo. Sabes que soy (y sale en casi cada ocasión) un fan de David Lynch. Parece que Lynch, cuando acierta (porque a veces es muy estridente),

cuando lo logra, es eso precisamente. Media hora después de haber visto un episodio de *Twin Peaks*, o una de sus películas, hay algo que te araña por dentro, que te ha descolocado.

Topor era lo inquietante, lo asombroso, lo gamberro.

Sí. A mí también me interesa eso, esa tensión entre el humor y el horror. Son palabras que riman. Creo que Topor tiene esa habilidad: deslizarse del humor al horror y a la inversa. Consigue que la carcajada se transforme en una mueca o al revés. Uno no sabe muy bien. Te descoloca tanto que uno no sabe muy bien cómo poner la boca finalmente.

También hay esa búsqueda del humor en tus relatos.

Sí, eso lo hay. Pero es un humor también así, muy oscuro, muy negro.

Está Sade, a quién apenas conozco, pero creo que tu idea del erotismo no debe andar muy alejada de Georges Bataille.

El propio Bataille, para mí, es un viejo amigo. Es un tipo que me ha acompañado, que me acompaña desde hace mucho tiempo. De hecho yo en su día tenía previsto escribir una tesis doctoral sobre Bataille. Al final me incliné por otros asuntos y, bueno, siempre ha estado ahí la intención de escribir algo en serio sobre Bataille. Y lo del erotismo... No sé, yo casi te diría que me interesa más la pornografía, incluso. También hay ese componente católico. El erotismo en Bataille está muy vinculado al horror. Está vinculado a la muerte, desde luego. Como tú decías, a la desaparición del yo. Uno pierde los límites y se pierde en ese momento y eso, desde luego, causa angustia. Pero, bueno, no sé. Yo no aspiro a tanto. Pero sí me interesa la escritura como una suerte de magia negra, en el sentido de que sirve para invocar demonios. Como Bataille, como Sade,... Y también sirve para provocar reacciones en los cuerpos de los otros. Erecciones, humedades o que se te ericen los cabellos. Eso sí me interesa muchísimo. Y hasta qué punto se puede conseguir. Como hace Sade (ya lo dije en algún momento), cómo hacer que las páginas rezumen, sean viscosas, que rezumen semen y sangre. Sí. Y también estos autores me interesan muchísimo porque digamos siempre aspiraron a lo imposible, eso de alcanzar lo inefable. Rozar los bordes, intentar rozarlos por la parte de fuera. Sin conseguirlo nunca, porque, al fin y al cabo, somos animales parlantes, estamos utilizando un idioma y la gramática impone sus reglas. Esa tensión a mí me parece muy interesante.

A mí me interesa también. Bueno, lo reseñaste tú porque lo has reseñado todo, creo, el librito este, o el libraco, que hicimos sobre relatos de oeste. Sí, esto de recurrir a esos subgéneros que

en algunos casos están condenados a los anaqueles más vergonzantes de las librerías y tal. Los westerns, por ejemplo. También la pornografía.

Siempre me ha gustado el género, porque creo que es lo más libre, porque, al partir de unos códigos ya conocidos, te permite concentrarte en otros aspectos de la escritura.

Permite otra cosa también, que es la transgresión y la perversión. Sade otra vez. No sé si era Jesús Ibáñez el que decía que el perverso necesita la ley, porque precisamente lo que hace el perverso es estar transgrediéndola continuamente. El género lo que permite es un poco esa perversidad de estar continuamente jugando con los códigos, rompiéndolos, haciéndolos trizas, recomponiéndolos de otra manera. Merece la pena, es un juego muy divertido.

Eso nos llevaría al OuLiPo de Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino,... A la imposición de unas reglas como generadoras de escritura. ¿Has sido alguna vez *oulipiano*?

No. Jamás. Si te digo la verdad, naturalmente no me sale eso. El OuLiPo es en cierto modo una reacción. Queneau había sido surrealista y es una reacción contra la libre asociación que proponían los surrealistas, y dejar que eso hable. Que el inconsciente hable evitando las censuras del consciente. Yo casi iría más en esa línea.

Michel Leiris escribió un libro maravilloso a partir de sus sueños que es *Noches sin noche y algunos días sin día*. Lo que me sorprendió al leerlo es que soñaba con su vida. Y pensaba en los sueños de los surrealistas y no podía dejar de tener la impresión de que sus sueños eran contruidos y su escritura no era precisamente automática...

Pues no tengo la menor idea. Lo cierto es que el automatismo tiene un peligro, que es que hablen por tu boca todas esas lecturas que has hecho. No sé. Pero yo sí soy más de dejarme llevar. Además, las historias aparecen como a chispazos. A partir de ciertas imágenes, o de ciertos acontecimientos, o de cosas que vives. Cosas que te pueden resultar muy extrañas pero que tienen no sé, como tú decías antes (no sé si te referías al realismo mágico), muchas vivencias auténticas que uno no diría que lo son. Y ahí hay acontecimientos que están bien, que despiertan la inquietud. O ciertas imágenes que se te presentan en la mente no sabes muy bien por qué, y que si dejas que se deshilvanen ellas solas generan mecanismos misteriosos, una historia.

Leía una conversación con Louis-Ferdinand Céline, otro escritor que compartimos, pese a él mismo, que su escritura oral estaba lejos de ser una transcripción del lenguaje hablado, y que esa escritura oral debía de ser totalmente reconstruida. Pensaba que para escribir ochocientas páginas había que escribir ochenta mil. ¿Qué es para ti el oficio de escritor, el estilo?



Me has descolocado muchísimo. El oficio de escritor... Bueno, yo no tengo como oficio el de escritor. Y tampoco sabría muy bien decir qué es la escritura y, sobre todo, por qué escribo. Imagino que escribo porque llevo leyendo libros desde que sé leer y los libros me han procurado mucho placer. Y siempre he querido ser como ellos, digamos. También yo quiero hacer eso. Y el estilo... Pues para mí, desde luego, es una preocupación elemental, pero no es algo de lo que supiese la razón consciente. Cómo se genera mi estilo o a partir de qué momento puedo decir: "Ahora sí estoy produciendo mi propio estilo". Qué es mi propio estilo es algo que no sabría decir. Algo que se me escapa. Y en cuanto a lo de trabajar mucho, que decía Céline, antes también estábamos hablando del viejo Cossery. Yo soy más cosseriniano en ese sentido. Si hay que trabajar mucho, mejor dejarlo.

Pepitas empezó a publicar la obra de Albert Cossery, que no acabó de funcionar. Lo cual es un misterio porque, vamos a usar esa palabra tan manoseada, es un escritor delicioso. No trabajó en su vida y vivió noventa y cinco años, lo cual habla de los beneficios de no trabajar. ¿No hay que trabajar nunca?

Eso decía Rimbaud. Y yo lo suscribo. En otro libro más de Pepitas, que salió hace no demasiado, el *Ahora* de Comité Invisible, ellos decían que este *Ne travaillez jamais*, que reivindicaban los surrealistas y los situacionistas, lleva camino de convertirse en una condena más que en una liberación. En efecto, ellos hablan de las revueltas en Francia contra la ley Macron, precisamente, contra la ley del trabajo, y dicen eso. Esto que antes era una frase subversiva y que podía enarbolarse como una bandera de la revolución, el capital ya lo ha cumplido. Ha cumplido eso, pero no ha permitido la liberación. No ha permitido que de verdad podamos vivir, sino meramente, a duras penas, sobrevivir. Pero sí, no trabajéis jamás. Pero la idea que tenían Rimbaud, los surrealistas, los situacionistas, es también esa idea del viejo joven Marx, de haberse liberado, emancipado, de una vez, de las cadenas del trabajo, para hacer, verdaderamente, lo que a uno le dé la gana. Escribir, pintar o pescar.

Michel Leiris decía que un creador, por definición, no podía ser un hombre satisfecho de la cultura existente.

Desde luego. Para llenar con nuevos objetos el mundo, digamos que es necesario considerar de algún modo que no está completo, que no es perfecto, que no está acabado. En general, no sé muy bien Leiris, que también es un tipo que me fascina, en términos generales, toda esta disidencia del surrealismo, que luego va a estar en el Collège, en el Colegio de Sociología, que acompaña Bataille y demás. Me parece de lo mejorcito que ha dado la cultura francesa en el siglo pasado. Pero en cuanto a lo de ir a la contra, no sé, a mí personalmente la cultura española, la cultura *mainstream*, lo que uno se encuentra habitualmente en los *media*, me parece una absoluta basura, para decirlo llana y rápidamente. Ningún interés de ningún tipo.

¿Tus libros son contra eso?

No. No son contra nada. No sé lo que son.

Tu visión de la sociedad no es muy...

Pues no. El hecho de que esté en Pepitas también indica un poco por dónde van los tiros.

En una entrevista con Tadeusz Kantor, hombre de teatro, artista, decía que una obra no debía ser comprendida. Que comprender es consumir. Y decía, igualmente, que el artista está encerrado

dentro de una pirámide y que fuera, a su sombra, está el público (o los lectores). Y que estos no pueden ni deben acceder a su interior.

Lo suscribo salvo en lo del artista y lo del autor. Artista es una palabra que me da mucho miedo. Y en cuanto a lo del autor, creo que también el autor debería quedarse fuera. No creo que el autor, el que escribe, deba ser una especie de dioscecillo que controle el sentido de lo que escribe. El primero que no debe entenderlo (o al menos es lo que me ocurre a mí), el que no debe tener muy claro de qué va esto es el propio autor. Lo comentábamos hace unas semanas en Barcelona. Las novelas, los escritos, los textos, que tienen detrás una idea muy clara, muy sólida, muy profunda, me parece que cierra los sentidos posibles que puede generar el texto. Y para que los sentidos estén abiertos, para que se dé la confusión (estaba hablando con un arrabaliano), para que se genere la confusión, el autor tampoco tiene que tenerlo muy claro. O sea, que sí: el público fuera, pero también el autor.

Pienso que reivindicando su derecho a que la obra no fuera comprendida por el público reivindicaba el derecho a no comprenderse él mismo.

Me parece esencial, pero por lo que te decía antes. Para que esto sea divertido, tenga alguna gracia, no sea un trabajo que exija producir no sé cuántos miles de páginas, el primer sorprendido debería ser el que está escribiendo. No tener las cosas muy claras y que broten frases que no se sabe muy bien de dónde vienen. Personajes, imágenes, cuyo sentido uno no tiene muy claro.

Decían en *Bande à part*, de Jean-Luc Godard: “¿No es extraño cómo la gente nunca forma un grupo unido? Sí, nunca se amalgaman. Permanecen separados. Cada uno sigue su propio camino. Desconfiado, trágico. Aun cuando están juntos en las casas, en las calles...”. Y en tus relatos tengo la sensación de que, igualmente, la gente nunca llega a encontrarse.

Es verdad. Eso es algo inconsciente. Se ha hecho consciente ahora, que me lo está diciendo la gente que los ha leído. Esto de la incomunicación. Me preguntaban si yo tengo una visión tan oscura del ser humano. Probablemente sí. Pero no es algo que haya volcado ahí de forma consciente. Pero es verdad que, curiosamente, sin pretenderlo, podría ser que una línea roja que atraviesa todo los relatos es este tema de la incomunicación. En el último, en el penúltimo texto, está más claro que en ningún otro, pero es cierto que...

No precisamente a la manera *antonioniana*...

No soy tan delicado. Pues mira, no lo había pensado. Ya me arrepiento de haberlo dicho.

Siguiendo con *Bande à part*, se dice: “Los imperios se desmoronan, las repúblicas se hundien, los tontos sobreviven”. ¿Es la definición de nuestro tiempo?

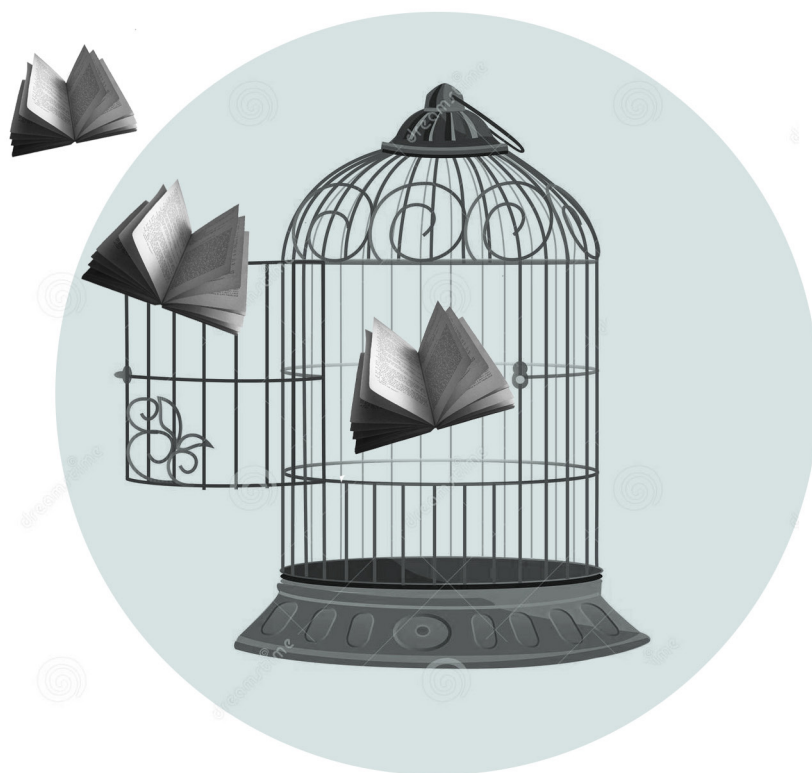
Sí. Lou Reed también lo decía en una canción: “El mundo lo conducen los gilipollas. Es triste pero es así”. Lo que pasa es que estas cosas de decir “los tontos son los otros”, o son los que dirigen el mundo... A lo mejor los tontos somos los demás, que nos dejamos dirigir.

(En el público) Es cuestión de sobrevivir...

¿Qué es sobrevivir? Aquí me vienen posos de lecturas y de cosas que hemos pensado, juntos, en movimientos sociales... Esto de la supervivencia siempre se contrapone a lo que los situacionistas llamaban la vida. La vida, la existencia plena. Cómo era aquello... gozar sin límites, gozar sin trabas. No sé, no lo tengo nada claro.

Valencia, 2 de diciembre de 2017: Librería Ramón Llull. Con motivo de la presentación del libro Ladrón los hombres, editado por Pepitas.

EL CLUB DE LAS PRÓXIMAS LECTURAS



r détour
LLIBRERIA



JORDI REVERT
**TODAS LAS HISTORIAS DE FAMILIAS
SON HISTORIAS DE FANTASMAS**

COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

Y cuando volvió en sí, estaba echado de espaldas en una playa sobre la arena muy fría y caía la lluvia de un cielo bajo y la marea estaba lejana.

La pesadilla o el sueño comatoso de Don Gately desemboca en esa playa que se adhiere a la piel. Los puntos suspensivos como bálsamo o la ficción que otorga una tregua como conclusión anímica a su crueldad. Antes, la ultraviolencia de un ojo torturado grabado en un cartucho. Chinos que atraviesan la puerta portando grandes cuadros brillantes. Transvestales deslizándose sobre la pared con sus abrigos envueltos en llamas. Los vómitos de Pointgravè. El rostro de Bobby C y un desasosiego que todo inunda a la espera de que exista otro lugar, otro cielo bajo el que poder cerrar los ojos y descansar por fin. El caos ha tocado fin, pero el relato sigue su compás incoercible, como aquel Isner-Mahut, hacia un final impalpable que se insinúa allí donde Hal Incandenza sucumbe a la crisis nerviosa mientras el intercambio de puntos del partido perenne continúa *ad nauseam*.

A continuación se rompió el seudópodo y la caudilla de las cagadas –dejando en la pared un montoncito de putrescencia– cayó en

picado, gritando de alegría, contra una cama que era propiedad de las Nordic Pleasurelines y que iba a ser hecha, dentro de pocas horas, por una adorable finlandesita. Imaginar a aquella muchacha tan pulcra y tan agradable encontrándose restos de excremento personal por toda la colcha era mucho más de lo que Alfred podía soportar.

Alfred Lambert se hunde en la desesperación del delirio escatológico. El excremento imaginado le insta a aflojar el esfínter. Le pone frente al espejo, le acribilla con los prejuicios estratificados durante décadas de patriarcado. Es la antesala del desastre que ya murmuran los motores del *Gunnar Myldar*, el crucero aparatosamente escandinavo que simbolizará el fin de una era para la desbandada familia del medio oeste. La humillación de Alfred a manos del Parkinson y el accidente que lo precipita sobre las frías aguas del Atlántico. La crisis sentimental de una Denise encallada entre dos pasiones. El naufragio de Chip en el Apocalipsis de la economía lituana. La depresión fantasma de Gary. El nuevo amanecer de Enith como enfermera de su postrado marido. Los múltiples rostros de la crisis familiar desembocan en el tiempo de las correcciones, allí donde el ensayo de otra saga florece como coda sobre cenizas.

Los Lambert son el mapa devastado de América, aferrándose a la esperanza de que la siguiente crisis no será definitiva.

Los Incandenza son la proyección de esa desintegración en el futuro. La realidad diferida y enloquecida en cintas de vídeo en la distopía abstracta de la ONAN.

El alivio que deparan al lector *La broma infinita* y *Las correcciones* en sus respectivas conclusiones no es más que el espejismo transitorio en el que la ficción cíclica pone su punto y seguido. Lejos quedan ya las sagas arraigadas en el tiempo concreto. La melancolía filtrada en el prólogo de *Una muerte en la familia*. Los apellidos abonados en la tierra: Compson, Bundren, Sutpen. Un largo camino desde Yoknapatawpha, y sin embargo vive en esos relatos fragmentariamente contemporáneos el mismo impulso que moraba en aquellos: la búsqueda de una conciencia colectiva.



Llorar a un amigo en el fin del mundo

*Dios me ha devuelto al mundo de los hombres,
a espejos, puertas, números y nombres.*

Franzen elige un confín del mundo para su aislamiento. La isla de la soledad, Más Afuera para Robinson Crusoe y para los indígenas, Alejandro Selkirk como recuerdo del marinero escocés que inspiró el naufrago de Defoe y el poema de Borges. A 800 kilómetros de la costa el escritor desaparece entre su pasión por el avistamiento de aves y el luto por la pérdida de su amigo David Foster Wallace. Es también en la isla donde esparcirá parte de las cenizas de Wallace cumpliendo

el deseo de la viuda de este, Karen Green. Como resultado de su aislamiento emergerá su obra *Más afuera*, colección de textos de no ficción entre los que se cuenta una pieza destinada a rendir cuentas con su viejo amigo y rival, el contrarrelato que responde a la narrativa mediática de la estrella de rock que se quita la vida en su garaje. En Alexander Selkirk se cierra el vínculo íntimo de Franzen y Wallace. El primero trata de eludir el sentimiento de rabia por el acto de traición de su amigo, exactamente el tipo de gesto que desata exactamente el tipo de sacralización que el segundo hubiera detestado. Recuerda, también, que fueron los fantasmas de la adicción y la depresión los que finalmente ganaron el pulso a Wallace. Remontándose a los orígenes de la novela, Franzen recupera una cita de Watt según la cual esos inicios se levantan sobre las cenizas del aburrimiento –concretamente, en la necesidad durante el siglo XVIII de entretener a las mujeres de la clase burguesa que habían quedado liberadas de sus quehaceres domésticos–, al tiempo que vincula *Robinson Crusoe* con una narrativa realística sobre la que se fundará una corriente de individualismo que recorrerá el género. En su frustrante periplo por la isla chilena, víctima de las inclemencias del tiempo y de la imposibilidad de avistar el quimérico Rayadito de Más Afuera, concluirá que ese individualismo y esa ficción tienen que ver con su colega y el modo en que se despidió. En la literatura de Wallace no había sitio para el amor. En la vorágine de *La broma infinita* los personajes se definen en la adicción o manipulan a otros o desconocen cómo transitar en un universo en el que el entretenimiento ha disipado los flujos de humanidad. Hablan entre sí, pero casi nunca dialogan, y el afecto sólo es el recuerdo extinguido en una sociedad efectivamente disfuncional. Toda la novela parece una titánica, críptica advertencia del autor hacia las consecuencias catastróficas de ese individualismo fundamentado en una cultura del entretenimiento que se retroalimenta en su calidad espectral. He ahí la infinitud de la broma, su prolongación hacia el futuro. Baudrillard convertido en entropía literaria. Y sin embargo fue la ficción, cómplice inevitable de ese caos, la que mantuvo vivo a Wallace hasta que dejó de ser suficiente para él. Wallace, dice Franzen, murió de desesperación, pero también de aburrimiento.

Meter la cabeza en un microondas

Todo el mundo es idéntico en su secreta y callada creencia de que en el fondo es distinto a todos los demás

Lo cual es parte del chiste, el más universal de los chistes que nos niega el sueño de una identidad trascendente. La idea recorre la obra de Wallace, vertebrada su discurso en la universidad de Kenyon y fractura a los Incandenza, víctimas de una genialidad en esencia inoperante. Sus carencias emocionales los desgarran entre líneas, lo oculto, allí donde se agazapa la melancolía de su autor. Los Lambert en cambio son arrollados por violentas manifestaciones de esos déficits,



consecuencias directas de décadas de toxicidad patriarcal.

Todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz lo es a su manera

Largos decenios de sexo insatisfecho, malas contestaciones, castigos ejemplares, autoridades entredichas. El relato de los Lambert traza su accidentado mapa en un momento en el que el pasado pesa demasiado y el futuro sólo deja intuir incerteza. *Las correcciones* anticipa la crisis permanente, la transformación del viejo régimen, rocoso e injusto, por uno nuevo y voluble, en el que la noción de lo justo ni siquiera es relevante. La infelicidad de los Lambert es, de una manera tangible, la de una nación consumida por el capitalismo e incapaz de rectificar sobre su propia historia con la complicidad de sus víctimas. En ese escenario, sus protagonistas se ven sacudidos por tormentas emocionales en Filadelfia, Apocalipsis sociales en Lituania o simulacros de exotismo nórdico a bordo de un crucero, pero lo que de verdad comprenden los episodios confluyentes de sus miembros es su incompetencia a la hora de nadar contra esa deriva que tanto tiene que ver con lo general como con lo familiar. La osadía de *La broma infinita* es, en cambio, proyectar las consecuencias de ese nuevo orden, un tiempo subsidiado y una geografía ficticia que habla después de la desintegración. Don DeLillo, otro gran topógrafo de la ansiedad contemporánea en la novela norteamericana reciente, elogiaba a Franzen por haber construido una novela imponente a partir de la conciencia de un matrimonio, una familia y una cultura entera. El elogio bien podría funcionar para ambas obras, si bien en la de Wallace hay una resistencia a cualquier cohesión institucional-sentimental. En ella esa búsqueda de una conciencia en medio del caos está asfaltada en la desesperación de lo inconcreto y en la abstracción de los cartuchos, en la tristeza de un mundo abocado a la soledad. *Las correcciones*, sin embargo, forja su propia búsqueda desde el peso de la herencia y la inhabilidad de sus personajes para reparar vínculos rotos. La caída de Alfred desde lo alto del *Gunnar Myldar*, el día en que James O. Incandenza metió la cabeza en un microondas: ambos hitos contienen la destrucción del *pater familias* y funcionan, uno en directo y el otro en retrospectiva, como catalizadores; el primero para dar paso a un (vano) intento de rectificación, el segundo como referente traumático acorde al signo de los tiempos.

Entrevistas breves con hombres solitarios

- Lo único que sé es que todo se acabó allá por el sesenta y cinco, y nunca volverá a ser como antes. La moneda de medio dólar, ¿vale?, la pobre tenía el noventa por ciento de plata, en el sesenta y cinco lo redujeron al cuarenta por ciento, y este año ya no lleva ni rastro de plata. Cobre, níquel, ¿qué será lo siguiente, papel de aluminio?, ¿me entiendes? Parece medio dólar, pero en realidad sólo simula serlo. Igual que esas vídeo-tragaperras. Es lo que han planeado para toda la ciudad, una inmensa imitación de sí misma, a lo Disneylandia.

En una mesa redonda con Franzen, Wallace y Mark Lehner en el programa de Charlie Rose, Wallace evocaba sus días más jóvenes como lector en tardes lluviosas. Para el autor, la ficción suponía un intercambio de conciencias equivalente a una conversación sobre cosas de las que habitualmente no se hablan en una conversación. En la misma intervención, el escritor apuntaba al poder del entretenimiento comercial para proporcionar grandes dosis de placer con las que, consecuentemente, transforma las relaciones interpersonales. A tenor seguido, Franzen apuntaba al hecho de que su propia ficción ya no era libre de manar sin una mediación del imaginario adquirido a través de múltiples formas narrativas. Leer a Wallace y a Franzen es constatar que los relatos ya no pueden ser lo que fueron, que pertenecen al sino de una era en la que la descomposición de lo real, o lo que entendíamos como real, ya ha hecho mella en el impulso creador. Leer a Wallace es asistir, desde una distancia fría y dolorosa, a lo que queda de civilización, restos liberados de sentimientos y siempre al borde de la autodestrucción. En Franzen todavía queda espacio para el amor de una madre y esposa que sigue esperando la vida imaginada, pero es un destello que se ahoga en medio de la desesperanza que irradian cada uno de los largos buceos del autor en el interior de sus criaturas. En la subterrneidad de esa clase media agotada, desvirtuada en su identidad, comparten los Incandenza y los Lambert la terrorífica certeza de que ya ni siquiera pueden ser lo que se supone que debían ser. Como la moneda de medio dólar de Pynchon en *Vicio propio*, son la prueba de que la novela americana ya no puede aspirar a la ilusión de inocencia, a una inspección de la identidad cultural enraizada en la intimidad familiar, sin que en ella medie la creciente virtualidad del mundo.



STEPHEN J. BURN
DON DELILLO. FICCIÓN,
PARANOIA E HISTORIA

TRADUCCIÓN DE DIEGO SALGADO
COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

Para ser un escritor cuyas novelas han ahondado en momentos clave de la historia estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial, la presencia personal de Don DeLillo en los eventos cruciales que puntúan su obra ha sido curiosamente marginal. Cuando tuvo lugar en 1963 el asesinato de John F. Kennedy, suceso en torno al que gira *Libra* (1988), DeLillo almorzaba con dos amigos en el Davy Jones, un restaurante sito en el centro de Manhattan, y no se enteró del magnicidio hasta que pasó más tarde por su banco para hacer una gestión. Y durante los *playoff* de 1951 entre los Dodgers y los Giants, no se contaba entre los aficionados al béisbol que abarrotaron el estado Polo Grounds y con los que inicia *Submundo* (1997), sino en el Bronx, en la consulta de un dentista emplazada en la Avenida Crotona. Esa ubicación periférica a los hechos parece de lo más pertinente, dado que DeLillo ha argumentado siempre que el emplazamiento más adecuado del escritor se halla “en los márgenes de la cultura”, como observador neutral del punto ciego de las cosas. Es una convicción que presta su aliento a la mayor parte de su literatura. Como escritor, DeLillo no concibe novelas que puedan encajar en las plantillas convencionales de la ficción *mainstream*. Prefiere abordar sus argumentos de manera oblicua, suscitar estremecimientos en la topografía de la vida contemporánea cuyos efectos, en sus propias palabras, son apreciables solo “en las lindes pesadillescas de la percepción colectiva”. Cuando en *Fin de campo* (1972) indaga en el pánico nuclear, es a través de las experiencias humorísticas de un equipo universitario de fútbol americano. En *La estrella de*

Ratner (1976) escribe sobre la recolección de excrementos de murciélagos para cavilar acerca de los límites de la certeza científica... Al mismo tiempo, la creencia de DeLillo en el poder de lo colateral acaba por infiltrarse también en la caracterización de las vidas que llevan sus criaturas de ficción. Sus primeras seis novelas se centran en personajes situados en núcleos de poder —deportivo, científico, financiero— pero a quienes atraen los márgenes como forma de exilio voluntario. Y aunque dicho patrón se invierte en *Libra* y *Submundo*, novelas en las que los protagonistas luchan por integrarse en la sociedad mayoritaria, el anhelo autodestructivo por existir fuera de cualquier aparato colectivo dominante es un tema que DeLillo revisita en trabajos posteriores como *Mao II* (1991) y *Cosmópolis* (2003).

Este sentimiento de extrañeza frente al *mainstream* puede haber fraguado en los años tempranos de DeLillo en América. Aunque él ha descrito su crianza como estadounidense por completo, nace el 20 de 1936 como hijo de una pareja italiana emigrada a Nueva York, la ciudad sobre la que más ha escrito. En la Gran Manzana de sus novelas reina el inglés afilado y apremiante típico de la vida urbana, pero, en la estrecha casa de tres plantas en el Bronx que sus padres, su hermana y él comparten con sus tíos y sus tres hijos, el italiano se habla y escucha a todas horas. La sensación de distanciamiento lingüístico de DeLillo coincide con la inmersión de su familia en el flujo de la sociedad norteamericana. Su padre calza zapatos de papel cuando llega al país desde Italia, pero consigue un ejemplo como encargado de las nóminas en Metropolitan Life, una compañía de seguros afincada en Manhattan. Por ello, salvo por un breve periodo de estancia en Pennsylvania, el clan DeLillo fructifica en el Bronx. El domicilio familiar se halla de hecho cerca de la avenida Arthur, y las noches de juegos callejeros se ven agitadas en ocasiones por la faceta más sombría de la Little Italy neoyorquina: DeLillo recuerda hasta tres ajustes de cuentas mafiosos acaecidos en el barrio.

Su alienación parece acentuarse cuando empieza a estudiar en los colegios locales. Aunque sus textos resultan notables en lo tocante a lo detallado y variopinto de sus conocimientos, cuando rememora sus experiencias lectivas de infancia y juventud cabe hablar de una ambivalencia profunda. DeLillo se educa en colegios católicos; su asistencia en concreto al instituto Cardinal Hayes se cifra en “dormir durante cuatro años”. Después ingresa en el Fordham College, donde se gradúa en Artes de la Comunicación amén de estudiar filosofía, historia y teología. Las inquietudes sobre estos temas son palpables en sus últimas novelas, pero él minimiza el influjo del Fordham College: “solo me enseñaron a ser un asceta fallido y a aprender las cosas por pura rutina”. Es significativo sin embargo que, cuando el personaje de Nick Sha y trata en *Submundo* de recomponer su sentido del yo, una de las anécdotas

formativas más destacadas tiene lugar cuando un sacerdote invoca la rutina porque “ayuda a construir al ser humano”.

En sintonía con lo apuntado hasta ahora, gran parte de la erudición de DeLillo tiene carácter autodidacta: lecturas por su cuenta, ajenas a la educación institucional, acometidas en la adolescencia y principios de la veintena. En retrospectiva, achaca su desinterés literario por la progresión narrativa tradicional a haber descuidado la lectura en la infancia. A los dieciocho años, cuando logra un trabajo de verano como cuidador en un patio de recreo, la cosa cambia, como le explicó [en una entrevista a Adam Begley](#):

“Se me dijo que había de usar camiseta blanca, pantalones y zapatos marrones, y un silbato colgado del cuello. Me proporcionaron el silbato, nunca adquirí el resto de la vestimenta. Llevaba vaqueros y camisas a cuadros, me guardaba el silbato en el bolsillo, y me sentaba sin más en un banco del parque, disfrazado de ciudadano cualquiera. Ahí es donde leí a Faulkner, *Mientras agonizo* y *Luz de agosto*. ¡Y me pagaban por ello! Luego vino James Joyce; a través suyo aprendí a distinguir algo en el lenguaje que se traducía en un resplandor, algo que me hizo sentir la belleza y el ardor de las palabras, la sensación de que cada palabra tiene vida y tiene historia”.

La fascinación de DeLillo con la lectura prosigue, hasta el punto de comentarle años más tarde a otro entrevistador que “en mis veinte leí una cantidad atroz de ficción contemporánea”.

Tras concluir en 1959 sus estudios universitarios, DeLillo abandona el Bronx para instalarse en un pequeño estudio de otro barrio neoyorquino, Murray Hill, parte de Manhattan. Una mudanza tan exigua a nivel geográfico significa para él un cambio de mucho mayor alcance, como revela [en 1997 a David Remnick](#): “supone toda una lucha salir de un lugar como el Bronx y establecerse en otro como Manhattan. Es una odisea que atañe a modales, lenguaje, lo que vistes, casi todo”. Aunque la escritura de DeLillo no se aventura en esa odisea personal hasta la extensa *Submundo*, en varias de sus obras anteriores el Bronx funciona como oscuro recordatorio de la violencia latente bajo la superficie gentrificada de la vida de la ciudad. En su primera novela, *Americana* (1971), un trayecto ordinario en metro desemboca al paso del convoy por Harlem y el Bronx en el pánico cuando niños de la calle bombardean con piedras los vagones abarrotados de pasajeros, un castigo a los flemáticos hombres de negocios que se han olvidado de ellos y se han mudado a los suburbios. Y, en *La estrella de Ratner*, el hecho de que Billy Twillig se haya aislado en la atmósfera matemática enrarecida propia de un centro de investigación, no quita para que le asalten a cada tanto evocaciones aterrorizadas de su primer hogar en Nueva York, un

edificio de la Avenida Crotona “con vistas a un parque infantil de dos niveles, escenario de mutilaciones rituales”.

DeLillo confía en desarrollar una carrera profesional en la edición pero, cuando no consigue abrirse camino en ese ámbito, acepta un empleo como redactor publicitario para Ogilvy & Mather. Su desempeño en la célebre agencia tiene sin duda impacto en sus ficciones, al sintonizar su oído con las notas de la ingeniosa melodía de lo publicitario que marcó el paso del siglo XX. Por otro lado, continúa amplificando su sensibilidad artística con visitas regulares al MOMA y el club de jazz Village Vanguard y con el disfrute de películas —Jean-Luc Godard y el expresionismo abstracto son significativos en especial para él—, mientras juega un rol discreto, a la cola, tan marginal como es típico en él, en las manifestaciones y otras formas de protesta contra el intervencionismo estadounidense en Vietnam que tienen lugar en la época. Mientras, DeLillo publica su primer cuento, *The River Jordan* (1960), en la revista literaria de la Universidad de Cornell *Epoch*, al que siguen otros en la misma publicación y la *Kenyon Review*. Animado quizá por estos éxitos literarios tempranos —cuenta veinticuatro años—, deja su empleo en Ogilvy & Mather, aunque [a Vince Passaro le aclare en 1991](#) que “renuncié a mi puesto por renunciar. No lo hice para dedicarme a la ficción. Sencillamente, no me apetecía continuar trabajando”.

DeLillo empieza a escribir *Americana*, que le llevará cuatro años materializar. Durante ese periodo subsiste gracias a encargos como *freelance* y a escribir los contenidos de catálogos de muebles y diálogos para dibujos animados. La novela es aceptada por la primera editorial a la que DeLillo la envía, Houghton Mifflin, y se publica en 1971. *Americana* introduce argumentos que en obras posteriores devienen fundamentales: la preeminencia de la imagen, los desechos —“la basura que genera te dice más de una persona que vivir con ella”, reflexiona un personaje—, y la importancia del asesinato de Kennedy para el *ser norteamericano*. También se detectan ecos de los desempeños de DeLillo en Ogilvy & Mather: el mapa de Estados Unidos que traza la novela es interpretable como el anuncio de un paisaje posmoderno. “Hemos de comprender que vivimos en Megamérica. Neón, fibra de vidrio, plexiglás, poliuretano, acrilita”.

Americana convence a DeLillo de que tiene lo que hay que tener para ser novelista, y, apenas unas semanas después de haberla terminado, afronta *Fin de campo*, con una sensación inédita de control como escritor: su segunda novela aparece justo un año después de que lo haya hecho la primera, y su experimentación lingüística y su amalgama de fútbol



americano y pánico nuclear recibe críticas en general positivas. DeLillo aprovecha que está en la cresta de la ola para publicar en 1973 su tercer libro; pero, aunque *La calle Great Jones* prelude un interés por la paranoia recurrente en sus siguientes novelas, sus cavilaciones acerca de la soledad, las multitudes y la celebridad son acogidas con reseñas más tibias. La crítica posterior ha tendido también a descuidar la novela. Debido tal vez a la reticencia con que es acogida *La calle Great Jones*, DeLillo parece reevaluar sus enfoques literarios y se sumerge en el universo de las matemáticas con el fin de buscar lo que denomina “una visión del mundo renovada”.

En 1975 se casa con Barbara Bennett, una ejecutiva de Citibank que ejercerá más adelante como diseñadora paisajista, y, el año siguiente, sale a la luz el resultado de sus indagaciones matemáticas, *La estrella de Ratner*; como las enciclopédicas obras maestras de William Gaddis y Thomas Pynchon, esta larga novela de DeLillo sitúa su historia humana entre un flujo inmenso de datos dispares, y corre el riesgo —como escribe él mismo al final del libro— de dejarse “lectores esparcidos por sus márgenes”. *La estrella de Ratner* entrelaza el relato de un joven prodigio desbordado por la misión que se le encomienda, descifrar un código numérico de procedencia alienígena; la historia de la ciencia matemática; y los libros sobre Alicia de Lewis Carroll, para calibrar lo que un personaje define como “las profundidades relativas del terror moderno y protohistórico”.

Después de la larga travesía que supone para él *La estrella de Ratner*, DeLillo elabora en los dos años que siguen un par de novelas hasta cierto punto breves: *¿Jugadores* (1977) y *Fascinación* (1978), que, con sus motivos en torno al terrorismo y la cultura de la conspiración, emulan los rudimentos de la intriga de espionaje, que DeLillo intenta expandir con disquisiciones de mayor alcance acerca del consumismo y la alienación contemporánea. Aunque tan complejas como cabe esperar de él, *¿Jugadores* y *Fascinación* constituyen logros más insustanciales que algunas de las novelas anteriores de DeLillo, y le impulsan de hecho a tomar nuevos rumbos creativos, como sucediese tras *La calle Great Jones*. El escritor vuelve a centrar su atención en el método científico de cara a *The Engineer of Moonlight* (1979), obra teatral en dos actos protagonizada por un matemático, y deposita su mirada en el hockey sobre hielo en el caso de *Amazons* (1980), que firma con el pseudónimo de Cleo Birdwell. En cualquier caso, su indagación en nuevas perspectivas literarias se ve favorecida de manera crucial por la obtención en 1979 de una beca Guggenheim, que le permite embarcarse durante tres años en un viaje por Grecia, India y Oriente Medio. La distancia respecto a Estados Unidos y su exposición a otros ambientes parecen tener un influjo vivificante que DeLillo se esfuerza por trasladar a su octava novela, *Los nombres* (1982). “Con ese libro”, le revelaría a Adam Begley, “quise alcanzar un nivel más

profundo de gravedad (...) *Los nombres* marca el punto de partida para una entrega desconocida por mi parte a la literatura. Tenía necesidad del brío que me aportaron lenguas ajenas y paisajes singulares, y me esforcé por hallar una prosa de claridad equivalente a la luz diáfana que baña las islas del Egeo”. DeLillo escribió, en un apartamento de Atenas cercano al monte Licabeto, sobre estadounidenses en el extranjero, con una técnica de trabajo consistente en componer cada párrafo de su novela en una página diferente. Ello le posibilita, como explica a Begley, para “ver con más lucidez conjuntos determinados de palabras (...) y concentrarme con mayor hondura en lo que escribo”. Quizá sea significativo que sus dos siguientes novelas, *Ruido de fondo* (1985) y *Libra* (1988), estén entre las que más aprecio crítico y popular le han granjeado.

DeLillo [le confía a Robert Harris](#) cuando vuelve a Estados Unidos en 1982 que, si sus novelas no han tenido hasta entonces demasiados lectores, cree que es debido a que él se ha empeñado como escritor en criticar la realidad, cuando “la gente prefiere leer sobre sus matrimonios y sus separaciones (...) Creo que a la gente le gusta leer literatura de ese tipo porque aporta un cierto lustre, un cierto significado a sus vidas”. Con esa convicción en mente *Ruido de fondo*, una crítica sofisticada a la cultura del consumidor, satisface en principio las expectativas del lector medio retratando “la atmósfera dispar y agitada de las familias”. Sin embargo, bajo la superficie, la textura básica de la vida en familia está atravesada por un pavor primigenio. Como cuando *La estrella de Ratner* dio cuenta de la naturaleza del terror contemporáneo, *Ruido de fondo* aborda el miedo en el seno de lo familiar desde una perspectiva racionalista. La novela se plantea el interrogante de si “no será todo una cuestión de química cerebral, de señales que van y vienen, de energía eléctrica que discurre por el córtex”, y su estructura narrativa está diseñada para resaltar las respuestas primitivas de lucha o fuga disparadas por el miedo que todavía se agitan en la zona reptiliana del cerebro cuando el ser humano se enfrenta a la vida actual. La primera parte de *Ruido de fondo* describe los conflictos psicológicos inherentes a la vida contemporánea; la segunda dramatiza una respuesta de huida a esa tensión; y la tercera esboza una tardía respuesta de lucha.

Las inquietudes de *Ruido de fondo* en torno al miedo y el lenguaje especializado arrojan sus sombras sobre el siguiente trabajo de DeLillo, la obra teatral *The Day Room* (1986). Pero los tres años que preceden *Libra* están ocupados mayormente en una intensa labor de investigación y escritura que culminan en su magistral relato del asesinato de Kennedy. Parte del fervor con que DeLillo acomete el proyecto responde al hecho de que el responsable del magnicidio, Lee Harvey Oswald, había vivido en 1952 en la calle 179 del Bronx y DeLillo en la 182; pero el escritor supo percibir además que el suceso se había constituido en momento capaz de dar origen a la



aprehensión posmoderna de lo real. En *American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK*, ensayo publicado por la revista *Rolling Stone* en diciembre de 1983 que puede interpretarse como prólogo a *Libra*, DeLillo escribirá que “lo acontecido en Dallas fue un desastre natural en el corazón mismo de la realidad (...) las ramificaciones que parten de un evento tan concreto han generado giros y circunvoluciones tan elaborados que nos obligan casi a poner en tela de juicio las suposiciones básicas que tendemos a establecer acerca de nuestro mundo”. Frente a esa coyuntura de azar y volatilidad, DeLillo brinda su ficción, su intento de “rellenar algunos de los espacios en blanco que ha dejado el registro de lo sabido”, su antídoto contra la especulación y la incertidumbre en que se ha sumido la historia.

Mao II bebe también de la historia reciente. En febrero de 1989, el ayatolá iraní Ruhollah Jomeini proclamó una fetua que incitaba al asesinato del novelista Salman Rushdie, acusado de blasfemar en su libro *Los versos satánicos* (1988) contra el Islam. A DeLillo, que años después ejercerá como cicerone del escritor angloindio en un partido de los Yankees, le perturba sobremanera la fetua, y todo indica que ello impregna las páginas de *Mao II*, que arranca en un estadio de béisbol y nos presenta a un escritor asocial que reflexiona sobre los puntos en común que tienen novelistas y terroristas. Thomas Pynchon alabó la novela por “ir más allá de las versiones oficiales de nuestra concepción cotidiana de la historia”. Hacer a un lado los velos de la historia fue precisamente el objetivo que DeLillo se planteó con su siguiente proyecto, *Submundo*, novela de 827 páginas que le costó seis años escribir.

Submundo fue publicada en octubre de 1997, pero sus raíces pueden rastrearse ya en *Pafko at the Wall* (1992), relato en torno al último de los tres partidos que decidieron la Serie Mundial de béisbol jugada en 1951. El 3 de octubre de aquel año tuvo lugar en el estadio neoyorquino Polo Grounds el partido culminante entre el equipo local, los New York Giants, y el vecino, los Brooklyn Dodgers, que resolvió un bateo y un *home run* del jugador de los Giants Bobby Thompson. El bateo de Thompson, que hizo desaparecer la pelota en las gradas del Polo Grounds, fue calificado a la mañana siguiente por el *New York Times* como “el disparo escuchado en todo el mundo” en la estela de la primera estrofa del *Himno de Concord* (1836), poema de Ralph Waldo Emerson que conmemoraba el inicio en 1775 de la Revolución de las Trece Colonias contra el imperio británico. Lo que impresiona a DeLillo cuando relea aquella portada del *New York Times* cuarenta años después de su publicación es toparse, junto a la crónica del partido y su titular, con la noticia de una

prueba nuclear llevada a cabo con éxito por la Unión Soviética. DeLillo emplea esa yuxtaposición periodística como hoja de ruta en *Pafko at the Wall*, prólogo más tarde de *Submundo*, una novela que recontextualiza medio siglo de historia estadounidense y la somete a un análisis dialéctico de las tensiones y contrapuntos que alberga entre las culturas de la conmemoración y el apocalipsis, la celebridad y el secretismo, y, en especial, lo blanco y lo afroamericano. Por otra parte, como era de esperar en una novela que apela a Marcel Proust en sus primeros compases, cuando el narrador confiesa sentirse “como en ese primer momento que sigue al despertar, en el que no sabes dónde te encuentras”, *Submundo* también es una rememoración del ayer por parte de DeLillo, una disección anatómica de su marcha del Bronx décadas atrás. En una entrevista concedida en 1998, razonará que “en cierto modo, se trata de un libro que he estado escribiendo toda mi vida sin saberlo (...) aunque no se trate únicamente de un compendio de mi obra. Versa sobre dónde he vivido, y cómo he vivido, y de qué era consciente por entonces”. Rica en sentencias aforísticas, *Submundo* disfruta de críticas positivas casi unánimes que realzan el perfil artístico de DeLillo en la esfera pública por su capacidad para el detalle histórico conjugado con una perspectiva panorámica sobre los hechos en que fija su atención.

Toda meditación prolongada acerca de la historia deriva de forma inevitable en exploración del tiempo y la memoria; en las novelas más recientes de DeLillo se percibe un trasvase de sus intereses desde la arqueología de la historia contemporánea a inquietudes más hondas relacionadas con el tiempo. Ya en *Submundo*, el veterano profesor de ciencias, Bronzini, se preguntaba mientras se disponía a cortarle el pelo a su amigo agonizante, Eddie Robles, “¿cuán profundo es el tiempo? ¿Hasta qué punto hemos de descender en el universo de la materia para llegar a comprender qué es el tiempo?” Estos interrogantes continuarán perturbando a sus personajes en sus novelas posteriores. A *Submundo* le siguen *Valparaíso* (1999), texto teatral sobre la celebridad, y otra novela, *Body Art* (2001), ejercicio narrativo sobrio, elegiaco, que despliega la obsesión del escritor con el tiempo ya en sus primeras líneas: “El tiempo parece transcurrir. El mundo sucede, se desdobra en instantes sucesivos”.

Body Art tiene como protagonista a Lauren Hartke, una artista de vanguardia que emplea su propio cuerpo como vehículo expresivo y que se ve obligada a lidiar con el suicidio de su marido, cineasta de culto que comparte apellido con el amigo de Bronzini en *Submundo*. Como viuda, Lauren se mueve entre los polos opuestos de la exhibición pública y el aislamiento, pero el tiempo constituye el auténtico sustrato de su existencia. Su soledad se ve violentada cuando conoce a un hombre afásico en apariencia, “ajeno a la lógica de lo temporal”, que le inspira una *performance* titulada *Body Time*. En escena Lauren hace de sí misma un instrumento concebido para provocar

“que la audiencia perciba el transcurrir del tiempo”. La artista empieza a ser consciente de que “la única narrativa que importa es la correspondiente al tiempo. El tiempo estira y contrae el impacto de los sucesos, posibilita que lo suframos o que podamos sustraernos a ello”.

Pero incluso cavilaciones tan abstractas como estas pueden sufrir la intromisión de la violencia típica de nuestro presente: *Body Art* se publica en enero de 2001, ocho meses antes de los atentados del 11-S, sucesos que nos retrotraen a novelas anteriores de DeLillo, a sus reflexiones sobre el terror, más reveladoras ahora sin cabe. En novelas como *Mao II* y *Jugadores*, DeLillo había argumentado que el shock profundo causado por eventos terribles es capaz de moldear la narrativa de la vida contemporánea. *Submundo*, en concreto, parece ligada de manera tenebrosa a la destrucción del World Trade Center. Los personajes de la novela se abisman en la contemplación de la cuadrícula donde serán erigidas las Torres Gemelas, pero, de modo más profético, como muchos hicieron notar tras el ataque, la portada original del libro muestra un ave de gran tamaño que planea, como si fuese un avión, contra las siluetas nebulosas de las torres. Lo cierto es que cuando DeLillo escribió explícitamente sobre el 11-S en el ensayo *En las ruinas del futuro* (2001), las inquietudes a las que daba voz en el texto eran similares a las plasmadas en *Submundo*.

El coleccionista enloquecido Marvin Lundy predice en *Submundo* el final de la Guerra Fría, pero advierte de que “se necesitan líderes en uno y otro bando para mantener una guerra fría en marcha, una constancia (...) Cuando las tensiones y la rivalidad llegan a su fin, es cuando dan comienzo tus peores pesadillas”. *En las ruinas del futuro* incide en esas especulaciones, al atribuir las líneas de razonamiento de Marvin Lundy a la Casa Blanca: “La administración Bush sentía nostalgia por la Guerra Fría. Eso ya no tiene sentido con el 11-S. Todo ha terminado. Toda una narrativa ha perecido entre los escombros”. DeLillo vislumbra en el corazón del atentado el alba de una nueva narrativa derivada de la cólera de los terroristas ante una América dominada por la expansión de los mercados de capitales, y concluye su ensayo con un diagnóstico perfecto de lo que entiende como oposición entre unos Estados Unidos que creen haber inventado la noción misma de futuro, y los terroristas del 11-S, que “quieren traer de vuelta el pasado”.

DeLillo está a punto de concluir *Cosmópolis* (2003) cuando acontece el 11-S. Su nueva novela hace acto de aparición en el último tramo de *Body Art*, cuando la representación de *Body Time* por Lauren Hartke incluye un vídeo proyectado en un muro: “las imágenes exhibidas muestran tan solo una autopista de dos sentidos con tráfico escaso. Un vehículo circula en una dirección, otro en la opuesta. Un panel indica la hora. “Es algo en torno al pasado y el futuro”, afirma Lauren”. En

Cosmópolis, DeLillo desplaza el foco literario desde la artista alienada al paisaje urbano, cuyo recorrido en coche a lo largo de varias horas atiende a las concepciones acerca del tiempo que ha suscitado en DeLillo el 11-S. El coche en cuestión es una limusina propiedad de Eric Packer, un billonario de 28 años cuyo propósito de cortarse el pelo en su peluquería favorita le lleva toda la jornada debido a que las calles están abarrotadas hasta el colapso por mendigos, manifestantes y políticos. La fecha escogida por DeLillo para ambientar *Cosmópolis* es previa al 11-S, abril de 2000; Packer vive los últimos días de un boom bursátil que manifiesta signos tempranos de agotamiento. Apremiado por uno de sus jefes, para quien “el tiempo se ha vuelto un activo empresarial (...) el presente es cada vez más difícil de encontrar”, Packer se esfuerza por vivir en el futuro, espoleado por “el fulgor del cibercapital”. El declive del mercado, sin embargo, corre en paralelo al del joven, arrastrado al pasado cuando su limusina pasa por las calles donde transcurrió su infancia y cuando se encuentra con un antiguo jefe que le acecha, Benno Levin, cuyo relato es contrapuesto con elegancia al de Packer.

En los prolegómenos de *Fin de campo*, el narrador sentencia que “la historia es un juez implacable”, y, al explorar el poder de la misma, el consumismo, la paranoia, el terrorismo, el tiempo y el arte, la obra de DeLillo ha escapado a los márgenes de la historia moderna de la literatura para situarse en su epicentro. A pesar de su querencia por la penumbra y del desinterés por su obra que ha evidenciado la crítica, existe hoy por hoy un corpus analítico amplio en torno a ella. Desde el estudio pionero de Tom LeClair *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (1987) a otros más recientes como *Don DeLillo: The Physics of Language* (2002), de David Cowart, en el que se argumenta que las novelas de DeLillo han llegado a eclipsar el universo de ficción de su gran contemporáneo, Thomas Pynchon.

[Desde la publicación de este repaso de Stephen J. Burn a la literatura de Don DeLillo, este ha escrito tres novelas más: *El hombre del salto* (2007), *Punto Omega* (2010) y *Cero K* (2016)].

Este texto fue publicado originalmente en The Literary Encyclopedia en octubre de 2003 y su traducción cuenta con el permiso de su autor y de los editores, a quienes agradecemos su colaboración.



ventanas
arte en détour

diariOs



JUAN JIMÉNEZ GARCÍA
ROLAND TOPOR, DÉCONNER.
UNA CONVERSACIÓN CON **DIEGO LUIS SANROMÁN**

COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

Roland Topor nació un 7 de enero de 1938. Debió intuir que su vida sería corta porque la vivió con intensidad. Hizo de todo y todo lo hizo bien y, además, se lo pasó estupendamente. Como no era egoísta, compartía una risa contagiosa y una visión irreverente del mundo con los demás. Sí, podemos decirlo. Hemos sido muy felices con Topor. Es más: somos muy felices con él. Siempre conservó ese aire de niño impertinente, tocado de adulto perverso y cocinero caníbal. Alguno diría: era un rompelotas. Nada más cierto y más justo y que le causara mayor placer. Nada más necesario, además. Antes, ahora. Pudo decir que vivió en el momento exacto: para que no lo quemaran en alguna plaza y para no ser apaleado en alguna esquina de una red social. La publicación de sus obras por Pepitas nos devuelve a este autor total: dibujante, escritor, dramaturgo, hombre de cine, patafísico y pánico. Como poco. Si hubiese nacido en el Renacimiento hubiera sido Miguel Ángel y el Papa. A la vez. Y todos los santos y demonios.

Hace un tiempo, ya publicamos un texto en Détour sobre la risa de Roland Topor. Su autor era Diego Luis Sanromán, precisamente su traductor de ahora. Los relatos de *El par de senos más bello del mundo*, primera entrega de su Biblioteca, nos brindaba una oportunidad excelente para volver a encontrarnos con él. De modo que nos pusimos a conversar...



Escribía a propósito del libro de Topor que tengo la sensación de que cada relato suyo corresponde a una ilustración (y solo una) y cada ilustración suya contiene en sí misma un relato (y solo uno). Pienso que hay una profunda relación entre sus dibujos y sus historias...

Sin duda, existe una continuidad –de orden temático, por ejemplo– entre las imágenes y los textos de Topor, pero la misma naturaleza de cada medio los hace difícilmente intercambiables. La narrativa impone exigencias que el dibujo o la pintura parece que pueden eludir, como la consistencia lógica y gramatical de las frases y los párrafos o la coherencia argumental del relato. Uno puede perseguir el absurdo, la abstracción y el sinsentido todo lo que quiera, pero al final el lenguaje y los códigos narrativos asumidos acaban por imponer sus reglas. No sé, pero tengo la impresión de que Topor debía de sentirse más libre cuando dibujaba que cuando escribía. El dibujo es un arte más inmediato, más primitivo... Más cruelmente infantil también, en el caso de Topor.

Por otro lado, si te fijas en los textos de Topor –cuentos, novelas, aforismos o lo que sea– que el propio Topor enriqueció con sus dibujos, te darás cuenta de que esos dibujos en realidad no son “ilustraciones”. No ilustran el texto, si por ilustrar entendemos adornar, iluminar o poner en imágenes lo que ya está dicho con palabras. Lo dibujado rara vez tiene que ver con lo escrito, pero lo interesante es que al entrar en contacto con el texto –así, de forma violenta– lo convierten en algo que el texto no sería a solas, por sí mismo. Es como si saltasen chispazos de sentido inesperados.

Pensaba en aquel vídeo que pusiste de Roland Topor “en el trabajo”. Creo que en cierto modo también resume sus relatos, aunque está dibujando. Primero esa sensación infantil, inocente (pese a la botella de vino y el puro, claro), de verle tirado por el suelo. Luego ese dibujo aparentemente normal (aunque solo aparentemente) en el que finalmente aparece ese elemento por el que sus personajes acaban en otro plano, más brutal. Una realidad violentada. Me gusta mucho ese vídeo (que puede encontrarse en Vimeo bajo el título de *Topor Graph*) y me encanta el uso que hiciste de él al comienzo de tu reseña de *El par de senos más bello del mundo*, y me gusta sobre todo en la forma que ha llegado hasta nosotros a través de la Red: con esa textura de una grabación en VHS a la que el paso del tiempo parece haberle arrebatado el color. Creo que así resulta más toporiano. También me gusta mucho esa desnudez a la que igualmente haces referencia en tu artículo. No hay ninguna voz en *off* que nos dé la turra sobre el proceso creativo, tampoco Topor dice ni mu: solo escuchamos el rasgueo primero del lápiz y después de la plumilla. Y algo aún más importante: la respiración ya un tanto fatigosa del dibujante. Es un vídeo sin voz, “sin letra”, pero tal vez por eso mismo tremendamente sensual –en el sentido de



sensorial, no se me tome por donde no voy-: escuchamos el resuello de Topor, y yo casi puedo – no sé si te pasará a ti lo mismo- sentir el olor del habano que se está fumando y su aliento a vino y tabaco. Hay, por cierto, un poemilla suyo que se cierra con unos versos en los que Topor sintetiza en poco más de media docena de palabras su vocación principal: ilustrar “sans complexe le sang, la merde et le sexe”. A Topor le aterraba algo que él consideraba una de las formas más aberrantes de la alienación contemporánea: la negación del cuerpo, es decir, de sus olores, de sus impulsos primarios, de sus funciones fisiológicas básicas... Luego, es cierto que en el modo en que el dibujo va tomando forma hay mucho de narrativo –la narración está en el proceso, no tanto en el resultado-. Ver a Topor dibujar es en cierto modo como escucharle contar un cuento: al final también nos aguarda una sorpresa terrible.

Noël Simsolo: «Pienso que Roland Topor es un humanista. No un humanista en el sentido que uno le suele dar, porque los verdaderos humanistas son necesariamente pesimistas y no utopistas.»

‘Humanista’ es un término muy connotado, tan gastado y ensanchado por el uso que ya casi le cabe cualquier cosa. A mí, que me crie leyendo a Althusser y a Agustín García Calvo –extraña combinación, ¿no?–, la palabra ‘humano’ y ‘humanista’ me da cierto repelús. Tengo la impresión, tal vez infundada, de que quien habla hoy de humanismo, y sobre todo quien se presenta como humanista, quiere engañar o engañarse, o lo uno y lo otro a la vez. El ‘Hombre’ –así, con H mayúscula– es un monigote ideológico del que conviene desconfiar. Dicho lo cual, y con respecto a la cita de Simsolo que propones, que creo que sí tiene su fuste y su gracia, me parece que habría que interpretar o *détourner* la célebre máxima de Terencio en este sentido: “Soy humano y no hay monstruosidad que me sea ajena”. Contra los “mejoradores de la humanidad” y “sin miedo ni esperanza”, se trataría de mostrar al ser humano también –aunque no solo– en sus aspectos más oscuros y menos atractivos, y –no se olvide esto– en su inacabable capacidad de hacer el ridículo. “La sangre, la mierda y el sexo”, como decíamos antes: eso que ocultan tanto los anuncios de desodorantes y de compresas como –paradójicamente– las películas porno. Es curioso porque el porno no huele... Si se piensa, las pestilencias y la pringue de la coyunda amorosa han sido evacuados tanto del cine pornográfico como del mundo publicitario; es decir, de la Realidad que nos formatea... Seguramente divago demasiado, pero a donde quería llegar es a que Topor es, en efecto, un humanista si por tal entendemos aquel que muestra al ser humano sin afeites ni contemplaciones, en toda su mezquina grandeza, en su condición de bípedo implume un poco patizambo y torpón. Lo que no tengo claro es si esto significa adoptar una posición pesimista... En cualquier caso, también aquí me parece vislumbrar una curiosa paradoja, porque el pesimista espera poco o nada del ser humano y no puede sino asombrarse gratamente de los logros y alturas que, de vez en cuando, alcanza este bichejo tan raro, mientras que –me barrunto– el optimista debe de ser un tipo muy avinagrado y resentido: al fin y al cabo, la puñetera realidad no hace más que pisotear y burlarse continuamente de unas expectativas jamás satisfechas.

Leía el texto de Patricio Pron sobre *El par de senos más bello del mundo*, en Babelia, y ha habido una palabra que me ha dejado completamente descolocado con respecto a Topor: cruel. Es como si no lograré asociar a Topor con esa palabra, no hay manera.

Bueno, yo también he utilizado el término al menos en un par de ocasiones en nuestras charlas, pero ahora me haces dudar, y me haces pensar si no será una etiqueta que utilizamos perezosamente y de forma un tanto irreflexiva para intentar ubicar lo que Topor nos ofrece. En Topor hay sin duda cierto gusto por violentar los cuerpos, por destrozarlos y recomponerlos

para ver hasta dónde dan de sí... Basta, sin ir más lejos, con echar un vistazo a *Joko fête son anniversaire...* Y en esto entronca, desde luego, con cierta tradición surrealista: con Hans Bellmer y sus muñecas, por ejemplo... Pero me costaría mucho, sin embargo, reconocer en él a un sádico o incluso a un sadiano, y esto a pesar de lo mucho que, como sabemos, le interesaban a Topor la figura y la obra del Divino Marqués. Si en Topor hay crueldad, también hay ternura y humor y *joie de vivre* y anarquía y jolgorio... Estoy seguro de que, si algo podía repugnar a Topor, era el inexorable reglamentarismo del régimen sadiano.

Curiosamente, mientras leía *El par de senos...* (y no había pasado antes, pienso) me vino como referencia pegajosa Lewis Carroll y su Alicia, y no dejaba de pensar en que los personajes de Topor, en algún momento, pasaban “a través del espejo”, a un mundo en el que de repente, su normalidad quedaba completamente alterada, vuelta un absurdo.

Tú ya has hablado alguna vez del “puro goce de leer” que supone adentrarse en la obra escrita de Topor, y seguramente podríamos hablar también del “puro goce de mirar” al que nos invitan su obra gráfica y su cine, y así sucesivamente... Porque Topor es inagotable, pero uno nunca se cansa de él, siempre quiere más. Apenas lo has probado, te conviertes en una especie de bulímico, en un adicto a la “toporina”... La referencia a Carroll es evidente en buena parte de su obra –tal vez el ejemplo más claro sea *La Princesse Angine*, una deliciosa y delirante recreación del mito de Alicia que Topor publicó en el 67-, y el propio Topor tiene algo de Conejo Blanco y de Sombrerero Loco, todo en una sola persona. Internarse en su obra es como deslizarse por el tobogán de la conejera, como participar en una fiesta de no-cumpleaños perpetua... Bien es verdad que el mundo que uno se encuentra después de la caída, o “al otro lado del espejo” – como tú dices-, no siempre es un mundo amable y luminoso, pero ¿quién coño quiere regresar a Kansas después de haberlo conocido!

¿Qué extraño motivo podemos encontrar para la obsesión, pasión (como queramos llamar a esa manía suya) que tenía por escribir cuentos navideños...?

No sé si alcanza la categoría de una obsesión, pero es cierto que hay algunos cuentos de temática navideña. Recuerdo que en *Acostarse con la reina* había un par: uno titulado *Buena acción*, cuyo protagonista es Mr. Scrooge, el avaro dickensiano con corazón –literalmente– de piedra; y otro titulado simplemente *Cuento de navidad*, en el que un pequeño que aguarda ansioso sus regalos de ídem termina enculado por el mismísimo Papá Noel. En *El par de senos más bello del mundo* también hay otros dos: otro *Cuento de navidad*, en el que hay implicada una pequeña secta infantil que conspira contra el mundo de los adultos; y *La Belle Époque*, que es el cuento que sirve de columna vertebral a tu reseña del libro y en el que Santa Claus también acaba por ser alguien



o algo que no nos esperamos. No voy a decir cómo concluye para evitar el *spoiler* y preservar la sorpresa, pero si podemos leer el comienzo... Dice: “En general a Robin Dubois [Robín de los Bosques] no le gustaban las fiestas, pero por la de Navidad sentía verdadera aversión”, y creo que no resulta muy complicado ver, detrás de la figura de Dubois, al propio Topor, el hijo de una familia de inmigrantes judíos, aunque laicos, al que esta cosa de la natividad del Señor debía de parecerle una costumbre extraña, por no decir “bárbara”. Por otro lado, se diría que la palabra ‘Navidad’ conecta de forma bastante natural con la palabra ‘cuento’: el imaginario colectivo – llamémosle- “occidental”, tan penetrado por el imaginario hollywoodiense, asocia el primer término con grupos humanos sentados frente a la lumbre, y ya se sabe: desde los tiempos de la horda primitiva, el fuego invita mágicamente a la narración oral, a contarse cuentos... En fin, lirismos y especulaciones aparte, pienso que la Navidad era sobre todo un terreno propicio para el gamberrismo y la *déconnade* toporiana. En las fiestas navideñas se da tal condensación de

hipocresías y “buenos sentimientos” que alguien como Topor tenía que verse irremediabilmente empujado a mearse en el ponche, robarle la dentadura postiza a la abuela y poner petardos en el pavo relleno.

Jodorowsky decía que habían formado el grupo Pánico (él, Arrabal y Topor) contra el aburguesamiento de Breton y los surrealistas (y recuerdo tu anécdota de Topor huyendo de Breton, precisamente). Y también porque estos estaban en contra de todo lo que les gustaba a ellos: cómics, cine de género, etc.

Según el mito fundacional que ha llegado hasta nosotros, Pánico se constituye en el año 1962, en el café parisino de la Paix, muy cerca de la ópera. Arrabal afirmaba, sin embargo, que cualquiera podía proclamarse creador de un movimiento que él mismo veía más bien como un antimovimiento, que cualquiera podía aspirar a ser “el” teórico o investirse presidente de Pánico, porque en realidad ignoraba completamente lo que Pánico pudiera ser. En cualquier caso, parece cierto que, para entonces, Jodorowsky y Arrabal llevaban ya algún tiempo frecuentando La Promenade de Vénus, un café cerca del mercado de Les Halles que se había convertido en refugio de la tribu de Breton. Para Arrabal, la tertulia de La Promenade era en cierta medida la continuación de la vida de los ateneos que había conocido antes del exilio, y que sin duda echaba de menos, pero nunca llegó a integrarse plenamente en el movimiento surrealista. La “faceta vaticanista y bolchevique del grupo” –según sus propias palabras– lo echaba para atrás. Topor aguantó menos aún, apenas unos pocos minutos si hemos de creer a los cronistas. En cuanto se olió la tostada, pretextando que tenía que ir al lavabo o a comprar pañuelos –aquí las versiones varían–, salió cagando leches sin volver la vista atrás y nunca más regresó. Pero, al margen de cuáles pudieran ser las tiranteces, las desavenencias y los desencuentros personales, me parece evidente que existe un marcado “aire de familia” entre los surrealistas y la santísima trinidad pánica. Los pánico, como los situacionistas, son a pesar de todo hijos del surrealismo... Tal vez unos hijos bastardos y parricidas, pero hijos al fin y al cabo... En ambos encontramos una idéntica aspiración a confundir el mundo onírico y el de la vigilia en una suerte de suprarrealidad, y también esa tendencia a difuminar las fronteras entre el arte y la vida cotidiana, entre otras cosas... No se olvide tampoco que los cinco primeros textos que aparecieron con el marchamo de “pánico” se publicaron en *La Brèche*, que era una revista que dirigía André Breton...

Erotismo, sexo, pornografía, canibalismo (añado esta porque igual no me voy muy lejos de las otras tres, tratándose de Topor)... ¿Qué lugar le darías en su obra?

El sexo, ya lo hemos dicho, ocupa un lugar destacado en la obra de Topor. Pero me costaría mucho reconocer en sus libros “libros para leer con una sola mano”, a no ser que utilicemos

la otra mano para cubrirnos púdicamente un gesto de asombro o de horror, o una carcajada... Supongo que ciertas almas delicadas podrían tildar alguno de sus textos o de sus dibujos de pornográficos, pero qué le vamos a hacer *-tant pis!*, por decirlo a la francesa-: el bueno de Topor no era responsable de la delicadeza anímica de los otros ni tampoco de la gilipollez ajena, tan ubérrima... Eso sí, parecía estar dotado de un sensorio muy fino que le permitía detectar la estupidez humana en sus múltiples y más variadas expresiones, y luego cachondearse de ellas. En cuanto al canibalismo, elijamos al azar una receta de su *Cocina caníbal*, que lo tengo aquí al lado. Son las instrucciones para preparar un miope gratinado: “El miope se parece al prébita, solamente tiene los ojos más grandes y una raya en medio. Hay que quitarle las gafas para que tropiece en el gratinado. Se prepara como el bacalao”. Fin de la cita.

¿Me defines lo que Topor pensaba que hacía: *déconner*?

Topor odiaba definirse, y también en esto hay que alabarle el gusto. Definirse –decía– es algo que uno hace delante de la bofia, cuando nos piden los papeles. Pero lo mejor es evitar a la pasma y sus definiciones. Definirse –añadiría yo– es confinarse y cosificarse, quedarse como acartonado y tieso dentro del ataúd de la definición. Además, las definiciones que nos exigen y nos imponen las distintas fuerzas policiales por lo general tienen que ver con etiquetas procedentes del mundo del trabajo: uno es *coach* o fresador o sargento de la Guardia Civil o vicario episcopal. O incluso artista. Topor no se sentía nada cómodo con términos como “artista” o “creador” y prefería, si acaso, el marchamo de *déconneur*, que carece de todas las connotaciones fatigosas propias de los sustantivos que designan oficios. Como señalaba en aquel artículo mío que publicó *Détour*, “Roland Topor: La carcajada como arte marcial”, “*déconner*” y “*déconneur*” son palabras de difícil traducción al castellano. Ambas están emparentadas con “*con*” (que significa “coño”, pero también “gilipollas” o “imbécil”) y con “*connerie*” (que es precisamente lo que dicen y hacen los gilipollas). No voy a repetir aquí las disquisiciones filológicas en las que me enredaba en ese texto, pero sí me parece pertinente recuperar la conclusión a la que llegaba entonces: *Déconneur* es, claro está, el que *déconne*. No un gilipollas, sino justo lo contrario: un *desgilipollizador*, si me permites el palabro. Un guasón dotado de un fino olfato para detectar las solemnes gilipolleces que habitualmente se esconden bajo el manto de la seriedad normalizada.

Abril, mayo 2019

TRAZOS



CÓMIC, NOVELA GRÁFICA, ILUSTRACIÓN EN DÉTOUR

diariOs



ROLAND TOPOR
DR. JEKYLL Y MRS. HYDE

TRADUCCIÓN DE DIEGO LUIS SANROMÁN
COLLAGES DE FRANCISCA PAGEO

De tanto oír a la gente delirar sobre esta película, he tenido que verla. Es lo más duro del oficio de crítico de cine: de vez en cuando estoy obligado a ir.

Al principio, la idea era divertida y no le faltaba su gracia. Cuando el Dr. Jekyll se traga su famoso mejunje, no se transforma en un monstruo, sino que se convierte en una arrebatadora mujer, tan perversa, tan diabólica, que a su lado el terrible Mr. Hyde parece un monaguillo. Para ponerle la guinda, la prometida del doctor es extremadamente celosa y se imagina que él anda tonteando con Mrs. Hyde. Así que sigue a la abominable criatura durante sus noches londinenses, primero espantada, luego rápidamente seducida por la muy guarra. Finalmente, en una cama abarrotada, descubre que el Dr. Jekyll y Mrs. Hyde son una sola persona. Fin.

A partir de esta rudimentaria trama, el director y el guionista se han creído obligados a dar rienda suelta a su fantasía. Resultado: un lamentable espectáculo en el que el mal gusto supera a menudo los límites de lo tolerable. Pienso, entre otras, en esa escena en la que Mrs. Hyde tiene la regla y se convierte en el Dr. Jekyll, que sangra por la nariz. Aterrador. ¿Tenía alguna utilidad mostrarnos complacientemente a Mrs. Hyde introduciéndose una pequeña trampa para lobos en el interior de la vagina? ¿Qué necesidad teníamos de ver a continuación un primerísimo plano de esa misma trampa cerrándose sobre el pene de un

pobre desgraciado? ¿Por qué Mrs. Hyde se cepilla a todos los perros con los que se encuentra? ¿Y cómo logra seccionar tal cantidad de pollas de una sola dentellada? Lo inverosímil pugna aquí con lo desagradable.

El episodio en el que el Dr. Jekyll, que sin contemplaciones está operando a su prometida del apéndice, arroja repentinamente los bisturís, trepa a la mesa de billar y le hace el amor en la herida, me ha parecido particularmente escabrosa. Y ese otro en el que Mrs. Hyde baila claqué, como Gene Kelly, sobre charcos de esperma, mientras en las ventanas del primer piso una quincena de marineros se masturban al compás, es un auténtico monumento a la vulgaridad.

Por lo demás, una puesta en escena eficaz, un sólido reparto con una buena dirección de actores e imágenes muy bellamente encuadradas, pero que no bastan para disipar una ligera impresión de algo ya visto. ¿No valdría más prohibir este tipo de películas a los espectadores de más de trece años?

P. S.: Es evidente que Mrs. Hyde se depila las piernas y, sin embargo, el Dr. Jekyll es peludo como una chiva. Otra inconsistencia más.

Texto incluido en *El par de senos más bello del mundo*, publicado por Pepitas de Calabaza, a los que agradecemos la autorización para su publicación.



détour

DÉTOUR CULTURA, ASOCIACIÓN CULTURAL. 2018-19