

Caídas paralelas

Juan Cobos Wilkins

1 febrero, 1997

«Yo no sé si ustedes saben cuántas cosas pueden suceder al mismo tiempo», dice hacia el final (p. 233) de esta novela su narrador. Y nosotros, lectores, sabemos, sí, que muchas. Nos lo ha ido mostrando y demostrando el autor, Antonio Soler, que con *Las bailarinas muertas* ha logrado el Premio Herralde en su última convocatoria. Pero ya este escritor andaluz (Málaga, 1956) había visto recompensada su escritura con otros galardones: Jauja, Ignacio Aldecoa y Ateneo de Valladolid, de relatos; Andalucía y Andalucía de la Crítica por las novelas *Modelo de pasión* y *Los héroes de la frontera*. Valgan estos datos para quien, tras la lectura de su última obra, se interese por las anteriores. Y no es de extrañar, es más: sería deseable, que sean muchos quienes, efectivamente, descubierta la prosa de Soler gracias a la proyección del Herralde, quieran acercarse a sus páginas anteriores (una adecuada iniciación podría ser con sus relatos de *Extranjeros en la noche*).

«Yo no sé si ustedes saben cuántas cosas pueden suceder al mismo tiempo», eso decía –y dice y lo sigue diciendo– el niño contador de esta historia que con una pupila lee las cartas enviadas por su hermano y con la otra observa los movimientos de la vida alrededor. Pequeños movimientos, cotidianos, banales, pero que tatúan, que van formando el indeleble dibujo a tinta roja y azul –venas y sangre de las venas– que se mostrará con furia cuando, al final, caiga el telón. Y el telón que cae es de sobado terciopelo rojo y se abre y se cierra cada noche en un cabaret de la Barcelona de los años sesenta. Allí ha llegado, desde Málaga, quien entonces aún se llama Ramón, para cantar. Para triunfar cantando en ese nocturno mundo de alcohol y lentejuelas, de humo y plumas. Desde allí escribe a su familia y, sobre todo, envía fotos. Y escritas fotos en blanco y negro con un toque de carmín corrido son las páginas de este libro. Las que Antonio Soler o el hermano pequeño de quien, bautizado Ramón, se llamó Carlos del Río para años después volver a atender por Ramón, ha ido desgranando casi como un diario en el que el tiempo está revuelto como el estómago hambriento del boxeador Kid Padilla o disfrazado tras los oscuros sentimientos que el fotógrafo Rovira revela o deforma, fija o desdibuja, en su cuarto oscuro. Soler nos embarca (pero no nos embauca) en dos acciones paralelas, dos historias simultáneas: en Barcelona, la del cabaret en el que las bailarinas caen muertas como mariposas que se aproximaran demasiado al pábilo encendido, y la del territorio infantil, ya al borde vertiginoso de la adolescencia, en Málaga. El puente sobre esas aguas turbulentas son barcos de papel: las cartas, las fotos. E igual que ese Norte y ese Sur geográfico, todo en la novela tiene su doble y su doblez, su cuerpo y su sombra, su paralelo. Como el propio Paralelo barcelonés. Así, la primera bailarina muerta, aunque nacida Hortensia, se llamará Lili, remitiéndonos al nombre mítico de aquella misteriosa mujer primera, flor sola, no fruta, no manzana; como Soledad Rubí es Sonsoles Aranguren. Pero sobre este juego de los nombres se superpone otro, una capa más profunda que el maquillaje para salir a escena, la piel: en ella afloran los deseos y éstos se concentran en ese pequeño universo, ese vientre de la ballena que es el cabaret, donde el mismo Jonás sería capaz de jugar con Cosme Cosme a la ruleta rusa. Y aún otro estrato más crece y crece igual que el musgo que llena los pulmones del niño –cuando era niño– narrador: son las capas de polvo amasadas con ruidos metálicos, con fragmentos de bisutería partida: es el sonido que, al desplomarse, deja en el escenario

el cuerpo inerte de las bailarinas, y el que Tatín, el niño sostenido en pie por metales y correas y prótesis, deja en el suelo de la portería cada vez que al intentar parar un balón cae –¿con plomo en las piernas?– desplomado. Ese doble sonido, el de las bailarinas (leído, imaginado) y el del amigo parálítico (éste sí escuchado en verdad), será el eco obsesivo que marcará la vida de quien escribe *Las bailarinas muertas*. Más cerca la palabra de Soler del vértigo de Toulouse-Lautrec –caído el pintor como las bailarinas, como Tatín y, como éste, con los huesos enfermos– que de la perspectiva de Degas, la paleta que muestra el escritor es de colores duros en el centro y difuminados en las esquinas, agrios en las atmósferas y melancólicos en los sentimientos. La propia escritura tiene mucho de deslumbrante flash fotográfico y se diría que, contagiada también de la obsesión por Ginger Rogers y Hedy Lamarr, participa de la visualidad narrativa del séptimo arte. (Un ejemplo es el párrafo central, elíptico en su mirada de cámara, de la p. 49.) La frase es densa, tensa y, si precisa en su eficacia, sabe intensificarse con descarga poética cuando al autor le interesa temblar, es decir: cuando a los lectores nos debe ese temblor. Y nos lo entrega especialmente en las tremendas, casi tremendistas, pero turbadoras en su belleza inquietante, descripciones con que envuelve a Tatín, al desplome de sus piernas vencidas por la polio, y de su visión: «Entonces al ver aquellas piernas como dos bufandas sin vida arrastrando tras Tatín, me di cuenta de lo que era la polio, una cosa blanda, leche que empapa los huesos y los deja como galletas que se caen en la mesa antes de llegar a la boca». La escritura, pulimentada, sabe volverse barroca para decir «una sonrisa triste revoleándole los labios empastados de carmín sangrante», espesa como la propia atmósfera del cabaret. Y lírica en su melancolía si se trata del desasosegado corazón del fotógrafo Félix Rovira, personaje más que dibujado, retratado como otros secundarios, como la época tan próxima y ya tan lejana en la que transcurre. Conmovedora cuando sobrevuela ciertos momentos de asombro y desconcierto infantil. Sí, toca la tangente de Juan Marsé. Y... sí, ese mundillo rinde homenaje en sus gayolas automovilísticas a Fellini y su *Amarcord*.

El lector atento disfrutará encontrando obsesiones, como la repetida del canto de las sirenas, sutiles afinidades de equilibrio/desequilibrio: bailarina-cojo-trapecista, y ya en otro grado, algunos nombres reconocibles, ahí está ese mago, Rafael Pérez Estrada, que hace aparecer y desaparecer ángeles. Y, junto a la sensación de haber introducido el dedo en la llaga del costado de un tiempo, de unas vidas, hallará al final la turbulencia de todo eso girando sobre sí mismo. Descubrirá que las cosas que pueden suceder a la vez transcurren siempre –y así lo fija Dumas– en «aquellos años tan desdichados en los que fuimos tan felices».

Los laberintos de Perucho

Santos Sanz Villanueva
1 febrero, 1997

Una muy amplia compilación de los escritos imaginativos cortos de Juan Perucho ha sido recogida bajo el título *Fabulaciones*. El término estampado al frente del libro, con el que el propio Perucho se

refiere a cierta clase de textos suyos (según informa Carlos Pujol, responsable de la edición), resulta afortunado, en su sugestiva imprecisión, para nombrar el conjunto de piezas ahora reunidas porque apunta a dos grandes condiciones de la mayor parte de la escritura del autor catalán: gusto por la narración y predominio de lo imaginativo. Las obras recopiladas, sin embargo, ofrecen una mayor variedad que la que supondría una aplicación estricta de esa etiqueta, por lo que el volumen también podría haber adoptado otros rótulos como narraciones, textos breves, relatos cortos o, más sencillo, prosas.

Sugiero estas vagas equivalencias porque de la suma de ellas sale el verdadero rostro de fondo y forma de este grueso tomo en el que, bajo el principio común de la pura creatividad, se alojan clases de escritos no poco diferentes. Sin propósito de hacer una estricta taxonomía, podríamos separar algunas áreas: estampas semilíricas, invenciones imaginativas en torno a elementos de la naturaleza y relatos de más nítido perfil narrativo. Claro está que tales distingos sólo apuntan variaciones sobre un acorde fundamental y que no existe un aduanero inflexible que impida franquear inexistentes fronteras.

Las modalidades apuntadas, de todos modos, resultan oportunas, y no por pura manía académica, sino para calibrar diferencias de tono sustanciales. El primero de los libros recogidos, *Diana y el Mar Muerto* (1953), contiene muy breves estampas, cristalizaciones sintéticas de una impresión o mínimas divagaciones que dan pie a un comentario lírico. Esta obrita no tiene su anclaje en lo narrativo –la levedad de sus anécdotas lo confirma– porque su filiación está en la prosa poemática, en la estela de Juan Ramón y en la misma órbita –en intención, que no en calidad– del *Ocnos* cernudiano. Salvo por el espíritu evasivo que impregna la totalidad de la obra de Perucho, no mucho tienen que ver estas prosas con los otros dos ámbitos imaginativos recogidos en *Fabulaciones*.

Grupo relativamente autónomo configuran los artículos literarios que nutren al menos tres de los otros libros alojados en el volumen que comentamos: *Botánica oculta* (1969) con su anexo de pequeño diccionario de plantas mágicas, *Lapidario portátil* (1972) y *Bestiario fantástico* (1976), prolongado también con un apéndice, *Jaula para pequeños y felices animales*. Constituyen estas páginas uno de los sectores característicos de la obra de Perucho y se guían por un común criterio: elaborar un amplio censo de componentes de los tres reinos de la naturaleza –vegetal, mineral y animal– establecido al margen de las ciencias respectivas y sugerido por la más libérrima inspiración. El autor, erudito en peregrinos saberes, parte de una remota tradición, la de los lapidarios y bestiarios, y fascinado por la impronta mágica de antiguos repertorios, a veces utilitarios, da rienda suelta a una fantasía que puebla el mundo de plantas salutíferas o perniciosas, de minerales portentosos y de inquietantes bestias. Tal vez sea en estas invenciones donde mejor se pone de relieve el distante escepticismo de Perucho, su rechazo pasivo de la condición humana y su favorable proclama, de corte surrealista, del irracionalismo.

Este grupo de imaginaciones sí guarda parentesco con el otro restante, al que pertenecen *Historias secretas de balnearios* (1972) y *Cuentos*, especie de arcón final que contiene relatos de tres libros que habían tenido existencia independiente, *Galería de espejos sin fondo* (1963), *Rosas, diablos y sonrisas* (1965) y *Nicéforas y el grifo* (1968). Este buen puñado de cerca de setenta cuentos suponen, en el conjunto de *Fabulaciones*, la presencia de lo netamente narrativo, que en los dos sectores anteriores no alcanzaba semejante importancia. Aquí, sí: en un sentido tradicional, el autor monta

una trama que encarna en unos personajes que viven en un tiempo y un lugar. Que personajes o hechos de histórica veracidad se reinventen o mezclen con ingeniosas falsedades, que la ucronía o la acronía desbaraten el hilo temporal, que el apócrifo tenga carta de naturaleza..., todo ello forma parte del peculiar sistema artístico de Perucho, el cual, mejor dotado para la pieza corta que para el relato amplio, que también ha cultivado, encadena en este último bloque algunos de sus cuentos –quizás el término no sea el que más le convenga, pero nos entendemos– mejores y más característicos.

Fabulaciones, pues, no contiene materia nueva, inédita, ni siquiera demasiado olvidada porque todos esos títulos, menos el primero, resultan accesibles al lector interesado. El mérito y la utilidad de esta extensa reunión está en ofrecer junto este amplio *corpus* y facilitar una visión global de este escritor inventivo. Se aprecia, además, el carácter unitario y coherente de su labor en un lapso temporal de cerca de medio siglo, lo que evidencia la firmeza de unas convicciones artísticas. Perucho pagó el precio del predominio excluyente del canon realista, pero en nuestros días, en que rige una mayor flexibilidad estética, su obra ha conseguido el reconocimiento que se le regateó y permanece como un testimonio vivo de una literatura artística, no testimonial e imaginativa. Cultura y fantasía son los dos rasgos, junto al humor, que definen su fabulaciones, y los más notables de ellas. Ése es su ceñido mérito, enturbiado por algunas graves limitaciones. Su prosa a veces descubre serios descuidos: así ocurre con su afición a los gerundios o con el abuso negligente de los adverbios acabados en «mente» (siete se suceden en el par de páginas de «Simplemente, he mirado» y cerca de veinte se agolpan en el breve relato «Archipenko o la destrucción»). La propia imaginería llega a bordear la candorosa banalidad: véase «Fileas Fogg...» con su ingenuo comienzo en el que el famoso viajero escribe a su amigo Julio Verne, «que se hallaba a la sazón muy acatarrado redactando *Veinte mil leguas de viaje submarino*».

Atención particular merece la labor prologal de Carlos Pujol, también creador y ensayista, persona inteligente, culta y sensible, pero al que deben hacerse unas cuantas objeciones a propósito de las páginas introductorias de *Fabulaciones*. Rehúye Pujol el carácter rutinario y la mera finalidad divulgativa que suelen tener, excepto en publicaciones académicas, esta clase de trabajos «editoriales», pues su prólogo general alcanza aires de manifiesto artístico al socaire de una auténtica hagiografía de Perucho. Carlos Pujol, en sintonía con el autor al que presenta –pero muy poco acorde, en cambio, con su propia obra narrativa–, se muestra como paladín de un radical antirrealismo que le lleva a sostener la curiosa tesis de que toda persona y toda situación que no sea única carece de interés (se supone que literario). Lanzado a estos extremos, la imagen que ofrece de la significación de Perucho no puede resultar sino muy parcial.

El escaso predicamento que ha tenido el autor de *Fabulaciones* lo presenta como una auténtica conjura de los necios «que mandaban en las modas de la literatura». Lo ocurrido tiene una explicación menos conspiratoria: Perucho compartió con otros narradores –sobre todo con su admirado amigo Cunqueiro– la injusticia sufrida en una etapa de la posguerra por quienes no se inclinaban al testimonio porque los vientos de la historia no les eran favorables; otros vientos contrarios, pero tan de la moda como los anteriores, suben hoy a la estratosfera los fantaseamientos lúdicos. Se entiende que la simpatía personal acreciente en Pujol la valoración del catalán y que caiga en el pecado leve, tan habitual en estos casos, de desnudar a un santo para vestir a otro, pero no

parece muy prudente dejar en las puras carnes al santoral entero. Entre líneas, Pujol afirma que las letras que no compartan presupuestos esteticistas y evasivos no merecen la menor consideración, con lo cual, de un plumazo se carga un amplísimo sector de la mejor tradición literaria occidental, que tanto fruto ha sacado de «lo anodino y sociológico, de lo representativo, de lo social», bestias negras que condena al infierno de los réprobos.

La sociedad y sus protagonistas

José Luis González Quirós
1 febrero, 1997

La vida militar

Rafael Núñez Florencio
1 febrero, 1997

Mucho más que unos apuntes

César Alonso de los Ríos
1 febrero, 1997

Mucho más que unos apuntes

Rafael Rodríguez Tapia
1 febrero, 1997

Amy Tan

Isabel Durán Giménez-Rico
1 febrero, 1997

La veintena de años que separan el primer éxito editorial de una escritora chinoamericana, *La mujer guerrera* (Maxine Hong Kingston, 1976) y la última novela de Amy Tan, *Los cien sentidos secretos*, son palpables en cómo abordan las dos autoras el tema de la integración de la minoría china en una cultura extranjera. Si Kingston revelaba la pobreza de los barrios chinos en California, el racismo endémico, los traumas de aculturización en un ambiente hostil, y su propio intento de alterar las jerarquías sexistas, la también californiana Amy Tan ha creado a una protagonista absolutamente «multicultural» (su padre chino, su madre americana, su padrastro italoamericano y su marido, mitad hawaiano-chino, mitad anglosajón, son parte del *melting pot* al que ellos llaman «parrillada americana mixta»). Olivia vive en un San Francisco moderno y cosmopolita, es ambivalente o casi escéptica sobre los aspectos místicos de su herencia china, está separada y a punto de divorciarse de Simon, su marido y socio en una agencia de publicidad, se graduó en Berkeley, consumió drogas en su juventud mientras hablaba del mestizaje como única respuesta al racismo, y es ahora una *yuppie* establecida y algo neurótica, con una preciosa casa a las afueras de la ciudad y un perrito llamado Bubba, cuya custodia comparte con su ex marido. Pero, siguiendo la técnica ya utilizada en sus dos anteriores novelas, *El club de la buena estrella* (1989) y *La esposa del dios del fuego* (1991), Tan yuxtapone a Olivia, esta narradora egoísta, escéptica, lógica y racional, con la otra narradora, Kwan, la hermanastra llegada de China que «tiene ojos Yin», que trasciende lo racional, que cree en los fantasmas, en el amor incondicional, en la inocencia simple que no prejuzga. Y sus dos voces que constantemente se entrecruzan sirven, a la vez, para mostrar el vacío cultural y religioso entre América y China, la crisis generacional entre madres e hijas, o la conexión entre pasado y presente, entre locura y cordura, entre fábula y realidad.

Olivia se encarga de narrar la «parte americana», mientras que Kwan toma la palabra a modo de cuentacuentos cuando, de niñas, obsequiaba a su hermana pequeña con relatos sobre su otra vida en China en el siglo XIX, anterior a su actual reencarnación. Son tan mágicos y misteriosos sus relatos que acabarán llevándola a un hospital psiquiátrico durante una temporada. A medida que la historia progresa, Tan entrelaza el mundo contemporáneo y urbano de Olivia con el ancestral y rural del pueblo de Kwan, cuando las dos hermanas y Simon viajan juntos a China. Y es a partir de este viaje

iniciático cuando el lector empieza a percibir que no se trata de un relato sobre mitos, leyendas o supersticiones chinas, sino que la novela de Tan adquiere la grandeza y la universalidad de las grandes novelas clásicas americanas. Porque es una novela de búsqueda; porque es una novela de conversión; porque nos invita a valorar la vida sencilla y a ver el milagro en lo cotidiano; porque el lector, como Olivia, cierra el libro creyendo en la existencia de esos «cien sentidos secretos» que todos poseemos pero que nos negamos a utilizar; porque, en definitiva, es una novela sobre el amor, la fe y la muerte que, una vez más, nos recuerda que «la verdad no radica en la lógica sino en la esperanza».

Ana Castillo

Daniel Essig
1 febrero, 1997

La literatura denominada «chicana» –y *Tan lejos de Dios* de Ana Castillo reivindica con orgullo esa denominación– nos coloca ante una paradoja dolorosa. Rozamos aquí una materia mítica que inflamó –«inspiró» sería una palabra demasiado débil– a Artaud y a los surrealistas; no anda muy lejos el salvajismo, que es una de las fuentes de las vanguardias artísticas en el siglo XX, detrás de Picasso, Bataille, Leiris, Burroughs. O, más cerca, de Diego Rivera, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez (ejemplos, como se ve, dispares, y no todos esteticistas).

¿Por qué entonces una obra por la que desfilan los mitos chicanos de la Llorona, o Cihuacoatl, de Tsichtinako, de Aztlan y la Virgen de Guadalupe, de los santeros, es tan modosita y tan formal? (Sería más justo para con Ana Castillo preguntar: ¿por qué el *conjunto* de la literatura chicana *actual* es tan dócil, tan inofensivo? Y digo actual, porque existió en los años sesenta otra escritura chicana mucho más ambiciosa, más exigente, como la del Tomás Rivera de *Y no se lo tragó la tierra*, o la de César Chávez, quienes, por cierto, no recurren al cómodo expediente de presentar los mitos por su nombre).

¿Cómo, es decir, *de qué manera*, cree el autor –o el narrador incluso– en sus mitos, si puede aceptar que la forma de su obra sea tan doméstica, tan poco exigente? Acercando el oído a la atractiva promesa del realismo mágico, en su tardía versión chicana (es decir, estadounidense) se oye el tenue susurro de falsedad que también a veces dejan oír las pinturas y esculturas de Botero: «Esto es fuerte, vais a tener emociones irrepetibles, pero no temáis que os haga daño; está pensado para estómagos occidentales.»

Cierto uso de lo oro-vocal, ciertos elementos formales en la novela (los títulos de los capítulos, por ejemplo, al estilo de los de la novela de los siglos XVII y XVIII) son una tentación y una promesa para el lector que llega a ella. Otro ejemplo, el narrador: podría perfectamente aceptarse que la Llorona y Tsichtinako estuvieran mezclados con la carne sin hormonas o la agricultura biológica, como lo están

en el discurso del narrador de *Tan lejos de Dios*. Con esa premisa, ha de prepararse uno para un comentario burlón, desde los mitos mejicanos, a la agricultura biológica y a otras obsesiones eurocéntricas recientes (que buena falta les hace). Pero lo terrible, es que no es así: en el último capítulo queda clara la triste verdad. Y ni siquiera éste constituye una inversión total; simplemente la sospecha incómoda del lector se confirma. El resultado no es sólo una traición a la fuerza de los mitos chicanos, sino la negación de la supuesta fuerza política de la novela.

En unas pocas líneas no es posible ni siquiera empezar a contestar lo que preguntaba el primer párrafo de esta reseña (¿por qué es como es la literatura chicana de hoy?). La respuesta seguramente nos llevaría lejos del ámbito literario, en dirección a la sociología de la cultura y de las instituciones académicas. Las interferencias de lo histórico y de lo sociológico no son idóneas para la apreciación estética de un lector, pero a veces es tan difícil esquivarlas...

Las bases de la crítica moderna

Vicente Lleó
1 febrero, 1997

Calibán domesticado

María Lozano
1 febrero, 1997

Sherman Alexie

Concha Manella
1 febrero, 1997

Un destino ruso

Mercedes Monmany
1 febrero, 1997