

Letrillas



IN MEMORIAM

El cielo de Francisco Rico

por **Guillermo Serés**

Ya podrá hablar con sus iguales Francisco Rico (Barcelona, 1942-2024): con el antonomástico polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo, y con el fundador y, en palabras suyas, “gran señor de la filología” Ramón Menéndez Pidal, con quien podrá comentar *El primer siglo de la literatura*

española y sus inteligentes píldoras de *Primera cuarentena*; con su maestro Martín de Riquer, el mejor romanista, o con sus otros maestros José Manuel Blecua Teijeiro o José María Valverde; con Dámaso Alonso y Fernando Lázaro, que le precedieron en el principado de la filología; con

Marcel Bataillon y Eugenio Asensio; con Rafael Lapesa y con el ingenioso José F. Montesinos; con el siempre sagaz Maxime Chevalier, entre muchos otros. A todos les debe *Una larga lealtad* (como señalaba en el reciente libro homónimo), con especial mimo para la precoz María Rosa Lida, tan entrañablemente sabia, a quien sin duda halagará con *El pequeño mundo del hombre*.

Podrá charlar con su fraternal Alberto Blecua de todo lo divino y lo humano de las letras, y de los modos de editarlas, contrastando su neolachmaniano *Manual* con la tradición ecdótica de los impresos sabiamente recogida en *El texto del “Quijote”*. Con Claudio Guillén del *Lazarillo*, matizando el temprano *La novela picaresca y el punto de vista* y su edición, y hablar *in extenso* de literatura comparada y de cómo promover la lectura de los clásicos; de arte y literatura, como en sus *Figuras con paisaje*. Le volverá a leer sus ingeniosos poemas (ovillejos, *contrafacta* de poetas contemporáneos) a Sergio Beser y a Domingo Ynduráin, con quien departirá sobre la amistad y la *joie de vivre*; con Diego Catalán, de épica y cronística, de su *Alfonso el Sabio* y la “*General estoria*”. Compartirá sus veleidades bibliófilas con don Antonio Rodríguez Moñino; con Peter Dronke, sobre las fuentes cultas de poesía medieval (de su *non sancta* edición de los *Carmina Burana*), de la poesía del siglo xv en las sobremesas de “langostos” compartidos.

Volverá a ver a los queridos petrarquistas transalpinos, con su maestro Billanovich a la cabeza, con Silvia

Rizzo y Marco Santagata, a cuya pléyade se encumbró con su temprana *Vida u obra de Petrarca. Lectura del "Secretum"*, que cerró con el delicioso *I venerdi di Petrarca*. Ni que decirse tiene que aprovechará para reunirse con el parnasillo de sus "compatriotas" italianos: Ginfranco Contini, Cesare Segre, Aurelio Roncaglia, Vittore Branca, Alberto Várvaro, Roberto Calasso, Armando Petrucci, a quienes le puede comentar *El sueño del humanismo* y su extraordinario *Nebrija frente a los bárbaros*, o con los recién llegados Amedeo Quondam y Antonio Gargano, con quienes compartió afanes académicos.

No perderá la ocasión de matizar pasajes del *Quijote* con los grandes cervantistas que ya se han instalado en el "lugar de la Mancha" ultraterreno: Edward Riley, Anthony Close o Jean Canavaggio; allí podrá cotejar con los grandes editores, impresores y librerías de siglos pretéritos su magna edición del *Quijote*.

Podrá, en fin, volver a ver a su admirado Juan Benet, con quien ya se reunió de avanzadilla Javier Marías (de cuya corte del reino de Redonda fue duque de Parezzo), para sentarse en el vagón-comedor de la calle Pisuerga del cielo, entre unas y otras francachelas; discutir con Rafael Sánchez Ferlosio, al que no pudo convencer de que se pudiese un chaqué para entrar en la RAE; tomarse unas copas con Gabriel Ferrater y Ana María Matute; reunirse con Jaime Gil, siempre presente. Por supuesto, disentir con Borges sobre la valía de Quevedo, la reescritura cervantina, el cuento como perspicua, braquilógica pieza literaria perfecta, la erudición nunca impostada ni redicha, el rigor histórico-literario y el primor narrativo.

Podrá debatir con cualquier preboste celestial sobre en qué consiste la difusión de la cultura sin rebajar un ápice la calidad de los textos, o sea, cómo transferir los resultados de la investigación especializada y hacerla accesible y provechosa al gran público,

en forma de primorosas ediciones de clásicos españoles de todas las épocas. Con esa intención ingenió, y continúa hoy, la que es tenida por la mejor colección de clásicos en lengua española: la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, que continúa la que arrancó en 1993 (como Biblioteca Clásica), previa creación de otras tantas colecciones de clásicos (Textos hispánicos modernos, Letras hispánicas, Biblioteca de plata de los clásicos españoles, la Caja negra o Clásicos universales), o de estudios y ensayos, como Letras e Ideas, Filología, Clásicos. Tres generaciones de universitarios y bachilleres, en fin, han aprendido a gustar clásicos y modernos a través de los dieciocho volúmenes de su *Historia y crítica de la literatura española*, y todo tipo de lectores ha gozado de sus *Mil años de poesía europea*, *Poesía de España. Los mejores versos*, *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve*, o *Los discursos del gusto*.

Solo él fue necesario, sin dejar de ser cercano, leal a sus maestros, amigos y alumnos; siempre nos auxilió, contingentes, en todos los terrenos. ~

GUILLERMO SERÉS es catedrático de literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona.

POLÍTICA

La resistencia como una rendición

por **Rafael Gumucio**

En *El silencio y el mar*, la película que Jean Pierre Melville hizo a partir de la novela de Jean Bruller, se pueden palpar los límites del concepto de resistencia, tan esencial a la actual izquierda mundial. En ella un hombre viejo y su sobrina ejercen quizás el

más primario de los actos de resistencia: forzados a alojar a un oficial alemán, estos dos franceses deciden no dirigirle la palabra a su ocupante. Este resulta ser un amante de la música, un aficionado a la cultura francesa que se desvive en amabilidades y contemplaciones por sus anfitriones. Estos no se mueven de su silencio, aunque la sobrina empieza a desarrollar por el enemigo un creciente amor que se enardece justamente en el mutismo a los que los obliga la guerra.

Poco más ocurre en la película, cuya audacia justamente consiste en eso, en contar la distancia que separa a este grupo de seres humanos que no solo viven bajo el mismo techo, sino que comparten gustos, aficiones, visiones de mundo, miradas, y sobre todo ese silencio que el oficial alemán rellena contestando él mismo las preguntas que le hace a sus anfitriones. La película transcurre entonces más allá de las miradas o los diálogos, en la conciencia de los personajes. Los escrupulos de los resistentes que callan y del alemán que descubre, después del único viaje que la película le permite, que el nazismo no es el movimiento de regeneración nacional que esperaba, que es solo una sucia máquina de matar contra la que tampoco se rebela, pero por la que deja de ser un voluntario feliz para ir a pelear y morir sin esperanzas en el Frente Este. Gesto que, en silencio, los resistentes aplauden dejándole por libros interpuestos un único mensaje de complicidad.

Eso y un discreto "adiós" que a la enamorada sobrina se le escapa del pecho cuando el oficial alemán le cuenta su decisión de irse porque la Francia que él ama no puede verlo más que como un enemigo.

Solo otra película, *Lacombe Lucien* de Louis Malle, revelará en 1974 la naturaleza más equívoca del silencio con que la sobrina y el tío resisten a la seducción del enemigo. En ella un joven campesino quiere ser parte de la resistencia, pero rechazado por esta debido a su edad e inexperiencia,

empieza a colaborar con la Gestapo encontrando en ella un grupo de forajidos de todos los colores, cínicos y hedonistas, que le permiten vivir la crueldad, el sexo y el amor en brazos de una judía a la que salva también por impulsivo instinto, sin plan ni ideología, solo por una desenfrenada gana de vivir.

La película originalmente iba a ocurrir en Chile y ser filmada en México y quería, más allá del caso francés, hablar de la naturaleza de la colaboración, o de los mecanismos extremadamente simples que pueden convertir un potencial resistente en un delator y torturador consumado. Al situarlo en Francia, Malle y su guionista Patrick Modiano rompieron de alguna forma con la versión canónica de la historia, que no era nada menos que la del *El silencio y el mar*: para esta Francia se había rendido al enemigo, había seguido bajo la ocupación escribiendo, filmando, bailando, cantando, amando, pero sin entregarse al enemigo, resistiendo a entregarle a este su corazón. Aunque, como la sobrina de la película, haya amado en secreto justamente el corazón de ese enemigo: Heidegger y Nietzsche, que encontrarán en tantos pensadores que crecieron bajo la ocupación, perseguidos algunos de ellos por estos ocupantes, a sus lectores más fieles, los que perpetrarán mejor su legado, los que los sacaron del ostracismo con que pagaron el precio de haber sido parte del alimento ideológico del régimen.

Algunos de esos mismos teóricos fueron los que ayudaron a posicionar la idea de resistencia, resistencia al poder, resistencia a la ocupación, resistencia al fascismo y al capitalismo, como el centro del deber revolucionario. Es justamente este el término que vino a reemplazar el de revolución, que al fracasar la revolución mundial y al ser esta vencida por “el fascismo” devenía en una obligada resistencia. Algo que, en Latinoamérica, con sus dictaduras de los setenta obsesionadas por aplastar la “subversión” en todas

sus versiones, se convirtió en experiencia concreta.

Revolución no solo es lo mismo que resistencia, sino que puede ser lo contrario. La revolución es una propuesta, una ofensiva, una apuesta. La resistencia, como el silencio del tío y su sobrina, es una negación radical, un rechazo desesperado. Así, la resistencia francesa unía en sus senos a comunistas, gaullistas, ocasionales monarquistas y a toda suerte de aventureros que podían estar en desacuerdo en todo menos en su odio común al ocupante. Eso, y adolescentes de todas edades, que como Lucien Lacombe solo buscaban llenar sus vidas de emoción. Resistencia somos todos los que no somos ocupación, así los actos de un grupo de islamistas fanáticos, notoriamente misóginos y homofóbicos pueden ser perdonados y alabados por movimientos feministas y de liberación homosexual, en razón a pertenecer todos ellos a la resistencia palestina. No hay contradicción en ella, o más bien se aplaza la discusión de las oposiciones, de las diferencias, mientras se resiste al ocupante.

La resistencia es un mínimo moral, un consenso silencioso, un “no más” que no tiene que esforzarse en decir “sí” a nada. La resistencia es sobre todo una estética, la de Jean Moulin y su eterno sombrero. Pero también camisas descuidadas, boinas, pantalones de campesinos, subametralladoras, el uniforme del resistente es el de los bandidos de camino en el campo, y el de los gánsteres –gabardina, sombrero borsalino, bufanda roja– en la ciudad. La estética de las novelas negras y las películas de gánsteres de los años treinta, cuarenta y cincuenta.

Esta es quizás una de las razones esenciales del atractivo que los conceptos de resistencia y resistente ejercen sobre la izquierda desde hace más de medio siglo. Mezclados con el mundo de la gente normal, viviendo la vida que los ocupantes han decidido que vivas, el resistente ejerce su resistencia a través del sabotaje,

es decir, la subversión de alguna que otra regla de funcionamiento social. Destruye retretes, quema semáforos, mata algún esbirro, sin que ninguno de estos actos de delincuencia más o menos comunes se le puedan reprochar moralmente. Sin que estos actos puedan tampoco reprochársele desde el punto de vista de su efectividad revolucionaria, de su planificación política y estratégica. Como el silencio del tío y la sobrina, sus actos solo se pueden medir por su dignidad intrínseca, por el efecto purificador que ejerce sobre el que comete esos actos.

Así, lo que *El silencio y el mar* cuenta mejor que cualquier otra película de resistencia es la profunda impotencia de esta. Ni el tío ni la sobrina combaten físicamente al enemigo. Ni mueren ni matan, solo callan. Su actitud se explica porque la acción tiene lugar en 1941 antes de la batalla de Stalingrado y mucho antes de los desembarcos aliados. *Lacombe Lucien* transcurre cuando estos son inminentes, lo que convierte la decisión del joven campesino de trabajar para la policía alemana en una decisión trágica. En cualquiera de las dos películas la victoria o la derrota no es fruto de la resistencia o la colaboración, sino de la unión de fuerzas extranjeras, imperios capitalistas e imperios comunistas unidos, que expulsarán al ocupante ocupando ellos su lugar. Ocupación momentánea en el caso de Francia que se perpetuará por décadas en el Este.

El concepto de resistencia apenas puede cubrir esa evidencia, que por bello que sea su combate, y valiente que sea su acción, no es casi nunca ella la que gana al ocupante. Todo el esfuerzo de De Gaulle de contar y contarse otra historia choca con la realidad de que Francia no se liberó a sí misma, como tampoco lo hicieron Italia o Alemania, o como tampoco consiguió la resistencia a Pinochet acabar con este antes que Estados Unidos decidiera dejar de apoyarlo. Solo la actuación de algún poder hegemónico, o de varios en el caso de



los aliados, puede convertir sus esfuerzos heroicos en fructíferos. Fructíferos porque en casi todas las resistencias justamente los revolucionarios renunciaron a la revolución, dejando que fuese la derecha moderada, la republicana, la que asumiera el mando de ella.

El partisano, como el resistente, sabe que tiene todas las de perder. El Vietcong ganó la guerra que técnicamente había perdido porque se negó a rendirse, aunque sus bajas civiles y militares eran abismantes. La fuerza moral de la resistencia está en sus mártires, que multiplican la impresión de que son muchos más de los que realmente son. El terrorista suicida, que es la forma radical del resistente, no muere para ganar una batalla que va a perder, sino para llamar la atención tanto de sus conciudadanos como de los aliados, los futuros invasores, sobre el estado de situación de la ocupación. Al resistente entonces no le interesa ganar y hasta puede preferir perder. El silencio del tío y la sobrina tiene como objeto limpiar su conciencia del hecho de que se han rendido al enemigo al punto de alojarlo en su casa. Pero también tiene como objeto actuar sobre la conciencia del oficial alemán que descubre que los ideales con que justifica su acción no existen. Para que la película sea posible debe

inventarse un alemán que no solo es nazi porque es soldado, como miles, sino uno que cree que el nazismo es otra cosa que el nazismo. Un nazi que, como el oficial de la película, nunca habla de los judíos. O un colaborador, como Lucien Lacombe, que puede amar a una judía pero que ocupa todo su poder de intimidación para poseerla todas las veces que quiera.

El tío y la sobrina son ante todo una posición moral, que es lo que la resistencia quiere ser. Pero son también, como lo entiende mejor Lacombe Lucien, una estética, una variante de izquierda de esa necesidad de heroísmo personal, de esa estetización de la política que es la marca de fábrica del fascismo. Por eso es secretamente natural el viaje entre la resistencia y la colaboración, como cuenta *Lacombe Lucien* o de manera aún más enrevesada y astuta *La estrategia de la araña* de Bertolucci. La resistencia es así ante todo una posición simbólica, un planteamiento, una performatividad, diría la academia de los posmodernos. La efectividad de sus logros, la victoria o la derrota, está lejos de sus objetivos, que no son otro que otorgarle a quienes la ejercen algún tipo de superioridad moral, que como dijo Fidel Castro, quizás el que llevó más lejos la estética de la resistencia, “la historia juzgará”.

Pero como muestra justamente la película de Bertolucci, basada en el

cuento de Borges “El tema del traidor y del héroe”, el juicio de la historia se construye sobre algunos equívocos esenciales en que justamente el héroe puede ser un traidor y un traidor, un héroe. La frontera entre esas dos posibilidades, el heroísmo y la traición, pero también la resistencia y la colaboración, depende en definitiva de quien a la postre escribe la historia. Esa historia que no escriben nunca del todos los vencedores ni del todo los vencidos, sino los que, como Flavio Josefo, o el Inca Garcilaso, pasan de un campo a otro de esa discontinuidad finalmente continua. Esos traidores, que traicionan para sobrevivir y escribir la historia de los vencidos, son después de todo, quizás, los únicos auténticos resistentes. ~

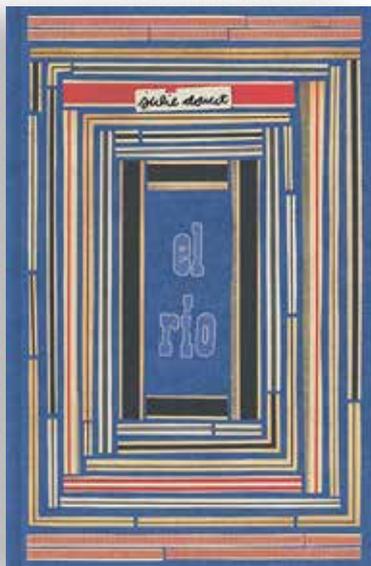
RAFAEL GUMUCIO es escritor. Su libro más reciente es *Los parientes pobres* (Random House, 2024).

NOVELA GRÁFICA

Julie Doucet: nueva narrativa para una vieja historia

por **Aloma Rodríguez**

“Romance juvenil, recuerdos de 1989, pasión y toxicidad en el regreso de [Julie] D[oucet] al medio que la convirtió en leyenda”, el cómic o novela gráfica o fanzine o como queramos llamarlo. Así se anuncia en la cuarta de cubierta de *El río* (Fulgencio Pimentel, 2024, traducción de Joanna Carro) la vuelta de Doucet (Montreal, Canadá, 1965) al cómic tras unos años alejada y dedicada, en su lugar, a los *collages*, la poesía y el videoarte. *El río* llega después de que Doucet recibiera



en Angoulême el premio a su carrera en 2022. Se despidió del cómic con *L'affaire Madame Paul* (2000), que está incluido en el segundo tomo de las obras completas editadas por Fulgencio Pimentel —supongo, porque estoy a la espera de la reedición de ese segundo volumen—. El primero cubría los años entre 1986 y 1993; el segundo iba de 1994 a 2016. En las viñetas de Doucet no hay color, solo negro. Eso, sospecho, hizo que le fuera más fácil fotocopiar sus fanzines para venderlos en los ochenta. *Dirty Plotte*, su cómic, se hizo muy popular en poco tiempo: la editorial Drawn & Quarterly se fijó en ella y lanzó una revista que, con el mismo nombre, agrupaba las historietas que había ido sacando ella por su cuenta. También fueron los primeros en editar *Mi diario de Nueva York*, que es una especie de cómic de aprendizaje: bellas artes y sexo, un aborto, casas compartidas y trabajos entregados en el límite de tiempo. La editorial-casa de Doucet en España prepara también la edición exenta y en tapa blanda, o sea, asequible, de *Mi diario de Nueva York*. Hay también una versión en cine que firma Michel Gondry y en la que Doucet participa —se

encuentra fácilmente en la red—. Julie Doucet estuvo hace cosa de un mes en España: participó en un encuentro en el Reina Sofía de Madrid y en una charla en Granada; en el Museo Tomi Ungerer-Centro Nacional de la Ilustración, en Estrasburgo, sigue la retrospectiva dedicada a su trabajo, hasta noviembre.

A propósito de *El río* hay un asunto curioso: el título original, en francés, es *Suicide total*; para la traducción al inglés optaron por *Time Zone "J"*. Lo que cuenta *El río* es una historia del pasado: Doucet dibuja y envía sus fanzines y establece una intensa correspondencia con un muchacho francés al que mandan al servicio militar obligatorio. La protagonista aprovecha la oportunidad de un viaje a Europa para quedar con su correspondiente en sus permisos militares, en París y Bruselas. Lo que hace especial *El río* no es la historia —un casi primer amor, el choque entre lo imaginado y la realidad una vez que se pasa de la potencia (las cartas) al acto (la presencia)— o el juego con la memoria —en el fondo es Doucet recordando y contando que recuerda esa historia. Lo singular de este artefacto es la disposición de la

hoja, cómo rompe con la viñeta y casi con la página. Doucet lo dibujó en un cuaderno acordeón y lo arriesgado es el mecanismo de narración, que acaba con la linealidad narrativa pero también con la página: no hay viñetas, insisto, la voz de la narradora atraviesa y se mezcla, se ensucia, con otras cosas, ruidos de esos objetos, voces de otras personas, anuncios y objetos que inundan el folio. Su voz logra imponerse por encima del ruido para contar lo que recuerda.

Hay una advertencia al principio: “Este libro fue dibujado de abajo arriba. Ten eso en cuenta en el momento de leerlo.” Me gusta la advertencia, pero también que lo llame libro, no cómic o novela gráfica, sino libro. En una entrevista que le hicieron para la web del MoMa, Doucet dice a propósito de *Suicide Total - Time Zone "J" - El río*: “Llevaba dentro una historia que quería contar, pero durante años no encontraba la forma de plasmarla en papel. Primero intenté escribirla como novela, luego como guión cinematográfico, pero nada funcionó. También pasé por un largo periodo en el que no podía dibujar. Cuando se acabó, me hice con un cuaderno de bocetos japonés y lo llené de dibujos de personas, como solía hacer de niña. Llené sus páginas de multitudes. Eso me dio la idea de cómo contar mi historia sin ilustrarla. Así que en *Time Zone "J"*, vuelvo como un personaje/narrador que cuenta la historia en medio de una multitud de extraños, animales y objetos aleatorios.” *El río* me parece el mejor de los tres títulos, el más evocador, el que alude al fluir de la memoria y a cómo se presentan los recuerdos arrastrados por la corriente, arremolinados entre sí y mezclados con el presente. Quizá no tiene el *punch* rockero de *Suicide total*, pero Doucet no lo necesita. Lo trae de casa. ~

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. Este año La Navaja Suiza ha reeditado *Los idiotas prefieren la montaña*.



IN MEMORIAM

Paul Auster, un profesional del ilusionismo

por **Claudia Cabrera Espinosa**

para Carlo y Carlos Altamirano

El pasado 30 de abril recibimos la noticia de la muerte de Paul Auster, el escritor nacido en New Jersey, en 1947, que desde los años ochenta nos fue conquistando con sus novelas, ensayos, poemas y obras autobiográficas. Sus películas, en particular *Smoke* y *Blue in the face*, escritas por él y codirigidas junto con Wayne Wang en 1995, también son imprescindibles en el universo austeriano. Sencillas e ingeniosas, brutales y encantadoras, incluyen actores de la talla de Harvey Keitel, Forest Whitaker, Lou Reed e incluso Madonna. Paul Benjamin

es un escritor que ha perdido a su esposa y a su hijo y asiduo cliente de Auggie, dueño de una tabaquería en Nueva York —en ambos filmes—, quien ve desfilar una serie de personajes que cuentan sus historias mientras él narra otras más, una de las cuales se vuelve un relato independiente: el “Cuento de Navidad de Auggie Wren”. Todos los días toma una fotografía de la esquina de la calle 3 con la Séptima Avenida a las ocho de la mañana, durante 4.000 días seguidos; aun así, cada una es diferente de las demás: “La tierra da vueltas alrededor del sol y cada día la luz del sol da en la tierra en un ángulo diferente”, explica el tendero, “el tiempo avanza a un paso muy lento”.

Auster padecía cáncer de pulmón desde finales de 2022, y su esposa, la escritora Siri Hustvedt, lo hizo público el año pasado. No obstante, en 2023 vieron la luz dos de sus publicaciones: el ensayo *Un país bañado en sangre* y la novela *Baumgartner*. El primero alude, naturalmente, a Estados Unidos, en donde Auster creció viendo *El llanero*

solitario. Él y legiones de chicos se disfrazaban de texanos y “poseían con orgullo un sombrero de vaquero y una pistola de juguete barata enfundada en una cartuchera”. Su familia, como supo años más tarde, aborreía las armas por un motivo de peso. En enero de 1919, su abuela mató de un tiro a su abuelo. Para ese entonces, la pareja se había separado y sus cinco hijos vivían en la casa materna. Un día, el padre fue a visitarlos a Kenosha, Wisconsin, y su exesposa le pidió que arreglara un interruptor de luz. Mientras lo hacía, ella fue por la pistola que guardaba bajo la cama de uno de los niños, volvió a la cocina y disparó varias veces hacia su exmarido. La abuela del escritor fue absuelta por motivos de “locura temporal” y la familia se mudó a Newark. En el libro se reflexiona acerca de la popularidad de las armas en Estados Unidos y se hace un repaso por algunos episodios de la vida nacional, todo ello intercalado con los recuerdos del autor, que no cesa de escribirse a sí mismo en su proceso de ordenar el mundo mediante la palabra.

En *Baumgartner*, como en tantas de sus producciones literarias, el protagonista es un hombre que guarda similitudes con el escritor: un profesor retirado, solitario, que ha sufrido pérdidas importantes y trata de paliar un dolor que lo punza en diferentes sitios. “Vivir es sentir dolor”, nos dice Baumgartner, “y vivir con miedo al dolor es negarse a vivir”. Anna, la esposa del personaje, fallecida años antes del presente narrativo, era escritora, y él reconstruye parte de su vida por medio de los textos que ha dejado. Estos se transcriben en la novela y son parte del universo narrativo; tienen el mismo peso, o más, que la trama, la cual se limita a algunas interacciones con un trabajador, un amigo, una estudiante.

Lo importante en las obras de Auster suele estar tras bambalinas, oculto, escrito en clave. Es ocioso empeñarse en armar el rompecabezas

que es su obra y en descifrar las pistas conformadas por acrónimos o las iniciales: la Iris de *Leviatán* es Siri; Peter Aaron lleva las siglas de Paul Auster; Paul Benjamin es el seudónimo con el que firmó su primera novela —Benjamin era su segundo nombre—; el pequeño David es su hijo Daniel —muerto trágicamente en 2022 y envuelto en diversas polémicas del submundo neoyorquino desde su adolescencia—; Sonia es su hija Sophie —actriz y cantante—; Henry Dark, el nombre que adopta Fanshawe en *La habitación cerrada*, reaparece en *Leviatán*. En la ficción, Hector Mann es el director de *La vida interior de Martin Frost*, que Auster dirigiría años después de que publicara *El libro de las ilusiones*. Y así podemos seguir jugando al detective, como en la novela *Fantasmas*, hasta darnos cuenta de que no hay ninguna luz al final del túnel. No hay una sola verdad.

Las obras de Auster tienen un valor individual y sus motivos obedecen a sus preocupaciones, obsesiones, vivencias e intereses. Estas incluyen a sus autores más admirados, como Edgar Allan Poe —de quien habló largo y tendido la única vez que lo vi en persona, en la FIL de Guadalajara de 2017—, presente en el seudónimo de Quinn en *Ciudad de cristal*, “William Wilson” —relato de Poe sobre el motivo del doble—, y una de sus viviendas es visitada por Willy, en *Tombuctú*; Chateaubriand, cuyas *Memorias de ultratumba* traduce el profesor Zimmer en *El libro de las ilusiones*; Robert Louis Stevenson, Charles Dickens, Walt Whitman y muchos más. Su afición por el cine es evidente y es el material de algunas de sus ficciones. Además de los filmes ya mencionados, dirigió *Lulu on the bridge*, en 1998, que incluye una participación de su hija Sophie —Daniel había aparecido brevemente en *Smoke*—. Tratar de unir las pistas conduce a un laberinto o una inmensa telaraña que, lo digo por experiencia, no conduce a buen fin. Como

escribe Auster en *La habitación cerrada*: “lo esencial se resiste a ser contado”.

La prosa de Paul Auster es atrevida, vertiginosa y a veces nos hace caer en los abismos de sus personajes. Acompañarlos en un coche a toda velocidad durante meses, como le ocurre a Jim Nashe, en *La música del azar*, quien recorre el país huyendo de su infortunio. Vamos en el asiento del copiloto sufriendo su desgracia y recogemos junto con él a Jack Pozzi, el joven jugador de póker que cambiará su destino: “Jackpot”. Miramos sobre su hombro las cartas durante esa partida en la que se juegan su futuro y deseamos con todas nuestras fuerzas que la suerte lo acompañe cuando se va *all in*.

Sus últimas novelas son más pausadas. Ya no demuestra esa prisa por desprenderse de todo, por prenderle fuego a las cosas ni poner bombas en la Estatua de la Libertad. Es más reflexivo y sus personajes también lo son. Así lo demuestra August Brill, quien recrea una historia mientras padece insomnio una noche en casa de su hija, en Vermont, en *Un hombre en la oscuridad*, de 2008, o el profesor Baumgartner —crítico del presidente Trump—, quien no comete las extravagancias de la *Trilogía de Nueva York* ni cae en las ingenuidades delirantes de Willy, el dueño de Mr. Bones, el entrañable perrito que conduce nuestros pasos en *Tombuctú*.

Los libros de memorias —*La invención de la soledad*, *Diario de invierno*— son una buena base para esta reconstrucción imposible, pero estas también se bifurcan y trifurcan en un laberinto que puede no estar exento de ficción. “El cuaderno rojo”, en donde toman nota sus personajes, fue incluido en *Experimentos con la verdad* y revela el detonante de una de sus narraciones. Después, el volumen narra una serie de coincidencias de la vida real más inverosímiles que algunos relatos. Hay realidad en las novelas y ficción en la autobiografía. No hay que olvidar que los

escritores son mentirosos profesionales. Gran conocedor del alma humana y de sus torturas, Auster creó un universo lleno de ilusiones para una vida que en ocasiones se oscureció y se convirtió en una caída en espiral dando tumbos por los recovecos de la memoria, pero las más de las veces removió el alma de su público, la enriqueció y la iluminó. Hasta siempre, querido Paul. ~

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA es escritora, investigadora y profesora de literatura en la UNAM. Su libro más reciente es *Los desterrados* (FCE, 2023).

CORRESPONSAL EN EL FUTURO

El clip

por **Mariano Gistáin**

El diccionario de la RAE define al clip como “Utensilio hecho con un trozo de alambre, u otro material, doblado sobre sí mismo, que sirve para sujetar papeles”.

El clip sobrevive a los cambios —digital, generacional, de diseño— y una vez alcanzada la forma perfecta, no varía en lo esencial. Es símbolo de resistencia amable.

Es posible que la palabra “clip” explique la vigencia del objeto, igual que los coches de Fórmula 1 se sostienen por las palabras que llevan estampadas en la fibra de vidrio; si bien las marcas pagan el coche, el piloto y todo lo demás, la palabra “clip” mantendría el prestigio del alambre por la magia de su sonido.

Pero el clip tiene más ventajas evolutivas propias. El ser o el objeto (ya no están muy claros los límites) que sobrevive es el que sirve para varias cosas según demandan los tiempos. El clip se ha adaptado a la era digital.

Aparte de su especialidad —sujetar papeles con firmeza pero sin la

tenacidad de la grapa que deja heridas—, cumple varias funciones: es apto para el juego y el toqueteo, sirve para enredar y distraer los dedos, diluye la ansiedad y puede sustituir o aplazar el tabaco y otros ictus; en caso de nervios permite alterar su figura y pasar de dos a tres dimensiones sin esfuerzo: el clip plano muta en escultura mínima —“enhiesto surtidor de sombra y sueño”—, respeta a Euclides y evoca a Pitágoras. El clip, embrión de laberinto fácil, se erige en ciprés, tótem o pararrayos de escritorio... y va a la papelería sin quejarse porque siempre hay muchos más. Aunque hay oficinistas sentimentales que ni un clip sabrían tirar... o quizá son Bartleby del clip.

También se ha adaptado como utilaje de espías y pillos, ganzúa para seducir grillettes y, una vez aguzado, mínima arma blanca o bisturí de urgencia. El clip contiene una aguja de coser rudimentaria. Estas habilidades y otras —como el extraer tarjetas del móvil—, y varias funciones en aparatos electrónicos, han facilitado la pervivencia del alambre multiuso, que aporta una posibilidad a cada nuevo invento. A veces, como ocurre con algunos desarrollos, es difícil distinguir entre el entretenimiento y las ventajas prácticas.

La sabiduría antigua, ya en aparente olvido, sostiene que toda forma es sagrada. Con menos énfasis podríamos admitir que toda forma significa algo y que los símbolos complementan y trascienden las utilidades. Así, uno de los enigmas del diseño ideal, acaso platónico, sería que el uso lleva implícito el significado o viceversa.

El clip tiende al bucle: no lo es pero indefinidamente lo intenta. Esa tensión es la misma que pinza el papel; es un muelle casi en dos dimensiones, un muelle de mínima torsión. Esta cualidad, firmeza plana, le da el aire entre *chaise longue* y piedrecilla angular del escritorio que es el universo. No sería raro que el clip tuviera relación con la divina proporción y con la serie de

Fibonacci. Al desplegar un clip sin reparar en el gesto enseguida emerge la pirámide.

El clip, como símbolo del archivo adjunto en mensajes electrónicos, se ha hecho omnipresente aunque no sea de acero; se ha prodigado tanto en todos los formatos que resulta invisible; su multiplicidad lo hace inofensivo y prescindible como individuo. Siempre hay repuesto, rebaño de formas redondeadas cuyas puntas están escondidas en su interior.

Es un circuito abierto, la espiral en potencia, la galaxia en la mesa y el ADN del primer día. En Noruega hay un clip de siete metros y en la Segunda Guerra Mundial, en forma de insignia de solapa, fue símbolo de la resistencia al invasor nazi. Frente la expansiva rotación de la esvástica el clip, siendo abierto, se recluye en sí mismo y se conforma con ser una línea.

Si se añade una flecha imaginaria en cada punta del clip pueden darse tres futuros:

- 1) Van una hacia otra: choque de trenes, enfrentamiento o atracción.
- 2) Apuntan en la misma dirección: pueden perseguirse sin alcanzarse (Aquiles y la tortuga), aumentar la distancia que las separa o que la

segunda alcance y en su caso sobrepase a la primera.

3) Pueden partir en direcciones opuestas y no volverse a ver (excepto si el universo es una esfera... o un clip).

Estas tres opciones podrían reflejar —¡o propiciar!— ciertas situaciones que se han dado o se dan en diversas fases de la historia: colisión o encuentro; un ente va un tiempo por delante, lleva ventaja; los diversos entes evolucionan en direcciones opuestas, sin contacto entre ellos. Y la combinación de los tres esquemas. La actualidad mundial ofrece ejemplos de estos modelos y sus combinaciones y el Informe Letta sobre el mercado único de la Unión Europea no es ajeno a esta fórmula.

El clip básico es circuito abierto, por él circulan el tiempo y la electricidad, que quizá son lo mismo; es un circuito de carreras de una sola vuelta, como —de momento— la vida. No es el uroboro, la serpiente que se come la cola. Si no fuera tan sólido diríamos que el clip es el emblema secreto a la vista de todos, de Occidente. ~

MARIANO GISTAÍN es escritor. Lleva la web gistain.net y el blog *Veinte segundos en 20 minutos*. Su libro más reciente es *Familias raras* (Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2024).

