

Novedades de Candaya

Candaya, la editorial catalana vinculada estrechamente a Venezuela, inició sus andares quijotescos hace 10 años. Desde entonces ha publicado en cuidadas y exquisitas ediciones 48 títulos memorables de narrativa, poesía, ensayo y crónica. Dentro del marco de la Feria Internacional del Libro de Valencia (Filuc) y con la presencia de sus incansables editores, Olga Martínez y Paco Robles, se presentan en nuestro país las últimas novedades de esta ya, para nosotros, entrañable e imprescindible editorial: *Universo Nooteboom* (ensayo); *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec; *Emergencias. 12 cuentos iberoamericanos* (antología) y *Ceremonias*, de Ednodio Quintero. Ofrecemos a nuestros lectores tres aproximaciones críticas sobre las publicaciones de Candaya

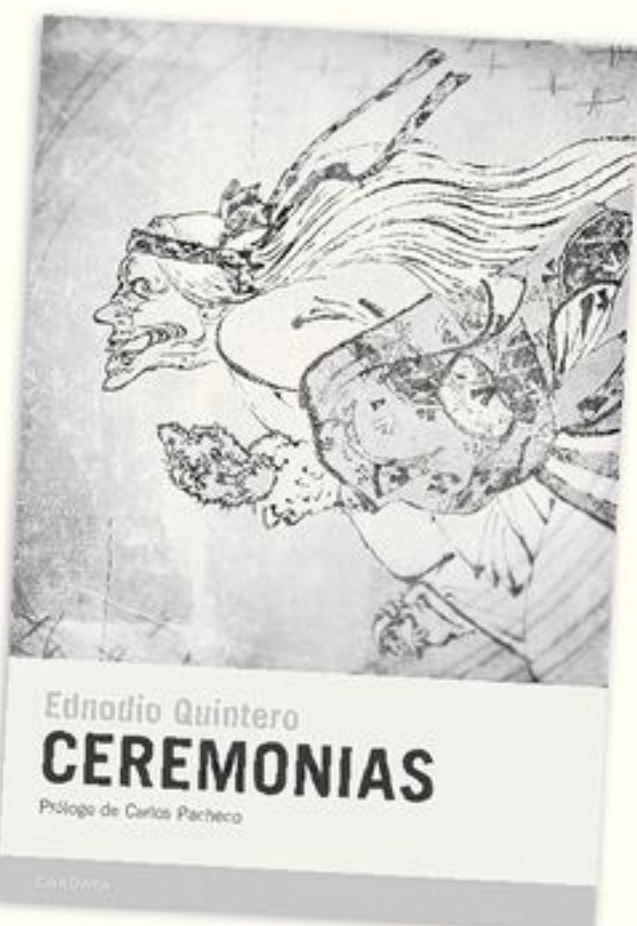
La óptica de Ednodio Quintero

LUIS MORENO VILLAMEDIANA

Los cuentos de Ednodio Quintero reunidos en *Ceremonias* (2013) son como máquinas ópticas que nos fuerzan a ver la realidad como una "gigante mancha amoratada constituida por algún material gelatinoso, que se estira y se encoge a intervalos irregulares", según la imagen que recuerda el personaje de "Waldemar Lunes, el inmortal". Esa cualidad imprecisa y variable tiene el propósito de avivar la suspicacia del lector, al punto de llevarlo a renunciar a la fe en lo sensible, lo absoluto y lo experimentado. Lo que se resulta de ese dispositivo literario se puede describir como simultáneamente borgesiano y taoísta: en los textos se reconocen la imaginación del autor de *Ficciones* y la mariposa que soñó ser Chuang-Tzu—y que en otras versiones fue Chuang-Tzu, el sabio que en sueños se vio como una mariposa.

El libro es, por ello, la dilatada exposición de aquella naturaleza oftálmica. Desde los "Siete cuentos cortísimos" del inicio hasta "Cabeza de cabra", lo que observamos es como la porfiada redefinición de los valores mensurables; en eso, Quintero es un materialista descreído, que juega a trastornar las hipótesis de, por ejemplo, la anatomía y la física. Cuando se establece la nueva ciencia del relato, el sistema final funciona con la autonomía de un orbeteórico más complejo que *Flatland*, de Edwin Abbott. En él es posible, y aun lógico, que una pierna curada sobreviva a la amputación del resto del cuerpo; que un viejo cualquiera sea la muerte que lo amenazaba y a la que disparó; que los retratos de una mujer sean, al revelar la película, los escenarios que detalló mientras posaba. Esas muestras, extraídas al azar, son la perfecta sinécdoque del volumen completo: representan los modos de composición de lo narrado, la estructura del prisma.

Con los años ha cambiado la economía verbal. En 1974, importaban apenas las líneas que llevarán directamente del motivo a su desvío de un silogismo cualquiera a su ilusoria conclusión. La transición tiene muchas veces una forma conjuntiva: entonces, lo que implica un ahorro. Además, con ella se remata un razonamiento disoluto, donde la consecuencia no depende de las pautas mostradas, sino de su manejo retorcido. Ya en los



cuentos de "La línea de la vida" (1994), el lenguaje tiene mucho del delirio de un sueño, y se olvida de guiar la narración de acuerdo con las normas del minimalismo. "Cabeza de cabra", por su lado, es parte del desborde que habrá de caracterizar la obra de Quintero desde *La bailarina de Katchgar* a *El hijo de Gengis Khan*.

La lectura de *Ceremonias* es la confirmación retrospectiva de una literatura que procura vindicar una manera excéntrica de concebir lo real, como fundada en los códigos ficticios de un planeta alucinado. de



La experiencia dramática de Sergio Chejfec

VICTORIA DE STEFANO

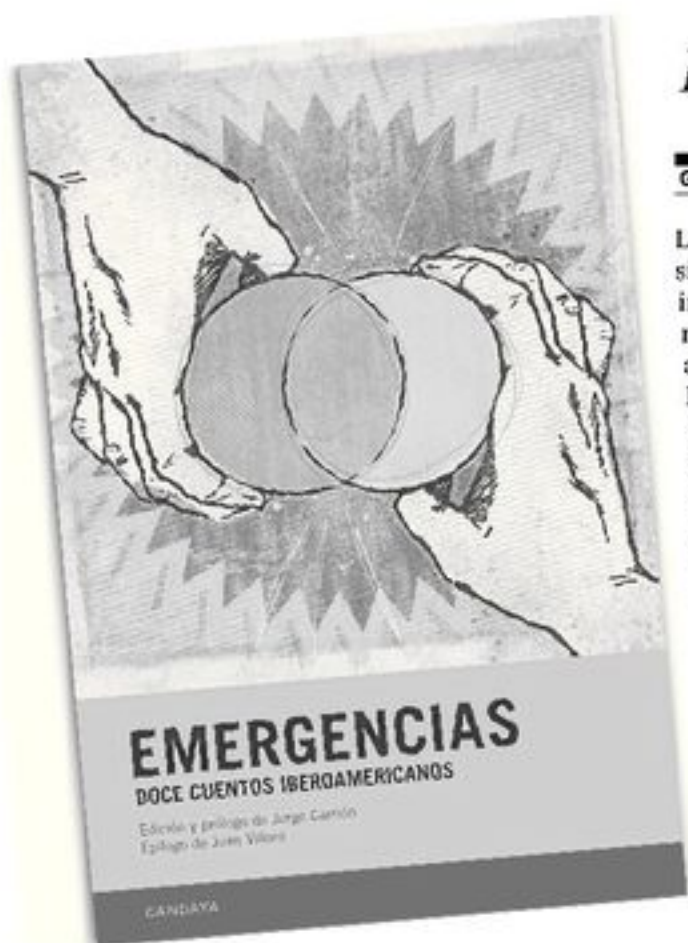
"En el curso de mi vida, escribe Thoreau, me he encontrado sólo con uno o dos personas que comprendiesen el arte de Caminar, esto es, de andar a pie; que tuvieran el don, por expresarlo así, de *sauntering* [deambular]; término de hermosa etimología, que proviene de 'persona ociosa que vagaba en la Edad Media por el campo y pedía limosna so pretexto de encaminarse a la Sainte Terre'".

Félix y Rose, marcados por el deseo de perseverar en la tarea de ir tras la lectura de los signos, un poco más lejos y más allá de lo que les ofrece la mirada, cortada, fragmentada, angulada, intervenida por calles y avenidas, deambulan, no por el bosque como Thoreau, sino en marcha, también ésta ociosa e inacabable, por la ciudad en que residen. ¿Una ciudad anónima? ¿Cualquier ciudad? No cualquier ciudad, sino la ciudad extendida, la cambiante y enredada ciudad planetaria. Como bien dicen las palabras con que abre la novela, tomadas de la poeta uruguaya Circe Maia: *Pero no son lugares/ lo que quiere la mirada viajera: / son signos de lo lejos*.

Por medio de este procedimiento, como el del Dios detrás de la nube puliéndose la uña, según caracteriza Joyce al autor dramático, el narrador, aun tratando del pasado (el recuerdo de la celebración de la boda de Rose es el momento trance, la curva ascendente de la obra), lo traerá todo al presente, presente del lector y del espectador; en realidad de eso se trata: constituir al lector en otro espectador, otro observador, con el foco puesto en la indagación y desciframiento de signos.

Pocas son en nuestra lengua las trayectorias literarias que muestran una complejidad y accidentalidad estilísticas tan unitarias y sin desgaste, como la de Chejfec, tantas que con cada novela se amplía el registro de las posibilidades de abordaje de la realidad de su peculiar narrador-observador-, más que describirlos se los presentiza en su relación consigo mismos y con los objetos emocionalmente sustanciados del entorno: una ventana, el buzón que resulta ser una alcancía, la disposición de las monedas en la calcomanía. Recurso que a veces se acerca más a los paréntesis del drama que a los tópicos descriptivos de la novela.

No es gratuito que en esta experiencia dramática, más a cargo del narrador responsable de la puesta en obra de la escena que de los mismos sujetos del drama, Rose sea actriz. Así, la mirada flotante, cenital de Félix, exploradora, indagadora de signos, pensamientos, recuerdos escurrizos, gestos y las emociones que subyacen a ellos, se corresponde con la del narrador en primer grado, un recurso que trae consigo toda la singularidad de un arte narrativo dispuesto a medirse con los desafíos del agotamiento y la puesta a prueba de los géneros tradicionales en nuestro tiempo. de



Doce postales de la emergencia

GABRIEL PAYARES

La pregunta sobre si puede o no enseñarse a escribir literatura, si es una técnica de ejecución transmisible o más bien un oficio innato, manifestación de humores y talentos individuales, se remonta a discusiones antiguas sobre la naturaleza del arte y del artista que permanecen irresueltas, aún en nuestros días de talleres de escritura creativa, academias de escritores y maestrías en un género o en otro. No es fácil dar con una respuesta. A las consideraciones más tradicionales y oscurantistas, defensoras de la musa y otros espíritus congénitos, se opone el pragmatismo del mercado editorial y la idea de que, en el fondo, para escribir no se requiere más que el esfuerzo y el tiempo (el dinero) para hacerlo. Convengamos, pues no es este el espacio para hallar las respuestas, ni son éstas mis potestades tampoco, en que el camino hacia el arte requiere de elementos que no siempre se hallan dentro del escritor, pero que tampoco pueden residir del todo en el afuera. Parafraseando a Francis Scott Fitzgerald, nadie llega a ser escritor simplemente por el hecho de proponérselo.

En ese sentido, *Emergencias. Doce cuentos iberoamericanos* (2013) se ofrece como un experimento viviente en ese intento por dar con el grado cero de la escritura literaria que, en el fondo, constituye toda sistematización más o menos escolar

de su hechura misma. Los doce autores reunidos en esta antología, de nacionalidades, edades y profesiones distintas, coinciden sin embargo en su paso por el máster en Creación Literaria que ofrece la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España; y sus textos contenidos en esta muestra se exhiben más con el espíritu de una vivisección, de un corte transversal en la lengua, que pretendiendo sugerir su carácter modélico respecto a un género de tan potente tradición en la literatura en español como lo es el relato breve. Lo confirma el epílogo de Juan Villoro en el que rememora las enseñanzas de Augusto Monterroso, y que finaliza además con un decálogo monterrosiano para el perfecto cuentista.

Lo cierto es, y eso no se le escapa al prologoista Jorge Carrión, que la *emergencia* a la que responde este conjunto de relatos, entendida como él dice en su doble talante de visibilidad y de urgencia, se encuentra también presente en la mayoría de las temáticas abordadas—y que no inventariaré por meras razones de espacio—a través del retrato, la denuncia o la lúdica apropiación del tema de la Crisis: económica, social, política o existencial, si es que no son todas lo mismo. Estos "cuentos iberoamericanos" parecieran sugerir que es en la conciencia de la crisis y no en otra cosa en donde se halla el posible reencuentro entre España y la América Latina, hermanadas por la lengua y la escritura, pero también por el paradójico fracaso en la construcción concertada de nuestras propias naciones. de