



Mark Leyner  
© David Plakke Media NYC

## NOTA A ESTA EDICIÓN

El 18 de septiembre de 1998, seis días después de que David Foster Wallace se quitara la vida en su casa de Claremont, California, el periódico *The New York Observer* publicaba una entrevista a Mark Leyner en la cual éste recordaba a su difunto colega. El texto arrancaba con la mención de la charla televisada que, el 17 de mayo de 1996, reunió a los tres jóvenes escritores del momento: Jonathan Franzen, quien acababa de publicar *Movimiento fuerte*; David Foster Wallace, que comenzaba a cobrar relevancia debido a su novela *La broma infinita*; y el propio Leyner, el más conocido de los tres por haber ocupado la imagen portada del *The New York Times Magazine* tras el lanzamiento de *Et tu, Babe*.

Leyner le dijo al *Observer*, acerca de la muerte de Wallace, que aquello era «algo espantoso. Resulta aún más terrible porque, en retrospectiva, dadas las cosas que ahora sabemos, la infelicidad de David, que era profunda, fue algo que duró bastante». Leyner describió a Wallace como una «persona muy cortés y reservada ... Era lo contrario de una persona arrogante o jactanciosa».

Traer a colación a Wallace para presentarle a Mark Leyner al lector en español tiene sentido en tanto que aquél dedicó una parte considerable del más importante de todos los ensayos que publicó a una obra concreta de Mark Leyner, *Mi primo, mi gastroenterólogo*. En aquel ensayo, titulado «E Unibus Pluram» e incluido en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (Mondadori, 2001; trad. Javier Calvo), Wallace escribió:

«La respuesta narrativa de Leyner a la televisión no es tanto una novela como una colección de prosa televisiva ingeniosa, erudita y de una calidad magnífica. La velocidad y la nitidez reemplazan al desarrollo. La gente aparece y desaparece, los acontecimientos tienen lugar con estridencia y ya no se vuelven a mencionar. Hay un rechazo descaradamente irreverente de conceptos “pasados de moda”, como la trama coherente o los personajes duraderos. En cambio, hay una serie de viñetas paródicas deslumbrantemente creativas, diseñadas para apelar a los cuarenta y cinco segundos de concentración casi zen que llamamos el lapso de atención televisiva. En ausencia de trama, lo que unifica las viñetas son estados de ánimo: la ansiedad histriónica, la parálisis causada por el estímulo excesivo de demasiadas opciones sin manual de usuario y el desparpajo irreverente hacia la realidad televisiva. Y, a la manera de las películas, los vídeos musicales, los sueños y los programas de televisión, hay “Imágenes Clave” recurrentes, que aquí son drogas exóticas, tecnologías exóticas, comidas exóticas y trastornos intestinales exóticos. No es casualidad que las preocupaciones centrales de *Mi primo, mi gastroenterólogo* sean la digestión y la evacuación. El reto burlón que plantea al lector es el mismo que plantea el flujo televisivo de realidades y opciones: absórbe, demuestra que eres lo bastante consumidor».

Sin embargo Wallace no se detenía ahí, pues a continuación calificaba esa obra de Leyner de «asombrosa y olvidable, maravillosa y extrañamente banal», dando seguidamente una débil justificación de por qué se «demoraba» tanto en fiscalizar una obra



**ISBN:** 978-84-940529-3-4  
**Páginas:** 181  
**P.V.P.:** 15,90  
**Publicación:** 08/04/2013  
**Formato:** rústica 22,9 x 13,5

**MARK LEYNER** (1956) es autor de las novelas *Et Tu, Babe* (1992), *The Tetherballs of Bougainville* (1998) y *The Sugar Frosted Nutsack* (2012); de las colecciones de relatos *I Smell Esther Williams* (1983), *Mi primo, mi gastroenterólogo* (1990) y *Tooth Imprints on a Corn Dog* (1996); y de los ensayos *¿Por qué los hombres tienen pezones?* (2005), *Why Do Men Fall Asleep After Sex?* (2006) y *Let's Play*

*Doctor* (2008). Fue co-guionista de la película *Negocios de guerra*. Ha sido columnista en las revistas *Esquire* y *Georges*, y guionista del programa «Liquid Television» de la MTV. Vive en Hoboken, New Jersey.

**SINOPSIS:** Al margen de que su ensayo *¿Por qué los hombres tienen pezones?* se convirtiera en número uno en ventas en la lista de *The New York Times*, Leyner alcanzó el estatus de escritor de culto a raíz de la publicación de *Mi primo, mi gastroenterólogo*, libro que algunos consideran una novela y otros una colección de relatos.

*Mi primo, mi gastroenterólogo*, una ácida e hilarante crítica de la cultura de masas y de las modas efímeras tanto de la alta como de la baja cultura, le valió a Leyner el respeto de la crítica literaria especializada, y fue utilizada por David Foster Wallace como ejemplo literario de la banalidad asumida en el entretenimiento televisivo en su ensayo «E Unibus Pluram», incluido en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*.

con la que obviamente mantenía una intensa relación de amor-odio. ¿O quizá fuera «temor»?

El experto en la obra de Wallace, Stephen J. Burn, apunta en la introducción a *Conversaciones con David Foster Wallace* (Pálido Fuego, 2012) una posible explicación: «[Leyner] simbolizaba al escritor llamativo cuyo atractivo conjunto de habilidades incorporaba aspectos del panorama mediático moderno. Evidentemente a Wallace le preocupaba que su propio trabajo se acercara más al ejemplo de Leyner». Es decir, que de alguna manera ambos escritores, sin querer parecerse en nada, tendían sin embargo hacia una convergencia en cuanto al fin crítico con las tensiones de la sociedad occidental contemporánea. De hecho, las alarmas comienzan a sonar cuando se comparan el barroquismo de relatos como «Tri-Stan: He vendido a Sissee Nar a Ecko», incluido en *Entrevistas breves con hombres repulsivos* (Mondadori, 2001; trad. Javier Calvo), con el manierismo deliberado de muchos de los textos de Leyner.

En el mismo artículo del *Observer*, Leyner dice que Wallace se disculpó con él antes de que aparecieran juntos en el programa de televisión. Wallace dijo que «aquello se había sacado de contexto» y, antes de que éste avanzara en su explicación, Leyner le respondió que «no era necesario». Leyner jamás se tomó la cuestión de un modo personal, hasta el punto de que la crítica le pareció estupenda, le agradó y nunca le pareció que hubiera matiz alguno de insulto en ella, pues «David no era capaz de eso».

En todo caso, aquel texto de Wallace sirvió para que a sus lectores no se les extraviara nunca un título de corte estafalario: *Mi primo, mi gastroenterólogo*. Wallace había conseguido que lo «olvidable» acabara convertido en inolvidable.

Finalmente hoy, tras veintitrés años de su primera edición en inglés y veinte después de la primera aparición del ensayo de Wallace (originalmente publicado en 1993 en la *Review of Contemporary Fiction*), el lector en español dispone de aquel texto idolatrado y temido a partes iguales por el genio prematuramente desaparecido. Esperamos que haya merecido la pena.



Tanto para aquellos lectores que en su día leyeron el ensayo de Wallace, como para quienes no lo hicieron, incluimos en este dossier dos textos que les acercarán a la figura de Mark Leyner y al tipo de obra que ahora tienen la posibilidad de disfrutar. El primero es una semblanza publicada en *The New York Times Magazine* el 13 de septiembre de 1992 con motivo del lanzamiento de *Et Tu, Babe*, la novela que Leyner publicó tras el éxito de *Mi primo, mi gastroenterólogo*. El segundo es una entrevista con Larry McCaffery (autor de la celebrada entrevista de 1993 con Wallace incluida en *Conversaciones con David Foster Wallace*) que, junto a otras más, fue publicada en el volumen *Some Other Frequency: Interviews with Innovative American Authors* (University of Pennsylvania Press, 1996).



## LA DISPARATADA VISIÓN DE MARK LEYNER

William Grimes  
13 de septiembre de 1992

**Mark Leyner tiene** un problema perruno. Su nombre es Carmella. Un cruce de golden retriever con el temperamento nervioso de un caballo de carreras y las tendencias criminales de un gato. La lengua es toda de perro, y se te desliza por la mano, dedo a dedo, con pellizcos juguetones, una vez y otra y otra.

En cierto modo Leyner lo aprueba. «Estoy decidido a no enseñarle nada, para así poder disfrutar de ella en un estado salvaje», dice. «Un invitado bienintencionado la enseñó a sentarse. Hicieron falta dos días de desprogramación en la habitación de un motel para retrotraerla a su estado anterior.»

Hay un fallo en este planteamiento. Cuando Leyner dice «Déjalo ya, Carmella», o «Ven aquí», la perra le ignora, y continúa sembrando el caos en el apartamento de su amo en Hoboken, New Jersey.

Se trata de un apartamento de características peculiares. Está ordenado y antinaturalmente limpio, rayando en lo immaculado. Sobre la repisa de la chimenea hay una caprichosa composición de dos figurillas italianas con atuendos del siglo dieciocho, un decantador y dos candeleros de latón con velas de color melocotón. Así es el contradictoriamente normal Leyner, de 36 años, residente en el extrarradio de New Jersey, y al que le gusta ir a partidos locales de la Little League.

Luego está el Leyner de floreciente mito personal, el novelista en auge cuyo segundo libro, *Mi primo, mi gastroenterólogo*, le otorgó el estatus de figura de culto universitaria cuando fue publicado en 1990, y cuyo nuevo libro, *Et Tu, Babe*, versión más accesible de la línea de alta costura Leyner, muestra un máximo potencial de despegue.

Respaldado por una influyente agente, Amanda Urban, y una gran editorial, Crown, Leyner se encuentra en modo marketing. En el lado derecho de la repisa hay un expositor de cartón que sostiene varios ejemplares de *Mi primo, mi gastroenterólogo*. Y sobre un altavoz estéreo al lado de la ventana, hay desplegadas tres cajas de casetes situadas escalonadamente. Son versiones en formato audiolibro de la pequeña aunque deslumbrante obra de Leyner, con su primer libro, *I Smell Esther Williams*, en primera posición.

La narrativa de Leyner es, por definición, indescriptible. Críticos aturdidos han improvisado una especie de compuesto policial que presenta al sospechoso como novelista surrealista posmoderno cómico experimental. Frecuentemente, contra su deseo, se le incluye dentro de una rama de la ciencia ficción denominada ciberpunk, la cual propone un futuro cercano alterado por nuevos desarrollos en ingeniería cibernética, trasplantes de órganos

e investigaciones en inteligencia artificial. El propio Leyner dice, «simplemente utilizo lo que tengo a mi alrededor».

Su manera de escribir se presenta en tomas cortas y desconectadas, rodajas de experiencia contemporánea que aumentan hasta constituir una pizza completa no solicitada y entregada a máxima velocidad. El lenguaje es retórico, mezclando la vox pública de la cultura pop de la narrativa de detectives curtidos, noticias televisivas, anuncios publicitarios y relaciones públicas. Las imágenes, suturadas entre sí de manera surrealista, son caricaturescas, violentas, sexuales y escatológicas, con una rica provisión de esotéricas informaciones biológicas y médicas que Leyner acumuló en su época de editor para una agencia de publicidad médica. Leyner es el poeta laureado de la sobrecarga de información.

En una ensoñación bastante típica de Leyner, el narrador evoca sus días en la Academia Militar Wilford de Belleza. En el examen final, «tuvimos que someter al enemigo utilizando tácticas de cuerpo a cuerpo como taekwondo y golpes pugilísticos, les cortamos el pelo en estilos apropiados a las formas particulares de sus rostros y les hicimos la permanente». La escena termina con el narrador enfrentándose a su ejecución en una silla eléctrica modelo Barcelona de Mies van der Rohe.

Bienes y servicios disponibles en el mundo de Leyner: Clínicas de autocirugía. Parches transdérmicos que liberan daiquiris de banana. Campos para perder peso para terroristas. Cinco estilos de kung fu, incluido el Estilo Delicatessen. El Piraña 793, un coche que no sólo protege a sus pasajeros en una colisión sino que además garantiza la muerte de los ocupantes del vehículo contrario. Discos con grabaciones de sonidos de hombres levantando pesas (uno se titula «Poniéndose Enorme. Los Increíbles Sonidos de Hombres Peludos con Gruesos Cinturones de Cuero Levantando Pesas Tremendas: Un Mosaico Sonoro de Dolor, Pezones, Vello Axilar, Sudor y Proteínas en Polvo»). Un proceso análogo a la coloración que permite al consumidor colocar a Arnold Schwarzenegger como protagonista de cualquier película.

Las referencias a Schwarzenegger son connaturales a Leyner. Además de correr cuatro o cinco millas diarias, pasa al menos dos horas levantando pesas en un gimnasio local. En medio de su mesita de café, entre las pilas ordenadas de publicaciones populares que utiliza para curiosear información cultural, se encuentra la «Enciclopedia del Culturismo Moderno» de Arnold.

Leyner es pequeño pero fornido, y mide alrededor de 1,75. Va erguido y tiene el aspecto socarrón y afligido de la clásica víctima de comedia de situación, de esas a las que siempre les suceden peripecias hilarantes. Viste al estilo comando urbano: zapatillas Nike, pantalones militares, una camiseta negra demasiado estrecha, varios anillos, un brazalet y, colgándole de una fina cadena alrededor del cuello, una pequeña calavera de plata. Leyner se peina el cabello ralo hacia atrás y tiene las orejas pegadas al cráneo. Parece un cruce entre Súper Ratón y un gigoló italiano.

La musculatura importa. «Me parece importante que menciones que no quiero ser simplemente el mejor novelista cómico de América», dice, «sino el mejor novelista cómico macizo de América».

**Mark leyner bien podría** ser el mejor novelista cómico macizo de América. Pero su ascenso hasta esa posición única es una gesta de una banalidad casi ininterrumpida, una epopeya que se desarrolla casi por completo dentro de los confines del condado de Hudson, New Jersey.

«La gente piensa que soy una versión drogata y ciberpunk de Hunter Thompson», dice Leyner, carcajeándose con la risa increíble de un hombre que celebró su boda hace ocho años en el Club Alces de Hoboken.

Hace poco se le acercó una admiradora italiana tras una lectura y le preguntó «¿Cómo se encuentra, viviendo de la forma en que vive?». Leyner, curioso, le preguntó cómo concebía ella que se desarrollaba un día de los suyos. «Ella dijo, “Ya sabe, toma ácido por la mañana, después dicta en un magnetófono y por la noche se va a una discoteca”».

Pero mientras que el narrador de *Et Tu, Babe* describe su vida como «una larga pesadilla hiperquímica y ultravioleta», la realidad es decepcionante. El totalmente limpio de drogas Mark Leyner nació en Jersey City, en el Hospital Materno Margaret Hague, así llamado por la madre de un dirigente político local, Frank Hague (esto tiene su importancia). Su padre era abogado y, cuando prosperó, los Leyners se trasladaron, primero a West Orange, después a Maplewood.

De niño, Leyner mostró indicios tempranos de manía por la información. Leía cuidadosamente los periódicos y seguía ávidamente las noticias de actualidad en la televisión. Desarrolló lo que denomina «una enorme fijación por la Guerra Civil». También sucumbió a una fascinación por los demagogos y los dictadores que continúa hasta hoy. «Siempre he tenido el deseo secreto de arengar a una muchedumbre durante diez horas en medio de un calor sofocante», dice. «Ese es el origen de mi fascinación por el lenguaje público.»

Cuando estaba en octavo de primaria, Leyner se mudó a Maplewood. Empezó a leer, de un modo caprichoso aunque impresionante. Cuando descubrió que Mick Jagger había leído el «Adonais» de Shelley en el funeral de Brian Jones, se abrió camino hacia los poetas románticos, y luego hasta Lamb y De Quincey. Su ídolo, Keith Richards, salió en una ocasión en busca de Paul Bowles en Marruecos, de modo que Leyner fue a su librería local e hizo lo propio. A través de Bowles descubrió a William Burroughs, y a través de Burroughs a Joseph Conrad.

Leyner cultivó una imagen de marginado basada en sus lecturas, pero de hecho era bastante popular. «Idealizó a rebeldes como James Dean y Jack Kerouac», dice Elizabeth Ross, su novia del instituto, «aunque estaba muy mimado y vivía en una buena casa. Él era diferente, pero puede que de un modo distinto al que él creía en aquel tiempo».

Leyner escribía una columna para el periódico del instituto titulada «A este lado del paraíso». Su amigo John Carlin, hoy crítico de arte y abogado de la industria del espectáculo en Manhattan, recuerda que lo que intentaba era «escribir una columna urbana y moderna sobre el mundo desesperadamente aburrido en que vivíamos, tratando de exprimirle alguna decadencia finisecular. Se ocupaba de fiestas y de quién estaba interesado en quién. Él le añadía algo de la mala leche de Oscar Wilde». Leyner dice que era «insufriblemente arrogante» en lo tocante a aquella columna, y exigía que sólo el nombre del periódico apareciera en una fuente más grande que el suyo propio.

En su primer año de universidad, Leyner postuló para la vicepresidencia del cuerpo estudiantil en una campaña que describe como «sin conflictos, únicamente di unas cuantas vueltas». Una fotografía en el periódico estudiantil muestra a los candidatos dispuestos en fila. Leyner está comiéndose una banana.

Cuando perdió por un solo voto, persuadió a sus amigos del comité de elecciones de que elaboraran una confesión anónima de alguien que dijera que había votado dos veces por el candidato ganador, y que ahora le consumía la culpa. Se celebró una nueva votación, y Leyner perdió de nuevo, esta vez por un margen más

amplio. No importa. «Aquello fue maravilloso», dice. «Fui como Frank Hague, o como todos los demagogos que llevo admirando desde la infancia. Aquello se pareció a la política de trastienda del condado de Hudson.»

Tras pasar casi un año en un kibutz en Israel y viajando por Europa, Leyner ingresó en la Universidad de Brandeis. En aquel momento, dice, «creía de un modo de lo más rudimentario que era escritor». Había estado escribiendo poesía fuertemente influenciado por los beats, Rimbaud y Baudelaire, y de hecho escribió un libro de versos mientras aún estaba en el instituto, una de las pocas cosas de su vida que trata de ocultar. También publicó un poema, dedicado a Tina Turner, en *Rolling Stone* en 1974. Así empezaba: «el alcohol del vaso se desprende / y / llega a mis labios como piel muerta...».

En Brandeis se cambió a la ficción y asistió a los talleres del novelista Alan Lelchuk, quien le dio ánimos y consejos cuando Leyner entregó su primer relato: «Me dijo, “Esto es magistral, pero no puedes sostener este ritmo más allá de un relato”», recuerda Leyner. «Me lo tomé como una especie de desafío que todavía mantengo.»

Leyner dice que quería desarrollar un tipo de narrativa que incorporara algunas de las características con las que había trabajado en su poesía. Encontraba la narrativa tradicional demasiado prolija y digresiva. «Siempre hay 14 páginas en las que se describe un césped que puedes saltarte», dice. «Me pregunté si se podía escribir un tipo de narrativa que el lector no pudiera saltarse porque otorgara un placer denso, fuera inexorablemente implacable y estuviera abarrotada de sucesos.»

Un placer denso. La frase podría servir para un anuncio de cigarrillos Newport.

«El objetivo era hacer que cada frase se pareciera a un titular de un periódico sensacionalista, por así decirlo, ir subiendo el volumen en cada frase, liberar un asombro constante», dice Leyner. «Creo que la estrategia que utilizo ahora no ha cambiado demasiado.»

Después de Brandeis, se fue a la Universidad de Colorado en Boulder, donde su manera de escribir llamó la atención de Ronald Sukenick, miembro de Fiction Collective, ubicada entonces en el Brooklyn College. El colectivo, fundado en 1973, era una asociación de escritores experimentales cuya meta consistía en apoyar y publicar obras ignoradas por las editoriales del mercado masivo. El colectivo publicó *I Smell Esther Williams* en 1983.

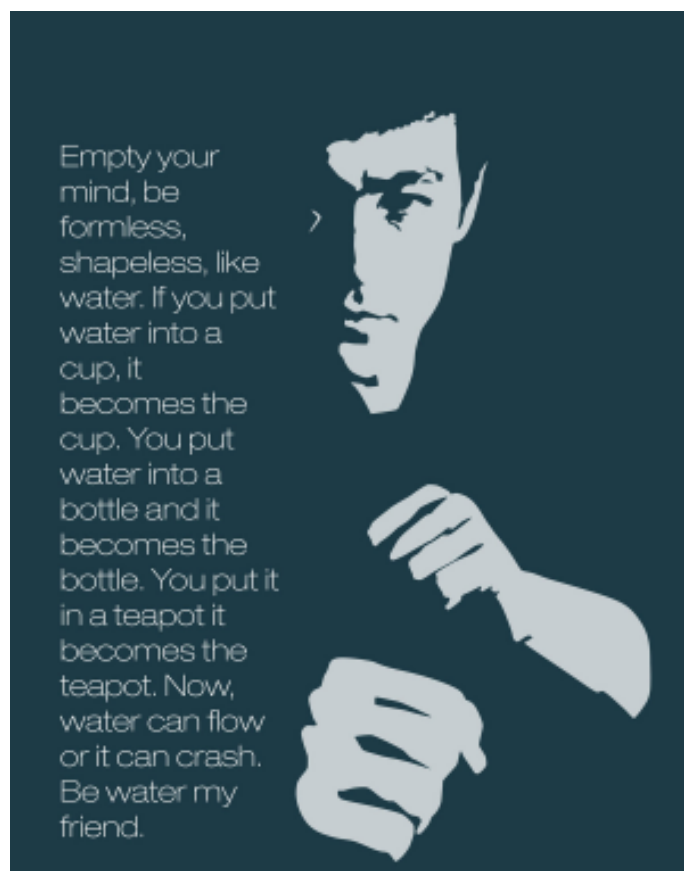
Hoy, Leyner contempla el libro con inquietud, y no es para menos. «Casi no puedo soportar mirarlo», dice. «Es un libro muy juvenil». Él lo califica como «abierto basado» en escritores como Ashbery, O'Hara y Rimbaud, y en pintores como Kooning, Rauschenberg y Johns.

Leyner dice que el vínculo con el colectivo se aflojó, aunque los miembros de éste dicen que no ven problema alguno (él y Sukenick mantienen una buena relación). Según lo ve él, los miembros le consideran un tanto vendido al éxito comercial. Cuando el colectivo reeditó *Esther Williams* en 1990, el nombre de Leyner apareció en la portada en letra minúscula. Sukenick dice que fue un fallo del diseñador.

Después de dejar el mundo académico, a Leyner le impacientó cada vez más el carácter jactanciosamente no comercial, la actitud marginal del colectivo. Al margen de lo extraña y extrema que sea su forma de escribir, él siempre ha considerado el mundo comercial bastante estimulante.

Leyner, en otras palabras, se toma la idea del público en serio. «Los escritores tienen la responsabilidad de mantener a la gente en el redil», dice. «Si no quieres que la gente abandone la literatura, entonces escribe libros que interactúen con los lectores. No basta con quejarse de los críos estúpidos que están viendo la televisión a todas horas.»

Una de las características de Leyner es que él es el escritor que puede convencer a la generación MTV de que vuelva a leer, porque habla su mismo lenguaje y piensa del modo disyuntivo que se deriva de la televisión. «Él suburbanizó a William Burroughs», dice, medio en broma, su amigo John Carlin. «No es algo trivial, demostrar que ese tipo de paisaje mental fracturado al que Burroughs llegó tomando drogas y viviendo una existencia marginal en la década de los 50 es el modo de vida actual del individuo medio.»



Leyner se traslada sin esfuerzo de Píndaro a Popeye, sin condescendencia, autoconsciencia ni objetivos concretos. Las influencias extra-literarias de su obra, dice, son probablemente más importantes que las literarias. Cita dibujos animados, en particular, por «la idea de sorpresa en cada cambio, la idea de que puede suceder y sucederá cualquier cosa, la total libertad con que se desarrollan las imágenes». El póster enmarcado de Bruce Lee que hay en su salón es un homenaje sincero. «Durante los últimos años él ha sido para mí un tótem personal en lo que se refiere a mi escritura», dice Leyner. «Cuando escribo, intento componer líneas explosivas, sensacionales y elegantemente coreografiadas.»

*I Smell Esther Williams* vendió quizá unos 3000 ejemplares. Leyner se ganó la vida dando clases a tiempo parcial en una facultad cercana y sirviendo mesas en un restaurante, donde conoció a su futura esposa, Arleen Portada, una compañera camarera que hoy es psicoterapeuta.

Leyner aterrizó después en un empleo como editor de *The Hoboken Reporter*, un semanario local en el que dejó un legado confuso. «No tenía ni idea de lo que hacía», dice. «Era fantástico pero críptico», dice su jefe, Joseph Barry, editor del Hudson Re-

porter Group, un grupo de semanarios. «Nunca pude comprender del todo cuál era su política editorial o estrategia para dirigir la publicación. Pero disfruté con todo lo que hizo.»

Leyner y Portada pusieron un negocio de limpieza, American Maid [Sirvientas Americanas], y después él comenzó a trabajar como corrector externo de anuncios para Panasonic. Más tarde estuvo empleado en Falcone & Associates, una agencia de publicidad médica en la que trabajó bastante y de un modo arduo escribiendo informes sobre incontinencia urinaria, saliva artificial y kits de pruebas para la malaria.

Al mismo tiempo, Leyner escribía los relatos de *Mi primo, mi gastroenterólogo*, un libro cuyo título disparatado, como de costumbre, esconde un hecho poco estimulante. Leyner tiene un primo gastroenterólogo.

En otoño de 1988, Larry McCaffery, un profesor de literatura inglesa de la Universidad del Estado de San Diego, incluyó uno de los relatos de Leyner, «yo era un punto infinitamente denso y caliente», en un número especial sobre narrativa ciberpunk que editó especialmente para la *Mississippi Review*. *Harper's Magazine* reeditó el fragmento, y de pronto el teléfono de Leyner comenzó a sonar.

Michael Pietsch, entonces editor de Harmony Books, filial de Crown Publishing Group, llevó el manuscrito de Leyner a un encuentro editorial, y advirtió a sus colegas, «Esto tal vez sea demasiado esotérico, o difícil, o poético».

Esto es lo que leyó:

«Él nunca había disparado contra una mujer. Había disparado contra hombres. Les había disparado, aporreado, ejecutado con garrote, ahogado, envenenado, incluso había empujado a algún pobre cerdo desde un 747 [mientras éste se ensuciaba los pantalones y suplicaba por su vida]. Pero nunca había disparado contra una mujer. No, espera un momento. Había disparado anteriormente contra una mujer. Aquella terapeuta de danza de Fort Lauderdale. La había llenado con tanto plomo que podrías haberle afilado la cabeza y haber hecho un crucigrama con ella. Había disparado contra mujeres anteriormente pero nunca contra ninguna tan bonita como esta. Nunca había disparado contra una mujer bonita, de eso se trataba. Y vaya si esta era bonita. Piernas largas, dedos prensiles largos y peludos. Una mujer mono. Dientes desplazados, orejas caídas y peludas, nariz sin puente y fosas nasales planas. Nunca había disparado contra una mujer mono. Bueno, pensándolo mejor, había disparado contra una mujer mono. En el 63, en Reno. Pero jamás había disparado contra una mujer mono así de bonita. No.»

Harmony promocionó el libro intensamente, viendo en Leyner los ingredientes de un escritor de culto universitario. Leyner y Portada partieron de gira por todo el país en su Honda. A Leyner le gustó aquello: «Muchos escritores se quejan de todo el trabajo promocional secundario que viene tras escribir un libro. Ojalá yo tuviera más de eso».

El libro, publicado en 1990, ha vendido casi 18.000 ejemplares. Como la gente de Harmony se apresura a señalar, esa cifra triplica la media de una primera obra de ficción (según parece, *I Smell Esther Williams* no cuenta).

Y el culto, en efecto, se materializó. De hecho, el enfoque de Harmony podría haber funcionado demasiado bien. En un pequeño descuido, Leyner incluyó su propio número de teléfono en un pasaje del libro. Desde entonces, no ha parado de recibir llamadas de jóvenes fans de todo el país.

Muchos llegan buscando consejo. «Algunos preguntan cosas como, “Estoy pensando en cortarme el pelo, ¿crees que debería

hacerlo?”», dice Leyner. «Pero un tipo dijo, “Necesitaría saber si es posible o aconsejable concentrarse en prosa, poesía y epigramas de manera simultánea”». En un par de casos, las llamadas han derivado en relaciones telefónicas duraderas.

En el sentido más productivo, a Leyner se le metió toda esa atención en la cabeza. Comenzó a pensar en la celebridad y la fama. «Me preguntaba», dice, «qué sucede cuando las narraciones de nuestras vidas se refractan a través del lenguaje de la publicidad y la celebridad».

El resultado fue *Et Tu, Babe*, un libro que Leyner denomina como «la primera biografía hagiográfica».

**Almorzando en** el restaurante Helmers de Hoboken, Leyner parece muy distinto a un dios de la cultura pop. Y el escenario es completamente inadecuado. El ambiente de Helmers resulta oscuro, imperturbable, germánico. Tiene un carisma negativo. Contagioso.

Leyner se bebe su cerveza lentamente. Se come sólo la mitad de su sándwich —una fina loncha de filete de ternera servida sobre pan empapado en mantequilla— y pide que le envuelvan el resto para llevárselo a casa. Se trata de un sándwich de 5 dólares pagado por alguna otra persona.

El contraste con el Leyner de *Et Tu, Babe* es total. El argumento de la novela (redactado por el mismo Leyner en la contraportada) es que el éxito de *Mi primo* ha transformado a Leyner en una figura mediática global. Ahora reside en una mansión de estuco protegida por estacas punji y minas antipersonas. Sus barras de desodorante usadas se venden en subastas por miles de dólares. Cuando no está dando clases en talleres de escritura en los que los rivales potenciales son identificados y eliminados, supervisa los intereses empresariales de «Equipo Leyner», una corporación multinacional con un único y preciado activo: el propio Leyner, «incluso más fuertemente musculado de lo que cabría esperar. Más aterrador y aun así en cierto modo más seductor que lo que cabría imaginar».

Entre sus admiradores se encuentran Martha Stewart, Jessica Hahn, Harold Pinter, Connie Chung y George Plimpton. Una mala reseña de uno de sus libros puede desencadenar disturbios en las capitales mundiales.

¿Qué consejo les daría a los jóvenes de hoy en día? «Rodeaos de lacayos y pelotas y tened esclavos desnudos, perfumados con almizcle, que os abaniquen con helechos de plástico mientras escribís. Porque eso es lo que me ha funcionado a mí.»

El libro se titulaba originalmente «Los Esteroides Hicieron Que Mi Amigo Jorge Matara A Su Logopeda: Un Reportaje Educativo De La ABC». Leyner y su editor decidieron que aquello era demasiado, por no hablar del potencial problema legal con la ABC, de modo que Leyner echó mano de un encuentro que tuvo con un productor cinematográfico. Durante un almuerzo en la de moda Trattoria dell'Arte en Nueva York, el productor se habría vuelto hacia Leyner y le habría dicho, «Chico, quiero que me traigas unas cuantas grandes ideas».

Leyner pidió una pequeña guía. El productor explicó que lo que tenía en mente era una película sobre, digamos, dos gemelos que no se parecen en nada entre ellos, o un severo director que recorre los pasillos de su instituto con un bate de béisbol.

«Estar con aquel tipo fue una experiencia tan fabulosamente fatua que en cierto modo aquello inspiró el libro», dice Leyner.

«Intenté llevarle algunas grandes ideas», dice, «como unidades

móviles para hacer liposucciones, que yo pensaba que le vendrían de maravilla a Brando. Lo veía como al líder intrépido y corpulento de un movimiento revolucionario».

La relación con el productor se apagó, pero ayudó a que el pensamiento de Leyner se concentrara en el papel de la fama en la cultura americana. «A las celebridades se las crea de un modo deliberado in vitro», dice. «Eso es algo relativamente nuevo. Hasta hace poco, tenías que hacer algo para hacerte famoso, pero ahora hemos conseguido la tecnología para crear celebridades. Y oyes hablar a la gente de ellas con una pasión enorme.»

Si la obsesión con la celebridad es la principal neurosis americana del momento, Leyner decidió abordarla dejándose llevar por sus propias fantasías: sencillamente se autodeclaró superestrella y ascendió alocadamente a las alturas de la fama, respirando su aire enrarecido, hablando con su lenguaje cargado de clichés y juntándose con sus iconos desechables.

Pero mientras que el libro es divertido e infernalmente perspicaz en lo que al funcionamiento de la cultura americana se refiere, también podría poner de relieve algunas dudas persistentes respecto del proyecto global de Leyner. «Es capaz de fagocitar lo mejor de la cultura popular, utilizarlo de un modo hiperquinético y burlarse de ello al mismo tiempo», dice David Foster Wallace, autor de *La niña del pelo raro* y admirador de la obra de Leyner. «Esto es lo que no comparto con él: está tan metido en burlarse de todo que, leyéndole, pienso en la cultura como en un paciente de cáncer con diagnóstico terminal.» Wallace añade que a veces ve a Leyner «como una especie de anticristo. Si el propósito del arte es mostrarle a la gente de qué modo viven, no queda claro entonces cómo hace él esto. Le he escrito cartas al respecto, y se enfada».

Al sugerir una membrana permeable entre la vida real y el mundo fantástico de la fama, Leyner ha puesto en marcha una dinámica extraña. Ésta ya ha cambiado su vida. Sus editores en Crown decidieron que, como cuestión diplomática, tenían que hacer que Martha Stewart, escritora de Crown, homenajeara ficticiamente a Leyner. A Stewart le encantó la idea. Ella y Leyner se han hecho amigos. En ocasiones aparecen juntos en eventos sociales.

«De este fenómeno es precisamente de lo que tratamos aquí», dice Leyner. «El simulacro se está haciendo indistinguible de la realidad. Este es el atractivo y la tragedia potencial de mi vida: ser incapaz de contar la diferencia entre los dos.»

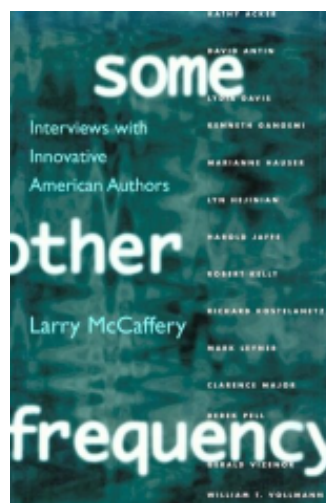
### ¿Ilusión megalóma o realidad?

Una muestra de la obra de Leyner.

Mi insignia es un tipo que hace surf sobre una enorme ola de lava —una avalancha de espeluznante espuma derretida con un ceñudo comando esculpido ataviado con un holgado bañador de lunares sobre una tabla iridiscente a toda velocidad por el precipicio de un humeante tsunami de lava— y a lo lejos, en la esquina superior derecha, hay un volcán en erupción. Es excelente.

La tengo tatuada en el corazón. Y no me refiero a la piel del pecho encima de mi corazón. Me refiero a que está tatuada en el órgano en sí. Se trata de algo ilegal en los Estados Unidos; tuve que ir a México. Se denomina tatuaje visceral. Tienen que abrirte. Usan una tinta que contiene un isótopo radiactivo que hace que el tatuaje aparezca en las placas de rayos X y las tomografías. Estimado Editor de Ciencia del Times: A menudo el dependiente de un establecimiento de sándwiches pregunta, «¿Quiere añadirle algo más?». Bien, ¿y si se pidiera un sándwich que llevara lite-

ralmente «de todo»? En otras palabras, ¿cómo de grande tendría que ser un sándwich para acomodar toda la materia el universo? Y, como corolario, imagínese un ser inconcebiblemente inmenso capaz de comerse ese bocata de una anchura casi infinita. Si esta criatura colosal comenzara a comer en el instante del Big Bang, ¿en qué siglo terminaría de consumir, digerir, metabolizar y excretar ese hipotético megabocadillo? ¿Y no agotaría esta comida, por definición, el tiempo en sí? Desde que era un niño pequeño, he tenido la sensación de que simplemente tensando la mandíbula y visualizando una explosión, podía hacer explotar planetas o estrellas en galaxias a miles de años luz de la tierra. ¿Ilusión megalómana o realidad? He tenido la suerte de haber desarrollado en los últimos años una amistad bastante estrecha con el aclamado físico teórico Stephen Hawking. La primera vez que contacté con él fue cuando su secretaria le escribió una carta a mi editor en Harmony Books, en la que decía que Hawking no se sentiría completamente a gusto publicando *Una breve historia del tiempo* hasta que yo hubiera revisado el teorema fundamental del libro y otorgado mi imprimatur crítico. Afortunadamente me encontraba en un impasse y gustoso de acceder al deseo de Stephen y su editorial, Bantam Books. Hace poco, estaba sentado en primera fila al lado de Stephen en el combate entre Evander Holyfield y George Forman en Atlantic City, y le mencioné mi sospecha de que poseía la capacidad de destruir cuerpos celestes con tan sólo desearlo, y Stephen encontró este hecho no sólo plausible a nivel abstracto, sino que en realidad lo relacionó con varias supernovas hasta ahora inexplicables. Fue una relativa sorpresa descubrir que la fiesta de cumpleaños/inauguración de la casa de Martha Stewart el 3 de agosto en East Hampton era meramente un pretexto para conocerme; y no sólo para conocerme, sino también para reunir material para su adorable semblanza titulada «Totalmente brillante... Totalmente en pelotas» que apareció en el número de septiembre de *Conde Nast Traveller*, y de la cual se extrae lo que antecede. Al fin y al cabo, soy un hipócrita implacable, corrupto e immoderado; un mujeriego oportunista y compulsivo, un mentiroso pendenciero y adicto a las anfetaminas. Me acerco a la narrativa como un león famélico podría acercarse a un antílope amanerado e indefenso que yaciera en la hierba lamiendo estúpidamente la gelatina que rezuman sus pezuñas. Aunque en ocasiones me pone enfermo la docilidad con que la narrativa cae presa de mis estragos, y me entran ganas de abandonarlo todo a las hienas y enfocar mis poderes creativos exclusivamente en la poesía. ■



### MARK LEYNER ENTREVISTADO POR LARRY MCCAFFERY

LARRY MCCAFFERY: ¿Difieren los métodos de escritura que utilizas en tu nuevo libro, *Mi primo, mi gastroenterólogo*, de los que utilizaste en el anterior, *I Smell Esther Williams*?

MARK LEYNER: Los métodos fueron fundamentalmente los mismos. De hecho el proceso no ha cambiado demasiado desde que tenía diecisiete o

dieciocho años, cuando comencé a desarrollar esta manera de escribir.

L.M.: Descubrir una metodología que parece funcionar a los 17 o

18 años es evidentemente algo bastante raro. ¿De dónde viene esta estética?, ¿de la frente de Zeus, de un chute de ácido, del vudú de Jimi Hendrix o de dónde?

M.L.: De todos ellos más los repugnantes lametones de guitarra de Keith Richards. La primera experiencia estética (si esa palabra tiene algún sentido en este contexto) intensa que tuve fue cuando vi a los Beatles en el «Show de Ed Sullivan». Tenía siete u ocho años y estaba sentado en una casa en la costa de New Jersey, cerca de Asbury Park, y cuando salieron los Beatles me quedé tan absolutamente transfigurado que el cucurucho de helado que me estaba comiendo se me derritió por el brazo. Todavía era un preadolescente, date cuenta, pero después de aquello supe que de algún modo quería ser un artista como los Beatles.

L.M.: ¿Cómo podían los Beatles producir una reacción tan fuerte en los niños americanos en aquella coyuntura en particular?

M.L.: En mi caso se trató de una experiencia muy protosexual. Desde la perspectiva masculina, tiene mucho que ver con observar a aquellas niñas pequeñas del público reaccionar ante ellos de aquel modo. Todos aquellos chillidos y saltos te afectan de algún modo. Y naturalmente una de mis primeras reacciones a todo ello fue, «¿No sería estupendo que la gente berrear por algo que has hecho tú mismo?». Incluso hoy día, el sonido de los Beatles resulta memorable, parece que te afecta neurológicamente. Se trata del sonido de las voces de McCartney y Lennon juntas, algo único, irrepetible. Para ser sincero los demagogos siempre me han interesado de algún modo. Me emocionaban, me atraía la gente que frente a multitudes enormes son capaces de poner a todo el mundo así de frenéticos. Es posible que esto parezca particularmente extraño puesto que, como todos los demás en mi barrio, fui a un colegio hebreo en el que siempre nos mostraban películas sobre la Alemania nazi, al estilo de las de Leni Riefenstahl. Mostrarnos esa clase de imágenes suponía un error de cálculo increíble porque los chicos adolescentes van a terminar poniéndose cachondos con la estética nazi: todas esas botas brillantes, la energía y la fuerza y la emoción puras. Reconozco que yo me puse cachondo. Pasaba lo mismo que con los jugadores de béisbol. Me quedaba embobado leyendo sobre gente que tenía un poderoso efecto emocional sobre los demás al actuar. Y cuando llegaron los Beatles supe intuitivamente que hacían algo que de alguna forma conectaba con toda esa excitación, generando toda esa agitación en las noticias y demás. Hacían que las cosas fueran distintas, al menos durante unos instantes. Supe que quería hacer algo que pudiera causar ese efecto. Obviamente a la edad de ocho o nueve años no podía formar una banda, y tampoco podía hacer películas, pero siempre había papel y lápiz disponibles. Supongo que si hubiera tenido recursos ilimitados/padres tremendamente ricos que hubieran podido comprarme todo el equipo que necesitaba, habría hecho alguna otra cosa. Pero escribir era algo cuyas herramientas estaban allí mismo, disponibles siempre que quisiera.

L.M.: ¿Estuviste al principio expuesto a escritores concretos que pudieran haberte empujado en una dirección determinada o influido tu sensibilidad?

M.L.: Aunque tengo alguna idea de qué clase de cosas me causaron una gran impresión, desde un punto de vista estético — como los Beatles o Keith Richards—, básicamente no sé qué me arrancó a escribir narrativa de esta manera. No creo que otros escritores me hayan influenciado nunca de un modo intenso. En [la Universidad de] Brandeis comencé a escribir narrativa en parte por accidente, pero no me llevó demasiado desarrollar el estilo o metodología que esencialmente estoy utilizando ahora, aunque me llevó un par de años sentirme a gusto con ella.

L.M.: Una de las cosas que yo diría que caracterizan tu escritura es una especie de audacia salvaje, cómica, indistinguible e implacable, la sensación de que cualquier frase puede dar paso a algo absolutamente deslumbrante. ¿Qué es lo que te emociona de tu ficción de un modo inmediato? ¿Qué puedes hacer en narrativa, digamos, que no puede hacerse en poesía?

M.L.: Siempre sentí aprensión de lo afectada que puede ser la poesía en ocasiones, algo que me daba asco. Me interesaba tontear con otro medio, quería causar problemas, y me parecía tener una idea concreta de cómo hacerlo en narrativa. Me fijé en toda la gente que conocía y en lo que se escribía, y me pareció que podía causar un montón de problemas haciendo que cada frase dejara pasmado, agarrara a la gente por las pelotas o lo que fuera, al margen de los habituales contextos ficcionales estúpidos. Siempre tuve la idea de que quería que mi obra estuviera escrita de tal manera que pudieras lanzar hacia arriba las páginas de uno de mis textos, arrojarles un dardo mientras están en el aire y, sin importar dónde aterriza el dardo, la frase en la que dé sea audaz y auténticamente interesante. No importa lo que elijas en cualquiera de mis textos que no va a haber ni un solo momento verbal flácido, ni frase de transición vacía ni oración expositiva de rutina en sitio alguno. Llevo mucho tiempo con esta firmeza o meta, y así es cómo quiero que sea en realidad mi narrativa. La primera felicitación que recibí que hizo que me sintiera bien fue en Brandeis cuando alguien dijo que uno de mis textos le dejó maravillado. Maravillar continúa siendo lo que persigo. Y no me conformaré con nada inferior a ese máximo y totalmente exagerado mal uso de la fuerza.

L.M.: Pero si tu objetivo es hacer que cada frase sea «intensa», entonces te estás excluyendo de determinadas cosas. No puedes crear, por ejemplo, «personajes» y «tramas» en un sentido habitual. ¿Te resultó difícil, como escritor de ficción, ignorarlas, o simplemente pareció algo natural?

M.L.: Desde luego no atravesé una crisis estética al decidirme a no escribir narraciones [tradicionales]. Hubo otras influencias que probablemente contribuyeron a esta idea —la música, por ejemplo, o la televisión—, pero desde el principio el estilo de mi prosa y mi impulso hacia la desunión narrativa vino del deseo de un máximo aporte a nivel de cada frase en lugar de sensación alguna de querer rebelarme contra el realismo. Jamás me ha preocupado no ser capaz de hacer esas cosas realistas. Nunca tuve que soportar toda la porquería que posmodernistas como Ron Sukenick y Steve Katz y Ray Federman tuvieron que soportar en la década de los 60. Jamás tuve la sensación de ir cargado con ese bagaje tradicional del que necesitara deshacerme o al que buscarle una salida. Se trata de una gran ventaja pues me ahorró un montón de tiempo y esfuerzo. Salí del útero narrativo tal y como soy. Las batallas posmodernas ya habían sido libradas y ganadas. Sencillamente nunca se me ocurrió escribir narraciones tradicionales, miméticas, con trama. Eso jamás me interesó en absoluto. Y si tratas de hacer lo que he dicho que hago, entonces no puedes crear personajes y narraciones con trama y todo ese rollo. Si has de proporcionar antecedentes, y que haya personajes entrando en habitaciones y sentándose y poniéndose a hablar, es necesario que haya pausas mientras te llevas al lector de un sitio al siguiente. Y, bueno, yo no quiero pausas de esas ni de ninguna otra clase.

L.M.: Esa es la diferencia entre alguien como Little Richard o Hüsker Dü o Sonic Youth —en quienes todo está inflado por ese

elevado nivel de energía del ritmo increíblemente acelerado— versus alguien como Springsteen, quien usa las pausas y varía los tempos para crear su clase particular de efecto. Otra analogía sería el enfoque del blues de Stevie Ray Vaughn, donde cada momento es intenso al máximo, frente a otros músicos de blues a los que les gusta ralentizar las cosas y construir un tipo específico de clímax. M.L.: Exacto, y mi impulso estético se dirige hacia ese enfoque de «Stevie Ray Vaughn conoce a los Suicidal Tendencies». Esa ráfaga rápida que nunca se detiene. Tuve una banda en el instituto y yo era un fanático de los Rolling Stones (o, más concretamente, era un fanático de Keith Richards, lo que implica un subgénero dentro de los fans de los Rolling Stones). Hay un solo de guitarra que Richards tocaba que yo utilizo, consciente o inconscientemente (es difícil decirlo a estas alturas), como modelo de a qué debería parecerse mi trabajo en las distancias cortas. Se trata del solo de guitarra que hace en «Sympathy for the Devil», en el cual Richards crea esa ráfaga aguda, brillante, increíble, endiablada de sonidos crudos. No hay nada que lo anticipe, simplemente aparece de pronto, como la lluvia o las navajas.

L.M.: Este colocar en primer plano al lenguaje en lugar de la narración o los personajes, ¿no tiene más en común con lo que habitualmente consideramos poesía que con la ficción?

M.L.: Diría que no hay mucha diferencia entre lo que yo hago y la poesía. Las principales diferencias probablemente consistan en la actitud. Yo evito esa especie cualidad petulante y afectada que se le permite a la poesía ya que los poetas a menudo acaban aislando sus versos en mitad de la página sin que haya ninguna justificación para que los pongan ahí, salvo que están escribiendo «poesía». Yo jamás he querido hacer eso. Me parecía que si iba a disponer de una página de ocho por once pulgadas, tenía que llenarla entera. ¿Por qué utilizar sólo una pulgada de esa página? Quiero que cada página que escribo sea como una página de ácido que mis lectores puedan tragarse. Una enorme página de ácido lisérgico, sin espacios en blanco y con tal sobrecarga de impresiones, que coloque a los lectores después de que se hayan metido un par de ellas.

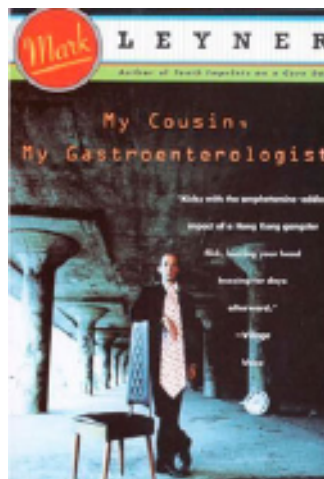
L.M.: ¿Hubo otras formas no literarias que hayan podido influir tu sensibilidad mientras comenzabas como escritor?

M.L.: Durante el primer año en Brandeis hice un curso de pintura americana que daba un tipo llamado Karl Bells, quien además había escrito un libro sobre rock and roll. Aquel curso me impactó, en particular cuando vimos la obra de Pollock y la de Kooning, y luego, un poco más tarde, algo del trabajo que Rauschenberg y Jasper Johns habían hecho. Pollock me intrigaba particularmente. Fue una especie de pintor rockero que perseguía la máxima intensidad, utilizando el lienzo completo, colocando el centro en todos lados.

L.M.: Sé que tu trabajo tiene un periodo de gestación bastante lento. ¿Podrías describir cómo se desarrollan tus hábitos de trabajo, desde una perspectiva del día a día, para que te permita reunir todos estos materiales dispares? Las escenas y las palabras y las imágenes parecen llegar de todas partes, desde el *National Enquirer* hasta oscuros manuales técnicos.

M.L.: Mis obras evolucionan en su mayor parte mediante un proceso constante de acumulación de información y lenguaje. Éstos vienen de muchas fuentes, incluyendo materia que es puramente imaginaria, pero no tengo en la cabeza jerarquía alguna que

coloque los materiales imaginarios por encima de las cosas que descubro. Siempre estoy anotando cosas con las que me topo en la radio o la televisión, de modo que los materiales se acumulan a diario. Llegué a fascinarme con Duchamp (otro de mis héroes) en la universidad. Leí todo lo que pude encontrar sobre él. Me gustaba la idea de esa obra en la que estuvo trabajando y sobre la que dejó que se acumulara el polvo durante varios meses, y luego hizo que la formación del polvo se convirtiera en parte de la obra. Ese es básicamente el modo en que procedo con mi obra. En realidad no tengo que trabajarla tanto. Si voy conduciendo y no estoy escuchando la radio, normalmente voy pensando en el contenido de tres cuartos de una página que memorizo y después anoto cuando llegue a dondequiera que vaya. Es como si a mi alrededor hubiera una estática constante o un ruido de fondo a los que puedo acceder cuando quiera. Soy un fanático de tener cosas externas dando vueltas a mi alrededor. Me encanta tener la televisión encendida. La tengo encendida cuando me quedo dormido.



Lo primero que hago cuando entro en una habitación de hotel es comprobar que la televisión funciona. Cuando trabajo siempre tengo la televisión encendida, aun sin sonido. Sólo se trata de que esté ahí, a lo lejos, parpadeante en los límites de la percepción. Y tengo unas cuantas revistas extendidas frente a mí, y el periódico, y lo que sea que esté leyendo, *La Ilíada* o una novela ciberpunk. Me encanta la sensación de tener toda esa información disponible. De ese modo me siento

completamente al margen de lo que implica ser escritor. Tener todo este acceso a información y fuentes de estimulación mental hace que me sienta muy cómodo. Parece que esta es mi manera de ser. Supongo que soy hijo de la era mediática. A algunas personas les gustan los árboles y los lagos. Perfecto, la sobrecarga sensorial es mi medioambiente. Esto es lo que hace que me sienta tranquilo.

L.M.: Una de las características que normalmente se le atribuyen al arte posmoderno tiene que ver con lo que acabas de mencionar sobre tu propia obra, esa índole no-jerárquica de tus materiales y la manera de presentarlos, tu rechazo a hacer distinciones entre fuentes culturales y fuentes «serias».

M.L.: Esa distinción es algo que siempre he aborrecido. Desprecio la actitud desdeñosa que tantos profesores parecen tener sobre, por ejemplo, la televisión, el rock and roll y determinados tipos de películas. Personalmente nunca he visto diferencia alguna entre Popeye y Thackeray. Parte de esta actitud viene motivada por mi fobia a cualquier clase de figuras de autoridad, especialmente académicos, profesores. Una de las cosas que me gustaba de mi trabajo, una vez que me di cuenta de lo que en realidad estaba haciendo, era que estaba escrito de una forma tan elegante que a estos académicos les resultaba imposible criticarlo o descartarlo por ser «únicamente cultura pop». «Electrizante», «elegante», «extremo», «bello»: todos estos adjetivos pueden aplicarse a mi trabajo simultáneamente. Parecía conveniente echar por tierra ese sentido de la jerarquía que establece que aquéllos no pueden coexistir en un mismo plano. Y estaba además esa sensación de regocijo perverso al saber que había encontrado un modo de hacerlo...

Esa es una de las razones de que siempre me haya sentido tan atraído por Duchamp. El mismo Duchamp era muy elegante.



Siempre fue bien parecido y se fumaba sus puros con gran estilo y jugaba al ajedrez y escribió sobre éste. Y mientras tanto hacía esos objetos radicalmente audaces, y los hacía a la perfección. Esa belleza y la precisión del modo en que las tuercas se disponían en sus construcciones. De modo que aunque sus obras fueran formalmente osadas y divertidas y bizarras, también eran irrefutables por haberlas hecho él tan perfectas. No sólo era un tipo raro y estrafalario que dejara un montón de chismes de mala calidad en un museo y, por consiguiente, su obra resultaba profundamente inquietante incluso para la gente que detestaba las cosas que él hacía, pues no se podía negar su belleza y su elegancia. Y esa es la clase de respuesta que quiero que reciba mi obra.

L.M.: Parece que tu generación de escritores tiene una relación con la cultura pop diferente de la de, digamos, la generación anterior de escritores como Coover y Sukecnik y Federman. Es sencillamente parte de vuestro entorno.

M.L.: Creo que al principio casi todo el mundo de mi generación literaria pensaba lo mismo, los ciberpunks y los nuevos escritores «minimalistas» y demás. Pienso que la generación anterior se sentía de alguna forma fuera del ámbito de la cultura pop. Se sentían capaces de observarla y comentarla, pero desde afuera. Mientras que yo estoy completamente dentro de ella. Estoy literalmente hecho de ella. Yo soy ella. El otro día estaba leyendo a algunos poetas de la dinastía Tang, Li Po y Tu Fu, y pensé, «yo estoy en la dinastía Tang», ya sabes, como la gente que ha crecido bebiendo Tang, ese producto completamente artificial que simula el zumo de naranja. Es algo que me caracteriza tanto como el color de mis ojos, por lo que no es como si pudiera elegir reconocerlo o comentarlo. Está en mis genes.

L.M.: Puesto que no utilizas los artefactos habituales de trama y personaje para organizar tu escritura, ¿cómo sabes cuándo una parte concreta está terminada?, ¿o se trata principalmente de una decisión arbitraria?

M.L.: Definitivamente no es arbitraria, pero no lo es en un sentido concreto sobre el cual resulta complicado hablar. Lo que yo llamo «terminar» conlleva una manipulación concreta de la energía del texto con la que yo me sienta cómodo. Hay una sensación de conclusión en mis textos que no tiene nada que ver con el desenlace de la trama o el desarrollo de ésta, pero soy bastante consciente del momento en que la alcanzo. Hay determinadas cuestiones formales de distintos tipos en un texto dado que no encontrarás en el siguiente, y trabajando estas cuestiones es cuando se origina en parte esa sensación que tengo de que un texto está terminado. Por ejemplo, soy muy consciente del carácter litúrgico del texto [incluido en *Mi primo, mi gastroenterólogo*] «Con la mente en blanco», de modo que cuando lo leo me siento como un predicador.

L.M.: ¿El modo en que aparecen los textos en la versión final publicada sigue la secuencia cronológica en que fueron escritos?

M.L.: No, en absoluto. Hay un punto determinado al que llego cuando he estado reuniendo materiales (y siempre estoy reuniendo materiales, forma parte de mi vida) en el que decido pasar a una nueva fase. Es casi como si ahora yo entrara en el texto, en esa información, corporalmente. Me zambullo en ella y comienzo a metabolizarla. Danzo en ella, juego en ella, como si estuviera en una piscina. Y entonces empiezan a suceder cosas concretas, empiezo a ver relaciones concretas y posibilidades retóricas.

L.M.: ¿Qué es lo que te empuja a entrar en esa siguiente fase: que hayas alcanzado una especie de punto de saturación en términos

acumulativos en el que te parece que es momento de dejar de acumular cosas y empezar a danzar con ellas?

M.L.: Muchas veces es una sensación de desesperación o aburrimiento lo que hace que me ponga en marcha. Escribir puede convertirse en algo muy depresivo. Se trata de un proceso bastante difícil. Acumular todo este material y preocuparme por él y no conseguir ver su interés, y normalmente es justo cuando estoy en el punto más bajo de estas sensaciones cuando decido hacer algo, quizá por el solo hecho de la audacia. Es como tener frente a mí una enorme pared pintada de blanco y de pronto decidir que quiero pintar una obscenidad exótica y elegante en ella. Así que me sumerjo en toda esta verborrea acumulada y busco una frase con la que empezar algo, como «reúne a los 10.000 americanos que están en coma irreversible». Y es como si de repente descubriera ese solo de guitarra con el que abrir la canción: ¡PUM! Que la gente reciba tanto como han pagado por ello.

L.M.: Uno de los temas centrales que da la sensación de aparecer mucho en los relatos de *Mi primo, mi gastroenterólogo* es la violencia.

M.L.: Personalmente estoy obsesionado con la violencia. Obviamente no me agrada toda esa violencia que hay en nuestra sociedad, pero pienso en ella todo el tiempo, puede que, en especial, porque vivo en una zona extremadamente violenta. Y mi esposa, Arleen, que es psicoterapeuta, trata con ella a diario en su trabajo. Pero en términos de escritura, la violencia me interesa sólo hasta el punto de que constituye una parte muy generalizada de nuestro discurso público.

L.M.: ¿Te ha sorprendido el éxito comercial y la popularidad de *Mi primo*?

M.L.: Ron Sukenick me dio una vez un consejo extremadamente valioso cuando estaba en [la Universidad de Colorado en] Boulder. Me dijo, «Piensa en ti como en un poeta más que en como un escritor de ficción en lo que respecta al éxito comercial que probablemente vas a obtener». Aquello me pareció que tenía bastante sentido, de modo que nunca tuve las mismas esperanzas de popularidad que gente como Ray Federman y Steve Katz (e incluso el mismo Ron) han tenido. Esas esperanzas venían de la década de 1960, cuando gente como Warhol hizo que pareciera que de verdad podías petarlo sin importar lo lejos que llegara tu trabajo. Bueno, eso quizá haya sido así para unos pocos, como Vonnegut y Brautigan, pero en general aquello fue básicamente tan sólo un mito que probablemente hizo que un montón de escritores se sintieran o bien traicionados cuando el público no respondió a lo que ellos estaban haciendo, o bien acabaron comprometiendo la integridad de su obra con la esperanza de que si la hacían «sólo un poco menos rara» entonces quizá la gente la compraría.

Pero dicho esto, he de añadir que siempre he querido ser algo más que tan sólo un excéntrico literario que escribía estos libros muy brillantes aunque ilegibles para un público selecto de unos pocos. Pienso que todo escritor debe siempre desear más lectores para su obra. No me esperaba un gran logro comercial mientras escribía *Mi primo*, por lo que no hubo cuestión alguna que comprometiera mi trabajo, redujera el tono de las cosas o lo que fuera. Simplemente escribí a la manera de siempre, a la manera que he de escribir. Sin embargo siempre he tenido la sensación de que mi obra poseía un atractivo al que nunca había llegado a acceder.

L.M.: Tanto en *I Smell Esther Williams* como en *Mi primo* te re-

fieres ocasionalmente a «Mark» y «Arlene» (tu esposa). Con todo lo que se dice y hace, ¿podemos leer tu obra como si fuera una especie de autobiografía?

M.L.: ¡Totalmente! En realidad, no hay nada en *Mi primo* que no haya sucedido, de un modo u otro. Aunque, a decir verdad, en el momento en que andaba escribiendo «Mark» o «Arlene» en la página, sentía tales pronombres bastante alejados de mí. Aun así, hay algo interesante en rastrear esa forma de nombrar. Obviamente los lectores van a ver que en un libro escrito por una persona llamada «Mark» aparece un Mark, lo cual va a cambiar la resonancia de esa retórica. Esa resonancia me interesa. También me interesa tratar de construir una presentación absurda, mítica, de la banalidad de mi vida. Me interesa mucho Homero, por ejemplo. Con Homero tienes un tipo de escritura en la que no puedes encontrar una frase que no vaya sobre alguna clase de acontecimiento gigantesco, de proporciones enormes. ¡Y vaya ejemplo de ausencia de oraciones transicionales! Hoy ya no tenemos tantos contenidos así, y eso es algo que me interesa proyectar en mi trabajo.

Esto se relaciona con el motivo de que haya llegado a interesarme tanto el culturismo. El culturismo es en realidad algo adolescente (puede que piense que mi público real esté al fin y al cabo compuesto por chicos adolescentes). Me fascinan las cosas que presumen de algún tipo de contención del desarrollo. Me interesa transformarme en ese gran dios que va recogiendo gente y hablándoles. A un nivel muy personal soy consciente de seguir inmerso en todo ese rollo adolescente y fantasioso de macho heroico de las películas de kung fu y la televisión. Puede verse de un modo bastante claro en algo como «yo era un punto infinitamente denso y caliente», que va de una persona que literalmente se está poniendo cada vez más grande. Un «punto denso y caliente» es como se describe a un agujero negro.

L.M.: Y es también como se describe el origen del universo.

M.L.: Exacto. O el principio del primer trazo sobre la página. Esa cosa pequeña que estalla en esta otra cosa gigantesca. Se trata de un paralelismo bastante simple. Pero es a eso a lo que me refiero cuando digo que todo lo de estos textos me ha sucedido. En realidad siempre estoy sintiéndome identificado y fantaseando mucho sobre crecer y expandirme hasta ser un ente poderoso.

L.M.: El título *Mi primo, mi gastroenterólogo* parece conllevar la sugerencia de que el libro va sobre tu «interior».

M.L.: Exactamente. ¿Te has hecho alguna vez una colonoscopia? Es cuando te meten ese tubo de fibra óptica por los intestinos. No duele (te dan demerol y valium y te ponen una vía intravenosa) y es absolutamente fascinante. Tienen esa tecnología bastante avanzada capaz de hacer todo eso. Ponen una cámara de vídeo en un extremo del tubo para que puedas observar todo el proceso. Es una experiencia extraña, estar allí tendido, colocado de demerol y valium, y viendo tus intestinos en la pantalla de televisión, probablemente sea la vista más introspectiva que hayas tenido nunca de ti mismo. No bromeo, deberías hacerte una aunque no la necesites.

En cualquier caso, quería que *Mi primo, mi gastroenterólogo* fuera una especie de examen colonoscópico de mis interioridades, y de las interioridades de este cuerpo de información en el que había estado flotando. Por eso mantuve ese interés en la metáfora gastrointestinal durante todo el tiempo que estuve trabajando en el libro. Al principio había planeado usar una placa de rayos X de

un enema opaco mío para la portada del libro (dudo que esto se haya hecho anteriormente), aquello parecía una forma estupenda de expresar la idea de un autor revelándose a sí mismo. Poco antes de finalizar el libro, se me ocurrió en la ducha cómo podía terminarlo: el tipo que toma esas hormonas del crecimiento y hace levantamiento de pesas iba a ponerse galácticamente inmenso, de modo que para conseguir una vista macrocósmica de su interior, tenían que realizar la operación colonoscópica metiendo el tubo óptico por uno de esos grandes telescopios de los observatorios. Acabé por no utilizar esa imagen para cerrar el libro, pero todavía me gusta.

L.M.: Una de las cosas que haces con bastante frecuencia en *Mi primo* es crear esas yuxtaposiciones maravillosamente absurdas mediante la descripción de algo completamente mundano o grotesco pero con términos sumamente técnicos. Como en esa escena del bar (en «yo era un punto infinitamente denso y caliente») en la que el tipo se pone a machacársela y «dispara una gota de etilbenceno deshidrogenado a una distancia de 6000 kilómetros hacia el archipiélago ártico». ¿Realmente «investigas» si cualquiera de estos términos técnicos «encaja» de verdad en estas situaciones, o sencillamente juegas con el sonido de las cosas?

M.L.: En su mayoría se trata de un juego. En el caso de todos esos compuestos químicos que utilizo para describir el esperma del tipo y la cosa que usa para frotar el clítoris de la mujer, en fin, tenía la idea de que algunas de esas cosas en realidad existen, porque las saqué de un ejemplar de una revista de ingeniería química, así que sabía que al menos se trataba de líquidos. Pero en cuanto a qué pasaría al entrar en contacto con la piel humana real, no tengo ni idea. Lo que me interesa al crear un pasaje como ese no es la realidad de lo que estoy describiendo sino lo que se experimenta al leer un lenguaje así. Emplear esa jerga elevada y exótica crea una interesante oportunidad para usar la retórica de un modo que no es normal encontrarse por ahí. Cuando digo que el cachas entra en el bar fanfarroneando y saca una polla hecha de «una aleación de níquel resistente a la corrosión» que puede eyacular «herbicidas, ácido sulfúrico, goma de alquitrán» y demás, quiero decir que tan sólo el sonido de esa retórica te da a entender que ese tipo es un cabrón bestial. Es esta colisión de diferentes tipos de retórica —la retórica fálica y la retórica tecnológica— la que produce este falso sentido de fuerza y autoridad. En realidad no es diferente en cierto modo (o su efecto no es demasiado diferente) de esa especie de jerga insensible de tipo duro y prosa científica que no tienen ningún sentido pero saben exactamente de lo que están hablando. Y cuando haces que estas cosas se crucen y las ves juntas resulta bastante divertido.

L.M.: Hablar de las vías mediante las que un escritor concibe estructuras que le permiten moverse con libertad de un momento a otro suena bastante teórico y abstracto. Pero en cierto sentido diría que esta manera de hablar se fundamenta bastante en el mundo en que vivimos.

M.L.: Diría que mi obra expone el mundo del modo en que gente como tú y yo lo vivimos, del modo en que lo experimentamos y percibimos. Ese mito de la vida narrativa, con todo lo que implica, es algo que creías que a estas alturas habría sido abandonado hace muchísimo tiempo. Vivimos el instante, las cosas cambian de un modo constante, caleidoscópico. Nuestra base cultural agudiza el proceso natural en que las cosas aparecen frente a nosotros y luego desaparecen. Así, ves esos enormes titulares en el *New York Post* y el *Daily News* que proclaman temas ominosos que crees estarán siendo leídos en todo el mundo. Pero al día siguiente han desaparecido. O te levantas por la mañana después de tener un

sueño extraño (podría ser sobre cualquier cosa), y te pones frente a un azulejo blanco y rosa en el baño. Y luego vas y te comes algún cereal raro para desayunar y lees la trasera de la caja de cereales, mientras la tele suelta a todo trapo cualquier otro texto y tus hijos te están contando algún otro tipo de historia. Y todo ello mientras desde el exterior, a través de la ventana, se está filtrando una especie de ruido blanco. La cuestión es que nuestros días están muy fragmentados, suceden un millón de cosas que repercuten en nuestras percepciones y que se relacionan entre sí de un modo completamente arbitrario.

L.M.: Pensabas que este tipo de experiencias animarían a la gente a dejar de pensar en sus vidas como si vivieran en una novela positivista del siglo dieciocho. La relatividad y la mecánica



cuántica (por nombrar sólo dos ejemplos obvios) son formas tan revolucionarias de observar el funcionamiento de las cosas que deberían haber transformado el carácter de las narraciones en las que nos ubicamos.

M.L.: Habrían cambiado nuestra forma de narrar si hubieran afectado a nuestra manera de pensar, o a la estructura de nuestro pensamiento y del lenguaje que empleamos de algún modo profundo. Pero no lo han hecho, y por eso la gente lee todavía a Robert Ludlum y Tama Janowitz en lugar de a Sukenick y Coover. Pero las cosas cambiarán. No tengo claro que la literatura como tal vaya a continuar siendo un ámbito en el que seguirán entrando artistas puesto que no tengo claro cuántos de esos libros van a perdurar. La gente hará otras cosas que sencillamente son demasiado interesantes como para dejarlas y ponerse a leer algo. Y eso no pasará porque la gente vaya a ser más estúpida o se sienta menos inclinada hacia lo intelectual, sino porque las otras formas artísticas o fuentes de información van a aportarle más a la gente, van a ofrecerle más estímulos.

L.M.: ¿No dirías, sin embargo, que hay algo íntimo, estético y complejo en la lectura de un gran libro que no puedes experimentar con otras formas de arte?

M.L.: No lo veo así. Creo que aún no hemos desarrollado otras formas de artes que puedan darnos todo eso a la vez. Pero creo que surgirán formas artísticas que nos darán todo lo que nos dan los libros, y aun más. No creo que la novela vaya a desaparecer nunca, sin importar las otras formas artísticas que surjan. La gente va a seguir escribiendo libros. Que sea justo o no condenar a la gente por no estar interesada en esos libros, eso es ya otra historia. Uno de los motivos por los que hago lo que hago es porque me parece que los escritores tienen la responsabilidad de hacer que la

ficción sea una alternativa viable a esas otras formas de arte que ya están entre nosotros. Si no resulta una alternativa viable, entonces son los escritores quienes nos decepcionan. No puede culparse a los lectores por encender la televisión o comprar entradas para ver a los Butthole Surfers en lugar de acurrucarse con un buen libro por la noche.

L.M.: Creo que existe, además, el malentendido de que siempre que introduces la tecnología en algo —como en el arte, por ejemplo—, «automáticamente lo estás deshumanizando». Lo cual no tiene que ser necesariamente así. Si consideras una forma de arte como el blues al estilo original, cuando la voz y los instrumentos no se amplificaban eléctricamente, y la comparas con el blues eléctrico posterior, no se trata de que una sea más «humana» (ni siquiera más «natural») que la otra. Al fin y al cabo lo que pasará es que aparecerá un genio como Jimi Hendrix, el cual confirmará que la tecnología le ofrece a un músico de blues toda una serie de nuevas opciones fascinantes, y que podrá añadir tales posibilidades a lo que seguirá siendo blues y hará con ello algo diferente. Y seguirá siendo blues, e igual de humano que lo hacían Robert Johnson o Blind Lemon.

M.L.: Yo desde luego jamás he visto la tecnología como algo no humano. Los japoneses, según parece, se sienten mucho más cómodos que nosotros con la idea de que la tecnología sea en cierto sentido una extensión de la actividad humana; así que ellos no tienen esa división entre naturaleza y tecnología dentro de su manera de percibir las cosas y evaluarlas. Pero, de hecho, como dije antes, para mí la información que produce la tecnología es algo natural; es el medioambiente natural en el que he crecido.

De modo que no veo la tecnología como algo extraño o antinatural que la gente deba mantener bajo control y a lo que tengan que oponerse. Interactuar con la tecnología me parece una actividad muy natural y humana. ■