# EL CUADERNO PERDIDO

## Evan Dara

Traducción de José Luis Amores



Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Título original: *The Lost Scrapbook*Autor: Evan Dara
Diseño y maquetación: Editorial Pálido Fuego S.L.
Diseño de la portada: Editorial Pálido Fuego S.L.

- © 1995, 2015, Evan Dara
- © 2015, Stephen J. Burn, por el prólogo de la presente edición
- © 2015, José Luis Amores, por la traducción
- © 2015, de la presente edición en castellano para todo el mundo: Editorial Pálido Fuego S.L.

C/ Charlot, 13. 29016 Málaga

www.palidofuego.com

Primera edición: abril de 2015

Printed in Spain - Impreso en España

ISBN: 978-84-943655-1-5

Depósito legal: MA 474-2015

Impresión: Imprenta Kadmos S.C.L.

Río Ubierna Naves 5-6, Pol. Ind. Tormes, 37003 Salamanca www.kadmos.es

El cuaderno perdido.indd 4

### INTRODUCCIÓN

Stephen J. Burn Universidad de Glasgow

#### El mundo desde el otro lado de la soledad residencial

Tres años antes de morir, Edgar Allan Poe trazó la red de conexiones e intereses ocultos que apuntalaban la economía literaria americana de mediados del siglo diecinueve:

Los escritores más «populares», más «exitosos» de entre nosotros (al menos durante un breve período), son, en noventa y nueve de cada cien casos, personajes meramente hábiles, perseverantes, osados: en resumen, entrometidos, aduladores, charlatanes. Gente que logró imponerse con facilidad sobre editores aburridos ... se adjudicó reseñas favorables escritas o mandadas a escribir por partes interesadas ... De tal modo se fabrican «reputaciones» efímeras que, en su mayoría, sirven para sus propósitos específicos, o séase: llenar la bolsa del charlatán y del editor del charlatán.

Más de siglo y medio después, basta con efectuar cualquier recuento de grandes obras americanas del siglo diecinueve que pasaron desapercibidas en su época —*Moby-Dick* (1851) la principal de todas— para advertir alguna verdad en la afirmación de Poe de que la fama literaria tal vez sea un valor corrupto. Lo que quizá sea más difícil de apreciar es hasta qué punto las reputaciones contemporáneas continúan dependiendo de alianzas editoriales. Considérese el caso de *El arte de la defensa* (2011), primera novela de Chad Harbach, el cual ejerce de editor de la influyente publicación literaria neoyorquina *n*+1. Novela que ambiciona utilizar el beisbol «para comunicar algo verdadero y hasta crucial sobre la Condición Humana»,

5

el libro de Harbach explora el declive de un prometedor torpedero universitario en medio de una serie de alusiones frecuentemente chapuceras a la obra de Melville. El libro ciertamente prometía, si bien sus cualidades se vieron un tanto empequeñecidas por los excesivos elogios acumulados por el mismo, siendo destacable hasta qué punto otros editores de Nueva York fomentaron las alabanzas y panegíricos: en el reputado New Yorker, por ejemplo, el libro fue aplaudido en un emocionado artículo escrito por Wyatt Mason (editor en la revista *Harper's*); de manera similar, la New York Times Review encargó a uno de sus editores críticos de plantilla la reseña del libro. Sería una necedad impugnar la integridad de estos críticos, o sugerir que sus elogios formaban parte de una campaña organizada. No obstante, la imagen de un mundo literario donde los editores reseñan a otros editores sugiere un medioambiente al mismo tiempo acogedor y claustrofóbico que, probablemente, le resultaría familiar a Poe.

Las décadas venideras revelarán si el peso específico de la vaporosa novela de Harbach es capaz de soportar su aplauso, aunque algunas de las afirmaciones emitidas en su provecho parecen ya demasiado estratosféricas (¿es la descripción acústica del bateo de una pelota de béisbol como un «tañido alto y claro que hiende el rugido de la multitud» de verdad un signo de prosa «extraordinariamente ingeniosa», como sostiene Mason?). Si bien lo que podría llamar la atención de más lectores es la cuestión de qué hay del *Moby-Dick* contemporáneo, ese libro de enorme mérito no confirmado por la clase de influencia mediática capaz de provocar un aluvión de «reseñas favorables». Puede decirse que el principal candidato en esta categoría es *El cuaderno perdido* de Evan Dara, publicado a mediados de los años noventa del pasado siglo.

Según los eminentes registros de la época, la década de 1990 constituyó un mal momento para la narrativa estadounidense, con una escena literaria dominada por la mediocre y poco original producción de los programas de Escritura Creativa. En 1992, John Aldridge publicó *Talents and Technicians*, una queja tamaño libro acerca del estado del arte, donde se insistía que la década marcaba el fin de la:

gran tradición de innovación técnica y experimentación que, desde Joyce y Elliot a Pynchon, Gaddis y DeLillo, produjo el poema imperial y apocalíptico y la novela de rica complejidad intelectual ... los cuales encarnaban la ambiciosa visión de que las obras literarias pueden y deben convertirse en microcosmos artísticos de toda una sociedad o del mundo moderno.

La obra de jóvenes escritores —Aldridge señalaba a Raymond Carver, Lorrie Moore, T. Coraghessan Boyle, Jay McInerney y Brett Easton Ellis- ofrecía en cambio un «realismo limitado ... que luce tierno y hermoso en la página, se lee sin esfuerzo, desde luego no tonifica, ofende ni emociona a nadie, es uniforme según la moda del momento y carece de objetivo». En términos un tanto más apoteósicos, Sven Birkerts lamentaba, en su muy leído Elegías a Gutenberg (1994), que el deterioro de la esperanza novelística en medio de la proliferación de entretenimientos electrónicos significaba que «nadie piensa ya en escribir la Gran Novela Americana». Sin embargo, desde la perspectiva de nuestro siglo veintiuno, el tono funerario de estas declaraciones resulta improcedente, pues la década sí marcó en realidad una especie de renacimiento de la narrativa contemporánea, dirigido no obstante por escritores que no asomaban en la lista de lecturas de John Aldridge. Sabemos muy poco de Evan Dara —de hecho, la queja recogida en la página 287 de El cuaderno perdido de que el compositor Harry Partch «ni siquiera tiene una entrada en la Enciclopedia Americana» podría aplicarse fácilmente al propio autor—, pero lo que sí deberíamos saber ya es que su primera novela forma parte de este renacimiento.

En los últimos años del siglo veinte, surgió en Estados Unidos un notable grupo de nuevos talentos —A. M. Homes, Jhumpa Lahiri, Jonathan Lethem, Colson Whitehead— pero el renacimiento de la tradición que se extiende desde Joyce y Elliot pasando por Gaddis, Pynchon y DeLillo fue maquinado por Evan Dara, Jonathan Franzen, Richard Powers y David Foster Wallace. Mientras los críticos se lamentaban de las bajas expectativas esta-

blecidas por escritores más jóvenes, estos cuatro novelistas produjeron en los noventa obras cuyo virtuosismo lingüístico y espectacular ambición evocaban los logros totales de Ulises y El arcoíris de gravedad, obras que literalmente perseguían (parafraseando a Aldridge) modelar «el microcosmos artístico de toda una sociedad o del mundo moderno». Con lo que Tom LeClair describió como «prosa prodigiosa», El cuaderno perdido de Dara, Movimiento fuerte de Franzen (1992), The Gold Bug Varations de Powers (1991) y La broma infinita de Wallace (1996) se caracterizaban por la inteligencia omnívora de cada uno de sus autores (los intereses de los libros van desde la biología molecular hasta la sismología) y un desempeño técnico superlativo en cada una de sus respectivas páginas (cada libro ensaya una selección de estilos extremos -desde el lenguaje de programación en Franzen hasta una filmografía paródica en Wallace— para abordar sus temáticas). Sin embargo, lo que los distinguía de los libros de una generación previa, que en ocasiones también estaban bien e inteligentemente escritos, era hasta qué punto colocaban en un primer plano sus apremiantes mensajes ecológicos. Estas largas novelas poseían una visión global, medioambiental —John Blair Gamber sugiere, de hecho, que se sitúan a la cabeza de una larga tradición de «narrativa antiurbana de posguerra»— y utilizaban su envergadura y sus enseñanzas (extraídas a menudo de la teoría del caos, o basadas en sistemas complejos, en sintonía con las sucesiones no lineales de causa-efecto) para advertir al lector de los peligros de los estragos infligidos sobre el ecosistema por un capitalismo desenfrenado. Conforme pasaron los años, estos escritores fueron recibiendo poco a poco la merecida consagración por su obra de los noventa —Franzen y Powers ganaron el National Book Award; el Wallace post-suicida fue aclamado como «el mejor escritor de su generación»— y, en especial, Franzen y Wallace obtuvieron un gran número de lectores.

Aparte de las similitudes en cuanto a ambición, perspectiva ecológica y virtuosismo técnico, el lugar de Dara entre este grupo de escritores está marcado por conexiones anecdóticas. *El cuaderno perdido* fue publicado por ganar un certamen narrativo nacional, convocado conjun-

tamente por la editorial independiente Fiction Collective Two y la Universidad del Estado de Illinois que, en la época, daba cobijo a la enormemente importante Unit for Contemporary Literature. La tarea de seleccionar la obra galardonada recayó en el novelista William T. Vollmann, y el manuscrito ganador de Dara obtuvo una nota de sobrecubierta de Powers. No mucho después de publicado el libro, Franzen recibió un ejemplar que dio lugar a que éste publicase un breve texto en el *New Yorker* donde señalaba a Dara como uno de sus «condiscípulos en la escuela neoceñuda de narrativa americana». Dado el solapamiento de estilos, y el reconocimiento favorable de sus contemporáneos, parece razonable preguntarse por qué Dara no ha alcanzado un público de magnitud equivalente ni ganado una aclamación similar.

El primer motivo puede ser algo tan simple como la más que escéptica distancia que el escritor ha mantenido con los medios de comunicación. Mientras sus «condiscípulos» se mostraban deseosos de hablar con la mayoría de publicaciones, y abastecían la necesidad del mercado de información extraliteraria, hasta la fecha no se ha publicado ninguna entrevista con Dara y la información que sobre él ha trascendido es escasa. Si semejante desconfianza está justificada (y el segundo libro de Dara, The Easy Chain [2008], incluye la narración de una transacción desganada con un editor del gremio, lo que quizá explique por qué Dara publica ahora sus libros exclusivamente con su propia firma editorial), también es justo decir que Dara ha publicado menos libros que sus colegas; Powers, por su parte, había publicado cinco libros en el intervalo entre las dos primeras novelas de Dara. Con independencia de las diversas actividades capaces de coadyuvar al logro de presencia literaria en Estados Unidos, también es cierto que El cuaderno perdido (y la narrativa de Dara en general) es más difícil de equiparar con las expectativas comerciales de una novela convencional. Sea cual sea la cultura no literaria que salpique una novela de Franzen, Powers o Wallace, y sean cuales sean las excursiones estilísticas que tengan lugar en sus libros, en iusticia cabe caracterizar cada novela de éstos como un relato entrelazado con varias incursiones narrativas más o

menos lineales sobre personajes individualizados y entretejidas en una estructura narrativa alterna. Por otro lado, El cuaderno perdido es una detonación más audaz y más radical del sistema de creencias subyacente en el corazón del género novelesco; detonación que comienza con su rechazo de la soberanía de la escena individualizada, discontinua, y que acaba con la reformulación de la soberanía del individuo por encima de sus distinciones de género.

Como antecesores del estilo radical de Dara a nivel técnico cabría señalar a Manuel Puig, Ronal Firbank y —quizá el más obvio— William Gaddis. Desde su segunda novela, JR (1975), en adelante, Gaddis transformó progresivamente su obra en un collage de diferentes textos y voces, apoyándose en la energía narrativa del diálogo para hacer avanzar el libro. Llevando la impersonalidad modernista a un nuevo nivel, durante largos tramos este diálogo se presenta sin las acostumbradas señales de posición de la novela realista —los «él dijo» o «ella dijo»—, lo cual proporciona a Gaddis una técnica extraordinariamente económica donde las mismas peroratas llevan implícitas sus propias acotaciones (gestos, relaciones espaciales, atuendo) tradicionalmente ofrecidas por un narrador esforzado, como en esta escena de JR:

- —¡Ah, qué susto me has dado! Qué estás haciendo ahí...
- —Sólo estaba, sólo hacía una llamada...
- —Pero ¿por qué te escondes ahí detrás?, y qué, qué narices llevas puesto...

Aunque Gaddis se vale de esta técnica para generar efecto, lo hace en gran medida preservando la integridad de las escenas individuales, y utilizando un reparto de personajes (los cuales, en su mayoría, son fácilmente reconocibles mediante tics verbales) que permanece íntegro a lo largo de todo el texto. Dara, por el contrario, adopta la técnica de Gaddis y además desecha el resto del armazón convencional. Aunque en *El cuaderno perdido* hay personajes recurrentes —como Robin (204, 261, 308), o la voz desesperada que insiste en que «hay algo que quiero decir» (193, 246)— ninguna figura centralizadora preserva un curso lineal a través del entramado narrativo de Dara.

Del mismo modo, las escenas individuales ya no están diferenciadas, si bien, en lo que tal vez sea el desarrollo más revolucionario de Dara, los cambios entre voces (y ubicaciones) tienen lugar con poca o ninguna fanfarria. El producto final es sorprendentemente legible, con un constante intercambio de voces que crea la sensación de un flujo veloz, en lugar del staccato de intermitencias de los habituales capítulos alternados. Sin embargo el libro no es una mera demostración formal asombrosa; de hecho, en un momento dado Dara parece avisarnos contra semejante conclusión, cuando un personaje se queja de que «el ingenio es enemigo del contenido» (296). Lo que convierte la novela en algo más que una representación de virtuosismo técnico es que el rechazo de Dara a adherirse a una figura exclusiva o trama única está íntimamente relacionado con la temática central del libro. Como Jeremy Green sostiene en Late Posmodernism (2005) —uno de los pocos estudios académicos que tratan la novela en detalle— «el flujo de texto como estrategia de la novela es en realidad una batalla librada contra las partículas de significado discretas y lacradas». Como señala Green, esta batalla llega tan lejos como para descartar el uso del punto hasta la conclusión del libro (donde aparece al final de la penúltima frase), si bien su propósito temático es forzar al lector a alterar su perspectiva para reconocer una visión de interconectividad radical.

La sensación de interconexión es superficialmente palpable en el libro mediante sus elementos recurrentes —diferentes voces, por ejemplo, evocan la misma soledad residencial de diferentes maneras; el mismo chiste judío es contado tres veces (62, 242, 342)— aunque la resonancia de interconexión más intensa yace más a fondo en el seno de la novela. El cuaderno perdido comienza con un personaje que anuncia haber «establecido ... una nueva definición de Hombre», y una manera de considerar el veloz intercambio de voces del libro es reconocer que Dara está desafiando la definición de hombre como «partícula de significado discreta y lacrada», empujando a su vez al lector a reconocer que cada individuo aislado, concreto, es parte de una red conectada a gran escala de otros individuos, cuyas diversas acciones y (quizá más impor-

tante) inacciones se unen para formar nuestra realidad comunal. Dicho de otro modo, ninguna de estas personas importa porque todas ellas importan. Esta visión de interconexión —«de conjunto, de un solo organismo respirando al unísono» (448)— posee una clara e importante dimensión ecológica, elaborada por muchas de las voces del libro. Aunque también se asienta en el hecho de que la cosa más cercana a un personaje unificador y recurrente en la novela es (en un movimiento reflejo del decreto estadounidense 1818 que define una empresa como «un ser artificial») la empresa que parece representar la mayor de las amenazas para los diversos personajes y su entorno.

Esta es la idea dominante del libro, aunque si ello fuese todo lo que éste tuviera que ofrecer se limitaría a ser una advertencia inteligente y saludable, si bien probablemente no necesitaría quinientas páginas para resultar eficaz. Sin embargo, la auténtica riqueza de El cuaderno perdido estriba en que sus implicaciones y goces no acaban ahí. Si las cualidades de la narración cubista de Dara empujan al lector a pensar en la identidad en términos de yuxtaposición, donde el yo es redefinido como nodo individual inmerso en una red infinita, entonces las cualidades del pensamiento de los personajes de Dara empujan al lector a experimentar el libro en estéreo: esto es, la plenitud intelectual del diálogo devuelve constantemente analogías para los propios procesos del libro que nos animan constantemente a modificar el marco de referencia que utilizamos para comprender el libro, y lo sitúa casi en contextos por momentos más alejados de lo literario. Las reflexiones de la novela sobre Eisenstein, por poner un caso, y «toda su especulación sobre el montaje, acerca de la productividad de la colisión de imágenes ... todo lo que dice acerca de la participación del espectador en la creación de sentido» (222-23), animan al lector a considerar las veloces transiciones entre escenas del libro en términos de historia cinematográfica, junto con la propia «participación» de ésta en la cuestión de conferir sentido al texto. El deseo de una voz de «conseguir grabar a esta gente de la manera más natural y directa posible, conseguir que hablen —de sus vidas, su trabajo, de sí mismos—: dejarles que sean sus propios test de Rorschach» (355) desplaza el registro a la psicología y nos invita a considerar qué podrían estar revelando las voces, inadvertidamente, acerca de sí mismas. Las alusiones y los modelos se acumulan —moviéndose por «las lazadas y refracciones dimensionales» de M. C. Escher, las obsesivas variaciones de Beethoven, el postulado de Einstein de «que no hay centros absolutos ... [luego] todo punto tiene derecho a reclamar una especie de centrismo» (333) pero dada la forma en que la abundante textura intelectual del libro desemboca (especialmente en las lastimeras fases del final) en una generosa narración de la insensatez que provoca tanto sufrimiento humano, quizá una de las analogías clave ofrecidas per sé por el libro sea la búsqueda de Harry Partch de «una nueva fusión de lo sensual y lo intelectual» (284).

El cuaderno perdido es, pues, una novela que lleva el arte de la novela en nuevas direcciones, a la par que exhibe un intelecto único, además de apremiantes mensajes sociales codificados. Pero a pesar de sus amplias cualidades mentales y artísticas, quizá su ausencia de fama en comparación sea en cierto grado menos misteriosa de lo que a primera vista parece. Si la relativa celebridad de la novela de Harbach nos enseña algo, es que la cultura americana tiende a celebrar libros que ratifican sus obsesiones nacionales sin cuestionarlas. Si los destinos contemporáneos de los libros de Melville y Dara nos enseñan algo es que la narrativa innovadora que plantea preguntas complejas acerca de los costes del imperio americano ha de ascender a menudo una empinada ladera para obtener mayor reconocimiento. Es de suponer que Dara ya era consciente de ello —a fin de cuentas, uno de los temas del libro es una extensa crítica de la frívola cultura publicitaria que abunda «en el adoctrinamiento en la fraudulencia» (254) pero quizá esta traducción acabe ayudando a El cuaderno perdido a abrirse camino hasta un público cada vez más cansado de «reputaciones fabricadas».

Glasgow, enero de 2015

### EL CUADERNO PERDIDO

Honrar a todo hombre, a todos y cada uno, es honrar la verdad. Kierkegaard

Dejadme que os enseñe a recoger Este trigo esparcido en un mismo haz, Estos miembros rotos en un solo cuerpo.

Tito Andrónico