

Manuel Moyano, *Teatro di cenere*, studio e traduzione di Antonio Candeloro, Bracciano, Del Vecchio Editore di Perelun, 2021, 147 pp. ISBN 9788861102057

Barbara Greco
Università di Torino

En traducción de Antonio Candeloro, *Teatro di cenere* de Manuel Moyano es una antología de microrrelatos publicada en España en 2011 (*Teatro de ceniza*, Menoscuarto), ahora editada en la colección “Forme brevi” de Del Vecchio editore. El volumen consta de cien micronarraciones más una inédita, concebida durante la pandemia por Covid-19. Autor que en palabras de Fernando Valls “ocupa hoy un lugar indiscutible dentro de la historia del actual microrrelato español, hispánico” (“Manuel Moyano: los microrrelatos del funambulista”, *El cuento en red*, 2011), Moyano (Córdoba, 1963) es un escritor polifacético, cuya producción incluye cuentos (*El amigo de Kafka*, Premio Tigre Juan 2002; *El oro celeste*, 2003 y *El experimento Wölberg*, 2008), novelas (*La coartada del diablo*, 2007) y la muy reciente *La frontera interior. Viaje por Sierra Morena* (2022), que pertenece al género de la literatura de viaje y fue galardonada con el Premio Eurostars Hotel de Narrativa de Viajes 2021.

La incursión del autor en el género del microrrelato comienza con *El imperio de Chu* (2008) y se consolida con *Teatro de ceniza*, segundo ciclo que incorpora los textos anteriores en un nuevo proyecto más ambicioso y complejo, demostrando el dominio que Moyano posee del “cuarto género narrativo”, en el que la evidente

hiperbrevidad del relato –sin narratividad se pasaría a una escritura aforística o epigramática y el autor es muy consciente de ello, advirtiendo del peligro de “acabar contando chistes”– se consigue mediante la concisión (o *rapidez*, en sentido calviniano) y la elipsis. Mejor dicho, para Moyano las técnicas mencionadas motivan la ubicación del microrrelato en un espacio autónomo, distinto al del cuento, que implica una disposición creativa peculiar, asociada a una práctica receptiva e interpretativa igualmente peculiar, como él mismo declara a Andres-Suárez: “En el microrrelato, el uso de la síntesis y de la elipsis es tan intensivo respecto al cuento que creo que no puede hablarse de una diferencia cuantitativa o gradual, sino claramente cualitativa. Diría incluso que, a la hora de escribir ambos géneros, se emplean áreas distintas del cerebro: yo lo siento así mientras los escribo. Esto es extensible a los lectores: el lector de microrrelatos debe situarse en un determinado estado mental, debe prepararse para que la mayor parte de la historia se le cuente entre líneas” (“Influencia de Borges en la obra de Manuel Moyano”, 2012).

Esta retórica del silencio, resultado de un minucioso trabajo de sustracción y depuración que el autor lleva a cabo como un miniaturista, exige un lector activo, llamado a descubrir lo no dicho, lo sumergido que se esconde tras el estilo esencial y minimalista del microrrelato, ya desde el umbral del texto. Me refiero a los cinco epígrafes que lo introducen y condensan la poética del libro en las referencias a obras (corresponde al lector identificarlas) como *El espacio alrededor* de A. Enríquez, *Ensayo sobre el paraguas* de M. Schwob, *El mar de madera* del estadounidense J. Carroll y *El hacedor de estrellas* de O. Stapledon, que en su heterogeneidad comparten y anticipan una dimensión híbrida, de sueño y realidad, desde la que se despliega la reflexión

existencial que recorre las historias narradas. Especialmente interesante me parece la primera cita, basada en el proverbio chino “Il pesce non è cosciente dell’acqua”, que trae a la memoria el apólogo con el que Foster Wallace abrió su discurso a los estudiantes universitarios del Kenyon College en 2005 (publicado posteriormente con el título *This is the water*), cuyo sentido último evoca la ambigüedad del mundo en el que estamos inmersos como peces en el agua y que, por tanto, somos incapaces de ver, pero que Moyano trata de revelarnos a través de la imaginación que impregna sus microrrelatos, a menudo adscritos al género fantástico.

Lo fantástico, en efecto, se impone en la mayoría de las narraciones, proyectadas en una dimensión imaginativa que supera el realismo de nuestro mundo (tan efímero como un teatro de cenizas) y se convierte en una meditación sobre el sentido de la existencia humana, comprensible a través de la deformación de las coordenadas con que solemos medirla. Así, el tiempo de las historias narradas se vuelve circular en “Ritorno” (78), cuyo protagonista revive en el cuerpo de un niño recién nacido; regresivo en “Il proiettile” (62), donde la bala que mata al presidente Kennedy vuelve atrás y se transforma en materia líquida, corrigiendo el error histórico; o eterno, como en “Perennità” (25), donde el progreso científico conduce a una sociedad de hombres aburridos y sin vitalidad. Asimismo, el autor trastoca la categoría espacial y construye una geografía imaginaria, formada por la laberíntica ciudad de Uff del feroz “Scacchiera” (19), cuyos habitantes están destinados a vagar en la vana búsqueda del camino a casa, la anónima ciudad donde la “policía de los sueños” que da título al relato (50) persigue los sueños de gloria y poder de los ciudadanos o el escenario apocalíptico de

“Il gioco” que ha borrado todo rastro de civilización, por mencionar solo algunos ejemplos de manipulación literaria que roza la distopía. En el contexto irreal que albergan muchas historias se mueven criaturas horribles y monstruosas, como zombis (84), extraterrestres que aplastan París robando la Torre Eiffel (58), seres viscosos como la “ameba colosal” que sale del retrete en “Maternità” o los horribles, misteriosos y cómicos “omoi” (52), pero también estatuas parlantes (23) y maniqués en movimiento (47).

En variadas ocasiones Moyano *naturaliza* lo fantástico, adoptando el punto de vista del *otro* (entendido como no humano: monstruo, objeto animado, virus, como en el relato inédito que cierra la colección) o banalizando lo sobrenatural, estrategia desarrollada en el magistral “Atlantide”, para reiterar, con amarga ironía, los límites del conocimiento humano y el carácter absurdo del mundo, en el que yace lo siniestro, que también aflora en los textos más realistas. En estos, de hecho, se respira la grisura de la vida burguesa y monótona que aflige a los personajes, atrapados en rígidos patrones sociales o familiares, criaturas infelices que desempeñan un papel estereotipado al que solo el acto extremo del suicidio puede proporcionar alivio. Máxima representante de este vívido conjunto de individuos desorientados, hijos de la sociedad contemporánea, que desfilan por el libro, es sin duda la protagonista de “Depressione”, Roberta Scalabrini, única figura no anónima de la obra, ama de casa frustrada cuyo malestar se traduce lingüísticamente a través de la acumulación con la que el narrador en tercera persona describe la lista de la compra. Otra técnica recurrente en el libro es la reescritura de leyendas, mitos y tópicos literarios (el minotauro, el hombre lobo, las sirenas, etc.) que el autor reformula y resemantiza

creativamente, ofreciéndonos su personal versión de historias pertenecientes al patrimonio cultural colectivo, que se nutren de un amplio repertorio, literario y no. Un ejemplo de llamada a la cultura del lector, que trasciende el ámbito humanístico y se construye sobre el proceso inferencial (la retórica del silencio antes mencionada), es la ingeniosa e irreverente “Ipotesi di Borel” (57). Partiendo del “teorema del mono infinito” (57), también llamado “paradoja de Borel” por el matemático que lo inventó y que afirma la posibilidad de escribir una obra literaria pulsando al azar las letras de un teclado, Moyano imagina el éxito del experimento, al que reserva un desenlace desacralizador e inesperado, que sanciona la desmitificación de la ciencia. La distorsión de las coordenadas espacio-temporales, la subversión de la perspectiva tradicional, la escritura alienada, el onirismo, lo fantástico, el humor negro, la paradoja, la metaficción, la distopía, la intertextualidad y la intermedialidad, la ucronía, la reescritura, la matriz ramoniana de determinados relatos muy cercanos a las *greguerías* (43, 107) son algunos de los muchos recursos que el autor emplea con maestría y que nos dan un mosaico narrativo de temas y técnicas dispares pero firmemente cohesionado, donde el microrrelato se convierte en el espacio ideal que nos transporta al maravilloso universo de Moyano.

La complejidad formal y semántica de la antología se mantiene gracias a un cuidadoso y razonado trabajo de traducción, que respeta el estilo y preserva la ironía y el ingenio verbal de la obra, en un proceso de traducción que se hace aún más insidioso por el laconismo del género adoptado y la contigüidad de las dos lenguas en acción. La edición italiana es el resultado de una fructífera colaboración entre autor, traductor y editor, que se refleja en la elección del formato (estéticamente atractivo desde la

portada) y en los paratextos críticos que la acompañan, con el prólogo original de Luis Alberto de Cuenca, el posfacio y “La scatola nera del traduttore”. En el posfacio, Candeloro colma algunas lagunas, tales como el origen y la explicación del título, y proporciona las herramientas hermenéuticas adecuadas, interpretando la obra de acuerdo con la teoría orlandiana de lo sobrenatural, entendido como ese “spazio in cui vige il diritto di rispondere al piacere dell’immaginario” (123) y a través del cual el lector se ve arrojado a otros mundos que “ci obbligano a riflettere su noi stessi e sulla realtà fattuale ed empirica in cui viviamo” (124). El hispanista señala aquí influencias literarias y paralelismos, fundamentando el estudio con referencias críticas puntuales.

Finalmente, “La scatola nera del traduttore” contiene una reflexión sobre las estrategias efectivas y las selecciones terminológicas efectuadas, expuestas a través de ejemplos concretos y apoyadas, una vez más, en un aparato crítico. *Teatro di genere* cumple con la tarea de presentar al público italiano a un escritor que ha conquistado su lugar en el panorama literario español contemporáneo y cuya prosa limpia y exacta queda bien expresada en esta traducción.

DOI 10.14672/1.2022.1985