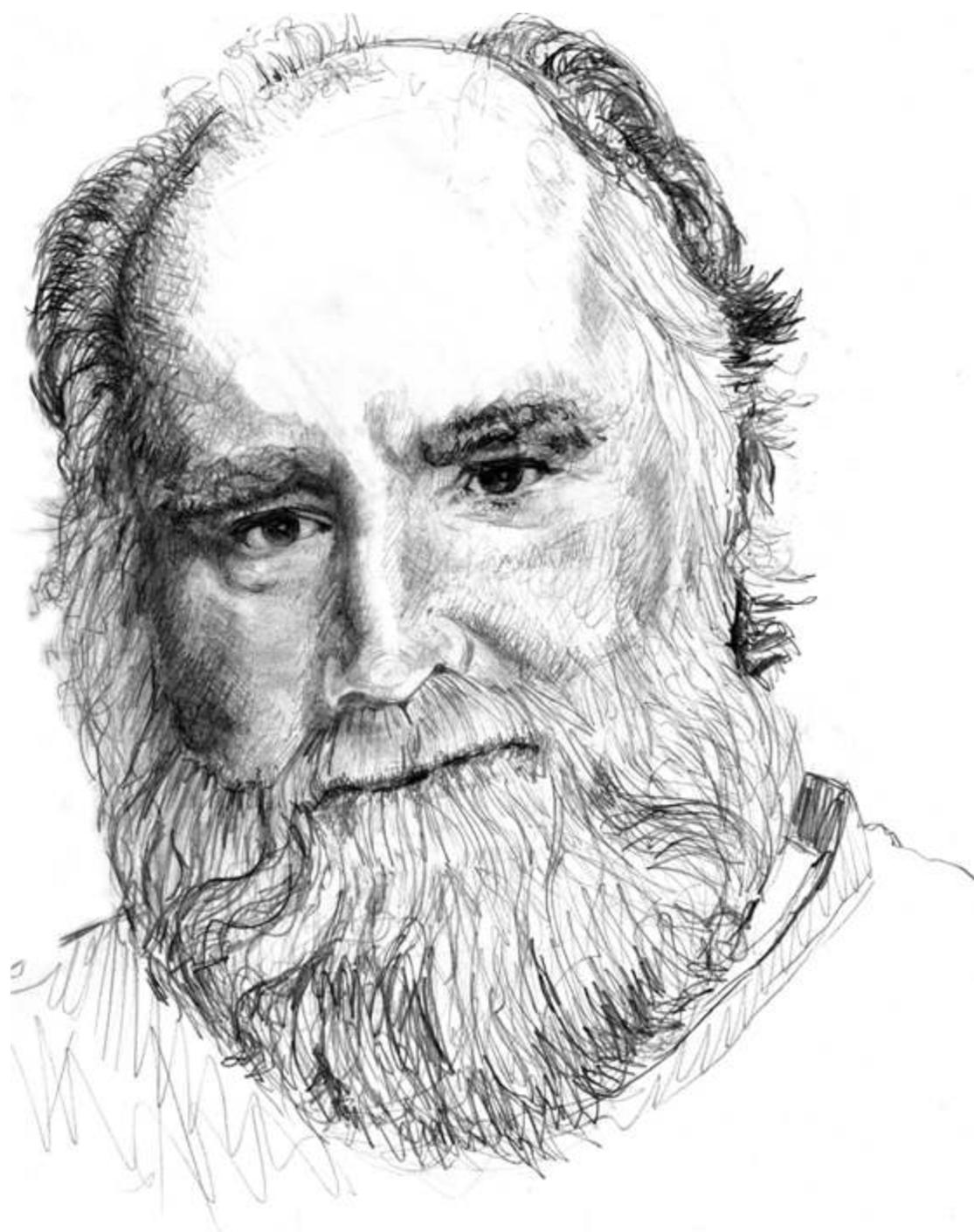




# LA ENTREPLANTA



# NICHOLSON BAKER

## LA ENTREPLANTA

Traducción de Ce Santiago





Título original: *The Mezzanine*  
Primera edición: noviembre, 2018

© del texto: Nicholson Baker, 1986, 1988  
© de la traducción: Ce Santiago, 2018  
© de la presente edición: Editorial Humbert Humbert, S.L., 2018

Diseño de cubierta: Duró Studio  
Ilustración de interiores: Laura Moreno

Publicado por La Navaja Suiza Editores  
Producción del ePub: booqlab  
Editorial Humbert Humbert, S.L.  
Camino viejo del cura 144, 1.º B, 28055 – MADRID  
<http://www.lanavajasuizaeditores.com>  
ISBN: 978-84-123059-7-5

IBIC: FA

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de la obra.

# ÍNDICE

*And yes I said yes I will Yes.* Siete notas  
sobre *La entreplanta*, por Patricio Pron

## LA ENTREPLANTA

Capítulo Uno

Capítulo Dos

Capítulo Tres

Capítulo Cuatro

Capítulo Cinco

Capítulo Seis

Capítulo Siete

Capítulo Ocho

Capítulo Nueve

Capítulo Diez

Capítulo Once

Capítulo Doce

Capítulo Trece

Capítulo Catorce

Capítulo Quince

EPÍLOGO, por Ce Santiago

*AND YES I SAID YES I WILL YES.*  
SIETE NOTAS SOBRE *LA ENTREPLANTA*

Patricio Pron

«¿Quieres que te cuente todas las cositas que se me pasan por la cabeza, sin dejarme ninguna?», pregunta la mujer al otro lado de la línea en *Vox* (1992), el episodio de sexo telefónico que conforma la tercera novela de Nicholson Baker (Nueva York, 1957). La respuesta de su interlocutor es, por supuesto, que sí; y, aunque en *Vox* da pie a la fantasía de una orgía en un circo y a una escena de seducción en la que desempeña un papel eminente el aceite de oliva y la limpieza de cañerías, la pregunta y su respuesta pueden ser vistas también como el punto de partida de toda la literatura del autor, comenzando por *La entreplanta* (1988), su debut literario. Más que ningún otro escritor de su generación, Baker exige de su lector un rotundo «sí» por respuesta para que su obra funcione, una entrega total y absoluta como la de Molly Bloom al final de *Ulises* de James Joyce –posiblemente el libro que funda la genealogía de los escritores más radicales del siglo XX a la que Baker pertenece por derecho propio– porque, cuando pregunta a su lector si este quiere que le cuente «todas las cositas» que se le pasan por la cabeza, el autor de *La entreplanta* no está bromeando: va a contarle absolutamente todas ellas, y son muchas.

Paul Valéry repudió la novela con el argumento de que esta debía forzosamente incluir frases como «la marquesa salió a las cinco», que le parecía una trivialidad; Antón Chejov, por su parte, exigía que, si en el primer acto de una obra teatral se hacía mención de un rifle, en el siguiente el rifle fuera disparado. No existen los hechos insignificantes en literatura; y la novela del siglo XX –que, en ese sentido, es profundamente chejoviana– lo demuestra, también *La entreplanta*. ¿Qué narra la novela de Baker? Un joven empleado de oficinas llamado Howie aprovecha la pausa del almuerzo para comprar un par de cordones para los zapatos, come unas palomitas de

maíz, un perrito caliente y una galleta, bebe un poco de leche, hojea una edición de bolsillo de las *Meditaciones* de Marco Aurelio, regresa a la oficina: eso es –trágica, hilarantemente– todo.

3

Y sin embargo es más que suficiente; de hecho, a Baker le alcanza –y le sobra– para poner de manifiesto muchos de sus talentos, como una percepción extraordinariamente aguzada de los detalles, un sentido notable del ritmo de la frase y de las posibilidades cómicas de la historia y una capacidad excepcional para convertir el flujo de conciencia del obsesivo, hiperracional Howie en algo que resulta próximo al lector, algo que abandona el ámbito privado –el interior del interior de la mente del personaje– para convertirse en un cierto tipo de experiencia extrema pero común con la que el lector puede identificarse, como su imagen en un espejo.

4

Nicholson Baker es considerado habitualmente un miniaturista: por una parte, sus novelas están repletas de pequeños detalles muy bien observados, como el de que las pajitas de plástico tienden a flotar sobre la bebida, el de la conveniencia de que la apertura de los cartones de leche conforme un pico que facilita el derramado o el de que la basura se acumula siempre en la parte superior de las escaleras mecánicas, y no en otro sitio. (Todos los ejemplos provienen de *La entreplanta*). Por otra parte, sus obras suelen «desarrollarse» –no es completamente correcto que las novelas de Baker se «desarrollen» en ningún sentido– en un espacio de tiempo reducido: una hora en *La entreplanta*, unos pocos minutos en los que el narrador sostiene en brazos a su hija en *Temperatura ambiente* (1990), algunos instantes en *Una caja de cerillas* (2003), unas horas en *Vox*. Sam Anderson observó, en la entrevista que le realizó para *The Paris Review* en 2011, que «lo que oculta el tono jovial de Baker es la convicción defendida apasionadamente de que

deberíamos honrar los detalles de nuestras vidas más que ser arrastrados por extrapolaciones y abstracciones»; pero el hecho es que, aunque esto es parcialmente cierto, la literatura del estadounidense posee un alcance mayor del que correspondería a la de un miniaturista: al escribir acerca del tránsito del envasado de la leche en botellas a su venta en cartón, sobre la conversión de los lugares de trabajo en espacios revestidos de moqueta por defecto o el surgimiento del sexo telefónico, Baker apunta a la conformación de una antropología urbana y muy personal cuyo mensaje es que, por insignificantes que parezcan a simple vista, todas estas pequeñas novedades suponen cambios significativos en nuestra percepción y en la relación que establecemos con los objetos y, de forma más amplia, con el mundo. Uno de los méritos más notorios y desconcertantes de *La entreplanta* es que en ella se fundan simultáneamente dos regímenes de distinto orden, el de un puñado de experiencias que no vuelven a ser las mismas después haber sido descritas hasta su (aparente) extenuación –es improbable que el lector vuelva a atarse los zapatos o se enfrente a unas escaleras mecánicas del mismo modo en que lo hacía antes de haber leído esta novela– y el del sujeto que las evoca, en este caso el melancólico, obsesivo, Howie del que al final del libro no sabemos paradójicamente nada aunque nos lo ha contado todo.

A pesar de la aparente trivialidad de los pensamientos con los que personajes como Howie se entretienen en sus libros, la literatura de Baker se hace una pregunta muy poco trivial, la de cómo comprender cuál es el sentido de ciertas experiencias sin recurrir a generalizaciones. Jorge Luis Borges se negó a escribir alguna vez una novela afirmando que «una obra de trescientas páginas no puede prescindir de ripios, de páginas que sean meros nexos entre una parte y otra». Baker, en cambio, parece interesarse únicamente por esos nexos, los «ratos muertos» entre hechos «trascendentes» –y deliberadamente omitidos– que constituyen el contenido casi excluyente de sus libros y su muy particular aproximación al problema

del conocimiento, que para el autor no está escindido del «poder alimenticio» de las percepciones más insignificantes cuando estas son vistas «al microscopio» y de la desestabilización producida por la emergencia de la vulgaridad como tema primordial del entretenimiento y la comunicación contemporáneos. Como afirma Ross Chambers en relación con *La entreplanta*, «la trivialidad de la narrativa de Baker sugiere [...] una hipótesis que tiene más que ver con cuestiones filosóficas que con la narrativa como tal. ¿Qué tipo de texto trata lo trivial como significativo? ¿Cómo se establece la importancia de lo (supuestamente) trivial? ¿Qué cambios supone esto en las formas en que concebimos el conocimiento y en los modos de comprobación en los que se basa nuestra manera de identificar el conocimiento? ¿Hay algo parecido a un “tiempo muerto” epistemológico que pueda tener un interés filosófico, educativo o crítico?».

6

*La entreplanta* es y no es una respuesta a estas preguntas: al igual que *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y de los libros de Georges Perec – con quien Baker comparte también la preferencia por una *contrainte* o restricción que limite y a la vez multiplique las posibilidades de una situación narrativa–, *La entreplanta* es digresiva, proteica, multiforme. (Y aparentemente descriptiva, excepto por el hecho de que, como en Proust y en Perec, aquí no se describe en un sentido estricto, sino que se presenta la conciencia que lleva a cabo el acto perceptivo del que se deriva la descripción). Baker pasa de los surcos que los patinadores dejan en el hielo a las líneas de puntos en los formularios, a continuación habla de los troquelados, después deriva en los surcos de los discos y en las exigencias de su cuidado y al final piensa en las estrías que una embarcación deja en las aguas de una laguna: las diferencias de materiales, lo disímil de las condiciones de posibilidad de todos estos objetos y situaciones son suprimidos por el flujo de una conciencia que no los asimila pero tampoco los presenta contiguamente, que se contradice de a ratos a sí misma –una de las funciones más destacadas de las muchas y muy notables notas a pie de

página del libro—, que no puede dejar de pensar en aquello en lo que supuestamente no se piensa nunca porque es banal, trivial, fatuo: que pretende agotar lo que narra pero no lo agota, lo funda para la novela y para su lector.

7

*Vox* fue descrita por la crítica como una novela «tediosa», *La fermata* (1994) fue considerada «repulsiva», *Checkpoint* (2004), «escoria», *Humo humano* (2008), «infantil»: el desencuentro entre Nicholson Baker y la crítica literaria se remonta a su primera novela, de la que el crítico del *New York Times* Robert Plunket dijo que no tenía «ni historia, ni argumento, ni conflicto». (A pesar de lo cual, la crítica era positiva). *La entreplanta* sí los tiene, sin embargo, aunque estos no salten y hagan morisquetas frente al lector como desearía el crítico distraído: en algún sentido, su argumento es el de la fundación de una sensibilidad y la experiencia de asistir a ella. Se trata de una experiencia tan cautivante como la que, como admitió Baker en la entrevista de *The Paris Review*, tuvo lugar durante su escritura: «Fue totalmente absorbente, la sensación de estar hundido en medio de un estanque grande, tibio, casi inmanejable. Podía percibir cómo todas esas notas que tenía, todas esas observaciones que había guardado para usar alguna vez, se acomodaban finalmente relacionándose unas con otras. En algún lugar del capítulo tres, pensé, “Dios mío, ¡es un verdadero capítulo!”. Y más tarde llegué al capítulo ocho y algunas cosas habían sucedido: no había ocurrido mucho, pero algo había ocurrido». Qué le pasó a Baker en ese punto, y qué le pasará con él a quien lea este libro, puede y tal vez deba ser omitido aquí para dar paso al ejercicio de entrega absoluta por parte del lector que la narrativa del escritor estadounidense compensa ejemplarmente, al «*and yes I said yes I will Yes*» de Molly Bloom sin el cual, en cierto sentido, no hay literatura posible; pero la conclusión del ejercicio sí merece ser mencionada, y se encuentra en *El antólogo* (2009), otra de las novelas del autor de *La entreplanta*: «Uno necesita el arte para amar la vida».

# LA ENTREPLANTA

## Capítulo Uno

A la una casi en punto entré al vestíbulo del edificio en el que trabajaba y giré hacia las escaleras mecánicas, llevaba en una mano un libro de bolsillo de Penguin y una bolsita blanca de una droguería de la cadena CVS con la factura grapada en la parte superior. Las escaleras ascendían hacia la entreplanta, donde se encontraba mi oficina. Eran de esas de estructura flotante: un par de signos de integral que se elevaban precipitadamente entre los dos pisos a los que daban servicio sin puntales ni pilares con los que soportar ninguna carga intermedia. En los días soleados como este, una escalera provisional más pronunciada de luz diurna, creada por las intersecciones de las formidables cantidades de mármol y cristal del vestíbulo, confluía con las verdaderas escaleras justo por encima del ecuador de estas, expandiéndose en forma de resplandor acicular, y añadiendo prolongados y refulgentes realces a cada uno de los pasamanos de goma negra que oscilaban ligeramente a la vez que dichos pasamanos se deslizaban en sus rieles, como los radianes de lustre negro que surcan el ondulante borde externo de un LP<sup>1</sup>.

Al aproximarme a las escaleras de subida, transferí involuntariamente mi libro de bolsillo y la bolsa de CVS a la mano izquierda, para poder asirme al pasamanos con la derecha, con arreglo a la costumbre. La bolsa hizo un ruidito de papel que crepita, y al mirarla descubrí que por un segundo fui incapaz de recordar lo que había dentro, se me enganchó el recuerdo a la factura grapada. Pero por supuesto, pensé, aquel era uno de los principales motivos por los cuales las bolsitas eran necesarias: mantenían la privacidad de tus compras, a la vez que daban al mundo muestras de que uno llevaba una vida ajetreada, rica, repleta de recados apremiantes. Previamente durante aquella hora del almuerzo, me había pasado por un Papa Gino's, una cadena en la que rara vez comía, para comprar un cartón pequeño de

leche con el que acompañar una galleta que inopinadamente me había comprado en una franquicia en quiebra, atraído por la idea de pasar unos minutos en la plaza frente a mi edificio comiéndome un postre ya impropio de mi edad y leyendo mi libro de bolsillo. Pagué por el cartón de leche y entonces la chica (en la identificación con su nombre ponía «Donna») vaciló, percatándose de que en la transacción faltaba un componente.

–¿Quiere una pajita? –dijo.

Vacilé a mi vez, ¿la quería? Mi interés por las pajitas para beber cualquier cosa aparte de batidos había decaído varios años atrás, alcanzando probablemente su máximo el año en que el mayor proveedor de pajitas cambió las de papel por las pajitas de plástico, y nos adentramos en la engorrosa era de la pajita flotante<sup>2</sup>; aunque aún me gustaban las pajitas de plástico acodadas, cuyos cuellos plisados se resistían a doblarse de un modo muy similar al ligerísimo agarrotamiento que padecen las articulaciones de los dedos cuando uno los mantiene durante un ratito en la misma posición<sup>3</sup>.

Así que cuando Donna me preguntó si con mi cartón pequeño de leche quería una pajita, le sonreí y dije, «No, gracias. Pero igual una bolsita sí que querría». Ella dijo, «Oh, disculpe», y se apresuró a echar mano de una bajo el mostrador, conmovedoramente aturdida, pensando que ya había metido la pata. Era bastante nueva; se notaba por el modo en que abrió la bolsa: tres prolongaciones de una anémona como dedos en el interior, de la manera más lenta. Le di las gracias y me fui, y luego empecé a plantearme: ¿por qué había pedido una bolsa para meter tan solo un cartón pequeño de leche? No se debió únicamente a una necesidad abstracta de posesión, a un deseo de proteger de las miradas ajenas la naturaleza de mi compra –aunque este sea a menudo un poderoso motivo que no ha de ridiculizarse–. Los tenderos de los pequeños colmados familiares, que entendían de estas cosas, te metían de forma instintiva cualquier producto que compraras –un paquete de conchas de pasta, un cartón de leche, palomitas Jiffy Pop para hacer a la sartén, una barra de pan– en una bolsa: los alimentos destinados a ser consumidos en casa, consideraban, no han de ser vistos más que dentro de ella. Pero incluso después de marcar en la caja productos como cigarrillos o un bombón helado, destinados obviamente al consumo ambulante, a