

nº 864

5 €
Junio 2022

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

SAMANTA SCHWEBLIN

Mesa Revuelta

**MERCEDES CEBRIÁN
VALERIA CORREA FIZ
ANDRÉS BARBA
JAVIER MONTES**

Dossier

LITERATURA DESPLAZADA

**JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ
DAVID MEJÍA
CLAUDIA SALAZAR JIMÉNEZ**

“

**Creo que, incluso en las historias
más realistas, la ficción siempre
empieza cuando algo extraño
o inesperado sucede**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
José Manuel Albares Bueno

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Pilar Cancela Rodríguez

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo
Antón Leis García

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Elena González González

Director Cuadernos Hispanoamericanos
Javier Serena

Administración Cuadernos Hispanoamericanos
Magdalena Sánchez

Comunicación
Mar Álvarez

Suscripciones Cuadernos Hispanoamericanos
María del Carmen Fernández Poyato
suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

Impresión
Solana e Hijos, A.G.,S.A.U.
San Alfonso, 26
CP28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Diseño
Lara Lanceta

Fotografía de portada de Suhrkamp Verlag

Depósito Legal
M.3375/1958

ISSN
0011-250x

ISSN digital
2661-1031

Nipo digital
109-19-023-8

Nipo impreso
109-19-022-2

Avda, Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915 838 401

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

es una revista fundada en el año 1948 por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y editada de manera ininterrumpida desde entonces, con el fin de promover el diálogo cultural entre todos los países de habla hispana, siendo un espacio de encuentro para la creación literaria y el pensamiento en lengua española.

La revista puede consultarse en:

www.cuadernohispanoamericanos.com

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLB Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca:
www.cervantesvirtual.com

De venta en librerías: distribuye Maidhisa

Precio ejemplar: 5 €

Esta revista es miembro de
 **arce** ASOCIACIÓN
DE REVISTAS
CULTURALES
DE ESPAÑA

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
SAMANTA SCHWEBLIN
por Florencia del Campo
- 12** ALEMANIA SE ESCRIBE EN CASTELLANO
ALEMANIA CON OJOS HISPANOPARLANTES
NARRAR ALEMANIA EN CASTELLANO
por Mercedes Cebrián
- 16** DISTANCIA DE RESCATE: UNA ECO-DISTOPÍA EN TIEMPO PRESENTE
por Valeria Correa Fiz
- 20** SEGUNDA VUELTA
DANZA REVOLUCIONARIA. LA HABANA EN UN ESPEJO, DE ALMA GUILLERMOPRIETO
por Noemí Sabugal
- 24** CORRESPONDENCIAS
MICHEL NIEVA Y MATEO GARCÍA ELIZONDO «EL PRIMITIVO-PUNK Y CARTAS DEL YAGE»
por Valerie Miles
- 32** CRÓNICAS DEL ASOMBRO
LA ESCALERA DEL TIEMPO
por Gioconda Belli
- 34** CUESTIONARIO
«ME INTERESA CUANDO LA NARRATIVA NO SE ABANDONA AL ARGUMENTO Y PROPONE UN RITMO PROPIO, UNA MUSICALIDAD QUE PESA TANTO COMO LO NARRADO»
Ana Negri
- 36** EL ESCRITOR DESPLAZADO O EL SÍNDROME MAUPASSANT
por Andrés Barba
- 40** DOSSIER LITERATURA DESPLAZADA
LA INVENCIÓN DE UN NUEVO MAPA
por Juan Carlos Méndez Guédez
- 46** LOS CIELOS DISTINTOS: CARTOGRAFÍA PERSONAL DEL DESPLAZAMIENTO LITERARIO
por David Mejía
- 50** ESCRIBIR NARRATIVA EN ESPAÑOL EN LOS ESTADOS UNIDOS
por Claudia Salazar Jiménez
- 54** EL OÍDO ABSOLUTO
por Javier Montes
- 58** BIBLIOTECA
EDUARDO LAGO: CECI N'EST PAS UN CARNET DE VOYAGE.
Cristian Crusat
LA BIOGRAFÍA COMO PAISAJE.
Nuria Barrios
PROSAS RUPTURISTAS.
Santos Sanz Villanueva
UN MONTÓN DE IMÁGENES ROTAS SOBRE LAS QUE DA EL SOL.
Fran G. Matute
PEDRO JUAN GUTIÉRREZ Y LA FRONTERA DEL SILENCIO.
Eduardo Laporte
LA LITERATURA (CRÍTICA) MUNDIAL DE ECHEVARRÍA.
Wilfrido H. Corral
LA IMPOSTORA.
Menchu Gutiérrez
CABE LA FORMA.
Guillermo López Gallego
TÚ NO MORIRÁS, POESÍA A TUMBA ABIERTA.
Gema Borrachero García



Fotografía de Suhrkamp Verlag

SAMANTA SCHWEBLIN

«Creo que, incluso en las historias más realistas, la ficción siempre empieza cuando algo extraño o inesperado sucede»

por **Florencia del Campo**

Samanta Schweblin comienza públicamente su carrera literaria en el año 2001 (ese año terrible de la crisis y el corralito) cuando gana el Premio del Fondo Nacional de las Artes con un libro de cuentos, *El núcleo del disturbio*. El título parece perfecto para el contexto político y económico. El terror de sus cuentos también. De ahí en más, su carrera siguió apuntando alto y dando en el núcleo mismo, en ese tan premonitorio. Continuó ganando importantes premios y acomodó su vida para apostar por la escritura. Se mudó a Berlín y no se olvidó de llevar en el equipaje la tradición de taller literario argentino. Se armó una vida en la capital europea que le permitió trabajar con la escritura para vivir de la literatura. Tiempo-espacio-dinero, coordenadas de cualquier vida, factores inquietantes que se articulan o se friccionan y están en tensión con lo único que debería organizar el eje: el deseo. A lo largo de su carrera publicó dos novelas y tres libros de cuentos, hasta ahora, y participó en la adaptación cinematográfica de uno de sus libros: *Distancia de rescate*.

Título acertado si los hay en la historia de la literatura, «distancia de rescate» ya no es solo el nombre de la novela sino también una idea, una metáfora que circula en ciertos sectores, una imagen, de esas imágenes geniales que no abundan y que tienen la fuerza del destello. «Distancia de rescate» es un modo de tensión en el vínculo madre-hija, es un señalamiento a la mirada de la madre, es del estrago lacaniano su versión más literaria, pero es también en el habla común, ya instalada la frase, la posibilidad del cuidado y la salvación. O quizá solo la ilusión de ese rescate. Es la medida justa para evitar el horror. Pero la literatura de Samanta siempre nos hace pensar que quizá ese horror ya haya pasado, que hay algo de irreversible e irremediable, que hay que ir atrás a buscar ese salto al vacío, porque el vacío estaba antes, en la medianera que quedó a nuestras espaldas mientras intuíamos la caída.

En su última novela, *Kentukis*, se abre hacia un género más distópico, donde se propone al ser humano y a la tecnología como una especie de binomio actualizado que permitiría repensar la dialéctica del amo y del esclavo, sin saber muy bien quién es quién ni de qué lado está el horror, el temor y el sometimiento.

Hace pocos meses recibiste en Roma el Premio ILLa-Literatura, un premio que valora obras latinoamericanas traducidas al italiano. *Kentukis*, tu última novela, publicada en Italia por Edizioni Sur en 2019, es la obra con la que fuiste premiada. Me interesa que comentemos, entonces, tres cuestiones que se desprenden de esto: el panorama de la literatura latinoamericana en el extranjero, la importancia de las traducciones, y el mundo de los premios. Empecemos por las dos primeras, que creo que van de la mano. ¿Cómo sentís al panorama de la literatura latinoamericana en general, pero concretamente en relación a su posibilidad de circulación en otras lenguas?

La literatura latinoamericana creció muchísimo en estos últimos diez años. No creo que antes se escribiera menos, ni que estas nuevas generaciones sean

más interesantes que las anteriores. Creo más en otros factores, como las editoriales independientes, menos monopolios de las distribuidoras, más contacto entre editores y autores de distintos países. Y también una nueva masa de lectores mucho más importante para la subsistencia de las editoriales españolas, lo que hace que en España se publiquen más latinoamericanos, lo que a su vez nos acerca también a las traducciones.

También creo que es un buen momento para la literatura en traducción. Yo publiqué mi primer libro en el 2001. Pero no fue hasta el 2010 que publiqué por primera vez en España, donde supuestamente empezaba el circuito de las traducciones. En dos años rondaba las quince traducciones y recuerdo a mis propios editores sorprendidos con estos números, no solo porque yo era una autora desconocida sino porque se trataba

de un libro de cuentos. Recuerdo que el caso se comentaba como una gran excepción. Estos últimos años hay varios casos de primeras novelas, o incluso primeros libros de cuentos, traducidos inmediatamente al inglés, por ejemplo. Y además se leen, porque algunas de estas traducciones están también apoyadas por premios de prestigio internacional, que dan visibilidad más allá de los nichos. Creo que esto va acompañado de una revaloración de la figura del traductor, que pasó de ser un nombre escondido en la página legal del libro, a figurar en portada, a jugar incluso como una suerte de «editor», en el sentido de que hoy algunos libros se venden porque son traducidos por traductores estrella, y en muchos casos los traductores están ahora incluidos en estos premios de novelas extranjeras casi como coautores de los libros. Apoyo completamente este movimiento.

«La literatura latinoamericana creció muchísimo en estos últimos diez años. No creo que antes se escribiera menos, ni que estas nuevas generaciones sean más interesantes que las anteriores. Creo más en otros factores, como las editoriales independientes, menos monopolios de las distribuidoras, más contacto entre editores y autores de distintos países. Y también una nueva masa de lectores mucho más importante para la subsistencia de las editoriales españolas, lo que hace que en España se publiquen más latinoamericanos, lo que a su vez nos acerca también a las traducciones»

Sobre la última cuestión a la que me refería, el listado de los premios que obtuviste a lo largo de tu carrera es realmente largo, y así todo voy a nombrarlo: Premio del Fondo Nacional de las Artes, Premio Haroldo Conti, Premio Casa de las Américas, Premio Juan Rulfo, Premio Konex, Premio Tigre Juan, Premio Ribera del Duero, Premio Tournament of Books, Premio Shirley Jackson, Premio Mandarache, el ya mencionado Premio IIIa-Literatura, y el Premio O. Henry de ficción corta 2022 (recibido recientemente). Por un lado, los premios celebran un trabajo ya hecho, pero también disparan hacia el futuro. O dicho de otro modo, los premios cierran coronando pero alimentan la idea de una promesa. ¿Cómo vivís vos este doble movimiento?

Los premios dan visibilidad y a veces también algo de dinero. ¿Por qué los escritores hablan tan poco de dinero, si siempre hay que tener otro trabajo aparte del de la escritura para poder comprar el tiempo libre para escribir? Y el tiempo libre es una de las cosas más caras de este mundo. Trato de pensar que los premios son algo que les pasa a los libros, no a mí. Los agradezco y sé

que son un apoyo importante para los libros. Pero también fui varias veces jurado, y sé que en muchos de estos premios lo que separa a los finalistas de quien finalmente gana, raya casi lo arbitrario o lo circunstancial.

A veces también los premios pueden ser incómodos. Por ejemplo, estuve a punto de no aceptar el premio IIIa. Era un premio que no conocía, al que yo no me había presentado por mi cuenta, y sobre todo, un premio en el que Mario Vargas Llosa era el jefe del jurado. Yo leí a Vargas Llosa con mucha admiración en mi adolescencia, pero me fui alejando de él poco a poco por sus ideas políticas. No tengo nada personal en su contra, pero me preguntaba si yo hacía bien en aceptar un premio de manos de alguien que, políticamente hablando, representa muchas ideas con las que no estoy de acuerdo. Pensé en renunciar, pero descubrí que, en la lista de los más de veinte ganadores de este premio que data de los años 60, no había ni una sola mujer. Hay ganadores como José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Jorge Amado, Antonio di Benedetto, Mario Vargas Llosa, Adolfo Bioy Casares, Augusto Monterroso... la lista es excep-

cional, es larga y es merecida. Pero no hay ni una sola mujer. Me impresionó muchísimo. Pensé que los premios pueden ser circunstanciales, sí. Pero los espacios que se habilitan –o que no se habilitan– para los grupos, las tribus, las minorías o las mayorías, son espacios más deliberados, y nos muestran quiénes somos como sociedad, hasta dónde llegamos y qué nos queda aún por hacer. Decidí entonces aceptarlo, para ocupar el lugar por el que tanto hemos estado luchando, y para pedir leer unas palabras sobre este tema. En la entrega del premio, contenta de ver tanta prensa internacional, nombré una larga lista de lo que para mí son las grandes maestras latinoamericanas, todas ausentes en la lista oficial de los premiados, sin excepción: Silvina Ocampo, Sara Gallardo, María Luisa Bombal, Elena Garro, María Elena Walsh, Armonía Somers, Clarice Lispector... Tuve que hacer un esfuerzo para no emocionarme, porque leyendo esos nombres en voz alta, me di cuenta hasta qué punto eran nombres desconocidos. De alguna forma, la lista de los hombres era una lista de nombres vivos, presentes aunque casi todos estuvieran ya muertos; la lista de

las mujeres, en cambio, era una lista de mujeres ausentes y desconocidas. Estos, también, lo que hacen los premios. Y si buscan notas periodísticas sobre ese día, en todas está mi foto aceptando sonriente el premio, y en casi ninguna están citadas mis palabras y la larga lista de autoras. Se trata de todo un sistema de comportamientos que aplasta cualquier anomalía o intención de cambio. Y por supuesto, esto no es solo un problema que atañe al minúsculo mundo literario.

Voy a volver, a riesgo de pecar de insistente, un poco sobre la literatura latinoamericana contemporánea. Se habla de tendencias, incluso se utilizan etiquetas para agrupar a autoras bajo tendencias narrativas como el gótico andino, el gótico pampeano, el neorrural, la autoficción o cualquier otro subgénero que a vos se te pueda estar viniendo a la cabeza. Quiero saber si la lectura que vos hacés del panorama de la literatura latinoamericana actual está atravesada por estas categorías, y sobre todo, si te parece interesante diferenciar la literatura latinoamericana que se produce desde ese continente, de la que se produce desde fuera (el listado de las autoras de esta segunda categoría abre contigo y sigue con autoras como Ariana Harwicz o Mónica Ojeda, por mencionar apenas dos).

Leo a mis pares por fuera de esas etiquetas. Me gustan sus nombres porque hay algo de apropiación –gótico «pampeano» o «andino»–, y porque hay una revaloración del género fantástico, del horror, y de la ciencia ficción, que al fin empieza a considerarse también «literario». Pero no tengo claros sus límites y no tengo estas etiquetas en cuenta ni a la hora de elegir los libros ni al momento de pensarlos.

Me interesa tu pregunta sobre si hay algo que diferencia o aúna las literaturas que se escriben desde afuera de nuestros países de origen. Me pregunto qué pasa con los españoles con los que cada uno escribe, cuánto molestará –o al con-

trario, ampliará–, para el lector o para una historia en particular, estos españoles que hablamos los que vivimos afuera, que son españoles tan manchados, de tanto olvidar palabras o pedir prestadas nuevas, o sentir la falta de palabras de otras lenguas que no tienen traducción a la nuestra. Pienso en el caso de Julio Cortázar, que fue tan juzgado por su generación cuando, veinte años después de haber dejado Argentina, seguía escribiendo con el español de los años cincuenta. Me parece que en estas generaciones nuevas que escriben desde afuera, el español se vuelve algo así como una lengua personal, un español único que casi es un mapa en el que puede leerse en qué ciudades nacieron esos autores, con qué tradiciones se formaron, y desde dónde escriben ahora. Además de las autoras que nombraste pienso en Alejandro Zambra, en Andrés Barba, en Valeria Luiselli, Álvaro Enrigue, Lina Meruane, Laura Alcoba, Andrés Neuman, Eduardo Halfon, Rodrigo Hasbún, Benjamín Labatut... puedo nombrar otros veinte, y solo estoy pensando en autores de mi generación que hace tiempo que ya no escriben desde sus países. Es una cantidad enorme de autores. Y más me intriga todavía pensar, además del problema de la lengua, cómo sus experiencias extranjeras tocará sus imaginarios. Theodor Kallifatides tiene un libro hermoso sobre la condición del escritor extranjero, *Otra vida por vivir*. Dice que quizá ese sea el precio que hay que pagar por vivir en un país extranjero. Que no solo se vive una vida distinta a la que se dejó atrás, sino que, además, la vida en el extranjero te vuelve extraño.

Con todo lo que decís, me interesa conocer más sobre tu experiencia personal acerca de escribir desde afuera. ¿Cómo habitás y entendés vos la idea de *extranjería* desde la tensión entre patria y lugar de residencia? Porque en tu caso te fuiste a vivir a un país en el cual el idioma es otro diferente a tu lengua materna, y en ese sentido puede que el castellano no se te haya conta-

minado tanto. Pero al mismo tiempo, el riesgo ahí es tener un castellano que no está activándose y renovándose en lo cotidiano. Entonces la pregunta no es solo por una posición física y subjetiva (cuerpo) de habitar lo extranjero, sino también por la lengua, por la posibilidad de que la lengua sea ella misma un extrañamiento, un fuera-de-lugar. ¿O la lengua siempre es extranjera?

Vivo sobre todo en una gran burbuja latinoamericana, así que sí, mi español está manchadísimo. Creo que incluso más que si viviera en España, o en México, donde «la otra lengua» estaría mucho más delimitada. En Berlín mis amigos son sobre todo mexicanos, chilenos, españoles, venezolanos, colombianos. Y soy muy consciente de hasta qué punto esto, desde el punto de vista del lector más argentino, desnaturaliza completamente mi castellano. Vivo en el extranjero, pero en cuanto una nueva historia empieza a armarse en mi cabeza, todo mi imaginario viaja inmediatamente a Argentina. De alguna manera sigo anclada ahí. Así que mis personajes son sobre todo argentinos, argentinos que cuando abren la boca hablan raro. Hace unos años atrás, cuando estaba escribiendo *Kentukis*, esto me asustaba. Pensaba ¿cuál será el movimiento más natural? ¿Debería forzar mi verdadero castellano, el que hablo ahora, modificarlo artificialmente cada vez que hablan mis personajes? ¿O debería dejar que mi nuevo castellano fluya y aceptar ese extrañamiento en el lector? La pregunta me asustaba porque no me sentía cómoda en ninguno de los dos extremos. Tenía miedo a ese castellano nuevo, que era un poco como caminar sobre hielo, sabiendo que en cualquier momento podían saltar palabras y acentos extraños. Tenía miedo porque pensaba que la solución era la neutralidad. Nunca me imaginé hasta qué punto el crac del hielo bajo mis pies agudizaría mis percepciones sobre la lengua. Ahora cada palabra está bajo tela de juicio, y la herramienta espectacular que eso suponía si me animaba a perderle el mie-

«Yo sentía que lo extraño era la puesta en juego de “lo real”, de “lo normal”, y que la construcción de esa idea de realismo era tan importante como el hecho que la quebraba. Hay que tener qué quebrar para poder quebrar algo, ¿no? Además, ¿qué es lo real en la ficción? ¿Lo normal? ¿Lo socialmente aceptable como posible y conocido? Si los acuerdos sociales no abarcan el mundo por completo, ¿para qué está la literatura si no es para asomarse a todo lo que nos es extraño?»

do. Creo que la naturalidad que busco no es una respuesta que está en un castellano u otro, sino en el propio lenguaje de cada libro en particular.

La idea de extrañamiento en la lengua me arrastra a pensar sobre lo extraño. Lo extraño como aquello que irrumpe en un orden aparentemente normal. En tus libros hay un trabajo con esto, bordean lo fantástico cuando no están ahí. Muchas veces lo extraño es evidente, otras veces lo trabajás de una manera más sutil. En tus historias pasan cosas extrañas pero también se inscriben en el realismo. Me interesa eso, ese trabajo de roce, esa construcción de un mundo de seres con dos brazos y dos piernas pero que pueden decir algo que desencaja; esa normalidad torcida, que es la vida misma. Esa zona turbia. ¿Qué reflexión hacés vos de esto y de los géneros con los que trabajás o con los que coqueteás?

Lo extraño no contradice al realismo. Me acuerdo que me pasé la adolescencia

leyendo a los realistas norteamericanos, y mis amigos, que sabían que mis grandes dioses de esa época eran Ray Bradbury y Kafka, y que por ese entonces yo solo escribía historias fantásticas, me preguntaban desconcertados por qué estaba tan obsesionada con Raymond Carver, Tobias Wolff y John Cheever. Yo sentía que lo extraño era la puesta en juego de «lo real», de «lo normal», y que la construcción de esa idea de realismo era tan importante como el hecho que la quebraba. Hay que tener qué quebrar para poder quebrar algo, ¿no? Además, ¿qué es lo real en la ficción? ¿Lo normal? ¿Lo socialmente aceptable como posible y conocido? Si los acuerdos sociales no abarcan el mundo por completo, ¿para qué está la literatura si no es para asomarse a todo lo que nos es extraño? Creo que, incluso en las historias más realistas, la ficción siempre empieza cuando algo extraño o inesperado sucede.

Me interesa mencionar un tema en concreto que es recurrente en tus his-

torias. O más que un tema, un binomio: madre-hija. Muchos cuentos tuyos trabajan esta relación. La maternidad parecería ser un tema que te interesa, pero también la *hijidad*, o ese vínculo visto desde la hija. Tu novela corta *Distancia de rescate* es una novela a la que en ocasiones se la ha mencionado en contextos que trabajaban la maternidad en la literatura. Es un vínculo fundacional, y siempre complejo; creo que preguntarte por qué trabajás ese vínculo no me deja del todo satisfecha. Más bien quiero preguntarte por la relación entre ese vínculo como tema literario y las dos ideas anteriores que estuvimos explorando: *extranjería* y *extraño*. ¿Te parece que hay alguna conexión ahí?

Quizá, sí. A veces me preguntan por qué, sin ser madre, me interesa este vínculo, y yo siento que tengo que justificarme y decir cosas como «yo elegí no ser madre», y sobre todo, transmitir que no hay sobre esto ningún arrepentimiento. Pero si no hay ningún problema con esto a nivel personal, ¿por qué vuelvo a veces a esa relación? Y ahí es donde tu pregunta me resulta incluso reveladora: es la extranjería, es la curiosidad. No sé si me interesa escribir sobre una mujer de cuarenta y tres años que vive y escribe en Berlín, para eso ya tengo mi vida. Lo que me interesa es todo lo que no soy. Madre, padre, coreana, alemana, niño, caballo, anciana. La extranjería es siempre extrañamiento y distancia. Y la distancia me ayuda a ver con más calma, me da el tiempo que necesito para entender.

Aprovecho que mencioné *Distancia de rescate* para celebrar su adaptación cinematográfica. Es público que trabajaste mucho en la adaptación junto a Claudia Llosa. ¿Lo sentiste como una vuelta al cine, que es la carrera en la que inicialmente te formaste, si mal no tengo entendido?

Sí, estudié cine, pero en mi cabeza el movimiento siempre fue hacia la escritura, nunca pensé en hacer verdadera-

mente cine. Cuando terminé el secundario asistí de oyente a algunas clases de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, pero encontré una perspectiva puramente teórica. Lo que yo quería era entender cómo se escribe, quería una carrera que estuviera todo el tiempo preguntándose cómo se cuenta una historia, y la carrera de cine respondía a esto desde todas sus disciplinas. Desde el texto, la imagen, la fotografía, la edición, el sonido. Me resultó sumamente disparadora. Pero me acuerdo muy bien de ser consciente de estar haciendo un movimiento casi autodidacta. Mientras todos pensaban en código de cine, todas mis referencias, mis ejercicios y mis objetivos eran literarios. Fue durante esos años de cine que empecé a asistir a talleres literarios en Buenos Aires, escribí y publiqué mi primer libro de cuentos, y de hecho terminé la carrera sin involucrarme nunca profesionalmente con nada que tuviera que ver con el cine.

Cuando Claudia Llosa me propuso adaptar juntas la novela, lo sentí como un gran desafío. Fue una experiencia de mucho aprendizaje, y hasta disparadora por momentos. Muchas reuniones nos distraíamos conversando por horas y horas sobre los cruces entre el cine y la literatura, sobre teorías propias, sobre formas, estructuras, recursos. Cruzar estas ideas con alguien que viene del mundo de las historias, pero que trabaja con materiales tan distintos, me resultaba muy productivo después para mi propia escritura, y creo que a Claudia le pasaba también lo mismo.

¿Cuál es tu relación con el cine y con las series en cuanto a su consumo? ¿Sos una gran consumidora de eso? ¿Creés que hay influencias cinematográficas en tu escritura?

Veo mucho cine, y cada tanto me engancho con alguna serie, miniseries sobre todo. Como en la literatura, a veces las historias que no te funcionan son las que te resultan más disparadoras, o sobre las que uno más piensa y aprende. Vi



Fotografía de Suhrkamp Verlag

Cordero el otro día, de Valdimar Jóhannsson. Me gustó, y a la vez hubo varias cosas que no me cerraron, o con las que me peleé porque yo las hubiera hecho de una manera muy distinta. Cuando algo en el cine no me funciona me resulta muy disparador. En la literatura leo más como escritora que como lectora. En el cine sigo siendo espectadora y esto a nivel aprendizaje me permite experiencias muy distintas.

Seguro habrá influencias también desde el cine hacia lo que escribo, pero a mí me resultan más difíciles de leer. Soy consciente de los libros puntuales que pudieron haber influido sobre casi todas las historias que escribí; recuerdo libros, imágenes, situaciones de mi propia vida cotidiana, pero no puedo hacer ese *link* con el cine, lo siento realmente como en otro mundo. Es como si, entre el cine y la literatura, las reglas, las historias y herramientas con las que se cuenta una historia se tocan continuamente, pero no su material, no la sustancia con la que se cuenta. El cine sucede con la materialidad de nuestro mundo real, incluso una película de ciencia ficción se construye con el mundo material que nos rodea. La literatura sucede en la cabeza del lector.

Puede ser tan visual y material como el cine, pero la carga emocional del lector redimensiona todo con una potencia que para mí es incomparable. Si el cine necesita un par de zapatos, el director elije el que mejor venga para esa historia, y ese es el par de zapatos que los cientos de miles de espectadores verán, el mismo par para todos, sin ningún pasado más que el que la propia historia pueda aportar. Si en un libro un narrador dice «un par de zapatos», el lector elije su propio par. Quizá piense en los que lleva puestos ese mismo día, quizá piense en los zapatos de su madre muerta. Si está lo suficientemente conectado con la historia, aunque no se diga más de los zapatos, el lector elegirá, aunque sea difusamente, un color, un peso, un material. Eso que en literatura se llama «lo visual», y que muchas veces se cree que es pura influencia del cine, es la materialidad más pura de un libro, y sucede solo en la cabeza del lector, y solo para sí mismo.

Me interesa relacionar la idea de consumo con la noción de tiempo. A menudo pasa que tenemos la sensación de que lo que se publica en el mundo editorial y lo que se estrena en el mundo audiovisual es infinito y que el tiempo que tenemos para consumir, incluso solo lo que nos interesa, es finito. Angustia o da ansiedad esta sensación de perderse cosas que una desea, de elegir des-eligiendo otras. ¿Cómo lo vivís vos? ¿Son etapas? ¿Sentís que no te abruma en absoluto, poquito, nada...?

Abruma, sí. Pero fui armándome de algunas reglas que me ahorran algo de tiempo y en las que cada vez confío más. No veo ni leo algo porque es una novedad, con los libros esto puede ser más fácil, pero si pensás en el cine, por ejemplo, prácticamente solo se ven novedades. Veo y leo por recomendación, o porque salgo activamente a buscar algo específico por género o tema. Puedo comprar un libro que nadie me recomendó porque me gustó la tapa o porque leí al azar una página y me interesó, creo que la arbitrariedad también

puede funcionar. Pero me alejo de inmediato de cualquier cosa que el mercado «me sugiera», y ojo, que es un ejercicio bastante arduo.

Pero de todas las reglas, la que más me gusta, quizá porque me hace sentir muy poderosa, es la de abandonar sin culpa cualquier cosa que no me convenza. Sobre todo con el cine y las series, soy una abandonadora nata.

También es interesante pensar en el tiempo que pasamos dando talleres de escritura creativa, que siempre es un tiempo robado a la escritura. O bien, a menudo se dice lo contrario: la escritura es ese tiempo que se le roba a todo lo demás. Vos pasaste años dando talleres en Berlín. No sé si seguís con eso. Por un lado, me gustaría que me comentarás si aún lo hacés y, sobre todo, que me cuentes cómo es para vos este orden del tiempo, estas posiciones de las tareas y los deseos, que coinciden en el mejor de los casos (y entiendo que puede ser el tuyo), como cuando la docencia es realmente un placer.

Sigo dando talleres pero por ahora no en mi casa, como acostumbraba a hacer en Buenos Aires y en Berlín. Doy seminarios en universidades, como en la Maestría de Escritura Creativa de la Pompeu Fabra de Barcelona, o en la Freie Universität de Berlín. Y la decisión de pasar de los talleres en casa a la Universidad tiene que ver justo con lo que preguntás. Por un lado, siento que los talleres me ayudan a entender de una manera más teórica lo que suelo hacer desde la intuición, me obligan a pensar en problemas que tienen que resolverse en mundos, tonos, historias y estilos a los que yo no iría naturalmente, y de los que vuelvo siempre con nueva información, y me dan mucha energía, siempre estoy muy entusiasmada cuando estoy dando taller. Compartir en voz alta mis pensamientos sobre los procesos literarios, y ampliarlos con un grupo de trabajo, me parece una actividad realmente necesaria, no creo que deje nunca de enseñar. Pero el problema es que, si estos talleres duran



mucho, como solía pasarme en los talleres en mi casa, siento que mi cabeza empieza a trabajar más en los textos de mis alumnos que en mí misma. Y tampoco creo que sea bueno para ellos. Por más libres de tendencias e influencias que nos creamos, todo tallerista representa a su manera una tradición, un estilo, y una verdad propia sobre qué vale y qué no al momento de escribir. Eso está bien para el tallerista. Pero para el que está incursionando en los talleres siempre será más valioso escuchar todas las teorías a embarcarse infinitamente en una sola.

A cuento de lo que estamos hablando, que es del mundo laboral, del mundo de los talleres, del problema del tiempo... y un poco para recoger también algo fundamental que mencionaste varias preguntas antes, que es el tema económico, el tema de los escritores y su relación con el binomio tiempo-dinero—cuando te preguntaste en una de las respuestas sobre por qué los escritores hablan tan poco de dinero—, me parece interesante señalar una cuestión que aparece recurrentemente en los talleres literarios: la pregunta acerca de cómo vivir de esto, cómo hacer de la literatura no solo una pasión o incluso una *forma* de vida, sino un *medio* de vida (es decir, la literatura relacionada con el mercado y con la fuerza de trabajo, en un mundo capitalista).

El gran problema es lo mal remunerada que está la escritura creativa, y contra eso no hay muchas soluciones. Si sacamos a los veinte o treinta *bestsellers* que rondan cada país, la mayoría de los escritores no viven de la escritura, sino de la literatura, es decir, escribiendo artículos, dando clases, talleres, en editoriales, todos trabajos mal pagados también, por lo que hay que tener varios de ellos para llegar a un sueldo, y por lo que tampoco queda mucho tiempo libre para la escritura. Cuando me preguntan por qué me mudé a Berlín, creo que la gente espera que yo hable de esta maravillosa ciudad multicultural, espaciosa, llena de parques y lagos y su biblioteca

iberoamericana más grande de Europa. Pero la verdad es que me quedé en Berlín, justamente, por el dinero. Por todo el tiempo libre de escritura que esta ciudad me daba. Antes de mudarme, en Buenos Aires, daba talleres todos los días, a veces hasta dos veces por día. Y como vos bien dijiste en tu pregunta, la energía que se va en los talleres es la de la escritura. Es muy difícil para mí escribir los días que doy taller. Un año después, en Berlín, para juntar la misma cantidad de dinero, solo tenía que dar talleres la mitad de la semana. De lunes a miércoles daba taller, de jueves a sábado escribía. Esos primeros años en Berlín fueron mis años más productivos hasta ahora.

No siento que tenga buenos consejos para dar al respecto. Comparto sí algo de mi propia experiencia, que creo que me ayudó. Es algo muy tonto, pero creo que verlo con claridad desde el principio me llevó a tomar decisiones más o menos acertadas. Y es que desde que empecé a tener que ganarme un sueldo para vivir, siempre tuve claro que el plan A era escribir, y el plan B era ganar dinero para escribir. Entonces, nunca dejé que el plan A fuera influido por dinero, no me parecía productivo, y en cambio siempre que pensé en el plan B, tuve claro que todo lo que hacía, lo hacía por el dinero. Esto me volvió muy práctica y ejecutiva, quizá también una mala empleada. Pero más valiente a la hora de pedir más dinero por mi trabajo, y menos influenciada por sus padecimientos.

Por último y para despedirnos, me gustaría saber qué es lo que te interesa encontrar en las autoras de tu generación y en qué puntos creés que tu literatura dialoga de alguna manera con ellas.

En las autoras busco lo mismo que en los autores, una literatura fuerte, valiente y abierta, que me lleve a lugares e ideas por las que no pasé antes, y que me ayude a entender el mundo en el que vivo. No se me ocurriría pedirles nada diferente en cuanto a su producción. En cuanto a su ser-autoras, mujeres que es-

«Creo que la literatura escrita por mujeres llega en este momento con toda la frescura, el interés y la fuerza con la que llega al mercado cualquier literatura que hasta ahora haya sido minoría. Por eso es tan potente»

criben, creo que ya tenemos todas una suerte de acuerdo tácito sobre cómo movernos en este entorno que fue siempre sobre todo masculino, y ahora ha cambiado tanto estos últimos años. Uno importante es el acuerdo de no aceptar participar en nada en el que ser mujeres nos obligue a formar otra vez un grupo aparte. Yo no participo en ninguna antología, ni mesa, ni ciclo, ni nada «de mujeres». Yo quiero hablar de literatura, no de literatura escrita por mujeres. De hecho, no creo tampoco, como leí más de una vez, que la mejor literatura de esta generación la escriben las mujeres. Creo que la literatura escrita por mujeres llega en este momento con toda la frescura, el interés y la fuerza con la que llega al mercado cualquier literatura que hasta ahora haya sido minoría. Por eso es tan potente. Y creo que es en el descubrimiento de este nuevo espacio posible, y en los codazos que hay que dar cada tanto para que haya espacio para todos y todas, en lo que más me siento en diálogo con otras escritoras latinoamericanas.



ALEMANIA SE ESCRIBE EN CASTELLANO

ALEMANIA CON OJOS HISPANO- PARLANTES

NARRAR ALEMANIA EN CASTELLANO

por Mercedes Cebrián

Alemania podría ser considerada uno de los núcleos de la diáspora literaria latinoamericana. Especialmente su capital, Berlín, que atrae sobre todo a artistas visuales y músicos por su ambiente desenfadado y por ser un lugar donde siempre parece estar ocurriendo algo singular. Aunque las ciudades germanoparlantes no parezcan el lugar de encuentro idóneo para escritores en otra lengua, Alemania es, sorprendentemente, un imán para autores de Latinoamérica. De hecho, existe una escena berlinesa de la literatura en castellano representada entre otros acontecimientos por el festival *Latinale*, con ramificaciones en Frankfurt y en Osnabrück, y por librerías-bastión que son punto de referencia para la comunidad literaria hispanoparlante como *Bartleby-&Co*, que lleva a cabo una activa labor cultural con sus talleres de lectura y escritura y su biblioteca de préstamo de libros en castellano.

El hecho de que las vivencias personales se reflejen en la literatura no es una sorpresa para nadie a estas alturas, por eso nos empieza a parecer natural encontrar que el número de textos literarios ambientados en Alemania, ya sean cronísticos o ficcionales, crece cada año. Los que aquí se mencionan han sido escritos por autores de Argentina, Chile, Costa Rica y México, y son fruto de estancias de sus autores en el país europeo. En muchos de ellos, el motivo de la permanen-

cia en Alemania de los narradores se debe a una beca relacionada con la escritura. Casi como la novela de campus estadounidense –que ya es también un género en castellano, por la cantidad de textos de esta índole producidos en las últimas décadas por escritores de habla hispana que estudian o dan clases en los departamentos de español de las universidades estadounidenses–, los textos memorísticos o autoficcionales ambientados en Alemania empiezan a convertirse en un subgénero literario.

La estancia en el país germano se convierte en ese caso en un paréntesis vital, una microvida encerrada en la vida «real», al menos para el costarricense Luis Chaves, que se instaló durante un año en Berlín con su pareja y sus dos hijas. Lo cuenta en el texto autoficcional *Vamos a tocar el agua* (Los tres editores, 2021), en el que hace sentir a sus lectores parte de su familia y consigue que su extrañamiento, sus temores y sus alegrías sean también los nuestros, sin importar si son reales o imaginados.

El Berlín previo a la caída del muro nos lo trae la escritora y periodista argentina Matilde Sánchez en su novela *La ingratitud*, publicada originalmente en 1990 y recuperada por la editorial porteña Mardulce en 2011. «A fines de 1983 partí dos meses a estudiar a Ber-

lín Occidental con una beca del Instituto Goethe»: así comienza esta novela en la que Sánchez nos hace viajar por unas coordenadas espaciotemporales en las que el teléfono era ese aparato fijo que servía como centro de comunicaciones y que nos conectaba con nuestra otra vida, la que transcurría en nuestro país de origen. Encontrar el modo de usarlo, ya fuese en la casa o en cabinas telefónicas de monedas, se convertía en una obsesión no exenta de problemas.

Casos algo distintos aparecen en *Otoño alemán* (Blatt y Ríos, 2019), de la argentina Liliana Villanueva y *Vibrato* (Alfaguara, 2018), primera novela de la chilena Isabel Mellado: las razones de ambas narradoras para acudir a Alemania son de índole extraliteraria. La beca que obtiene Clara, la protagonista de *Vibrato*, es musical: en 1989, justo tras la caída del Muro, acude a Berlín a perfeccionar su técnica de violín y sus peripecias se desarrollan en el interior de orquestas

sinfónicas y casas okupadas. Isabel Mellado es una autora literariamente vinculada con Felisberto Hernández por su escritura plástica y sensorial, de ahí que sea capaz de llevar cualquier experiencia de extrañamiento a extremos que rozan lo poético («Un silencio con más consonantes, germinal, como silencio de huevo por dentro. Partir de cero otra vez: aprender a hablar, aprender significados, aprender verbos. (...) Palabras que recolecto, que lavo, pelo y salpimentó. Preciso degustar su almidón, con un hervor, comprender su fécula»). En su escritura, Mellado le saca partido a la nueva comida que prueba, a cualquier persona que conoce, así como a su particular geografía sentimental de un Berlín que se encuentra en un momento de intensos cambios: «Una hora más tarde recor-

ríamos él y yo la ciudad a pie, de Unter den Linden a Tiergarten. Hacía poco tiempo unificadas, las calles se tanteaban con torpeza, nosotros también. Las frases diurnas de la ciudad colgaban escarchadas en los tilos. Desiguales frases de Este y Oeste».

Por su parte, Liliana Villanueva sitúa la llegada de su protagonista a Berlín justo a principios de noviembre de 1989, en plenas protestas por parte de los berlineses de la RDA, que reclamaban mayores libertades. Su

«El hecho de que las vivencias personales se reflejen en la literatura no es una sorpresa para nadie a estas alturas, por eso nos empieza a parecer natural encontrar que el número de textos literarios ambientados en Alemania, ya sean cronísticos o ficcionales, crece cada año. Los que aquí se mencionan han sido escritos por autores de Argentina, Chile, Costa Rica y México, y son fruto de estancias de sus autores en el país europeo»

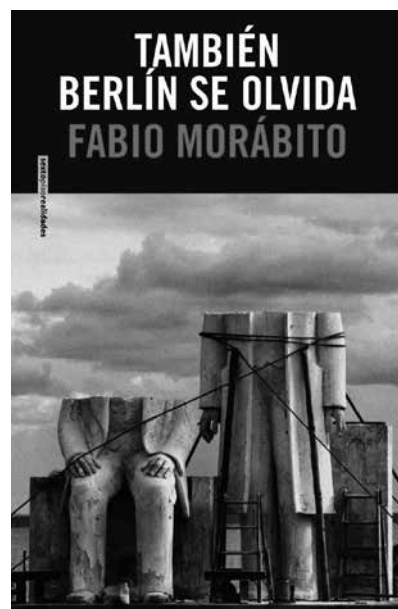
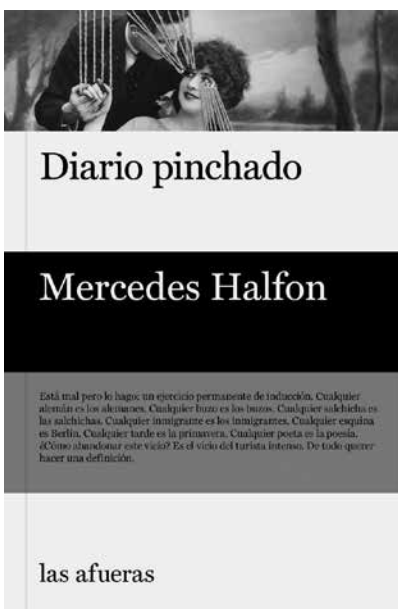
protagonista va a comenzar a trabajar en un estudio de arquitectura, y a pesar de su posición privilegiada como profesional de alto nivel, su mirada es particularmente empática con el resto de los inmigrantes con los que se cruza por la ciudad, especialmente con la comunidad turca, arraigada en Berlín desde hace décadas. Las diferencias entre el Berlín Este y Oeste resultan patentes en la narración («En el aire de Charlottenburg hay aroma a perfume de marca y no a esa mezcla a linóleo, pegamento, frutas fermentadas y repollo, como en los barrios de estudiantes, trabajadores e inmigrantes turcos»), en un momento particularmente delicado para la ciudad, que todavía no se había convertido en ese edén artístico y alternativo que es en la actualidad.

Es común que en estos textos los narradores dediquen unos párrafos a la lengua alemana, a lo ajena que les resulta y, por extensión, a las limitaciones de comunicación que les genera no conocer bien el idioma: «A las múltiples y complejas barreras que entorpecen y limitan la relación franca entre las personas, aquí los extranjeros debemos agregar las miserias del dativo y el acusativo», escribe Matilde Sánchez. A Liliana Villanueva, en cambio, le preocupa que su castellano quede oxidado por falta de uso («Mi español sufre de falta de riego y lo refresco con lecturas como puntales para que las palabras se mantengan vivas, en pie, como los brazos pesados de los ombúes de la Recoleta en Buenos Aires»), lo que algún modo equivaldría a un deterioro de su verdadero «yo lingüístico».

Asimismo, el extrañamiento ante diversas situaciones y ante los comportamientos que los narradores leen como «típicos» del pueblo alemán es una de las sensaciones más presentes en todos estos libros, unida a la percepción acusada de un frío al que ninguno de los protagonistas parece acostumbrarse.

Dado que las adversidades climatológicas y lingüísticas cobran un protagonismo particular en muchos de estos relatos, el espacio doméstico adquiere particular relevancia en estos textos, pues a menudo los narradores consideran sus apartamentos como un refugio ante la realidad exterior. «Anoche hablé por teléfono con mi madre. Entre las decenas de recomendaciones que me hizo la más insistente fue que saliera del departamento de una vez. No podía creer que más de diez días después de mi llegada a la ciudad aún no hubiera ido a un museo»: así se expresa la narradora del *Diario pinchado* de Mercedes Halfon (Las Afueras, 2020), una novela corta que adquiere forma de dietario sobre la estancia en Berlín de su protagonista junto a su pareja. La narradora ve cómo se va desinflando su relación al igual que el colchón hinchable en el que duermen cada noche y reflexiona sobre el extrañamiento y sobre cómo ha sido narrada la ciudad en otros diarios de inmigrantes, «siempre atravesados por las guerras y las becas».

Además de permitirnos asistir a la realidad cotidiana en Alemania, estos textos nos dan acceso a la vida mental de los narradores: normalmente sus pensamientos están divididos entre la realidad que dejaron atrás en sus países de origen y la del nuevo –y a menudo muy ajeno– lugar. *La habitación alemana* de Carla Maliandi, publicado en la editorial argentina Mardulce y traducido ya a varias lenguas, es un buen ejemplo de ello. La protagonista y narradora, en una huida hacia delante tras separarse de Santiago, su pareja, que sigue en Buenos Aires, decide instalarse por un tiempo en Heidelberg, ciudad en la que vivió de niña, si bien gran parte de sus pensamientos siguen centrados en la situación vital que deja en Argentina. Al igual que les ocurre a otros narradores de estos libros, la protagonista se siente fuera de lugar en el país europeo: «De



«Es común que en estos textos los narradores dediquen unos párrafos a la lengua alemana, a lo ajena que les resulta y, por extensión, a las limitaciones de comunicación que les genera no conocer bien el idioma: “A las múltiples y complejas barreras que entorpecen y limitan la relación franca entre las personas, aquí los extranjeros debemos agregar las miserias del dativo y el acusativo”, escribe Matilde Sánchez»

verdad no sé qué hago en este lugar, en esta residencia que no me corresponde, en esta ciudad conservadora, de fantasía, en este país perfecto y repulsivo».

Las costumbres del país «perfecto y repulsivo», como lo llama Maliandi, se siguen con extrema atención en todos estos libros, con una atención que se agudiza tanto como la mirada antropológica de Levi-Strauss en sus principales obras. Incluso el funcionamiento casi ejemplar de los organismos e instituciones en Alemania es capaz de generar en estos narradores una sensación incómoda, de no pertenencia posible a un lugar tan inquietantemente bien organizado. Esto lo vemos con claridad en los encantadores ensayos breves del libro *Berlín también se olvida*, del mexicano Fabio Morábito. En tono de crónica, Morábito logra crear unos personajes cercanos al absurdo basados en su visión de los alemanes con los que se cruza en Berlín. En uno de los textos, titulado «Los autobuses de doble piso», el escritor hace un análisis detallado de los viajeros que ansían colocarse junto al ventanal delantero del nivel superior de los autobuses de dos pisos sin conseguirlo, reparando en que su recato germánico les hace descender al primer piso o incluso bajarse del autobús tras su fracaso. El escritor mexicano llega a imaginar la existencia de un Cuerpo Municipal de

Rescate de Usuarios en Dificultad (CUMURUSD), que asistiría psicológicamente a estos pasajeros.

Por último, queda mencionar a la más joven de esta selección de escritores, la argentina Julieta Mortati, que debuta en la ficción con *La lengua alemana* (Emecé, 2018). En esta primera novela, Mortati dialoga con el texto etnográfico del historiador romano Tácito titulado *Germania*, del que emplea fragmentos como epígrafes a lo largo del libro, a modo de collage. En *Germania*, Tácito ensalza las virtudes de los pueblos germánicos, y el contraste entre estos párrafos escritos hace dos mil años y los de Moriarti es uno de los alicientes de esta novela que, entre otras cosas, representa con acierto las vicisitudes de la generación de argentinos nacida en los ochenta.

Como ya hemos visto, todas estas narraciones, desde las protagonizadas por mujeres que viajan solas, como ocurre en los libros de Sánchez y Maliandi, hasta las que relatan las experiencias de familias que han de adaptarse a la rutina que impone la vida escolar, como en el caso de *Vamos a tocar el agua* de Luis Chaves, tienen bastantes aspectos en común. Quizá lo acertado sería considerarlas en conjunto como una paleta de colores afines en la que cada uno de sus autores ofrece matices particulares y diversos.

Obras mencionadas:

Fabio Morábito: *Berlín también se olvida*, Tusquets-México 2004

Mercedes Halfon: *Diario pinchado* Las afueras, 2020

Luis Chaves: *Vamos a tocar el agua*, Los tres editores, 2021

Isabel Mellado: *Vibrato*, Alfaguara (2018)

Liliana Villanueva: *Otoño alemán*, Blatt y Ríos, 2019

Matilde Sánchez, *La ingratitud*, Mardulce 2011

Carla Maliandi: *La habitación alemana*, Mardulce 2017

Julieta Mortati: *La lengua alemana*, Emecé Argentina, 2018.

DISTANCIA DE RESCATE: UNA ECO-DISTOPÍA EN TIEMPO PRESENTE

*Lo importante ya pasó.
Lo que sigue son solo consecuencias.*

Distancia de rescate, Samanta Schweblin

por **Valeria Correa Fiz**

Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) era, previo a la publicación de *Distancia de rescate*, su primera nouvelle, una autora reconocida y apreciada por sus relatos en los que destacan las atmósferas de tensión y un estilo contenido, deshidratado de cualquier accesorio, características que no abandona en la obra bajo consideración.

Amanda, la protagonista, y Nina, su hija pequeña, pasan unos días en el campo en una casa alquilada. Allí conocen a Carla, una vecina atractiva, y a David, su hijo. La nouvelle recurre a uno de los topos clásicos de la literatura de terror: la naturaleza, ese *beatus ille* que pronto deviene un sitio amenazante y fuera del control del hombre, para contar cómo una estancia apacible en la pampa húmeda argentina puede convertirse en tragedia. En el núcleo de esta nouvelle, la toxicidad como fuente de conflicto. La de la maternidad de ambas madres, Amanda y Carla, y la del campo argentino que enferma los cuerpos de los niños que habitan las zonas vecinas a los cultivos de soja. Con estas dos líneas argumentales, una individual y doméstica y la otra colectiva, Schweblin estructura magistralmente una distopía ecológica con pinceladas de historia de terror y thriller.

Estructura narrativa

En su vocación por condensar y tensar el relato, Schweblin prescinde de narrador y concibe la nouvelle como un diálogo inquisitivo a dos voces: la de Aman-

da, la protagonista, una mujer agonizante en una salita de emergencias, y la de David, el hijo de la vecina que, después de intoxicarse con el agua de un riachuelo y tras una curación ritual, sufrió una trasmigración y recibió un alma ajena. Bajo esas premisas, los lectores asumimos como naturales las voces trasmutadas de los personajes: David es el que sabe y maneja el registro de un adulto en el diálogo y la mujer adulta es la ingenua. David guía *socráticamente* la conversación con los objetivos de llegar a la verdad -para que la sepan Amanda y también los lectores- y para que la mujer tome consciencia de su estado cercano a la muerte. El resultado, lejos de ser sosegadamente filosófico, es un diálogo alucinado y febril, lleno de repeticiones y recurrencias. Ese ir y venir de preguntas y respuestas parece, por momentos, inagotable y solo se interrumpe con el trágico desenlace.

La verdad saldrá a la luz poco a poco, de modo fragmentario y elíptico. Schweblin es una narradora muy hábil en el manejo de los silencios, los desvíos, las ambigüedades y en el arte de la elipsis. Sus personajes dicen sin decir, confiando en la inteligencia del lector para llegar a la verdad última de los hechos. El diálogo es, también, desasosegante por el rol que la autora argentina le asigna al niño: a veces ignora las preguntas que Amanda le dirige y otras interrumpe el hilo narrativo de la mujer con una frase repetida y enigmática, *Eso no es importante*, lo que obliga a los lectores a preguntarnos qué es lo importante entonces.

La trama se inicia *in media res* y ocurre en una salita de emergencias cuya estrechez y oscuridad evocan el útero o la tumba. David busca esclarecer el momento exacto en que *algo muy parecido a gusanos*, dirá metafóricamente para hablar de la intoxicación, *toca el cuerpo de Amanda por primera vez*. A través de los recuerdos que la mujer intenta reconstruir a trompicones, se nos revelará también a los lectores el momento exacto en que la protagonista pierde la distancia de rescate con su hija Nina. El uso acertado del tiempo presente a lo largo del diálogo contribuye a generar esa atmósfera de alucinación e incertidumbre que gobierna toda la trama. Por último, un tema estructural que dejaré para el final es el asombroso cierre de la nouvelle, la prolepsis de una muerte, acentuando los aspectos fantásticos o sobrenaturales de *Distancia de rescate*.

Modelos de maternidad

La maternidad se despliega en dos modelos antagónicos en la nouvelle. El de Carla, «la mala madre», cuyo hijo David se intoxica bebiendo aguas contaminadas porque su atención estaba centrada en la custodia de los caballos que criaba su marido. La culpa la persigue: *a veces no alcanzan todos los ojos*, Amanda, le confesa-

«En su vocación por condensar y tensar el relato, Schweblin prescinde de narrador y concibe la nouvelle como un diálogo inquisitivo a dos voces: la de Amanda, la protagonista, una mujer agonizante en una salita de emergencias, y la de David, el hijo de la vecina que, después de intoxicarse con el agua de un riachuelo y tras una curación ritual, sufrió una trasmigración y recibió un alma ajena»

rá a la protagonista. Cuando su hijo se intoxica, Carla recurre al ritual de la casa verde con la esperanza de salvarlo: la trasmigración, que se llevará el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traerá también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Así Carla perderá al niño dos veces, físicamente en manos de la intoxicación (*Estaba tan caliente y tan hinchado que era hasta extraño al tacto*) y, espiritualmente, después de la migración que ocurre con el ritual. David sale de la casa verde hasta caminando de un modo diferente. Da pasos *cortos e inseguros, tan distintos a los de mi David*, afirma su madre. El horror hacia el hijo se acrecienta (ahora ya no me llama mamá) hasta que Carla llega a decir: (...) *este es mi nuevo David. Este monstruo*. Y los lectores no podemos reprimir el escalofrío y preguntarnos: ¿Qué cosas tan terribles hizo David para que su madre no lo reconozca como su hijo? Y también, ¿qué es peor, perder a un hijo o perder su alma?

El segundo modelo de maternidad desplegado en la nouvelle es el de Amanda, «la madre controladora», cuya vigilancia obsesiva -medida con la distancia de

rescate (ese hilo umbilical e invisible que la une a su hija)- no consigue evitar la intoxicación de Nina. La distancia de rescate a la que se refiere el título es metafórica y consiste, en palabras de la propia Amanda, en *la distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería*. Bajo esa premisa, la maternidad de Amanda supone, inevitablemente, el miedo como destino y exige un control permanente de los movimientos de Nina para evitar cualquier fatalidad. Ahora bien, cuando el peligro está en el aire que respiramos, en el agua que bebemos o en la tierra que pisamos, ¿es posible medir, manejar esa distancia de seguridad? ¿Existe algún tipo de maternidad, en estas condiciones ambientales, que permita velar por la salud de los hijos?

El campo argentino

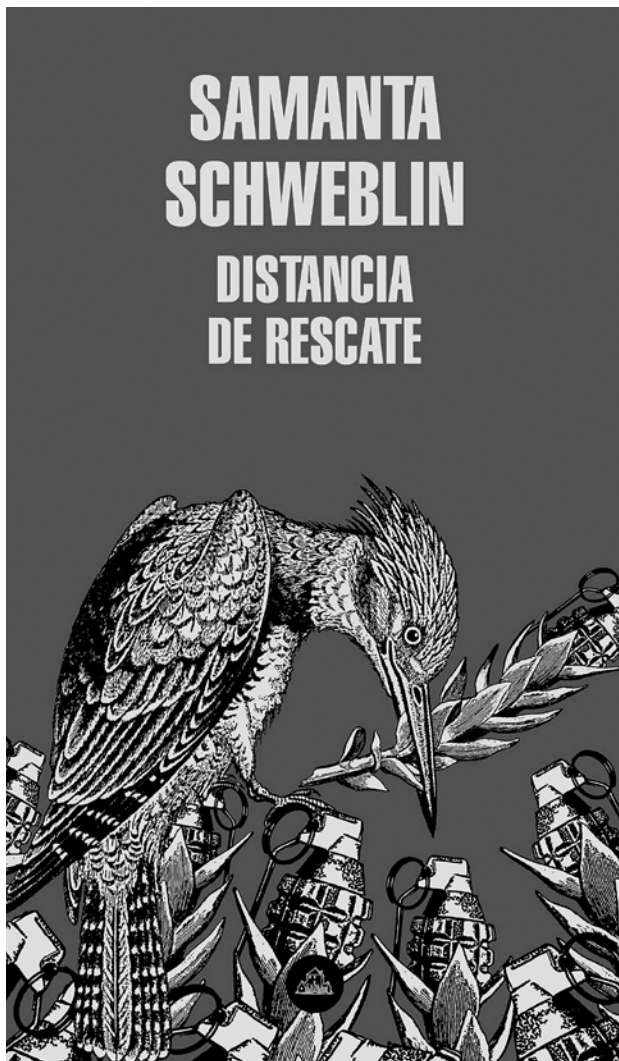
Poco a poco y a medida que el diálogo entre Amanda y David avanza, los lectores tomarán conciencia de la tragedia ecológica, la derivada de la agresión química

al campo. Este proceso se inició en la década de los noventa en Argentina y continúa aún hoy, a pesar de que los principales agroquímicos utilizados en el cultivo de la soja están prohibidos en gran parte del mundo porque su toxicidad ha quedado demostrada. La ambición agroexportadora de los terratenientes argentinos extiende aún hoy su sombra alargada. Zonas que eran agrícola-ganaderas han devenido en terrenos destinados al monocultivo de la soja. La novela da cuenta de esta situación y de sus consecuencias (*No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas*), pero sobre todo evidencia que la ambición no solo sembró soja, sino también la enfermedad y la muerte.

Schweblin narra el horror de las mutaciones que padecen los niños de las poblaciones vecinas a los grandes monocultivos de soja: *No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron*, explica David. Muy pocos nacen sanos y la mayoría tiene deformaciones: *no tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada (...) y escamosa también*. Son niños que no pueden escribir porque no controlan bien sus brazos ni su propia cabeza, o *tienen la piel tan fina que, si aprietan demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos*. Niños que ni siquiera sus familias saben cómo tratar y dejan al cuidado de las enfermeras de la salita de emergencias. Y redobla la apuesta de la monstruosidad exhibiendo también un elenco de animales intoxicados (pájaros, patos, perros, un padriño que *tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad, afirma Carla, que apenas tenía fuerzas para quejarse*). Los animales marchan a la muerte con la ayuda de David, que *los empuja hacia delante* y luego, con lágrimas de impotencia en los ojos, los enterra como puede. La pampa, la otrora región más fértil de Argentina, es en *Distancia de rescate* una región de tierras áridas, sin ganado, donde la soja reina ominosa y, por momentos, es descrita por la autora como una planta que pareciera cobrar vida e inclinarse amenazante hacia los protagonistas.

La prolepsis del final

Con una inteligencia narrativa extraordinaria, Schweblin construyó una *nouvelle* vertiginosa y desasosegante, que no da tregua a sus lectores y obliga a pasar página tras página hasta llegar a su final, a la pregunta que Amanda hace a David: *¿Qué es lo importante, David, necesito que lo digas, porque el calvario se acaba, no? Necesito que lo digas y después quiero que siga el silencio*. Es el momento de clausura de la trama. La mujer ha conseguido reconstruir su historia con la ayuda del diálogo guiado por el niño y comprende. Comprende por qué está en la salita de emergencias. Comprende



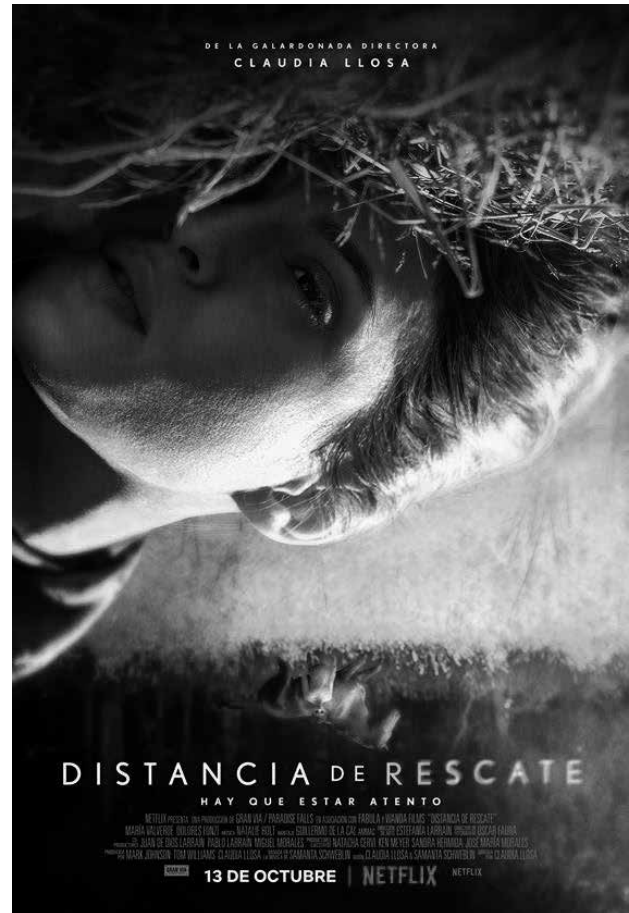
«Poco a poco y a medida que el diálogo entre Amanda y David avance, los lectores tomarán conciencia de la tragedia ecológica, la derivada de la agresión química al campo. Este proceso se inició en la década de los noventa en Argentina y continúa aún hoy, a pesar de que los principales agroquímicos utilizados en el cultivo de la soja están prohibidos en gran parte del mundo porque su toxicidad ha quedado demostrada»

cuál ha sido la génesis de su mal y el de su hija (se intoxicaron porque se sentaron en el pasto, en el lugar en que uno de los bidones con agroquímicos tóxicos se había derramado contaminando el terreno) y recuerda que su hija está viva porque su vecina Carla la sometió, también a ella, al ritual de la casa verde.

Amanda, no exenta de pena y angustia, ya está lista para morir.

David, nexa entre los intoxicados y la muerte, cumplió su misión esclarecedora y va a *empujarla hacia delante* como lo ha hecho con el perro del señor Geser, con los caballos y los patos moribundos. Y advierte a la mujer que todavía por unos segundos podrá escuchar a su padre. La imaginación prolífica de Schwebelin vuelve a desplegarse en un final magnífico: como si la muerte o los ojos de David le permitieran vislumbrar el futuro, Amanda accede a una prolepsis que acentúa los rasgos de carácter fantástico de esta nouvelle. Así ve llegar a su marido al pueblo tiempo después de su muerte. El hombre quiere entender qué ha sucedido y va a hablar con el padre de David, pero finalmente abandona su propósito y regresa a su coche. Allí está David, sentado en la misma posición que Nina, *una mano estirada apenas hacia el topo de Nina, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas del peluche, como si intentara retenerlo*. La puñalada final es certera: los lectores comprendemos que el espíritu de Nina ha transmigrado al cuerpo de David, pero casi no tenemos tiempo de acongojarnos porque el marido de Amanda ya se aleja del pueblo. La última descripción de la nouvelle consiste en aquello que el hombre de la ciudad, encarnado en el esposo de Amanda, ya no ve o elige ningunear: *los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado*; en suma, el territorio devastado por la acción de los hombres.

Amanda muere y los hilos, el umbilical e invisible que la unía a su hija y con el que medía la distancia de rescate, y el narrativo se cortan. Devienen mecha en una metáfora perfecta para cerrar una trama impecable: *el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse*.



SEGUNDA VUELTA

Danza revolucionaria

LA HABANA EN UN ESPEJO, DE ALMA GUILLERMOPRIETO

por **Noemí Sabugal**

No lo supo entonces, no tenía manera de saberlo, pero fue en Cuba que los pies de la bailarina empezaron a detenerse. Esos pies seguían memorizando las coreografías de Merce Cunningham, que parecían azarosas como los movimientos de las hojas en los árboles y no lo eran jamás, o buscaban el equilibrio en la técnica de Martha Graham, pero en realidad esos pies se preparaban para ir a Nicaragua y seguir la revolución sandinista, y para los senderos de las aldeas salvadoreñas de El Mozote, La Joya y Los Toriles, desde donde contar la tortura y masacre de cientos de sus habitantes. No lo supo entonces, no tenía manera de saberlo, pero en las próximas décadas esos pies descubrirían cientos de caminos en Colombia, en Perú, en Argentina, en Bolivia y muchos otros en su propio país, México.

En Cuba, los pies de la bailarina empezaron a convertirse en los pies de la reportera que escribiría al borde de todos los volcanes latinoamericanos.

Principios de la técnica Graham: CONTRACCIÓN (exhalación)

Fue el propio Merce Cunningham quien, en su estudio de Nueva York, le dijo que había dos ofertas para dar clases de danza moderna. Una en Caracas,

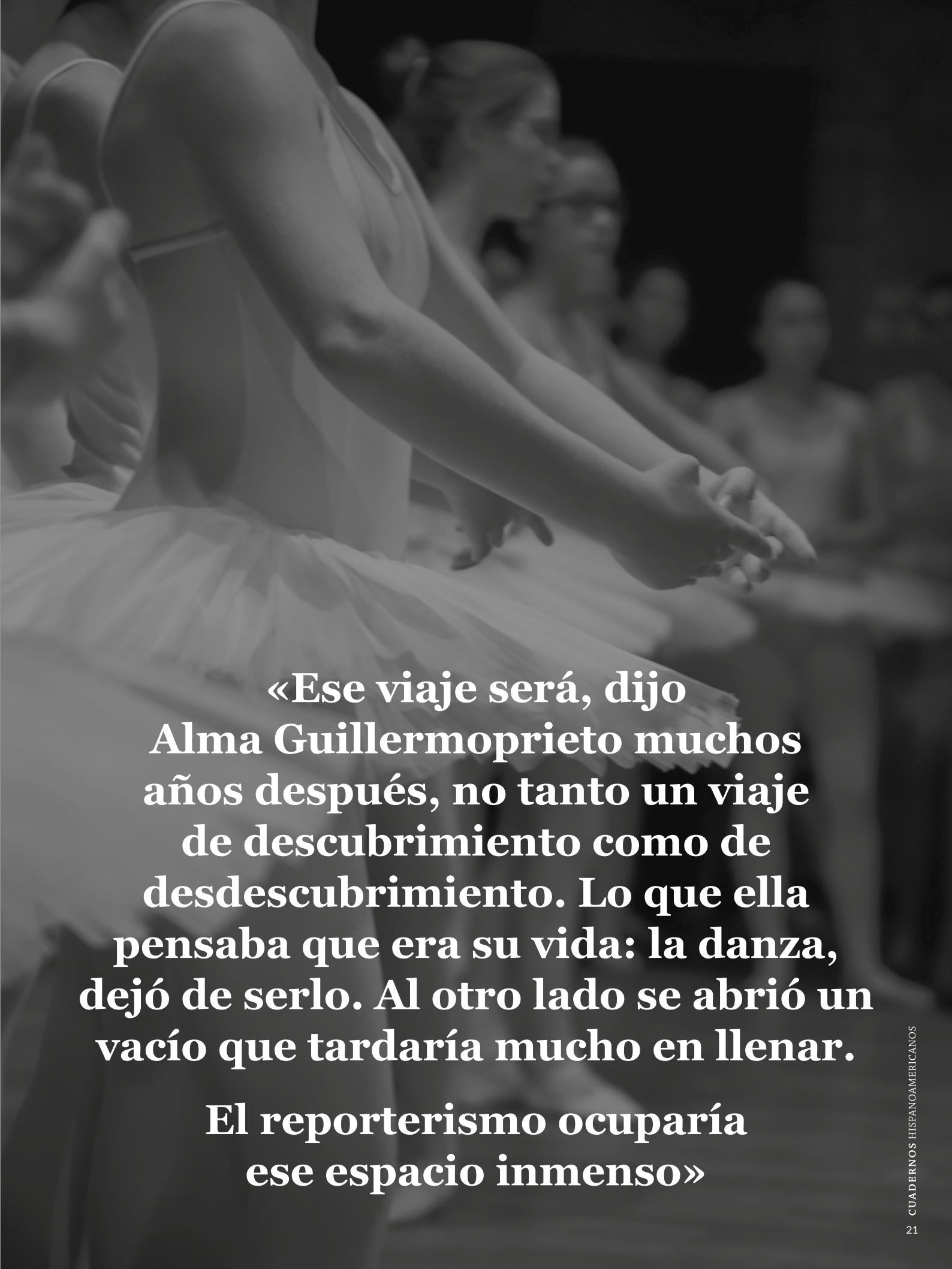
con una nueva compañía, y la otra en La Habana, en una escuela del gobierno.

Alma Guillermoprieto recibió un golpe. Uno muy duro, decisivo. Estaba claro que Cunningham no la quería para su compañía porque la enviaba lejos, a miles de kilómetros. La bailarina le preguntó a otra coreógrafa con la que trabajaba, Twyla Tharp, qué le parecía la propuesta. «Yo que tú, aceptaba», le dijo, «no vas a lograr nada quedándote por acá». Así que Tharp tampoco la quería. Alma Guillermoprieto tenía diecinueve años y, como otras bailarinas, era la joven más vieja del mundo.

De repente el universo se había contraído, sus posibilidades en Nueva York se cerraban.

Guillermoprieto eligió ir a La Habana. No conocía el país, no entendía bien eso de la Revolución y Fidel, pero todos los relatos que le llegaban de Cuba «estaban llenos de emoción y romance».

Ese viaje será, dijo Alma Guillermoprieto muchos años después, no tanto un viaje de descubrimiento como de desdescubrimiento. Lo que ella pensaba que era su vida: la danza, dejó de serlo. Al otro lado se abrió un vacío que tardaría mucho en llenar.



«Ese viaje será, dijo Alma Guillermoprieto muchos años después, no tanto un viaje de descubrimiento como de desde descubrimiento. Lo que ella pensaba que era su vida: la danza, dejó de serlo. Al otro lado se abrió un vacío que tardaría mucho en llenar.

El reporterismo ocuparía ese espacio inmenso»

El reporterismo ocuparía ese espacio inmenso.

«Fue descubrir una manera no sólo de ver la vida, sino de vivir, que era constantemente emocionante, novedosa, difícil, difícil, difícil, y eso me gustaba porque me hacía recordar la danza, que era tan dura», contó Guillermprieto durante una larga entrevista que le hizo la escritora Rosa Beltrán en la Universidad Nacional Autónoma de México, en 2018.

Se convertirá en reportera en medios destacados: *The Guardian*, *The Washington Post*, *Newsweek*, *The New Yorker*. Porque Guillermprieto, una de las cronistas latinoamericanas más latinoamericanas -madre guatemalteca, padre mexicano, residencia en México y en Colombia, entre otros- ha hecho del inglés su herramienta de trabajo. En inglés escribe sus artículos y sus libros y con esa lengua logra, dice, la distancia que necesita. *La Habana en un espejo*, además de uno de sus libros más personales, es también una rareza, porque lo escribió en español.

En el emocionante discurso con el que recibió el premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades, Guillermprieto dijo que ningún otro oficio le hubiera podido regalar un mundo, un universo, la realidad entera así como es: trágica, abochornante, terca, chistosísima, horrenda, mágica.

Al mismo tiempo, su periodismo supone una forma de autobiografía. Esta crónica cubana lo es sin duda aunque, con elasticidad y gracia, salta muy por encima de lo autorreferencial para convertirse en algo más: en un mirador sobre Cuba y sobre las contradicciones -persistentes- de la Revolución.

Guillermprieto escribió este libro cuando habían pasado más de treinta años de su estancia en la isla, pero su verdad y su viveza lo hacen actual. Aquello que fue, es. Como si se hubiera conservado en una gota de ámbar.

Principios de la técnica Graham: RELAJACIÓN (inhalación)

Aterrizaje en Cuba: primero de mayo de 1970. Nadie en el aeropuerto. La futura periodista, todavía bailarina, ni siquiera sabe que es la fiesta sagrada de la Revolución.

Comienzan seis meses muy difíciles para Guillermprieto, ásperos y solitarios, pero con lugares her-

mosos, personas hermosas, momentos hermosos. Los lugares hermosos: la Escuela Nacional de Arte en la que dará sus clases, con su aspecto de pueblito africano y sus bóvedas curvas de ladrillo, sensuales, originalísimas, y el oloroso derrame verde que las rodea, los árboles de nombres exóticos: majaguas, tamarindos; los pájaros revoladores, cantarines. Las personas hermosas: sus alumnos, con sus cuerpos dispares y bellos, con su avidez por aprender. Los momentos hermosos: algunas clases inspiradas o la primera vez que ve -despellejados, atrayentes- los edificios del barrio del Vedado y de La Habana Vieja.

Y el humor, que siempre ayuda a respirar. La ironía de Guillermprieto, su mirada burlona en ocasiones. Los chistes revolucionarios. O contrarrevolucionarios, según se mire. Ese que cuenta cómo Fidel, que quiere que su pueblo trabaje más, lanza una consigna: ¡Que se acabe la rumba! Y el pueblo, obediente, la repite: ¡Que se acabe la rumba!, ¡que se acabe la rumba!, ¡que se acabe la rumba...aé!, y la cosa acaba en conga.

Principios de la técnica Graham: EXTENSIÓN (high release)

Algunas palabras-martillo: Revolución, Imperialismo, Humanidad, Solidaridad, Internacionalismo, Sacrificio. Estas palabras caen sobre los clavos que tiene clavados Guillermprieto y los hunden todavía más. Ella siente estas palabras-martillo como palabras de gran peso, que piden reflexión, que no tienen matices, que aplastan.

La mística de la revolución, el diario del Che en Bolivia, las historias con tanto en común con las vidas de los santos.

Cuba, en el medio de la historia. Cuba alzándose, solitaria, contra los gringos y su bloqueo. Cuba, modelo para otros países de Latinoamérica. Cuba, que pretende alcanzar ese año «la zafra de los diez millones»: un corte de caña en el que participa casi todo el país y que quiere lograr -y no logrará- diez millones de toneladas de azúcar para pagar las deudas con la Unión Soviética y conseguir un excedente que permita hacer avanzar la economía.

Porque pasa esto: colas para alimentos y conversaciones constantes sobre la jaba (bolsa) de abastecimiento -lo que hay, lo que no-, bombones que se reciben como un lujo, escasez de combustible. Y a la

vez, escribe Guillermoprieto, es cierto que hasta el último niño campesino está en la escuela y va al médico cuando se siente mal.

En medio de todo, una cosa muy pequeña: no hay espejos en el salón de clases de danza. Y los bailarines los necesitan, deben verse el cuerpo para corregirlo. La directora del centro le dirá a Guillermoprieto: «Somos revolucionarios». Porque cree que los espejos son vanidad, decadencia, que producen demasiada conciencia de uno mismo. Esta falta de espejos es una metáfora de muchas cosas. Será años después, durante una cena en la casa de Ricardo Porro, el arquitecto que construyó el edificio de la escuela de danza moderna, ya exiliado en Francia, cuando Guillermoprieto sabrá la verdad, que él mismo le cuenta: «Se acabó el presupuesto».

Principios de la técnica Graham: FUERZAS OPUESTAS

¿Cómo ser artista en la Revolución? ¿Cómo ser revolucionario si la Revolución quiere -y exige- disciplina? ¿Cómo ser creativo si hay límites, peligros, cosas de las que nunca se puede hablar?

Hay fuerzas opuestas entre la dirección de unas partes del cuerpo y otras, como en uno de los principios de la técnica de Martha Graham.

Si algo es *La Habana en un espejo* -y es muchas cosas a la vez- es un libro que hace una reflexión sobre el papel del arte y de los artistas y sobre su participación -o no- en los grandes momentos de la historia. Una reflexión que la entonces veinteañera Guillermoprieto no se plantea así, que no pasa por su cabeza sino por su corazón. Una reflexión que siente, que vive como una contradicción íntima, como un cuestionamiento de todo aquello que le había parecido, hasta ese momento, inamovible y claro y definitivo, y que ahora se hunde con cada paso de una danza que empieza a abandonarla.

¿Qué es el arte al lado de los grandes problemas? ¿Qué es lo que hace, qué es lo que puede hacer?

En las manifestaciones que se produjeron a mediados del pasado mes de julio en Cuba contra la falta de alimentos, contra la falta de vacunas para el coronavirus y, por supuesto, contra la falta de libertad de expresión, el papel de los artistas fue evidente. No sólo son más voces sino que son voces que crean símbolos.

Contra el lema de Fidel, los manifestantes cantaban *Patria y vida*, una composición de los raperos Yotuel Romero, Maykel Osorbo, Descemer Bueno y el Funky.

Una multitud que canta es más difícil de detener que una multitud muda.

Ahogada en dudas, desesperada, Alma Guillermoprieto escribe una carta a un novio, aunque en verdad se escribe a sí misma: «Necesito entender, te vuelvo a preguntar: ¿será que el arte, tal como yo lo he entendido, como lo he tratado de vivir, no tiene esperanzas dentro de la Revolución, que yo no tengo esperanzas dentro de la Revolución, que el arte no vale nada? Contéstame por favor».

Libertad. Obediencia. Pobreza. Obediencia. Libertad.

Estos son los clavos que le duelen a Guillermoprieto, los clavos que siente profundamente clavados por las grandes palabras-martillo.

Estos son los clavos de la Revolución cubana. Hasta el día de hoy.





Fotografía de Nina Subin

Valerie Miles

Nacida en Estados Unidos y radicada en Barcelona, Valerie Miles es escritora, editora, y traductora. Dirige *Granta* en español desde 2003 y fundó la colección de clásicos contemporáneos en español de The New York Review of Books durante su período como subdirectora de Alfaguara. Es colaboradora de *The New Yorker*, *The New York Times*, *El País*, *The Paris Review*, y Fellow del Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos, por su traducción de *Crematorio* de Rafael Chirbes. Fue comisaria de la exposición *Archivo Bolaño, 1977-2003*, con el equipo del CCCB de Barcelona, fruto de una larga investigación en los archivos privados del escritor. Su primer libro, *Mil bosques en una bellota*, fue publicado con el título *A Thousand Forests in One Acorn* en inglés.



Fotografía de Jaime Navarro

Mateo García Elizondo

Mateo García Elizondo (Ciudad de México, 1987) es guionista de cine y autor de la novela *Una cita con la Lady*, ganadora del Premio Ciutat de Barcelona 2019 por Literatura en castellano. Su trabajo fue incluido en la selección de la revista *Granta en español 23: Los mejores narradores jóvenes en español 2* (2021).



Fotografía de Agustina Battezzati

Michel Nieva

Michel Nieva (1988) nació en Buenos Aires, Argentina. Es autor del poemario *Papelera de reciclaje*, las novelas *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* y *Ascenso y apogeo del imperio argentino* y la colección de ensayos *Tecnología y barbarie*.

CORRESPONDENCIAS

Michel Nieva y Mateo García Elizondo

EL PRIMITIVO-PUNK Y CARTAS DEL YAGE

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Philip K. Dick solía decir que escribía sobre un futuro casi-presente. Propuso una ciencia ficción donde el componente *ciencia* no es tan importante: es accesoria o a menudo falla, y el componente ficcional también queda en entredicho, como sostuvo Rodrigo Fresán en una conversación con Bolaño, quien le replicó que Dick es el escritor de los paranoicos del mismo modo que Byron lo es de los románticos. Por otra parte, Dick trasciende lo genérico y se acerca al pensamiento religioso, como puede leerse en *Exégesis*. Michel, acabas de obtener el premio O. Henry en Estados Unidos por el cuento dickiano, «Niño Dengue», publicado en *Granta*, y que defines como una suerte de relato «gaucho-punk». Y Mateo, te encuentras en la selva colombiana investigando lo que llamas «ficción psicodélica». Seguimos la conversación por correspondencias, que iniciamos en México, con mezcales, que no mescalinas, de por medio, en la feria del libro de Guadalajara.

MATEO GARCÍA ELIZONDO

Querido Michel,

Espero que esta carta te encuentre bien. Te escribo recién salido de la selva en Colombia, con las piernas y los brazos (y otras áreas mucho más recónditas de la anatomía) cubiertas de cientos de piquetes de un mosquito invisible y tenaz que los locales llaman «arenillas». Espero que esto, aunado al proceso intensivo de purga física y psíquica al cual me sometí estos últimos días, explique por lo menos en parte cualquier

aspecto delirante o incoherente de mi discurso...

Fui a la selva como parte de una investigación para una serie de cuentos que quiero escribir, en un género que denomino «ficción psicodélica». Sería una «literatura de lo raro», en la cual los fantasmas de la mente se desbordan de los límites del cráneo, y se vuelven indistinguibles de la realidad externa. Tiene sus orígenes en la obra de Philip K. Dick -a quién sé que ambos admiramos- que sería el «padre» de este género, y también está relacionada con la literatura de

Borges, que en este caso sería, sin lugar a dudas, la «madre» de la ficción psicodélica.

Es un género íntimamente ligado a la ciencia ficción, pero mientras que la ciencia ficción siempre se ha focalizado en el aspecto «futurista» de la tecnología, a mí siempre me han interesado mucho más las ciencias «primitivas», como la brujería, o la alquimia, por lo general relegadas al rubro de lo «fantástico» sin tomar en cuenta que quizás la brujería es, en realidad, una tecnología avanzada, y que, como nos recuerda Arthur C.

«Sería una “literatura de lo raro”, en la cual los fantasmas de la mente se desbordan de los límites del cráneo, y se vuelven indistinguibles de la realidad externa. Tiene sus orígenes en la obra de Philip K. Dick -a quién sé que ambos admiramos- que sería el “padre” de este género, y también está relacionada con la literatura de Borges, que en este caso sería, sin lugar a dudas, la “madre” de la ficción psicodélica»

Clarke, «cualquier tecnología cuando es lo suficientemente avanzada resulta indistinguible de la magia».

Creo que el yagé del Amazonas es una de estas tecnologías, primitivas y avanzadas a la vez. Los taitas lo utilizan no solo para curar toda clase de afecciones físicas y psíquicas, sino también para manipular la lluvia y hablar con el rayo, para moverse por la selva transformados en boa, o en jaguar, e incluso para comunicarse con seres que no son de este mundo. En este sentido, el yagé es una tecnología de punta, pero la sociedad moderna lo desprecia porque opera desde un ámbito simbólico y espiritual, territorios no tanto de la ciencia «dura» sino de pseudo-ciencias que aún están en pañales, como lo son el psicoanálisis, o la literatura.

Los hongos alucinógenos, por ejemplo, más que una tecnología, son una inteligencia avanzada que «pide prestados» sistemas nerviosos, porque carecen de uno propio. Se les puede consultar para encontrar la cura de diversas enfermedades, o para entender los orígenes y el destino final del fenómeno que llamamos «vida». Lo que pasa es que el ser humano es una especie animal tan ensimismada que buscamos inteligencias en el espacio, pero somos incapaces de reconocerlas cuando habitan nuestro propio planeta.

Siempre me ha fascinado la idea de una historia perdida de la humanidad, un pasado distante en el cual usábamos tecnologías basadas en un manejo de la conciencia que ahora

se desconoce. Creo que la obsesión de los mayas por los calendarios los traiciona como viajeros en el tiempo, que los monjes tibetanos son especialistas en realidad virtual y tecnologías anti-gravedad, que los mitos antiguos son tratados cosmológicos, y los monumentos megalíticos son relojes estelares, y que, si nada de esto es cierto, por lo menos da para buena ficción.

Te cuento todo esto, querido Michel, porque me interesa la idea de mirar hacia el pasado -no solo hacia el futuro-, de observar a la naturaleza, no solo a la tecnología (o de observar a la naturaleza como tecnología) y de observar a las culturas ancestrales de nuestro continente para escribir ciencia ficción. Sospecho que entre los géneros futuros existirán el maya-punk, el ayahuasca-punk (o si lo prefieres, la «ciencia-ficción cofán»), y que todas ellas encontrarán un precedente en lo que tú ahora llamas el *gaucho-punk*. Por eso quería pedirte que me cuentes más sobre este género que inventaste, y me digas si no sientes que a veces los ñandúes eléctricos parecen más reales que los gauchoides mismos. Quizás podemos fundar una nueva corriente literaria, con algún nombre rebuscado que parezca género de música electrónica o de arte rupestre, como «primitivo-futurismo». ¿O «primitive-punk»? A discutir.

Seguimos platicando, Michel.

Te mando un fuerte abrazo.

«En el prólogo a su *Antología Personal*, Ricardo Piglia afirma que si la estructura narrativa del siglo XX es la de Proust (la narración como río que arrastra o es arrastrada por la asociación caótica de recuerdos y percepciones) la del XXI es sin duda la de Dick: la narración como trastorno paranoico que, ante el estímulo constante de tecnologías y drogas que indistinguen lo virtual de lo real, reconstruye en las ruinas de esta confusión la trama de un vasto complot cósmico o internacional»

MICHEL NIEVA

Me encanta tu proyecto de «ficción psicodélica» y por supuesto también me hace pensar en Dick, y en la íntima relación que hay en su obra entre psicodelia, paranoia y complot. En el prólogo a su *Antología Personal*, Ricardo Piglia afirma que si la estructura narrativa del siglo XX es la de Proust (la narración como río que arrastra o es arrastrada por la asociación caótica de recuerdos y percepciones) la del XXI es sin duda la de Dick: la narración como trastorno paranoico que, ante el estímulo constante de tecnologías y drogas que indistinguen lo virtual de lo real, reconstruye en las ruinas de esta confusión la trama de un vasto complot cósmico o internacional.

Pienso en una novela que leí hace poco (no casualmente también sobre mosquitos) y que se inscribe en esta sintaxis dickiana de la paranoia como instrumento político y literario: *Su nombre era muerte*, de Rafael Bernal. Es la historia de un alcohólico y misántropo, con vaga vocación de músico, que

se interna en la selva lacandona para huir de los fantasmas que atormentan su mente. Tras varios días en la soledad de su choza, sin otro contacto que el de los mosquitos que laceran su piel, intoxicándose con alcohol y plantas que recoge de sus paseos y que alivianan las insoportables picaduras, descubre que el zumbido de los mosquitos que tanto lo atormentan, tras el velo aparente de caos y ruido, obedece a rígidos patrones rítmicos. Gracias a sus conocimientos musicales, logra tomar nota de estas repeticiones auditivas, y descubre que los mosquitos zumban en semitonos, en una escala de doce sonidos, y que esta estructura dodecafónica constituye un complejo lenguaje a través del cual se comunican. Tras el hallazgo, procede a entonar con una precaria flauta de caña, al principio no sin cierta timidez, esta lengua mosquil, y descubre para su estupor que los mosquitos que asedian la choza lo entienden y le responden. Rápidamente, intima con los mosquitos, quienes le revelan que son los verdaderos amos de la selva, que usan a la especie humana como su

ganado, a la que dejan reproducirse libremente para extender su soberanía indiscutida a toda la Tierra. Y que como él es el único que entiende su lengua, lo usarán de espía para concretar esta vasta maquinación planetaria.

Pero como no quiero espoilearte el final de la historia, aquí interrumpo mi respuesta, con la esperanza de que el mensaje que las arenillas grabaron en tu piel no sea tan conspiranoico como el de la novela.

Quedaron temas pendientes (tecnologías ancestrales, gauchopunk y ayahwasca) que espero resurjan, pero de momento aguardo tu respuesta, ¿quizá quieras contarme más sobre tu viaje y la ficción psicodélica?

Que te mejores de las picazones, abrazo fuerte.

MATEO GARCÍA ELIZONDO

Gracias por tu carta, y por tu resumen de *Su nombre era muerte*. Suena como una novela de ciencia ficción que habría escrito Quiroga. Me encanta la ambigüedad entre la posibilidad de que el protagonista haya descifrado el lenguaje de los mosquitos, y la de que solo haya enloquecido -quizás por una fiebre palúdica-, y su delirio consista en creer que puede comunicarse con ellos. Esa clase de *ficción paranoica* me parece fascinante, y me recuerda una anécdota sobre mi viaje a la selva que quisiera contarte.

El curandero que visité tenía fama de brujo. En palabras de una mujer local, fue un hombre «muy peligroso» en su juventud, pero se tranquilizó con la edad y preparaba «una medicina muy, muy fuerte». No hablaba español, así que no pude hacerle preguntas, y no lo vi sonreír ni una sola vez hasta que cayó la noche, cuando adoptó una extraña expresión de niño travieso.

El abuelo nos dio una cucharada de su medicina, nos acostó en una hamaca, y se puso a cantar. No sé si puedo describir un canto ceremonial cofán y hacerle justicia. Lo único que te puedo decir es que cuando escuchas a ese hombre cantar, te cagas. Literalmente. Se suelta la lluvia y empiezas a vomitar con movimientos convulsivos y sonidos similares a los gritos de una guacamaya. Tu intestino empieza a hacer sonidos que se asemejan al rugido de un felino. Se pierde toda la compostura y la dignidad urbana, y mientras intentas encontrar un rincón de selva sin tarántulas, y te agachas bajo la lluvia torrencial rezando que no te caiga un rayo en la cabeza, empiezas a hacerte toda clase de preguntas.

-¿Qué hago aquí? ¿Por qué no me quedé en mi casa? ¿En dónde coños me fui a meter ahora?

Y oyes en tu cabeza al taita, diciendo:

-Amigo, para tu infinita desgracia, fuiste y te metiste a mi mundo.

Recordé una anécdota de Burroughs, en la que cuenta que, durante una ceremonia similar, pensó que el curandero lo había envenenado, y tenía la intención de matarlo. Ahora entendía mejor al tío Bill. Escuchaba cantar al viejo mientras alucinaba demonios con rostro de murciélago y árboles con piel y ojos, y estaba convencido de que el taita era malévolo, que controlaba mis tripas y quería volverme loco, que me había metido sin pensarlo en un mundo de poder y que por mi ingenuidad estaba a punto de morir con las tripas de fuera. Eso pensé.

Poco a poco amainaron la lluvia y la paranoia. El taita me azotó con ortiga y me escupió aguardiente en la espalda, y entendí que uno llega a estos lugares lleno de bloqueos que ni sabe que tiene, y el remedio los hace salir. Es una tecnología selvática sumamente avanzada, y lo que provoca es una especie de exorcismo. Ese terror que sientes son todos tus demonios saliendo de ti. Y los demonios salen por donde pueden.

En fin, querido Michel, disculpa toda la escatología. Esperando saber más de ti y de tus viajes, buenos y malos.

MICHEL NIEVA

Qué fuerte tu experiencia en la selva. Me encanta tu insistencia en considerar este ritual del que participaste y sus medicinas asociadas como una tecnología, al mismo nivel o incluso más avanzado de lo que en la cultura occidental entendemos con esa palabra.

Pienso que en la época contemporánea se vuelve cada vez más urgente prestar atención a los archivos culturales amerindios, tantas veces denostados por el colonialismo, ya que acaso en sus tecnologías, como decís, exista un horizonte de alternativas políticas a nuestras crisis planetarias.

En su fundamental libro *Metafísicas Canibais*, el antropólogo brasileño Viveiros de Castro explica que para las culturas amazónicas todos los existentes son dueños de perspectiva, y lo que para nosotros es un charco de barro, para un carpincho es una gran casa ceremonial, y lo que para nosotros sangre cruda, para el jaguar la más deliciosa cerveza de mandioca fermentada. El ritual chamánico, así, es la tecnología cósmica que propicia el acceso a la conciencia de otras especies, que no difieren del humano en cultura (ya que ellos también poseen casas ceremoniales y se embriagan con cerveza) sino en la multiplicidad de cuerpos y cosas en donde la encuentran.

Acaso el punto sin retorno al que Occidente ha empujado al planeta sólo encuentre una posibilidad de supervivencia en este tipo de tecnologías, que devuelven la agencia a los mundos considerados no-humanos.

Pienso que la sensación, desatada por el cambio climático y la pandemia, de que vivimos el fin del mundo, vuelve tan urgentes estos saberes, ya

que, como sabemos, las culturas amerindias ya sufrieron el fin del mundo con la Conquista de América.

Una pequeña anécdota: mientras H.G. Wells escribía *The War of the Worlds*, una acerba crítica al colonialismo inglés escenificada en una invasión marciana a Londres, no sabía cómo terminar el libro. No sabía cómo introducir que los marcianos morían de un plumazo. Fue así que recordó la historia de cómo la viruela, importada a América por los imperios europeos, había diezimado las poblaciones nativas. Es decir que la única experiencia documentada para imaginar un fin del mundo era las historias de los pueblos colonizados del mundo. Por eso hoy en día los pueblos amerindios son los únicos con una sabiduría sobre el tiempo catastrófico en que vivimos, y que es tan perentorio escuchar.

Cuídate, amigo.

«En su fundamental libro *Metafísicas Canibais*, el antropólogo brasileiro Viveiros de Castro explica que para las culturas amazónicas todos los existentes son dueños de perspectiva, y lo que para nosotros es un charco de barro, para un carpincho es una gran casa ceremonial, y lo que para nosotros sangre cruda, para el jaguar la más deliciosa cerveza de mandioca fermentada. El ritual chamánico, así, es la tecnología cósmica que propicia el acceso a la conciencia de otras especies»

«Sí creo que las culturas indígenas del mundo, ya sea protegiendo una corriente de agua, o llevando a cabo una ceremonia de yagé, intentan a su manera impedir un Apocalipsis que el mundo occidental se empeña en provocar, y que podría llegar por tantos frentes: la guerra atómica que puede resultar del capricho de un solo dirigente, el cataclismo climático del que nos separan solo dos grados de temperatura, o una singularidad tecnológica que quizás ya sucedió sin que nos diéramos cuenta»

MATEO GARCÍA ELIZONDO

Gracias por tu carta. Sí creo que las culturas indígenas del mundo, ya sea protegiendo una corriente de agua, o llevando a cabo una ceremonia de yagé, intentan a su manera impedir un Apocalipsis que el mundo occidental se empeña en provocar, y que podría llegar por tantos frentes: la guerra atómica que puede resultar del capricho de un solo dirigente, el cataclismo climático del que nos separan solo dos grados de temperatura, o una singularidad tecnológica que quizás ya sucedió sin que nos diéramos cuenta. Creo que está de moda sentirnos seguros argumentando que el humano, «es demasiado insignificante para destruir el planeta», o que «somos la especie más resiliente» (después de las cucarachas), o incluso creyendo que nuestra tecnología nos puede

salvar de cualquier cataclismo. A mí, nuestra tecnología nunca me ha parecido tan impresionante; seguimos queriendo llegar a las estrellas impulsados con gasolina. El libro me parece una tecnología mucho más avanzada: objetos tridimensionales que actúan como portales a mundos paralelos, capaces de comunicarnos telepáticamente con seres de otra dimensión, con los muertos y con los que aún no han nacido. En ese sentido, la ciencia ficción es, quizás, una de las tecnologías más poderosas que tenemos para impedir el cataclismo. Me parece fascinante lo que sucede cuando uno mira el mundo sin poner al ser humano al centro de la narrativa. Tu anécdota sobre H.G Wells me recuerda la teoría según la cual el ser humano se habría vuelto sedentario para cultivar cereales destinados a fabricar ya sea pan, o cerveza (no queda claro cuál, aunque muchos

científicos y antropólogos se inclinan por la cerveza primero); es decir, para favorecer el cultivo de levaduras. Lo cual querría decir que, de cierta forma, las levaduras nos domesticaron a nosotros. Seríamos, como civilización, simplemente mascotas, o «ganado mamífero al servicio de una especie de hongos que querían asegurarse una ventaja evolutiva». Otras especies de hongos habrían favorecido el desarrollo de nuestra conciencia para que construyéramos naves espaciales y disemináramos sus esporas por el espacio. Yo creo que las historias son parecidas a los hongos en ese sentido: están vivas, viajan por el espacio, y utilizan al ser humano como vectores para su desarrollo y transporte.

O quizás solo es mi paranoia. Si no es cierto, da para buena ficción, ¿no crees?

MICHEL NIEVA

La historia humana contada desde la perspectiva de las levaduras me encanta, me recuerda al breve cuento de Isaac Asimov, «Does a Bee Care?», en el que se especula que la inteligencia humana fue inoculada por un parásito para que la humanidad alcance la capacidad tecnológica suficiente de viajar a otros planetas y así disperse las esporas de estos engendros por la galaxia.

Creo que lo que está en juego es una lectura política de lo viviente. Si aceptamos la versión capitalista, que nutrió el nacimiento de la biología moderna, y que afirma que las especies compiten por su supervivencia como si fueran implacables ejecutivos luchando por un ascenso en JPMorgan, o socializamos el entendimiento del ambiente como alianzas colaborativas entre especies. La bióloga Lynn Margulis es justamente famosa por haber propuesto que la unidad mínima de la vida es la simbiosis, y que los grandes procesos evolutivos y las condiciones que posibilitaron la vida en la Tierra fueron una alianza multiespecie propiciada por bacterias y organismos unicelulares. Es decir que los vivientes son menos unidades separadas que momentos o voces de una gran orquesta planetaria en donde dependen y colaboran entre sí. Y si el capitalismo es menos un sistema económico que una forma jerárquica de organizar la Naturaleza, acaso reivindicar este arreglo político de lo viviente sea una de las mayores urgencias para la crisis ambiental en curso.

Mientras tanto, la respuesta al cambio climático del capitalismo de «vanguardia» es apropiarse del lenguaje de la ciencia ficción. Ironhead, el estudio que confecciona el vestuario de Daft Punk y las películas de

Marvel, es el encargado de diseñar toda la estética de SpaceX. Con esta parafernalia hollywoodense, vemos a multimillonarios evasores de impuestos como Jeff Bezos o Elon Musk prometer que van a conquistar otros planetas con las mismas tecnologías que destruyeron a este. Por eso quizá una de las misiones perentorias de la ciencia ficción sea disputar estos imaginarios capitalistas de la Naturaleza y del espacio exterior. Ante la estetización ciberpunk de estas grandes corporaciones, la ciencia ficción debe responder con una politización de su arte. Así como Robert Heinlein imaginó en *The Moon Is a Harsh Mistress* una revuelta anarquista en la Luna, la ciencia ficción contemporánea debe proponer alternativas para habitar este u otros planetas que interrumpan la narrativa de estos multimillonarios miserables.

Abrazo grande Mateo querido.

Michel.

La escalera del tiempo

por **Gioconda Belli**



La literatura a menudo regala privilegios especiales a quienes la trabajamos. El 29 de abril llegué a Granada para ser parte, con los escritores, Sergio Ramírez, Luis García Montero y Daniel Rodríguez Moya, de una charla sobre Literatura y Compromiso en el acto de clausura

del Festival de Poesía de Granada.

Antes del evento en el patio central del Palacio de Carlos V, la directora de la Alhambra, Rocío Díaz, nos ofreció llevarnos al Patio de los Arrayanes. «Iremos por la Escalera del Tiempo», me dijo, sonriendo. Ir por semejante escalera me pareció mágico y le pregunté si acaso nos mudaríamos a otro siglo. Me explicó que el Palacio de Carlos V se comunicaba con la Alhambra por una escalera. Los reyes, Carlos e Isabel de Portugal, querían poder pasar de su palacio renacentista a los Palacios Nazaríes y la hicieron construir.

La escalera del tiempo es oscura y agreste, con escalones sin refinamiento. Imagino que el plan habrá sido de hacerlas más dignas del rey y la reina, pero el palacio de Carlos V no llegó jamás a terminarse. Bajamos pues, a paso lento y desembocamos sin más en el patio de los Arrayanes, que es una maravilla de contemplar: un rectángulo de agua, bordeado de mirtos, con canales de agua que corren por los lados, y una fuente circular en un extremo, con siete arcos bajo la Torre de Comares donde se dice que Boabdil firmó el acuerdo de entregarle Granada a los Reyes Católicos. La piscina rectangular refleja como un espejo la torre y los arcos. Nos habla de un artista moro que supo que la belleza del patio se duplicaría en el agua.

El viaje en el tiempo continuó en el Palacio de Carlos V, porque esa noche de clausura del Festival, ante un público que llenaba el espacio circular que hace del palacio una construcción única del mejor estilo renacentista adelantado a Palladium y al manierismo, se habló de exilios y de la guerra de Ucrania.

Luego de la conversación en la que Sergio Ramírez, Luis, Daniel y yo lamentamos el fin trágico de la revolución sandinista al desembocar en la tiranía de Daniel Ortega y su esposa Rosario Murillo, le tocó el turno, para clausurar el festival, a Svetlana Alexiévich, la Premio Nobel. Nacida en Bielorusia y autora de varios libros que redefinen la crónica periodística y la sitúan al nivel de una literatura digna del premio Nobel, Alexiévich conversó con la directora del Festival Dra. Remedios Sánchez García. Escucharla fue cruzar otra Escalera del Tiempo.

De sus libros había leído *El fin del homus soviético* donde a través de entrevistas ella nos introduce con un finísimo estilete en la mentalidad del pueblo ruso después del fin de la Unión Soviética. Confesó que, en ese momento, ella pensó que la perestroika había significado el fin de ese personaje y de la esclavitud intelectual de aquella época. Ahora piensa, reflexionó, que ese personaje está en el centro de lo que ha pasado recientemente con Putin y la invasión de Ucrania. Me estremeció oírle decir cómo ella fue llegando a la conclusión de que es imposible pasar tanto tiempo en la cárcel y conservarse libre. La falta de libertad se queda dentro. De nada sirve, dijo, botar estatuas. Eso no es la libertad. Un hombre soviético, un hombre no libre como Putin, solo podía construir lo que ya conocía. El «homus soviético» no tiene memoria de la libertad. Más bien, según ella misma ha observado, es capaz de hacer romance de la esclavitud en que vivió, sentir nostalgia por el «país fuerte» al que antes tanta gente

temía, volver a colgar retratos de Stalin. «Para que haya un país libre debe haber personas libres». Ella quisiera escribir, añadió, sobre el ser humano que aún no existe; ese que no quiera morir por la patria. «Hay que ayudar a Ucrania a vencer para que Putin despierte».

La idea de que un largo régimen represivo conduzca a la pérdida íntima de la libertad; la noción de que las personas, al interiorizar el sometimiento pierden la capacidad de ser libres, me sacudió. Reconocí en ella ecos de la experiencia de otros países. Por insólito que parezca podría explicar cómo es que la historia puede repetirse y convertirse en una sucesión de tiranías. Significa que un *modus vivendi* políticamente opresivo puede condicionar a las personas a desear el retorno al *status quo* que les era conocido y por tanto manejable. Sería semejante al caso de una persona mal tratada que aprende a aceptarlo y desconfía de quien le ofrece una situación diferente. Me recordó a mi pobre cacatúa amarilla que pensé triste y decidí liberar. Por más que le abrí la puerta de la jaula y la animé a salir no logré que lo hiciera.

Pensé en la metáfora de la escalera del tiempo. ¿Cómo se podrá desmontar esa que nos lleva una y otra vez al pasado?



Ana



Fotografía de Jose Luis Castillo

Negri

Ana Negri (Ciudad de México, 1983) es escritora, editora y doctora en Estudios Hispánicos. Fue becaria del programa Jóvenes Creadores del Fonca. Recientemente editó y prologó *Cuerpo contra cuerpo*, de Margo Glantz (Sexto Piso, 2020) y *Por los pueblos serranos*, de Ada María Elflein (UNAM, 2021). Forma parte de la antología de relatos *Mexicanas II* (Fondo Blanco, 2022) y ha colaborado con ensayos, crónicas y relatos en publicaciones como *Oculto Lit*, *La Tempestad*, *Latin American Literature Today*, *Revista de la Universidad de México*, *Reporte Sexto Piso*, entre otras. *Los eufemismos* (Antílope, México, 2021), su primera novela, se editó también en Chile (Los Libros de la Mujer Rota, 2020) y en España, Argentina, Uruguay y Costa Rica (Firmamento, 2022); ha sido traducida al francés (Éditions Globe, 2022) y próximamente se publicará la traducción al inglés (Charco Press).

«Me interesa cuando la narrativa no se abandona al argumento y propone un ritmo propio, una musicalidad que pesa tanto como lo narrado»

¿Puedes hablarnos de tus obras publicadas hasta el momento: qué tipo de libros se tratan, dónde los has publicado, qué temas abordan?

Mi primera novela, *Los eufemismos*, gira en torno al desarraigo de las segundas generaciones del exilio en México tras la última dictadura militar en Argentina, así como las consecuencias del trauma y los vínculos personales. La voz narrativa acompaña a Clara, la protagonista, en su intento por completar los trámites que le faltan para obtener la reparación histórica, lo que detona una revisión de su pasado y del de su madre. La estructura de la novela es fragmentaria y va cargada también de cierto humor ácido necesario para sobrellevar las tensiones del relato. *Los eufemismos* se publicó en Chile (*Los libros de la mujer rota*, 2020), en México (*Antílope*, 2021) y recientemente la editó Firmamento para España, Argentina, Uruguay y Costa Rica; también fue traducida al francés bajo el título *Ce que tomber veut dire* (Globe, 2022).

También publiqué relatos, ensayos y crónicas en distintas publicaciones periódicas y antologías de México y otros países. Edité y prologué *Cuerpo contra cuerpo*, de Margo Glantz (Sexto Piso, 2020) y *Por los pueblos serranos*, de Ada María Elflein (UNAM, 2021).

¿Cuáles son tus autores de cabecera: quiénes te influyeron más en tus comienzos? ¿Puedes citar algún autor o autora que hayas tratado de tomar como modelo?

De chica me leían poesía: César Vallejo, León Felipe, se oía mucho a Serrat en casa y yo pedía a María Elena Walsh. En la escuela, leíamos a Allan Poe, a

Horacio Quiroga y a Bradbury. En la carrera leí a Sor Juana y conocí la obra de Nelly Campobello y de Elfriede Jelinek. Pero creo que fue encontrarme con la obra de Alejandra Pizarnik lo que me llevó a querer escribir algo más que mis libretas personales. Leer en paralelo el registro de su lucha constante con el lenguaje en sus diarios y su poesía fue clave para iniciar mi propia batalla.

Como autora de narrativa, ¿qué innovaciones encuentras en los libros editados en los últimos años: qué tendencias te interesan más y cuáles crees que representan mejor tu trabajo?

Me interesan las obras en las que el trabajo con el lenguaje hace explícito el rodeo de un abismo y cuando la narrativa no se abandona al argumento y propone un ritmo propio, una musicalidad que pesa tanto como lo narrado. El trabajo con los personajes también me parece esencial: un personaje involuntariamente estereotípico o incongruente consigo mismo me saca de quicio.

Actualmente, abundan libros donde se produce la mezcla de géneros, en que la novela, el ensayo y el testimonio personal se confunden, etc. Tú has publicado novelas y ensayos, entre otros textos. ¿Crees que esta discusión acerca de la naturaleza de los géneros se ha dado siempre, o se está manifestando ahora con mayor intensidad?

Siempre pienso en Ricardo Piglia cuando se habla de realidad y ficción como opuestos. Él consideraba la ficción como el espacio de lo posible y lo posible no es ajeno a la realidad, más bien una puerta de entrada en ella, un detonador. Sobre la mezcla de géne-

ros: a fin de cuentas es el origen de la novela moderna. ¿No inserta Cervantes relatos, cartas, hasta una obra de teatro en *El Quijote*? En cuanto al testimonio personal y la ficción, soy de la idea de que toda escritura es autobiográfica, lo que varía es la forma como la trabajamos.

Entre los escritores y escritoras en lengua española de las últimas décadas, ¿quiénes crees que están abriendo puertas a la necesaria renovación y de qué manera? ¿Qué propuestas te interesan más?

Sigo de cerca lo que hacen Federico Falco, Daniela Tarazona y Fernanda Trías. En Falco encuentro un manejo del ritmo magistral, una habilidad particular para trabajar la postergación y la sorpresa; la obra de Tarazona es un puente entre universos en el que los puntos cardinales juegan al juego de las sillas y las palabras aprovechan el desconcierto para apoderarse del mundo. Lo de Trías es potentísimo también, en su escritura la sugerencia multiplica el alcance de lo dicho de manera aparentemente simple y el resultado es arrollador.

¿Puedes hablarnos de tus proyectos en marcha: qué estas escribiendo y qué clase de libro crees que resultará?

Ahora mismo estoy en Buenos Aires para presentar *Los eufemismos* en la Feria del Libro y me resulta un lugar ideal para desarrollar un proyecto de novela al que llevaba tiempo dándole vueltas. No suelo adelantar mucho sobre lo que estoy escribiendo, pero la figura del río no ha dejado de ser esencial en lo que tengo escrito y en cualquiera de los caminos que voy ensayando.



EL ESCRITOR DESPLAZADO O EL SÍNDROME MAUPASSANT

por **Andrés Barba**

Maupassant dijo en cierta ocasión que lo que le llevó a irse de París, y hasta de Francia, fue que la torre Eiffel le empezó a parecer insoportable. La frase podría sonar a literaria si no fuese también una experiencia muy real. En el centro de la huida, muchas veces se encuentra el hartazgo de lo que supuestamente es el núcleo de nuestra identidad. Lo que no dice Maupassant es si la torre Eiffel dejó de viajar en su interior filtrando comparativamente todo cuanto veía y sentía en tierras extrañas, o si verdaderamente consiguió desembarazarse de ella. Más aún si -en el caso hipotético de que realmente triunfara en su empeño- esa liberación fue realmente una liberación o si de pronto, le invadió el desamparo.

Tendría que añadir que ese «síndrome Maupassant» responde también a un sentimiento familiar. También yo he sentido violentos ataques de hartazgo por España. Los he sentido desde que tengo conciencia de mí, y más aún desde que tengo conciencia política. Nunca he sabido interpretarlos bien. A veces me han parecido poco más que una forma distante del hartazgo por cierto chauvinismo casoso, otras una sensación de decadencia, de que España -Europa, en términos generales- era una vaca vieja, y que la única manera de alimentarme y producir algo que mereciera la pena era que me adoptara una madre más joven, por mucho que no fuera la mía. Otras veces he pensado que era la fascinación, el enamoramiento por otras culturas, o tal vez el simple deseo de no tener testigos para poder ser en libertad aquella cosa supuestamente irrepetible que yo pensaba que era cuando tenía treinta años, o las ganas de vivir y el valor para hacerlo, o la búsqueda de trabajo y el lumpen económico natural de los escritores, o el esnobismo de quien encuentra lo ajeno siempre más sofisticado que lo propio. Algunas de esas razones tienen que ver con mi inteligencia y otras con mi estupidez, pero como cada vez me veo

menos capaz de dar respuesta a casi nada, tampoco pretendo resolver aquí esa cuestión. Sí sé, sin embargo, una cosa: que me he educado y descubierto como escritor fuera de España, que siempre he estado -de una manera o de otra- escribiendo «fuera» de mi cultura y dialogando con ella desde el exterior. Y como nunca habría podido ser escritor de otra manera, la condición de estar desplazado, más que un accidente, se ha convertido en una característica natural que muchas veces he discutido y compartido con otros escritores exiliados, sobre todo latinoamericanos, tanto en España, como en Italia, en Estados Unidos o Argentina, los países en los que he vivido, y siempre he llegado a una curiosa sensación compartida.

En una novela poco conocida de Alberto Moravia (*La atención*) describe esa experiencia y necesidad como *depayement*: un escritor, tras muchas horas de vuelo, aterriza en el aeropuerto de una ciudad desconocida. Al salir a la calle sube al autobús que ha de llevarle al hotel. Está cansado y aturdido, no sabe nada del país, no conoce el idioma en que están escritos los letreros de las tiendas y en el que hablan las demás personas. En esas condiciones -comenta Moravia- una casa es tan solo y verdaderamente una casa, un árbol es verdaderamente y tan sólo un árbol; una mujer, un niño, una plaza, una nube, son verdaderamente y tan solo una mujer, un niño, una plaza, una nube. La observación no va más allá de la superficie, y sin embargo no es superficial, sino casi abstracta. Al neutralizar su vínculo sentimental y cultural con las cosas, el escritor descubre que está tocando el centro de su estructura. Creo que esa intuición de Moravia es una descripción bastante precisa de lo que

sucede cuando uno se traslada a otro país y se evapora la sensación de exotismo: se establece un revelador vínculo con la realidad. Uno se siente desamparado, pero con una mirada que es a la vez, simplificadora y primigenia. Creo sinceramente que lo que hizo, por ejemplo, que María Zambrano fuera una filósofa única en su especie, lo que le otorgaba ese tono lírico y perceptivo a la vez, era su condición de permanente extranjera, una extranjera que percibía con una simplicidad casi dolorosa la realidad que la rodeaba. Tam-

bién hay algo de eso en la literatura de Kipling. O en la de Nabokov. O en la de Lowry. O en la de Conrad. También en la de Tsvietáieva y en la de Lispector. Una especie de sensibilidad irritable, como la de varios días de resaca, o una plaza iluminada por un sol muy fuerte en la que las cosas se reducen a su forma y que va atenuándose poco a poco a medida que uno se convierte en «local» de ese nuevo paisaje.

Pero en la literatura desplazada no solo se objetiviza y «neutraliza» la realidad, también lo hace la herramienta natural de la literatura; el lenguaje. Más aún si es un lenguaje compartido, como en el caso de que un autor español se establezca en Latinoamérica, o viceversa. Las razones, fundamentalmente económicas y políticas

de esos tránsitos, ponen de manifiesto que el viaje es desigual. En el caso de las transferencias entre España y América Latina los escritores latinoamericanos tienen (todavía hoy) que soportar muchas veces no solo un paternalismo bastante provinciano y obsoleto por parte de una sociedad española (a la que caracteriza en ese sentido una gran desmemoria histórica y una ingratitud considerables), sino lo que es más

«También hay algo de eso en la literatura de Kipling. O en la de Nabokov. O en la de Lowry. O en la de Conrad. También en la de Tsvietáieva y en la de Lispector. Una especie de sensibilidad irritable, como la de varios días de resaca, o una plaza iluminada por un sol muy fuerte en la que las cosas se reducen a su forma y que va atenuándose poco a poco a medida que uno se convierte en “local” de ese nuevo paisaje»

«En el caso de las transferencias entre España y América Latina los escritores latinoamericanos tienen (todavía hoy) que soportar muchas veces no solo un paternalismo bastante provinciano y obsoleto por parte de una sociedad española (a la que caracteriza en ese sentido una gran desmemoria histórica y una ingratitud considerables), sino lo que es más grave, una falta de conciencia, por parte de los escritores y editores españoles, de que la mejor literatura en nuestro idioma hace ya años que dejó de hacerse en la península, y que si hay un español que debería considerarse de segunda categoría desde el punto de vista literario, ése español es el nuestro»

grave, una falta de conciencia, por parte de los escritores y editores españoles, de que la mejor literatura en nuestro idioma hace ya años que dejó de hacerse en la península, y que si hay un español que debería considerarse de segunda categoría desde el punto de vista literario, ése español es el nuestro. Los canales comerciales y editoriales han permitido solo muy recientemente que los escritores latinoamericanos puedan dar el salto internacional sin tener que pasar necesariamente por las editoriales de la península. Hoy un escritor colombiano puede estar traducido a quince idiomas sin haber sido publicado en España, algo que habría sido casi imposible hasta hace muy poco, y eso libera a la literatura latinoamericana del engorro de tener que contar necesariamente con una aprobación y supervisión que, más que literaria, era meramente comercial según un criterio estrictamente español. Por otra parte, los lectores latinoamericanos, al haberse formado durante varias generaciones leyendo editoriales de toda Hispanoamérica y de España, tienen una conciencia lingüística mucho más diversa y panhispánica. Allí donde a un lector español se le caería un libro de las manos solo porque dice «pollera» en vez de «falda», un lector medio latinoamericano está habituado a leer localismos de más de media docena de países hispanoparlantes de un alto nivel literario. Eso tiene la contrapartida de que también los escritores se permiten una libertad mayor y sobre todo de que no le tengan ningún miedo a la «contaminación» y al mestizaje lingüístico. En España no es infrecuente encontrarse con un tipo de interlocutor supuestamente ultraculto y puntilloso de la corrección literaria que en realidad no es más que un puritano redomado, eso que Jovellanos llamaba los «eruditos a la violeta», una



plaga que invade todos los terrenos de la acción cultural: desde los críticos literarios hasta los correctores de estilo o los editores de mesa. De ahí mi opinión -insisto, esto es una opinión personal- de que, en su decadencia, el estilo «literario» español tiende al barroco y a la hipercorrección (en España, sea como sea, hay que escribir «florido» y «correcto» para que a uno le consideren buen escritor) y el estilo latinoamericano, en términos generales, a la sencillez, la experimentación y la transgresión creativa.

Ser un escritor español que vive en Latinoamérica y escribe en ella, se parece un poco a haber salido de una casa en la que había unos tutores estrictos a los que no se percibía como tales sencillamente porque no se tenía otra referencia. Al ingresar en un territorio en el que la libertad y la creatividad son notablemente superiores, a veces es inevitable mirar hacia atrás con cierto resentimiento aunque, retomando el ejemplo de Mau-passant, siempre se corre el riesgo de pensar que por el hecho de haber puesto miles de kilómetros de por medio, uno ha dejado de filtrar la realidad a través de la torre Eiffel. Hasta en nuestra manera más violenta de renegar -o tal vez, precisamente, más en ese lugar que en ningún otro- se pone de manifiesto que no podemos dejar de ser lo que somos. Y está bien que sea así. Escribir es siempre una forma de desplazamiento, de estar fuera de lugar. «La literatura empieza en el *pero*», decía la sabia y tristemente desaparecida Hebe Uhart; en el espacio en que el prejuicio confirma la realidad, pero a la vez fracasa, en que alcanzamos lo soñado, pero bajo otra fórmula, en que somos felices, pero nunca lo bastante, en el que la expectativa se confirma y se niega y se hace necesario volver a empezar de nuevo la interminable batalla entre la realidad y su enunciación.

**«De ahí mi opinión
-insisto, esto es una
opinión personal- de
que, en su decadencia, el
estilo “literario” español
tiende al barroco y a
la hipercorrección (en
España, sea como sea,
hay que escribir “florido”
y “correcto” para que
a uno le consideren
buen escritor) y el estilo
latinoamericano, en
términos generales,
a la sencillez, la
experimentación y
la transgresión creativa»**







DOSSIER

Literatura desplazada

La invención de un nuevo mapa

por Juan Carlos Méndez Guédez

Los cielos distintos: cartografía personal del desplazamiento literario

por David Mejía

Escribir narrativa *en español* en los Estados Unidos

por Claudia Salazar Jiménez

* Dossier coordinado por
Juan Carlos Méndez Guédez

LA INVENCION DE UN NUEVO MAPA

(o apuntes sobre las cuatro oleadas de la literatura latinoamericana en España)

por **Juan Carlos Méndez Guédez**

La imagen resulta insólita y entrañable. Es la navidad de 1970. Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa realizan una competición con coches de control remoto que han sido el regalo decembrino de los hijos de García Márquez. Ya es madrugada, hasta hace un rato, también ha participado en la celebración Carlos Fuentes. Están en la cima de su amistad y su éxito, así que los cuatro autores del Boom están disfrutando juntos las fiestas en España. Horas atrás, junto a José Donoso, han cenado en *La Font dels Ocellets* para luego desplazarse hacia el apartamento de Vargas Llosa; un lugar que en el libro *De Gabo a Mario*, se describe como: «pequeño, pero cómodo y agradable».

No es casual que los cuatro míticos autores coincidan en esta ciudad. García Márquez y Vargas Llosa residen en el país desde hace un tiempo y al igual que Cortázar y Fuentes, tienen en este lugar el eje de su proyección editorial. Por otro lado, la Barcelona de ese momento es un lugar cosmopolita, con una vocación europeísta y universal que sigue siendo difusa en el resto de esa España en la que pesa la sombra del dictador Francisco Franco.

Sabemos, claro está, que el tiempo, la política, la literatura y hasta las diferencias personales, disiparon esa imagen idílica del diciembre de 1970 vivido por los cuatro escritores, aunque coincidiremos en que esta conexión entre la literatura latinoamericana y España sigue siendo todavía hoy la más recordada en el panorama cultural. Quizá muchos de los autores que hemos venido del otro lado del mar, tuvimos en esta imagen una de las primeras e ingenuas razones para nuestro viaje. Pero no podemos obviar que han sido varios los momentos en los que la creación de Latinoamérica ha desembarcado con fulgor en la península Ibérica.

El primero tiene nombre y año: Rubén Darío en 1892, fecha del primer viaje del poeta a España, hecho que Selena Millares describe con inmejorables palabras:

Darío quiso llevar a cabo, a la inversa, el descubrimiento colombino, y ciertamente la nueva estética se puede visualizar en la metáfora del viaje: el modernista como un nuevo Ulises se aleja de su centro en busca del conocimiento...

Darío reestableció los lazos que las guerras del XIX habían hecho saltar por los aires. En él, con él, volvió a surgir el entendimiento, la complicidad, el aire de familia entre la derrotada metrópoli y las ya independientes repúblicas. No en vano, en 1926 Henríquez Ureña acotaba esta nueva situación surgida a principios de ese siglo y celebraba un intercambio de influencias cada vez más intenso entre las dos orillas del idioma.

La fecha de su escrito nos lleva al segundo gran encuentro: la «edad de plata», tiempo que también convirtió a España en un espacio atractivo, seductor, para muchos creadores latinoamericanos. Una nueva conexión que, como es lógico, se corta abruptamente con el estallido de la guerra civil en el 36. Hablamos de autores como Manuel A. Bedoya, César Falcón, Eduardo Zamacois, Alberto Insúa, Teresa Wilms, Rafael Bolívar Coronado o Rufino Blanco Fombona, voces que desarrollaron una parte fundamental de su trabajo en tierras hispanas.

La figura de Blanco Fombona, que a partir de 1914 residió en este país más de veinte años, bien puede condensar el espíritu de nuestra acotación. Blanco Fombona, autor de refulgentes diarios y de micro ensayos a los que llamaba notículas, llegó a ser uno de los autores mejor pagados de la prensa española, estuvo postulado al Premio Nobel con apoyo del mundo literario hispano, fue el dueño de esa editorial América que exhibió un brillante catálogo e incluso ejerció funciones políticas como gobernador en dos provincias.

Un segmento de su aventura peninsular, así como la de otros latinoamericanos de aquellos tiempos, queda muy bien recogida en la maravillosa *Novela de un literato* de Cansinos Assens (reeditada en este año 2022), dentro de un tono donde se alternan la admiración, la parodia, el chisme, la amistad y la ironía. Pero también queda reflejada en su propio libro *Diarios de mi vida*, en los que el mundo literario español de aquellos años queda muy bien trenzado por alguien que paulatinamente se siente parte explícita de su conjunto.

Así llegamos al momento actual. Momento singular por razones e interrogantes que ya expondremos y en el que puede insinuarse que como nunca antes, un número signi-

ficativo de autores latinoamericanos viven, escriben, publican y hacen plena vida literaria en este país¹.

Destaca en este hecho una singularidad: en muchos casos ya no hablamos de escritores «inquilinos», utilizando la terminología de Juan Gabriel Vásquez; es decir, no se trata de autores de paso, que viven en la extranjería un modo de afinamiento de sus herramientas expresivas, una manera de aumentar su lucidez con respecto a sus propias y remotas realidades nacionales. Hablamos ahora de escritores que han hecho de España su casa «definitiva» (con toda la incertidumbre de este término), el lugar de su biblioteca, el punto desde el que imaginan sus historias y las frases que la contienen.

En mi concepto, no se trata tan solo de un fenómeno numérico; también implica que varios de los mejores títulos publicados en la España reciente corresponden a varios de esos autores. Señalo tres de ellos por la calidad de sus propuestas y por la antigüedad de su residencia en este país, de modo de acercarme a lo que será el cierre de esta aproximación interrogativa al momento presente.

Me refiero a Clara Obligado y su libro: *La muerte juega a los dados*; a Fernando Iwasaki y su título: *España, aparta de mí estos premios*, y a Juan Carlos Chirinos, autor de la novela: *Los cielos de Curumo*.

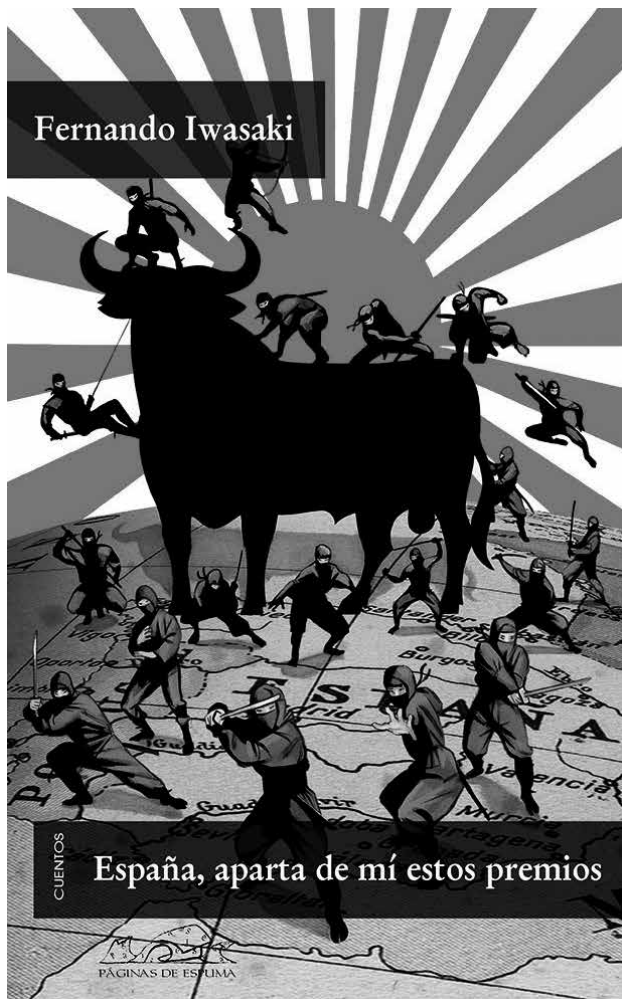
Obligado llegó a España en 1976, Iwasaki en 1985 y Chirinos en 1997. Difícil, por no decir imposible, es pensar en ellos como voces de paso. Su obra ha crecido con la memoria y la formación previa que trajeron de sus países de origen: Argentina, Perú y Venezuela; pero por supuesto, se ha alimentado del universo literario español de un modo significativo, por lo que no resulta arriesgado pensar que en ellos se escenifica una doble pertenencia cultural: al lugar en el que habitan desde hace décadas, y al lugar en el que vivieron sus primeros años.

La muerte juega a los dados es un excelente volumen de Obligado en el que nos encontramos con lo que suele llamarse una novela Scheerezzade: es decir, un volumen de cuentos interconectados que conservan su sentido independiente, pero que en conjunto refieren y engloban una historia común.

Variedad de lenguajes, de enfoques, de gradaciones narrativas; este título es un paseo delicioso por las muchas posibilidades del acto narrativo en lo que configura una muestra del virtuosismo expresivo de su autora. Una historia familiar apasionante, repartida en narraciones varias, en las que cada pieza ilumina y a la vez rebate las anteriores.

«La fecha de su escrito nos lleva al segundo gran encuentro: la “edad de plata”, tiempo que también convirtió a España en un espacio atractivo, seductor, para muchos creadores latinoamericanos. Una nueva conexión que, como es lógico, se corta abruptamente con el estallido de la guerra civil en el 36. Hablamos de autores como Manuel A. Bedoya, César Falcón, Eduardo Zamacois, Alberto Insúa, Teresa Wilms, Rafael Bolívar Coronado o Rufino Blanco Fombona, voces que desarrollaron una parte fundamental de su trabajo en tierras hispanas»

1. Una lista posible que abarca desde el año 1972 hasta el 2018 puede reseñar la presencia actual en este país de narradores como Cristina Peri Rossi, Clara Obligado, Fernando Iwasaki, Juan Carlos Chirinos, Valeria Correa Fiz, Rodrigo Blanco Calderón, Jorge Eduardo Benavides, Karina Sáinz Borgo, Isabel Mellado, Marcelo Luján, Carlos Salem, Mariano Peyrou, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Luis Noriega, Pedro Crenes, Rodrigo Fresán, Slavko Zupcic, Ronaldo Menéndez, Antonio José Ponte, María Fasce, Andrés Neuman, Sergio Galarza, Martín Caparrós, Patricio Pron, Jordi Soler, Mariana Torres, Gabriela Wiener, Santiago Roncagliolo, Eduardo Sánchez Rugeles, Doménico Chiappe, Michelle Roche, Juan Abreu, Antonio López Ortega, David Toscana y Guillermo Roz, entre otros.



Por su parte, Iwasaki logra resaltar en *España, aparta de mí estos premios*, el carácter lúdico de lo literario. Hablamos también de otro singular volumen de cuentos que se sostiene sobre la variación de una única narración corta que sufre hasta siete transformaciones. El relato base vive adiciones, recortes, transformaciones mínimas o radicales; es la misma historia y es varias historias; conjunto múltiple en el que Iwasaki juega con el recurso expuesto por Roberto Bolaño de presentar el mismo relato transformado a concursos literarios muy disímiles, mecanismo que también permite a Iwasaki un irreverente humor al hablar de la guerra civil.

En el caso de Juan Carlos Chirinos, su novela: *Los cielos de Curumo* es un juego de perspectivas en las que desde la proximidad o desde las alturas podemos presenciar el lento crecimiento del mal como una fuerza que va tomando una ciudad, un país, un universo humano. La ambigüedad de su historia, su multiplicidad, sus hábiles cambios de narrador, su fascinación por lo luminoso y lo oscuro, agrupadas en una fiesta final que deviene en violencia y miedo, ubican esta pieza narrativa dentro de las mejores características de un género que huye de las tesis y de las enumeraciones periodísticas, para sumergirse en las honduras de la mente humana.

Reitero entonces que estos títulos son tres de los mejores libros aparecidos en la narrativa española actual. Hago esta afirmación provocadora y sé que unos cuantos observarán la frase con extrañeza. Conseguiremos muy pocos panoramas recientes (para evitar la temeridad de decir ninguno) que incorporen estos magníficos volúmenes dentro de ese conjunto al que me he referido. Viene aquí la primera de mis preguntas en este texto que no alcanzará respuestas. ¿Veinticinco años de trabajo en estas calles no son suficientes para que un universo literario también acepte como propio a un autor? ¿Tampoco treinta y dos? ¿Y cuarenta y seis años?

Quizá Vargas Llosa, con sus diversas estancias en España, sea de los raros ejemplos en los que esta doble pertenencia es subrayada sin problemas. Ayuda el merecido Premio Nobel, por supuesto, y gestos del novelista como haber ofrecido dentro de las instalaciones de una institución cultural española su primera rueda de prensa al recibir el reconocimiento de la academia. Pero no suele ser habitual esta mirada, y según mi impresión, la obra de un significativo grupo de escritores que viven, sueñan, e imaginan en un español mixto, propio, híbrido, continúa agrupada en un conjunto muy respetado pero siempre ajeno.²

Claro que, por razones de espacio, no queda más remedio que acudir al trazo grueso, ignorar los matices a la hora de contemplar el actual momento. ¿Quizá son razones muy claras de mercado las que edifican esta separación? ¿Quizá son los propios autores implicados los que preservan la necesidad de mantener esa condición literaria de extranjería? ¿Tal vez son los lectores españoles quienes mantienen una imagen monolítica de su lenguaje y su creación propia?³

El ya citado Blanco Fombona expresó en el siglo pasado que se percibía a sí mismo como una variedad posible de es-

2. Excluyo de esta percepción el trabajo de la crítica académica internacional que ya comienza a problematizar estas adscripciones como puede apreciarse en estudiosos como Chiara Bolognese, Maja Zovko, Aurelio Auseré, Marco Kunz o Vagmar Vandebosch, por citar algunos ejemplos, y también subrayo un caso peculiar como la antología de Páginas de Espuma: Pequeñas resistencias 1, que pretendía recoger lo mejor del relato corto español e incluía autores nacidos fuera del país.

3. La perplejidad surge de mis propias experiencias lectoras. Para preparar estas notas debí verificar datos y comprobar que muchos de los autores venezolanos que leí con sumo placer en el pasado no habían nacido en Venezuela. No es un dato que estuviese presente en mi memoria. Eran y son parte del universo cultural más próximo de mi país de nacimiento. Salvador Prasel, José Antonio Rial, Miyó Vestri, Victoria di Stefano, Blanca Streponni, Krina Ber, Eloy Yague, Luis Yslas, Mágara Russotto, son parte de la historia de la literatura venezolana. Cuando decides explorar su remota biografía es el momento en que aparece frente a tus ojos el nombre de una ciudad lejana. Pero gracias a todos ellos mi experiencia logró ampliarse, adquirir nuevas capas, atisbar resonancias que complejizaban mi manera de entender la realidad.

critor español, una variedad a la que él llamaba «criollista» y que consistiría en una aspiración de universalidad que partía de las sonoridades hispánicas, transfiguradas por el peculiar acento de las realidades latinoamericanas. En ese sentido explicaba: «El criollismo no es castellanía, ni academicismo, ni purismo a la española. El criollismo es otro modo de ser español».

Proponía Blanco Fombona una ampliación, una complejización de la literatura ibérica de aquel tiempo, que tal vez pudiese tener ahora alguna vigencia. Pero en todo caso hay una realidad en esta cuarta y singular oleada: pareciera consolidarse la figura de una literatura migrante, en tanto esta representa un modo de privilegiar el mestizaje cultural, la errancia, el desarraigo o los arraigos múltiples. Términos que pueden deducirse de modo muy directo (sobre todo en lo referido a la mixtura) de títulos ensayísticos del citado Fernando Iwasaki como: *Mi poncho es un kimono flamenco*, en el que este narrador condensa con humor sus múltiples arraigos a lo español, lo peruano, y lo japonés o en algunas de sus declaraciones públicas cuando ha afirmado con respecto a su desplazamiento: «yo no perdí un país; gané otro».

La duda es si este espacio de libertad y enriquecimiento no puede actuar también como un límite, como una frontera infranqueable. La duda es si los autores englobados en esta interesante pertenencia a dos campos culturales, terminarán formando plenamente parte de ellos o quedarán situados en un limbo en el que no pertenezcan a ninguno.

Desde luego, estas cuatro oleadas y desembarcos de la literatura latinoamericana en España (Rubén Darío, la «edad de plata», el Boom, y el todavía innominado momento actual) parecen ser el impulso de una escritura que desde hace años busca sin encontrar del todo el espíritu de ese Reino de Cervantes como lo llamó Arturo Uslar Pietri o ese territorio de La Mancha, como lo denominó tiempo después Carlos Fuentes. Una búsqueda de unidad en lo plural que tal vez tenga sentido en su propia intencionalidad y no en su propio éxito.

La actualidad apenas despliega sus primeras señales. Voces como las citadas de Obligado, Iwasaki o Chirinos, o las de algunos de los otros escritores que conforman esta lista, tal vez se proyectarán apoyando un pie en cada uno de sus lugares.

Pero si esto no sucediese ¿quizá en ellos (en nosotros) se configurará un espacio insular que flotará en medio del océano y se desplazará de una a otra orilla? ¿Quizá serán (seremos) los habitantes de dos lugares que son todos y ninguno?

Es posible que las respuestas solo estén en manos de teóricos o investigadores, o tal vez solo puedan resolverse dentro de la intimidad de cada autor.

Apenas al terminar estas notas, yo mismo seguiré escribiendo una nueva y personal historia que será a veces Caracas, a veces Madrid, a veces Barquisimeto, a veces Salamanca.

La duda persiste.

Pero ya se sabe. Escribir también es inventarse los propios mapas.

«La duda es si este espacio de libertad y enriquecimiento no puede actuar también como un límite, como una frontera infranqueable. La duda es si los autores englobados en esta interesante pertenencia a dos campos culturales, terminarán formando plenamente parte de ellos o quedarán situados en un limbo en el que no pertenezcan a ninguno»



LOS CIELOS DISTINTOS: CARTOGRAFÍA PERSONAL DEL DESPLAZAMIENTO LITERARIO

por **David Mejía**

En un pasaje de la biografía de John Sterling, cuya primera edición es de 1851, Thomas Carlyle recuerda al grupo de españoles que dos décadas atrás vagaban por Londres, perdidos por las amplias aceras de Euston Square y la ladera de la iglesia de St. Pancras. Ya entonces se les llamaba refugiados políticos y ya entonces se percibía la naturaleza precisa de su alma dislocada. Se les veía a diario, cuenta Carlyle, paseando con sus capas raídas «bajo ese cielo tan distinto al suyo». No hablaban inglés, ni conocían a nadie. Algunos eran mayores, otros no tanto, pero todos traían la mirada triste del león enjaulado. Las distintas olas de «huidas de desgraciados», como las llama Carlyle, han marcado una época hasta el punto de convertirse en una rama de la horología; observar las idas y venidas de desplazados es otra forma de medir el tiempo. Aquellos liberales españoles que se perdían en la niebla de Londres eran más políticos que escritores, pero encarnan el aura del desplazado, un aura extensible a cualquiera que haya sido arrancado de su tierra y sufra el dolor sordo de pasear bajo un cielo impropio.

Me viene a la memoria José María Heredia, quien en 1825 y en travesía rumbo a México escribió el «Himno del desterrado», un poema de despedida, de cuartetos sencillos y hermosos:

*Cuba, Cuba, que vida me diste,
Dulce tierra de luz y hermosura,
¡Cuánto sueño de gloria y ventura
Tengo unido a tu suelo feliz!*

En esta ocasión, la fijación no está en el cielo sino en el suelo. El desplazado es arrancado de su suelo, desarraigado en toda su literalidad. Veinte años después, en 1845, Sarmiento escribió el *Facundo* en Chile, donde se exiliaba por segunda vez, y en su crítica al entonces presidente de la Argentina, Rosas, inaugura sin pretenderlo una tradición;

la disyuntiva entre civilización y barbarie será un leitmotiv en las letras latinoamericanas desde entonces. Sarmiento sería elegido Presidente de la república en 1898, año que da nombre a una generación de autores españoles famosa por el lamento ante una pérdida -la del imperio- que no fue tan sentida como recogen los manuales de literatura. Miguel de Unamuno, el mayor de todos ellos, fue desterrado a la isla de Fuerteventura en 1924 por orden del dictador Miguel Primo de Rivera. Aquel dictador se conformaba, como los viejos reyes, con alejar las voces incómodas hasta un lugar donde no pudieran ser oídas.

El destierro es un castigo político, el exilio es una decisión personal aunque forzada. Y en España asimilaríamos su crudeza con las generaciones literarias que siguieron a la del 98; la Generación del 14, bajo cuyo manto podemos incluir a Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset y al propio Manuel Azaña, y la del 27. Y es en esta generación de autores, poetas en su mayoría, en quien se tiende a pensar al escuchar la palabra «exilio»: la guerra civil española segó sus biografías en su plenitud creativa. A Lorca lo asesinaron, Rafael Alberti, Luis Cernuda y tantos otros tuvieron que marchar e incorporarse a una nueva ola de desgraciados que huyó hacia un cielo distinto. Uno de ellos, ya olvidado, se llamaba Juan Rejano. Murió en Ciudad de México en 1976 poco después de escribir los versos:

*España, España
acércame tus labios...
Estás a un vuelo de mi sed.
Me muero por besar tus olivos*

La guerra civil española fue el principal motor de los desplazamientos literarios de nuestra lengua en la mitad del siglo XX. El exilio fracturó vidas. Arturo Barea, exiliado en Londres como Manuel Chaves Nogales, se refirió al exilio como «dolor agudo al que no llevo a acostumbrarme». Un

dolor provocado por una ola fratricida que lo escupió en la otra orilla del Atlántico. Es el dolor del arrastre y también de la caída; el dolor del despertar y descubrirte lejos y extraño. Del mundo que fue y era suyo, no quedaba nada. Y otros tantos, que por motivos diversos se quedaron, fueron también desalojados.

Si los primeros se desplazaron, a los segundos se les desplazó el mundo; ellos permanecieron, pero su mundo se desvaneció. La expresión «exilio interior», acuñada por Miguel Salabert, articula ese estremecimiento que provoca el desplazamiento de todo lo que dio sentido y color a la experiencia. Y la literatura de aquellos que ejercieron lo que Jordi Gracia llamó «la resistencia silenciosa» segrega ese dolor. Asentada en España la calma feroz de la dictadura, en la segunda mitad del siglo XX el foco de los desplazamientos se trasladaría a Latinoamérica.

Con la Historia sucede como con los romances fallidos: todo intento de trazar una cronología fiable está condenado al fracaso. El exilio se convirtió en una macabra tradición latinoamericana en el siglo en que la literatura en español alcanzó cumbres estéticas inexploradas desde el Siglo de Oro.

El golpe militar organizado por la CIA y las facciones conservadoras del ejército que derrocó al Presidente de Guatemala, Jacobo Arbenz Guzmán, marca el comienzo de una era trágica, aún inconclusa. Era el mes de junio de 1954. A partir de ahí, salieron muchos: Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Augusto Monterroso, Manuel Galich, Manlio Argueta o Mario Monteforte Toledo, que no volvería a pisar su tierra hasta los años ochenta. Exilia-

do en México, publicó sus *Cuentos de derrota y esperanza*. Cuando regresó a Guatemala, el país estaba inmerso en una sangrienta guerra civil que no se daría por terminada hasta la firma de los acuerdos de paz en 1996. En 1980 se había marchado Rodrigo Rey Rosa. En esa misma época abandonó el país Eduardo Halfon, siendo todavía un niño. Así lo recuerda al comienzo de *Mañana nunca lo hablamos*: «El día después de mi décimo cumpleaños salimos huyendo con mis papás y hermanos hacia Estados Unidos, y yo me partí en dos. Mi lenguaje se partió en dos. Mi memoria se partió en dos». Las vidas desplazadas son vidas partidas.

También en 1954 se hizo la noche en Paraguay, con el ascenso al poder del general Alfredo Stroessner, cuyo mandato se extendió hasta 1989. Su caída permitió que volvieran escritores como Augusto Roa Bastos, que décadas antes habían huido de una muerte segura. En Uruguay, especialmente a principios de los años setenta, la caza de los Tupamaros por escuadrones de la muerte sembró un clima de terror, provocando el exilio de autores como Mario Benedetti, que tardaría diez años en reencontrarse con sus calles. Cristina Peri Rossi, que salió de Uruguay en 1972, escribió:

*A tantos quilómetros de distancia
nadie puede permanecer fiel.
Ni el árbol que plantamos
ni el libro abandonado,
ni el perro,
que vive en otra casa.*

Muchos escritores de Chile y Argentina también olieron el miedo en los feroces años setenta. La violenta llegada

«Muchos escritores de Chile y Argentina también olieron el miedo en los feroces años setenta. La violenta llegada de Pinochet al poder en 1973 y su brutal represión de la disidencia fue una puñalada que penetró varias generaciones. Cinco años antes, en 1968, Roberto Bolaño se había trasladado con sus padres a vivir a México, pero en agosto de ese fatídico 1973 había decidido volver a Chile, atraído por la agenda reformista de Salvador Allende y por el deseo juvenil de jugar a la generación beat. El golpe de Estado lo sorprendió pocos días después»

«El golpe en Argentina llegó tres años más tarde, en 1976, y la literatura, como escribió David Marcial Pérez, “acostumbrada a tejer su universo estético con la turbulenta materia prima de su historia, quedó atravesada por la conmoción del dolor, la ausencia y el exilio”. A Haroldo Conti lo desaparecieron, Rodolfo Walsh murió en un enfrentamiento a disparos un año después. Algunos se marcharon tras sufrir cautiverios y torturas, como Antonio Di Benedetto, otros, como Julio Cortázar o Juan José Saer, ya estaban fuera»

de Pinochet al poder en 1973 y su brutal represión de la disidencia fue una puñalada que penetró varias generaciones. Cinco años antes, en 1968, Roberto Bolaño se había trasladado con sus padres a vivir a México, pero en agosto de ese fatídico 1973 había decidido volver a Chile, atraído por la agenda reformista de Salvador Allende y por el deseo juvenil de jugar a la generación beat. El golpe de Estado lo sorprendió pocos días después. En noviembre fue detenido y al ser liberado pocos días después, abandonó el país. No regresó en veinticinco años. Antonio Skármeta también marchó y no regresó hasta que se fue Pinochet, dieciséis años después. José Donoso había salido de Chile antes del 73, pero la dictadura también le mantuvo lejos hasta los años ochenta. Jorge Edwards, encargado de negocios en la embajada chilena en la Cuba antes del golpe, tampoco podrá volver: abandonó la carrera diplomática y se instaló en Barcelona para trabajar en el mundo editorial. El poeta Gonzalo Rojas, que había sido nombrado consejero cultural en China por Salvador Allende, sería expulsado y forzado a escribir desde la distancia. De Rojas me suele resonar en la memoria un poema llamado «Transtierro» que decía

*Miro el aire en el aire, pasarán
estos años cuántos de viento sucio
debajo del párpado cuántos
del exilio,
comeré tierra
de la Tierra bajo las tablas
del cemento, me haré ojo,
oleaje me haré
parado
en la roca de la identidad, este
hueso y no otro me haré, esta
música mía córnea
por hueca.
Parto
soy, parto seré.
Parto, parto, parto.*

El golpe en Argentina llegó tres años más tarde, en 1976, y la literatura, como escribió David Marcial Pérez, «acostumbrada a tejer su universo estético con la turbulenta materia prima de su historia, quedó atravesada por la conmoción del dolor, la ausencia y el exilio». A Haroldo Conti lo desaparecieron, Rodolfo Walsh murió en un enfrentamiento a disparos un año después. Algunos se marcharon tras sufrir cautiverios y torturas, como Antonio Di Benedetto, otros, como Julio Cortázar o Juan José Saer, ya estaban fuera. Sin embargo, dos escritores no menores, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, convivieron con el dictador.

Y manantial inagotable de desplazamientos es Cuba, perla del Caribe y madre de una diáspora continua desde 1959. Reinaldo Arenas, símbolo del desplazamiento doloroso del exilio, reflejó su experiencia en su libro autobiográfico *Antes de que anochezca*, y acabará muriendo solo y enfermo en un pequeño apartamento de Nueva York. Desde el exilio escribieron Guillermo Cabrera Infante y desde su casa en el barrio de Mantilla escribe Leonardo Padura, un caso interesante, pues el creador del detective Mario Conde reconoce que ha sentido la tentación del exilio, pero alejarse de Cuba sería alejarse de su inspiración para escribir y de vínculos tan vitales como un órgano. Cuba tiene poderes magnéticos, le escuché decir una vez, y quienes se marchan llevan a cuestas pesados imanes. Es una afirmación extensible a cualquier patria añorada. Hablar de imanes es otra forma de hablar de raíces que nos jalen como muelles hacia la tierra.

Más recientemente, Nicaragua y Venezuela han sido el origen del desplazamiento literario de un importante número de autores. En el caso de Venezuela, ciento de escritores han abandonado el país, y lo más significativo es que no ha

sido necesario ejercer una represión específica sobre ellos. La mayoría se han marchado por los mismos motivos que los maestros, los fontaneros o los enfermeros: porque no hay medicinas, ni agua; porque los cortes de luz se hacen insostenibles y porque, aunque tuvieran dinero, no tendrían el modo de encontrar alimentos. Y en el caso de Nicaragua, hace pocos meses huyeron sus principales referentes literarios, Sergio Ramírez y Gioconda Belli. Ramírez inicia su segundo exilio; el primero lo provocó Somoza, el segundo lo provoca Daniel Ortega, de quien había sido Vicepresidente a finales de los ochenta. En enero de este año declaraba con rotundidad que aceptaba con resignación la posibilidad de morir en el exilio: «No es fácil decirlo, pero es parte de la realidad, el peso del exilio tengo que ponérmelo sobre la espalda», dijo. Un exiliado habla por todos, y en sus libros quedará reflejada la huella de su desplazamiento forzado.

El escritor desplazado es un género en sí mismo. La marcha los libera pero su literatura está presa de algo, quizá de una presencia fantasmagórica imposible de exorcizar. Porque allá donde estén, incluso el día más bello sucede bajo un cielo distinto.



Fotografía de Biblioteca del Congreso Nacional, CC BY 3.0 cl

ESCRIBIR NARRATIVA EN ESPAÑOL EN LOS ESTADOS UNIDOS

por **Claudia Salazar Jiménez**

A la memoria de Sergio Chejfec

«No siempre la vida en el extranjero pasa por el choque, la adaptación, el quiebre o lo armónico. Más bien pueden darse todos esos casos, pero en general a través de los pliegues. Las silenciosas transacciones que uno hace entre lo que hay y no hay, y que tienen como resultado estar y no estar»

Sergio Chejfec, *Estar y no estar*.

i Qué implica escribir en un lugar distinto al cual naciste y en una lengua que no es la materna? ¿Cómo se escribe en español en un país donde no es el idioma principal, sino que es visto aún con cierta distancia (y a veces desdén)? ¿Qué tipo de transacciones son esas a las que se refiere el escritor argentino Sergio Chejfec que atraviesan las texturas *en español* de quienes escribimos en los Estados Unidos?

Comienzo este ensayo formulándome estas preguntas, a sabiendas de que inicio un recorrido en el que muy probablemente las respuestas transiten entre ese *estar* y *no estar*, que a veces caracterizan el hecho de describir en español en tierra extranjera. Llegué a Nueva York en el 2004, para hacer estudios de doctorado en New York University (NYU). En aquel entonces, la literatura en español se difundía sobre todo en librerías como Macondo, Lectorum y la Casa Azul, y en algunos eventos que se realizaban entre los Departamentos de Español de las universidades de Columbia, NYU y CUNY (especialmente en el City College). En tales eventos participaban mayoritariamente escritores puertorriqueños, dominicanos y cubanos quienes centralizaban la representatividad de la narrativa escrita en español en la ciudad y en los Estados Unidos en general. Usualmente se pensaba en ellos cuando se hablaba de escritores *latinos*, cuya impronta fue muy marcada durante los años 80s y 90s.

Este escenario cambió, a mi parecer, desde el 2007, cuando la escritora y académica argentina Sylvia Molloy funda en NYU la Maestría de Escritura Creativa en español. El ecosistema literario de habla hispana se vio intervenido por esta

institución, pues este MFA abrió la ciudad a un flujo constante de escritores latinoamericanos, tanto poetas como narradores. Algunos de ellos llegaron con becas, otros por cuenta propia, pero todos con el ánimo de iniciar, desarrollar o cimentar sus carreras literarias en la ciudad que ocupa un lugar central en los imaginarios culturales globales. Si para los escritores del (cada vez más lejano) Boom latinoamericano, Barcelona y París eran las ciudades donde había que ir para sentirse en el epicentro, en las primeras décadas de este siglo ese lugar es Nueva York, como lo atestigua el artículo de la escritora chilena Soledad Marambio “La nueva república de las letras latinoamericanas” (publicado en *Qué pasa*, enero de 2014). Esto ha ido siendo confirmado por los escritores de América Latina que van, vienen, pasan o se van quedando en esta ciudad, vengán o no a ser parte de este MFA.

Algo está pasando con la escritura en español en la ciudad. Nueva York es, como la mayoría de sus habitantes, una ciudad que debe su fuerza al desplazamiento mismo, a ese constante flujo, al nomadismo a esas *silenciosas transacciones* a las que se refiere Sergio Chejfec. Pienso que Nueva York funciona como una especie de concentrador de diversos flujos de escritura y de escritores. Hay quienes llegan a Nueva York para quedarse, eso puede pasar. O también quienes llegan y luego se van; quienes pasan por Nueva York como lo hicieron Martí, Darío, García Lorca.

El carácter mutante de la ciudad, y su correlación en las dinámicas de la escena literaria, se fue manifestando entre los años 2007 y 2019 en las actividades de literatura latinoamericana que se realizaban en lugares tan diversos como el

Instituto Cervantes, el King Juan Carlos Center de NYU, así como en las librerías Word Up, McNally, Barco de Papel, entre otras. Estos eventos aglomeraban lectores curiosos, escritores de visita en la ciudad y residentes en ella. La librería McNally, cuya sección de libros en español era dirigida por el uruguayo Javier Molea, se convirtió en un punto de encuentro esencial, no solamente para los narradores que vivíamos en Nueva York sino también para todos los latinoamericanos que publicaban sus libros fuera de los Estados Unidos, pero que querían presentarlos aquí. Algunos encontraban una nutrida audiencia, mientras que a otros les bastaba la satisfacción de presentar un libro en el epicentro. En estas presentaciones subyace el reconocimiento de Nueva York como plataforma de la escritura latinoamericana más reciente, un lugar para ser visto, leído, para conocer (y reconocer) a otros escritores. Creo necesario rescatar esa diversidad, que deja de lado y ridiculiza cualquier pretensión monopolística de acaparar toda la atención, ya sea para una sola persona, institución o estética. La potencia de esta ciudad, lo que la hace tan atractiva, depende del carácter migrante de muchos de los que escribimos aquí. Esa posición migrante se vincula a una subjetividad que siempre cuestiona los lugares más fijos, pues asume la vida y la creación como procesos en movimiento constante.

Además de las necesarias plataformas de visibilización que son las librerías, el ecosistema literario en español ha visto el florecimiento de nuevos proyectos editoriales. El mismo año de la creación del MFA de NYU, nació la editorial Sudaquia, dirigida por María Angélica García y Asdrúbal Hernández, pareja de venezolanos residentes en Nueva York y ávidos de difundir la narrativa en español que se escribe en los Estados Unidos. Sudaquia Editores ha ido configurando un sólido catálogo que reúne voces

como las de Sebastián Antezana, Pablo Brescia, Alexis Iparraquirre, Mayte López, entre muchos.

Más editoriales han surgido en otras ciudades con una con-signa similar. En la ciudad de Miami surgió en 2009 Suburbano Ediciones, que se presenta en su página web como “el sello editorial independiente de los autores hispanos en Estados Unidos. Nuestro objetivo es darle a la literatura escrita en español en Norteamérica, el reconocimiento que no tiene”. Una

apuesta por la visibilización y la circulación de textos. Su catálogo reúne autores como: Luis Hernán Castañeda, Antonio Díaz Oliva y Raquel Abend Van Dalen. Por otra parte, Ars Communis Editorial, basada en Chicago, ha ido publicando mayoritariamente antologías que reúnen sobre todo a narradores residentes en este país. Una de sus antologías más recientes es *Incurables. Relatos de dolencia y males*, editada por Oswaldo Estrada y publicada en 2021, coincidiendo con el pico más álgido de la pandemia.

No cabe duda de que para tener un panorama amplio de las líneas de sentido que configuran los narradores hispanos, las antologías constituyen una fuente imprescindible. Entre muchas otras, menciono estas tres: *Se habla español. Voces latinas en USA*, editada por Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet en el año 2000. Esta antología rescata un valor que distingue las escrituras hispanas de las dos últimas décadas frente

a las que se producían en décadas anteriores: que se trata de una nueva vertiente de escritores hispanoamericanos que se alejan de los discursos identitarios y que se acercan a la literatura desde las más diversas tradiciones y estéticas. Es un cambio estrechamente vinculado a los flujos culturales de la globalización. A este asunto me refería puntualmente en la antología que publiqué en el año 2014 titulada *Escribir en Nueva York. Antología de narradores hispanoamericanos*, donde

«Este escenario cambió, a mi parecer, desde el 2007, cuando la escritora y académica argentina Sylvia Molloy funda en NYU la Maestría de Escritura Creativa en español. El ecosistema literario de habla hispana se vio intervenido por esta institución, pues este MFA abrió la ciudad a un flujo constante de escritores latinoamericanos, tanto poetas como narradores»

«En estas presentaciones subyace el reconocimiento de Nueva York como plataforma de la escritura latinoamericana más reciente, un lugar para ser visto, leído, para conocer (y reconocer) a otros escritores. Creo necesario rescatar esa diversidad, que deja de lado y ridiculiza cualquier pretensión monopólica de acaparar toda la atención, ya sea para una sola persona, institución o estética. La potencia de esta ciudad, lo que la hace tan atractiva, depende del carácter migrante de muchos de los que escribimos aquí»

reuní una amplia gama de narradores que habían vivido en la ciudad al menos una década y que había producido alguna publicación durante ese mismo periodo. Desde una perspectiva de la crítica literaria, en ambas antologías se visibilizan algunas líneas de sentido que configuran los narradores latinos.

Si bien Nueva York parece surgir como un lugar central, lo cierto es que hay varias ciudades que viven también una efervescencia de ferias, eventos literarios y publicaciones, produciendo así una cartografía extendida y descentrada. Destacan Miami, Chicago, El Paso y Houston, ciudad que alberga el primer programa doctoral en español con una concentración en escritura creativa, creado y dirigido por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza.

El trabajo con el lenguaje es uno de los ejes centrales en estas narrativas contemporáneas. No interesa tanto un reclamo de identidad latina y/o de confrontación frente al Imperio desde una simpleza panfletaria, pues comprendemos ese carácter inasible, complejo y no esencialista de la propia identidad. Interesa más bien escarbar en otros sentidos que ofrece la escritura. Como lo expresa muy bien el escritor chileno Carlos Labbé en *Cacarachas del Niggara*: “Por mucho que forcemos la sintaxis al escribir y la pronunciación al hablar, no somos blancos, anglosajones ni protestantes, tampoco judíos laicos descendientes de centroeuropeos; no somos machos occidentales ni los nuevos escritores internacionales de la clase alta latinoamericana; ante quienes encarnan esa otredad decadentista tenemos acento, y para ellos no vamos a escribir Nueva York, ni Manhattan ni Brooklyn, sino la Nueva Cork, la Nueva Kork, la Nueva Qork, la Nueva Quork, la Nueva Quark, New Uark, Newark, Nark, Narc, y así.”

Excediendo esta línea, pienso en la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, quien en libros como *Autobiografía del algodón*, *Había mucho neblina, o humo o no sé qué*, o *El invencible verano de Liliana*, propone cuestionamientos a la concepción moderna de la escritura -tan centrada en el individualismo autorial- para desplazarla hacia conceptos como la desappropriación, la necroescritura, o las escrituras geológicas. Una profundización teórica que seguramente recalará en las nuevas generaciones de creadores hispanos, como ya se está viendo en sus pupilos del programa de Escritura Creativa de la Universidad de Houston.

Llegada desde Bolivia para hacer un doctorado en Literatura en la Universidad de Florida, la escritora Giovanna Rivero en sus libros *98 segundos sin sombra*, *Para comerte mejor*, *Tierra fresca de su tumba*, despliega un universo ficcional cercano a los temores (y terrores) de la adolescencia, que nunca olvidan las tensiones de sus contextos latinoamericanos. Rivero es considerada también como una de las exponentes de lo que se viene llamando el gótico andino, la reformulación (o apropiación) latinoamericana del gótico como discurso literario. Por su parte, escritoras españolas como Marina Perezagua y Marta Lopez-Luaces, reflexionan sobre cuestiones como la



traducción y las incisiones de la interculturalidad en los imaginarios colectivos. En otro ámbito, la chilena Lina Meruane explora las posibilidades de la confrontación textual y corporal, volatilizandando el uso de la autoficción, la memoria y los conflictos/traumas que pueden conllevar los procesos migratorios.

Ese entre-lugar que provoca la migración y el *code switching*, es el espacio desde el que escribe Sylvia Molloy. Nacida en Argentina, de familia paterna de origen inglés y familia materna francesa, Molloy ha producido la mayor parte de su escritura de crítica y ficción desde los Estados Unidos, donde reside hace varias décadas. Los temas centrales de su escritura giran alrededor de lo autobiográfico, del ir y venir entre idiomas, de la pose, de las tensas (aunque también productivas) relaciones entre memoria y ficción. En *Vivir entre lenguas* Molloy afirma: “La mezcla, el ir y venir, el *switching*, pertenece al dominio de lo Unheimlich que es, precisamente, lo que sacude la fundación de la casa”. Conozco ese ir y venir entre lugares, entre la lengua académica y la lengua ficcional (una situación muy común entre los narradores hispanoamericanos en los Estados Unidos). El *switching* que se vuelve no

solamente una manera de escribir sino una manera de vivir. Ser académica y escritora es también una forma de viajar, de cambiar códigos que nos son familiares, pero también distintos o distinguibles.

Una pregunta que suele hacerse en entrevistas a los escritores migrantes es aquella sobre las posibles influencias que ha tenido en nuestras escrituras el hecho de cruzar las fronteras. ¿Hubiera sido distinta la escritura si nos hubiésemos quedado en nuestros países de origen? No lo sé. O, en realidad, no hay respuesta posible a esa pregunta. Nadie sabe lo que hubiera sido si, o si no. Lo cierto es que por ese desplazamiento miramos de otra manera, más dislocada, acaso más distante, pero no distanciada. El lugar (país, ciudad) de origen no es simplemente un tópico de nostalgia (quizás opresiva en ocasiones), sino un espacio que puede ser reescrito desde este presente. El origen se confunde y se contagia de nuestra realidad migratoria, se desacomoda y también se vuelve lugar de llegada, plataforma de idas y venidas. Quizás eso sea escribir en español en los Estados Unidos: un constante *switching*, Nepantla, un puro nomadismo textual.



EL OÍDO ABSOLUTO

por **Javier Montes**

Conocí a Mercedes Cebrián hacia 2009, pero yo ya había decidido antes, al leerla, que seríamos amigos. Como en *Jude el oscuro* el protagonista ve un retrato de Arabella y decide que será su novio antes de conocerla, al leer sus libros yo hice lo propio con nuestra amistad, al principio puramente proyectada, imaginaria y unilateral. Tuve que vencer sus reticencias, porque Mercedes es muy suya, y razonablemente cauta ante efusiones y excesos sentimentales. Pero hemos acabado siendo amigos, y eso es una de las cosas más agradables y estimulantes que me han pasado en la vida.

¿Qué tiene que ver esto con nada, dirá ahora alguno? ¿No es esto un comentario de *Cocido y violonchelo*, su último libro? ¿A santo de qué viene hablar de lo amigos que son o dejan de ser el reseñista y la reseñada, de lo bien o mal que se caen?

Pues tiene todo que ver, en este caso. Porque hay flechazos de amor, y hay flechazos de amistad; hay incluso flechazos geográficos y urbanos, y de esos habla a menudo Mercedes Cebrián: *Cocido y violonchelo* es también, entre muchas otras cosas, el relato de su flechazo con Italia y sus ciudades, sobre todo de Roma para arriba.

Y luego, por supuesto, hay flechazos de lectura. Hay un tipo de escritor que privilegia la voz, el tono, el estilo, la textura del texto, sobre la trama y sus tramoyas, y que deja así en lo que escribe una impronta inasible pero muy palpable de su carácter y su manera de estar en el mundo. Ese tipo de escritor se presta particularmente a ese tipo de fulminaciones (Mercedes lo es). Hay un tipo de lector que busca a ese tipo de escritores en sus lecturas (yo lo soy). Y cuando se ponen en contacto escritores y lectores así de nada sirve fingir imparcialidad: la cuestión, inevitablemente, se vuelve *personal*.

Dicen que no hay que conocer a los escritores cuyas obras nos gustan. Sin ir más lejos, lo dice en este libro la propia Mercedes: «Conocer en persona a un escritor (...) puede arruinarnos para siempre las lecturas posteriores de su obra». Yo en eso no estoy de acuerdo con ella, y me guío por mi experiencia: no son muchos, pero

todos los escritores cuya obra me ha gustado y que he procurado conocer por eso después me han caído estupendamente.

Concedo que la advertencia de peligro, tan extendida, puede tener su fundamento referida a escritores que se atrincheran detrás de lo que escriben, que engolan la voz e impostan el tono, que nos recuerdan constantemente, por si no nos habíamos fijado, los grandes temas que tratan (el Perdón, la Culpa, el Mal, el Capital, etc), o que entienden la literatura como construcción absoluta de un mundo autónomo que abstrae o trasciende al individuo. Los hay magníficos, por supuesto, en ese género, y es muy posible que a Balzac, por ejemplo y por lo que cuentan sus contemporáneos, fuese mejor no tratarlo demasiado de cerca.

Pero Mercedes Cebrián vuelca tanto en sus libros su modo de mirar el mundo, se retrata silueteada, sin narcisismo, con tanta gracia y elegancia, que uno tiene al leerla la sensación de ir conociéndola. Al hilo de todo esto, contaré algo como como botón de muestra: años después de empezar a ser amigos, resultó que tuve que viajar a Nueva York. Justo por aquella época Mercedes pasaba una temporada en Filadelfia con una beca Benjamin Franklin para estudios de doctorado en la Universidad de Pennsylvania (no tan sonora como Harvard o Yale, pero igualmente pata negra e Ivy League). Yo siempre había querido conocer el Museo de Filadelfia y ver allí las salas con las obras de Duchamp: me subí en un tren, ni corto ni perezoso, y prácticamente me autoinvité a pasar la noche en su casa. Quedamos en su facultad, pero Mercedes tenía otros planes museales para mí: me recibió muy sonriente y me condujo por los pasillos de la impresionante biblioteca hasta el baño de chicos de una de las salas de lectura. Sería, y a la vez divertida, con un gesto muy suyo, me invitó a entrar y a fijarme bien en el tercer urinario de la hilera adosada a la pared del fondo. Ella, como mujer cis que era y es, no podía acompañarme. Noté su mirada llena de humor y su gesto *deadpan* (como tantas personas de gran inteligencia y sentido del humor, Mercedes sabe introducirlo en las conversaciones sin enfatizarlo con el más mínimo gesto, sin mover un músculo ni aflojar su cara de póker, y escribe también así). Y a la altura de los ojos del posible orinante, en efecto, sobre el tercer urinario de la fila, pude encontrar una plaquita de metal atornillada a la pared que con pulcra tipografía rezaba: «Este urinario está dedicado a la memoria amantísima de X, hijo y alumno modelo, etc.»

Salí riendo maravillado. Mercedes me esperaba sin mover una ceja, sonriendo como la Sibila de Filadelfia. Yo, que había ido a la ciudad llevado por un motivo convencional, para ver las obras del autor del más famoso urinario de la historia del arte, me encontré de

«Cocido y Violonchelo trata de una cosa para tratar de otra cosa para tratar de otra cosa. A primera vista habla, a grandes rasgos, de cómo ya muy entrados los cuarenta la autora decide aprender a tocar el violonchelo. Pero la narración de ese aprendizaje accidentado (y para algunos, absurdo y descabellado) sirve en realidad para tratar, en un sentido más amplio, del esfuerzo en el aprendizaje como motor y sentido vital»

pronto con un urinario en absoluto tan famoso pero que condensaba a la perfección la textura social y la idiosincrasia de Penn, de Filadelfia, de todo un clima moral en Estados Unidos. Y condensaba, desde luego, muchas de las cualidades de la escritura de Mercedes, su poesía y su prosa. ¿Cómo había conseguido enterarse de semejante primor de cursilería, de extravagancia anglosajona, de humor negrísimo? ¿Cómo había entendido que la visita de ese pequeño monumento secreto era tanto o más reveladora, instructiva y divertida que ningún museo polvoriento? ¿No era ése, en realidad, un gesto suyo y a la vez duchampiano?

Algo así se siente al leerla. *Cocido y Violonchelo* trata de una cosa para tratar de otra cosa para tratar de otra cosa. A primera vista habla, a grandes rasgos, de

«Así, una simple frase como “Emilia era la madre de un novio que tuve en el siglo XX” consigue con sutilísimo humor que de pronto nos sobresaltemos, que caigamos en la cuenta de que el siglo XX, en el que nacimos y vivimos nuestra primera juventud muchos de sus lectores, acabó hace ya más de veinte años, y empieza a ser ya un periodo del pasado ni siquiera *tan* reciente, a pertenecer ya a los manuales de Historia, a ser algo de época»

cómo ya muy entrados los cuarenta la autora decide aprender a tocar el violonchelo. Pero la narración de ese aprendizaje accidentado (y para algunos, absurdo y descabellado) sirve en realidad para tratar, en un sentido más amplio, del esfuerzo en el aprendizaje como motor y sentido vital. Y a su vez, esa declaración de intenciones es la afirmación de una actitud fundamental de curiosidad gratuita pero inagotable, de un interés *desinteresado*, por así decir, por el mundo: «¿Y por qué habría que saber eso?» se pregunta ella misma a mitad de libro, antes de responder convencida: «Se me ocurre una respuesta: para que no se nos escape ni el menor detalle de este mundo».

Lo paradójico es que para hacer esto el libro refleja un mecanismo mental de desaprendizaje y de extrañamiento: Mercedes no busca tanto lo nunca visto sino lo mil veces visto para enseñarnos a volverlo a ver con ojos nuevos. Ella misma habla al hilo de esto del «*ostranénie*, el extrañamiento que el teórico formalista Víctor Shklovski detectó como uno de los principales modos de operar del arte, y que nos invita a ver los objetos desde una óptica no familiar». Y una prueba de lo efectivo que resulta este procedimiento es que para cuando uno lee la frase, mediado el libro, se pregunte si realmente existirán el tal *ostranénie* y el tal Shklovski, o si no serán un dispositivo *extrañante* más de Mercedes, y en el fondo no le importe, embarcado (¿o embaucado?) como está ya en su visión poética del mundo.

Borges decía que basta mirarse la mano durante un rato suficientemente largo para empezar a verla como algo extrañísimo, incomprensible casi. Es un procedimiento que a menudo recuerda los procesos de *dépaysement* de la poesía surrealista o las iluminaciones sú-

bitas de las greguerías de Gómez de la Serna. Es la voz de quien se niega a dar por visto todo lo que hay para ver en el mundo, y hace un esfuerzo poético por enunciarlo por primera vez: «Esa es mi fantasía recurrente», confiesa: «La de ser un elefante en una cristalería, un pulpo en un garaje».

Así, una simple frase como «Emilia era la madre de un novio que tuve en el siglo XX» consigue con sutilísimo humor que de pronto nos sobresaltemos, que caigamos en la cuenta de que el siglo XX, en el que nacimos y vivimos nuestra primera juventud muchos de sus lectores, acabó hace ya más de veinte años, y empieza a ser ya un periodo del pasado ni siquiera *tan* reciente, a pertenecer ya a los manuales de Historia, a ser algo de época.

O véase por ejemplo su explicación -o desexplicación- de la naturaleza misma de los instrumentos musicales:

«El piano enseña los dientes y te deja que se los hurgues; los demás instrumentos son mucho más recatados: les tienes que apartar tú los labios, o más bien los belfos, si pensamos en un animal como un perro o una yegua a los que quisiéramos revisar las encías. No se dejan, nos lo impiden, se rebelan. Los instrumentos son como animales de granja que no quieren ser importunados. Fueron fabricados para sonar, pero nos ponen la tarea lo más difícil que pueden».

La parrafada, aquí, y por seguir con lo musical, se convierte en fuga o en improvisación jazzística de motivos armónicos tenuemente enlazados, a base de metáforas inversas encadenadas mediante libre asociación de ideas o imágenes poéticas. En el libro, Mercedes se confiesa dueña de un *oído absoluto* (que si he entendido bien, porque yo en cuestiones musicales soy



**«Cocido y violonchelo
está escrito con ese
tipo de inteligencia
del mundo que
elige, como todas las
grandes inteligencias,
la vía del pudor, de
la antisolemnidad,
del humor lúcido y
extrañado, para decir
lo que quiere decir
(jamás para aleccionar,
para imponer o
avasallar)»**

más bien un cero absoluto, es la facultad de reconocer al vuelo, casi de ver por escrito, las notas musicales y la escala tonal de una melodía). Y la sinestesia visual-verbal-musical es desde luego el recurso casi inconsciente que da al libro su textura particularísima (la reconocemos quienes la apreciamos siempre como un bajo continuo en su poesía publicada). Es el oído absoluto de quien ve y casi palpa la sonoridad y la plasticidad de las palabras: «Se convirtió en una mujer robusta y atractiva, del tipo jaquetona», dice en un momento del libro, antes de confesar su juego: «Cualquier excusa es buena para emplear este adjetivo tan elocuente».

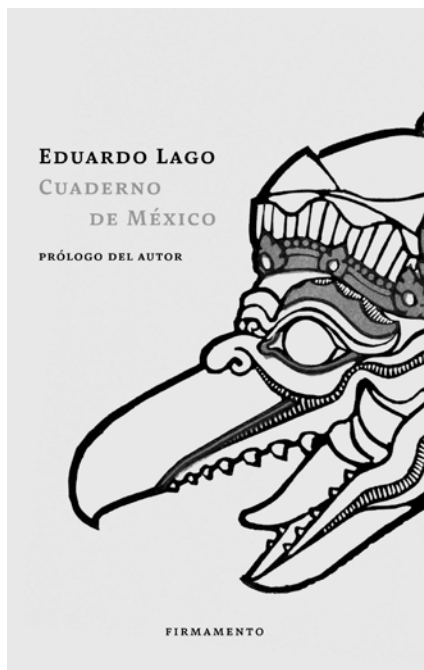
En la última y brillante escena del libro, la autora visita un restaurante madrileño venerable, Casa Ciriaco, para probar su famoso cocido, y enlazarlo así con el violonchelo del título en un apareamiento improbable que recuerda al del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección que evocaba el conde de Lautréamont: «Me estoy comiendo, a cucharadas y en 2020, la médula espinal de una vaca (“Qué rico el tué-

tano. Esto es un cocido”)». A su lado, en las mesas vecinas, almuerzan parejas hípsters y militares jubilados. El hilo musical «es radiofórmula: a ratos algo pop en inglés y también algunas dosis de canción melódica en castellano, estilo Rocío Dúrcal. Pienso que algo toca a su fin aquí, en Casa Ciriaco». Y sin embargo, uno tiene también, al leer este libro, la sensación de un comienzo siempre renovado, en tanto dure la mirada intrínsecamente curiosa, poética y deslumbrada de su autora, y mientras siga traducándose en su prosa, de las más dúctiles y afinadas en castellano, que nos presta al leerla su oído absoluto no sólo para los tonos musicales sino para la tonalidad misma de la realidad. *Cocido y violonchelo* está escrito con ese tipo de inteligencia del mundo que elige, como todas las grandes inteligencias, la vía del pudor, de la antisolemnidad, del humor lúcido y extrañado, para decir lo que quiere decir (jamás para aleccionar, para imponer o avasallar). Ese, desde luego, es el mejor, y quizá el único, método de aprendizaje de cualquier instrumento.



BIBLIOTECA





Eduardo Lago: *Ceci n'est pas un carnet de voyage*

Eduardo Lago
Cuaderno de México

Firmamento
160 páginas

Singularísima crónica de un viaje por los estados de Yucatán y Chiapas durante el verano de 1995, *Cuaderno de México* representa, sobre todo, una estimulante vuelta de tuerca con respecto a los géneros del diario íntimo y el libro de viajes, a menudo imbricados en esta clase de cuadernos. En principio, debe subrayarse que el texto de Lago respeta cabalmente las características formales básicas de todo diario: cotidianidad y periodicidad de las anotaciones. En efecto, estas acontecen –y así quedan reflejadas en el libro– entre el viernes 14 de julio y el domingo 30 de julio, las dos fechas que abarcan la peripecia viajera por el sur de México. Por lo tanto, podría afirmarse que se trata de un diario de viaje, una de las principales variantes de este tipo de escritura, junto a los diarios de la vida amorosa (Louise de Hompesch), de guerra (Ernst Jünger) o de reflexión artística (Paul Klee). Pero, en el caso del texto de Eduardo Lago, esto no es más que una hipótesis inicial.

Sabido es que el género del diario suele acoger una enorme libertad compositiva. En consecuencia, se trata de un

género que destaca por la pluralidad de estilos y de aproximaciones a la propia intimidad, a pesar de lo cual los mejores ejemplos de este tipo de escritura manifiestan siempre lo que Charles Du Bos denominó «sentido del fragmento», una característica que se aviene a las distintas etapas que suelen configurar todo viaje (que en la lógica del dominio de la sociedad espectacular con frecuencia se reduce al ocio de ir a ver aquello que ha llegado a ser banal o equivalente a tantos otros lugares). Pero el referido carácter fragmentario sancionado por Du Bos resulta fundamental para ordenar las fuerzas que orientan el desplazamiento físico y espiritual, pues, aparte de los ineludibles comienzo y final, cada etapa del viaje significa también un inicio y un final, otra cápsula de sentido. Cada faceta de existencia vivida reclama su espacio particular en la escritura íntima del viaje.

Si se considera la definición provisional que Julio Ramón Ribeyro formuló para este tipo de diarios –«una sucesión periódica de vivencias expresadas en forma de fragmentos»–, entonces el cuaderno de Eduardo Lago constituye

el sobresaliente ejemplo de un inusual talento para expresar en un diario de viaje, fragmentariamente, con enormes viveza y transividad, un atardecer, una escena dialogada, la aparición de un personaje. Sin embargo, el mayor mérito de *Cuaderno de México* parece consistir en el ensanchamiento del horizonte de expectativas de todo libro que encierre un desplazamiento, al tiempo que problematiza algunos de los motivos y esquemas preconcebidos de una representación cultural tan fecunda como el viaje.

De entrada, el cuaderno de Lago acentúa una de las tensiones más urgentes a las que se enfrenta el autor: el movetizo combate entre las figuras del viajero y el turista. Oscilante e indefinida, esta tensión ya se manifiesta abruptamente en la primera anotación. Si el fenómeno del viaje constó habitualmente de tres partes claramente identificadas en la tradición de este tipo de libros –salida, traslado y llegada–, *Cuaderno de México* arranca cuando la llegada ya ha tenido lugar y el narrador se halla preso en uno de los angustiosos laberintos del turismo de masas con-

formados por controles de inmigración, funcionarios adormecidos y suspicaces, veraneantes impacientes y minibuses conducidos por chóferes aficionados a la música que resuena en nuestras más infamantes pesadillas. La llegada, es decir, el encuentro con lo extraño, se convierte de esta manera en un *déjà vu* granuloso y rutinario. Por lo demás, sabemos que los viajes se preparan y que siempre se sale a la búsqueda de algo. Pero *Cuaderno de México* –y he aquí el primer hallazgo del libro de Lago– se subordina a una lógica narrativa que se impone al carácter preponderantemente descriptivo de este tipo de escritura. Que se subordina a una lógica narrativa significa, entonces, que responde a unas causas imposibles de controlar. Por este motivo, en lo fundamental, *Cuaderno de México* puede leerse también como una enigmática novela corta de cuyos protagonistas –el narrador y GB, su compañera de viaje– lo ignoramos todo, en especial los motivos de su viaje a México. En efecto, comenzado in medias res, *Cuaderno de México* es también un viaje al corazón de las tinieblas del turismo de masas de finales del siglo XX; un viaje que carece de plan, de itinerario y tal vez de razón (y en ese caso, el narrador-turista vuelve a ocultarse tras la adusta máscara del viajero): recién aterrizados en Cancún, «no sabíamos si quedarnos en Cancún o irnos a Isla Mujeres, si entrar en la estación de autobuses y comprar un billete con cualquier punto de destino, o si alquilar un coche y echarnos a la carretera en la primera dirección que se nos ocurriera».

La intimidación que uno presupone en un diario se ve desplazada por un minucioso y casi conductista recuento de hechos y acciones. El psicologismo no sólo no encuentra cabida en este relato, sino que uno sospecha que tampoco en México (ese género literario). ¿Se relaciona esto con los aspectos infernales que Enrique Vila-Matas ha destacado del libro? Podría ser. Como sucede en las ficciones de Bolaño, Lowry o Greene, las anotaciones de *Cuaderno de México*

responden a las incontables trepidaciones de la brújula del narrador en un país interior, remoto, sometido a los vaivenes del presente. Las anotaciones, por lo tanto, en cierto modo, responden a eso que podemos llamar destino. La viajera Annemarie Schwarzenbach dijo que en el viaje las cosas se hacen como si fuera la última vez. En *Cuaderno de México*, merced a esa atractiva combinación de rutinas desplazadas, imprevisibilidad y eterno retorno del turismo masivo, las cosas se hacen como si no hubiera una última vez, como si el destino actuara como el más ominoso turoperador.

No obstante, la intimidación del narrador se cuele de rondón en algunas anotaciones: residente en EEUU, muestra una obvia incomodidad con las imágenes de lo español (desde un triste espectáculo flamenco a los enojosos compañeros de excursión procedentes de la península ibérica); también consigna que algunos jóvenes yanquis le recuerdan a sus estudiantes del Sarah Lawrence College; se echa a dormir a la mínima oportunidad; anota obsesivamente sus desayunos y comidas; recuerda el ritual del tequila de Álvaro Mutis; sigue con inusitado interés la Copa América de Fútbol, al punto de recorrer desesperadamente las calles de San Miguel de Cozumel en busca de un bar donde se está televisando una tanda de penaltis.

En general, el viaje, como afirma Patricia Almárcegui, «está ligado a un objeto o razón: el negocio (*nec-otium*, sin ocio), la escritura, el conocimiento. El turismo, al ocio». Entonces, ¿cuál es el objeto de este cuaderno que oscila entre el viaje y el turismo? ¿El lenguaje, la escritura? Tal vez. Desde este punto de vista, la naturaleza viajera del libro se impondría a la turística y, a su modo discreto y oblicuo, operaría en favor de la construcción de un lugar posible del escritor. En congruencia con lo anterior, no resulta extraño que este fuera el primer libro de un autor especialmente culto, atento a los flujos y reflujos de la lengua y que, sin ir más lejos, ha

considerado sus profundas y singulares entrevistas con algunos de los más relevantes escritores contemporáneos como unidades narrativas que se rigen por sus propias normas. Pues bien, en este diario de viaje la escritura también responde a unos presupuestos implícitos y a una singular dimensión narrativa. Y, al cabo, la tensión entre lugares y personas que caracteriza la escritura de sus cuadernos (como refiere Lago en el espléndido prólogo) se anuda en *Cuaderno de México* en torno al lenguaje, catalizador de nuevas colisiones: entre turismo y viaje, entre búsqueda y encuentro, entre el destino y los resquebrajados fragmentos narrativos que nos lo señalan o escamotean.

Así, por unas razones que nunca conoceremos, como el implacable destino en la literatura antigua, el narrador del cuaderno accede a un espacio concreto, por donde se desplaza desordenadamente con la clara intención de revelar las consecuencias de su anárquico paso. Como si de ese precario movimiento se hubiera desprendido otro mucho más sutil, emerge en las brillantes páginas de *Cuaderno de México* tanto una oculta formulación programática cuanto un presagio y una dichosa forma de desvío en el ámbito de los diarios de viaje. Sin duda, la acelerada sucesión de unidades narrativas de *Cuaderno de México* trasciende la escritura viajera (y por lo tanto hace pensar en otros casos mayúsculos de la literatura en español del siglo xxi, como *Sesenta semanas en el trópico* de Antonio Escohotado, si bien en el caso del pensador recientemente fallecido en Ibiza a través de la mutación del diario en una suerte de novela de ideas sobre antropología económica). Vórtice de la geografía íntima del autor, el texto de Lago acaba configurando uno de esos insólitos y provocadores rostros que adopta la literatura cuando esta se alza sobre la frontera misma del lenguaje narrativo.

por **Cristian Crusat**



La biografía como paisaje

Clara Obligado
Todo lo que crece

Páginas de Espuma
120 páginas

Desde hace años, leo a Clara Obligado buscándome, porque sé que, en algún momento de la lectura, sus libros empezarán a dialogar conmigo. Eso me sucede especialmente desde que Obligado publicó su primer ensayo, *Una casa lejos de casa* (editorial Contrabando, 2020). En él, la autora argentina habla de cómo su exilio en Madrid le hizo tomar una conciencia distinta de su lengua, al verse forzada a desplazar su español natal y traducirlo al español peninsular: valorar cada palabra, sopesarla, ser consciente de las variaciones semánticas, del ritmo, incluir dobles códigos de lectura... Con aparente levedad, sus páginas formulan preguntas (¿Cómo se construye la identidad a través del oficio de la literatura? ¿Qué es un escritor sino un exiliado? ¿Acaso el ser humano no es siempre un extranjero?...) y abren caminos inciertos y excitantes. Es difícil explicar por qué hay libros que conversan con nosotros, mientras otros permanecen mudos. Algo se produce en el ámbito estético, del que la razón es parte, y no la parte fundamental. No se trata

de la excelencia de la escritura o del interés del tema, o no tan solo. Existe en nuestro interior una especie de ágora oculta donde las palabras resuenan con un eco especial. Solo algunas obras acceden a ella, y las que lo consiguen guardan el secreto de su tránsito tan celosamente como si fuese la contraseña de una cuenta de bitcoins.

Todo lo que crece, el nuevo y soberbio ensayo de Clara Obligado, retoma algunos de los temas de *Una casa lejos de casa*: el exilio, la extranjería, el desarraigo, la escritura... Lo hace emprendiendo un viaje que ya apuntaba con timidez el primero: el regreso a la semilla. El punto de arranque, la madalena proustiana, es el recuerdo infantil de un geranio -o malvón, como dicen en Argentina- «quebradizo, hojitas polvorientas, rugosas», en una maceta. De aquí vengo, parece decir la autora. El regreso es doble, a su historia personal antes del exilio -la infancia, los padres, el amor...- y a la pampa, donde creció - «hay más cielo que tierra (...), el paisaje vuela sobre mi cabeza»-. Aunque hablar de regre-

so ¿no implica siempre volver a la naturaleza que nos forma y conforma? Fuimos peces, no lo olvidemos. Aún lo somos en el inicio de la vida, seres acuáticos inmersos durante nueve meses en el líquido amniótico.

Los ensayos de Obligado son fractales, comparten una estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular, que se repite a distintas escalas. *Una casa lejos de casa* se titulaba «La escritura extranjera», mientras que *Todo lo que crece* se titula «Naturaleza y escritura». Ambos libros son breves y la memoria y las reflexiones se suceden en ellos como latidos. Así funciona la vida, con esas casi imperceptibles interrupciones. Entre latido y latido, el silencio, tan bien trabajado en las elipsis narrativas que utiliza la autora. Si *Una casa lejos de casa* hablaba de la naturaleza de la escritura, en *Todo lo que crece* la escritura es parte de la naturaleza. Obligado escribe aquí como quien planta semillas, injerta esquejes, describe las raíces aéreas de su literatura, la sombra que proyectan las palabras, el viento a veces

tempestuoso que agita el relato... La autora poda el lenguaje. No se detiene en las hojas, la flor, el fruto: ella busca la rama. El resto crece durante y después de la lectura.

Somos seres traducidos, trasladados, afirma Salman Rushdie. Esporas humanas. La escritura es el viento que las mueve, que nos mueve. Clara Obligado se vio obligada, a mediados de los años setenta, a trasladarse de Argentina a España para salvar la vida. *Todo lo que crece* es la traducción que hace de sí misma. No hay nada más íntimo, más desnudamente biográfico que la buena escritura.

El ensayo está dividido en dos partes: Sur y Norte, Argentina y España. A lo largo de sus páginas, Obligado recorre su vida. La escribe. Se reescribe. Selecciona lo esencial para explicarse a sí misma; en ocasiones le bastan las sensaciones. En la primera parte, la biografía está unida a la naturaleza. «Llueve», dice la autora. En la segunda, la biografía, súbitamente rota, deja paso a la literatura. «Mientras escribo, llueve». Entre una y otra, el tajo del exilio y su lastre de violencia y dolor. Sur y Norte se convierten así en los nombres del paraíso y del destierro, del Edén y la expulsión.

Un cuento de Kafka, *El deseo de ser un indio*, abre las páginas dedicadas al Sur. Es breve, lo reproduzco: «Si pudiera ser un indio, ahora mismo, y sobre un caballo a todo galope, con el cuerpo inclinado y suspendido en el aire, estremeciéndome sobre el suelo oscilante, hasta dejar las espuelas, pues no tenía espuelas, hasta tirar las riendas, pues no tenía riendas, y solo viendo ante mí un paisaje como una pradera segada, ya sin el cuello y sin la cabeza del caballo». Obligado describe la armonía plena con la naturaleza al inicio de su existencia, la fusión con todo lo que crece. Narra el Sí solar de la vida que comienza: las primeras palabras, las primeras frases, el primer amor.

La muerte de su pareja cierra esa etapa: «¿Dónde estará su hermo-

so cuerpo, su cuerpo torturado?», se duele, para enseguida callar: «de todo esto no quiero hablar». A través de esa oscuridad, como si fuese la grieta por la que Odiseo entró en el Hades, la autora abandona el Sur y se destierra en el Norte. La travesía dura un instante, lo que se tarda en volver la página. Un parpadeo y todo ha cambiado.

Al otro lado de la grieta, a modo de improvisada bienvenida a la exiliada, una cita de Zambrano: «Gracias al destierro conocimos la tierra». Pero la tierra ya no es bendición, sino castigo. El Norte, que es España y, más exactamente, Madrid, se convierte en otra forma de nombrar la negación. Nada de lo que quedó atrás se encontrará en el lugar de llegada. «Todo se perdió cuando le di la vuelta al mundo», escribe.

A lo largo de esta segunda parte de su biografía, de ásperos inicios, Obligado da la vuelta a la épica convencional, que magnifica la muerte, y se entrega a la vida, que «sigue (...) Tira de mí», confiesa. Aceptar la pulsión de la naturaleza se convierte en su forma de alzarse contra la violencia que ha dejado atrás. En esa decisión resuenan ya una voz y un camino. El destierro da paso a una operación vegetal: trasplantarse. Pero ¿es posible arraigar sin raíces? ¿Acaso se pueden generar nuevas? Obligado describe cómo las raíces, no solo de aquellos que son arrancados de su país, sino de todos los seres humanos, están en la imaginación, que es al tiempo recuerdo y proyección. Somos nuestra propia tierra, nuestro propio abono, nuestro propio árbol. Nuestras raíces son aéreas. Somos historias.

En ese tránsito desolador del destierro nace la escritora: «Escribir es arraigar en el aire». Las palabras que surgirán en el Norte son semillas germinadas en el Sur. En las páginas de esta segunda parte crecen ahora los talleres de escritura, los nacimientos de las hijas y de los nietos, los amigos,

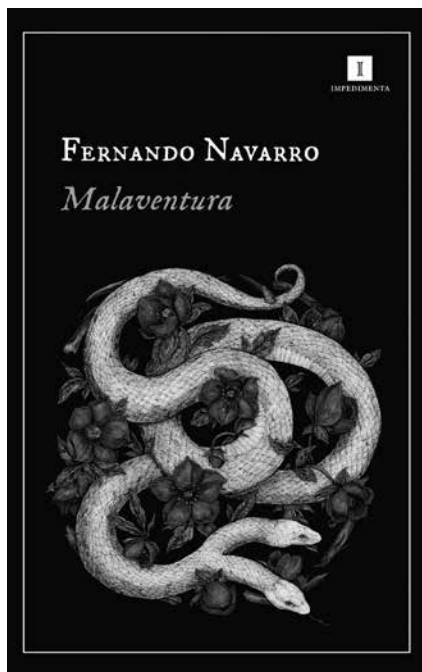
los libros, la muerte de los padres. Y todo ello entreverado por reflexiones y lecturas sobre el paisaje, la extranjería, los árboles, la soledad, el bosque... «Vasos comunicantes entre escribir y plantar», señala.

Escribir. Cicatrizar. Renacer. Ese milagro.

A Clara Obligado le gusta llamar *Una casa lejos de casa* y *Todo lo que crece* «ensayitos», una manera irónica de distanciarse de la erudición solemne que ha sido y es la impronta masculina en el mundo del ensayo. Es preciso encontrar nuevos nombres para designar nuevas realidades. Desde hace años va adquiriendo más y más visibilidad una poderosa forma ensayística en la que pensamiento y biografía, lo hondo y lo cotidiano, lo lírico y lo pequeño van unidos. La practican fundamentalmente mujeres: Clara Obligado, Rebecca Solnit, Siri Hustvedt, Menchu Gutiérrez, Terry Tempest Williams, Myriam Moscona, Ursula K. Le Guin, Jeanette Winterson, Zadie Smith, Arundhati Roy... Mirar de otra manera implica pensar de otra manera y escribir de otra manera. Y a la inversa. En el mundo de las palabras, todo se alimenta: la lectura a la escritura, la escritura a la lectura, el fondo a la forma, la forma al fondo. Vivir en el margen, como nos ha sucedido a las mujeres, supone una visión inédita. Busquemos un nombre a esa forma de reflexionar antes de que sea devorada por el discurso oficial. Como dice Obligado, «poner nombre es también una estrategia de supervivencia».

Termino *Todo lo que crece* y viene a mí la imagen de un árbol sobre una barcaza que atraviesa el océano de una orilla a otra. ¿O es un geranio?

por Nuria Barrios



Prosas rupturistas

Fernando Navarro
Malaventura

Impedimenta
190 páginas

Supongo que una mayoría de lectores de *Malaventura* compartirán conmigo una fuerte sensación de extrañeza. La primera causa proviene nada menos que de la indefinición genérica de la obra. A estas alturas de la historia de la prosa narrativa estamos ya curados de espanto por las transgresiones de los modelos clásicos y por las innovaciones que han ido tanteando nuevos rumbos a lo que anteaer todos entendíamos como novela. Pero es que Fernando Navarro, hasta ahora guionista de cine, lleva a cabo un planteamiento rupturista que afecta a una variedad de cuestiones o aspectos de la ficción, además de a esa cualidad formal. El libro, tan pulcramente editado como siempre por la editorial Impedimenta, no dice qué sea la obra que se publica. ¿Es una novela fragmentada? Motivos hay para pensarlo: ciertos rasgos estilísticos repetidos, algunas coincidencias en el tipo de protagonistas y personajes o un ambiente árido y fantasmal generalizado. Sin embargo, la autonomía de las historias permite también considerarlo como un volumen de cuentos.

Quizá he calificado con excesiva rotundidad como rupturista la actitud de Navarro. Tal vez no sea ese impulso sino un deseo de escribir por completo a su aire lo que determina la peculiaridad y consecuente rareza de los otros componentes de su escritura. Empezando por su condición interna. *Malaventura* pertenece a un género hoy poco frecuente, el drama rural. Encontramos un mundo de pasiones primitivas y de pobreza, real y a la vez alegórico, y marcado por sendos rasgos espacio-temporales: una tierra legendaria aunque tenga un anclaje geográfico verista y una cronología imprecisa, también con notas veristas pero como al margen del calendario. La otra gran peculiaridad procede del recurso lingüístico de utilizar las formas conversacionales. Todo el libro transcribe reproducciones fonéticas populares: «perdió» (“perdido”), «ahogá» (“ahogada”), «tó», «tós» (“todo”, “todos”), «pa decir ná más» (“para decir nada más”), «mu» (“muy”), «asín» (“así”), etcétera, etcétera. A estas formas se añaden la frecuentísima terminación «-ico» en

calificativos y nombres propios que sirve de marca geográfica más que de diminutivo afectivo y abundante léxico popular. Este manejo de la lengua fue un rasgo estilístico básico de la literatura social del medio siglo, un gran marcador socio-cultural, pero aquí no está al servicio de una explícita y concreta denuncia socio-política. Lo cual, insisto, redundo en la impresión de rareza de *Malaventura*.

A estos aspectos externos se suma una imaginería anecdótica que sorprende también por su diversidad. Hay relatos que apuntan a la invención o a la tradición folclórica. Más o menos dentro de este ámbito se circunscriben un puñado de peripecias: un suicida se salva de la muerte gracias al cuervo que pica y rompe la cuerda de la que se ha colgado en un árbol; los niños de una escuela visitan en el cementerio la tumba de un compañero de clase; delincuentes marcados en la cara matan sin piedad; la maldad instintiva de un chico, asesino a sueldo, se pinta a través de una etopeya inmisericorde; el tullido en un accidente llora al recordar a sus dos

hermanos gemelos desaparecidos; se hallan los restos de una chica cuya desaparición se achaca a unos lobos; la estampa de una mujer barbera...

Otras piezas tienen una base del todo costumbrista: un ajuste de cuentas sádico que un niño contempla con indiferente frialdad; el desplazamiento de los vecinos a un pueblo cercano al suyo original, inundado por la construcción de un pantano (motivo que parece venir de la literatura social) o el brutal guardia civil atormentado por las fechorías que ha cometido con la gente. Un relato, el último, remite si no a experiencias autobiográficas del autor, sí a un mundo de vivencias muy enraizadas en él. El narrador evoca, desde la perspectiva adulta que conduce a una valoración del pasado, escenas de una infancia entrañable en la que veía a su padre en la pantalla del cine local: en una película el progenitor aparecía entre los «desgraciaicos» de la guerra civil americana y en otra hacía de figurante indio en uno de los «spaghetti western» que se rodaban en el desierto de Tabernas. Estos recuerdos se completan con un recorrido esquemático por los reveses que orlaron la vida paterna y la historia desemboca en una aguda sensación de desengaño y fracaso. Lo distintivo de este cuento, en contraste con la dura barbarie explícita de otros, es su gran intensidad emocional (el mundo del cine revivido quizás asuma la sentimentalidad de *Cinema Paradiso*, la popular cinta de Giuseppe Tornatore).

Fuera de cualquier encasillamiento, y como muestra palmaria de variedad y gusto vanguardista, hay que poner el brevísimo «Martinete», apenas una página y de aliento más poemático que narrativo. Al amparo del martinete, contundente y seco palo flamenco, y en un vértigo de onomatopeyas fúnebres, el narrador reclama el fuego purificador que liquide para siempre la «sangre envenenada» de su stirpe.

Todas estas peripecias tienen como marco lugares imprecisos pero iden-

tificables de la Andalucía oriental, en particular de las provincias de Granada y Almería. No se trata, con todo, de un escenario verista presentado con trazas documentales. No es, en este sentido, *Malaventura* un libro realista, aunque ese puñado de piezas señaladas se acerquen al realismo convencional. Antes remite a espacios espectrales. Se trata de un territorio mítico, fundacional, terrible, desolado. Una imagen predomina por encima de las peculiaridades locales: el desierto. Y en el desierto estallan la soledad y el abandono; la desgracia y la desigualdad; la violencia gratuita y la muerte. En correspondencia con ese imaginario terrible, los personajes no son seres comunes, o no funcionan en el relato como tales. Por los cuentos —o por la novela, como se quiera— circulan gentes brutales, asesinos sin conciencia, brujos, videntes, bandoleros... También se encuentra la presencia relevante de niños, con un rasgo muy interesante. Los pequeños contemplan esa realidad espantosa desde su propia perspectiva infantil, desnuda y limpia, lo cual aporta un intenso dramatismo a la historia. Aparte de que la mirada de los niños contribuye a establecer una complementaria línea temática al libro que lo convierte en un relato fraccionado de maduración y aprendizaje.

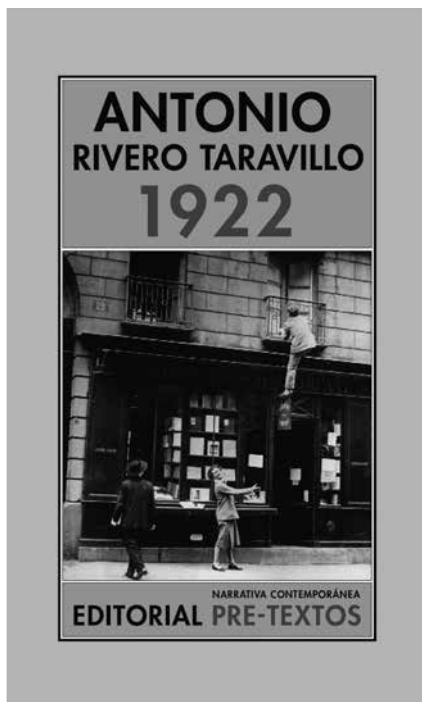
La variedad de situaciones anecdóticas y la parcialidad de los personajes no son caprichosos. Obedecen a una intención autorial que radica en forjar un clima narrativo, el de una atmósfera imaginaria en la que prevalecen la violencia y las múltiples maneras de humillar y sojuzgar la condición humana. Una atmósfera fantasmal que participa de la alucinación, de lo onírico y visionario. La intemporalidad de las situaciones implica una manera de presentar valores genéricos, porque abarca el pasado y se dilata hacia el futuro. O sea, la experiencia entera de lo humano, en la que sobreabundan las matanzas feroces y gratuitas, la cruel-

dad y la muerte arbitraria. Esta es la imagen global del mundo que plasma Fernando Navarro.

Ante esa realidad, el autor adopta una actitud revulsiva, pero no es la única en el conjunto de la narración. También hay en ella pinceladas de ternura. Y, en una ocasión destacada, una gran muestra de piedad: la brutal anécdota de la chica desaparecida en «Por las trenzas de tu pelo» remata con un emocionante gesto compasivo por parte del narrador. Todo ello se enmarca dentro de una actitud seminal que vemos sintetizada en la conocida sentencia de la legendaria cantaora flamenca Tía Añica la Piriñaca que se cita en la primera página del libro: «Cuando canto, me sabe la boca a sangre». Uno tiene la impresión de que ante su fantasmagórico desfile de personajes, a Fernando Navarro, cuando escribe, le sabe la tinta a sangre. Las prosas de Fernando Navarro brotan, al igual que el cante, del profundo veneno de la pena.

Ha escrito Fernando Navarro una primera obra narrativa muy arriesgada. El estilo produce la impresión de un cierto manierismo, como si hubiera descubierto un procedimiento y renunciara a controlarlo. La violencia abunda tanto que resulta previsible en cada nueva pieza. Pero estos peligros se conjuran con una señalada virtud, el interés intrínseco de la narratividad que ofrece este puñado de historias. El ramillete de situaciones fabulísticas merece la pena por su anecdotario y originalidad. También debe subrayarse que el autor no ha caído en la comodidad del relato general monocorde, sino que imprime a las piezas un desarrollo rítmico: encajan en el conjunto como variaciones de una composición mayor. Todo esto descubre una sorprendente *opera prima* que invita a seguir con atención la obra recién estrenada del autor.

por Santos Sanz Villanueva



Un montón de imágenes rotas sobre las que da el sol

Antonio Rivero Taravillo
1922

Pre-Textos
324 páginas

Dos cenas cosen todo lo que Antonio Rivero Taravillo (Melilla, 1963) ha tenido a bien hilar en este 1922, que gira, cómo no, alrededor de aquel revolucionario año del que se celebra ahora, no casualmente, su primer centenario: una primera, en enero, en la casa parisina de Ezra Pound, teniendo de invitados a James Joyce y T. S. Eliot, y una segunda en diciembre, de nuevo en casa de Pound, con James Joyce y W. B. Yeats a la mesa. Entre medias, todo un mundo artístico, científico y literario puesto patas arriba gracias a una serie de obras, gracias también a una serie de personalidades que hicieron lo posible por romper con las formas del pasado para expresar mejor las complejidades del presente. Nótese que es París el lugar donde transcurren ambas comidas, como también lo es donde transcurre el grueso de las acciones desgranadas con mano de entomólogo por Rivero Taravillo en esta atípica novela, que bien podría haberse titulado *París 1922*, si bien es cierto que no toda ella transcurre en la capital

francesa (habrá alguna que otra escapada *dublinesca*), o, ya puestos, *París c. 1922*, toda vez que la acción de la misma no se supedita estrictamente al año de marras. Los cambios históricos, y esto nos lo hace ver prístinamente el autor a lo largo de su texto, pocas veces comienzan en enero y acaban en diciembre, aunque en este caso sí sea cierto que en dichas fechas tuvieron lugar los encuentros que abren y cierran la novela, en los que los personajes comentarán los avatares padecidos por el *Ulises* de Joyce, cuya publicación conmocionaría inmediatamente a medio mundo.

Sobre qué es verdad y qué es mentira en estas páginas, pregunta que se harán asombrados la mayoría de los lectores curiosos, quizás baste decir que todo es verdad salvo alguna cosa. He aquí de hecho una de las claves de la elocuente propuesta narrativa de Rivero Taravillo, que convierte en maravilloso y nutritivo puré para neófitos lo que se presiente ha tenido que ser un ocho mil de profundas investigaciones. El propio autor lo ha confe-

sado en alguna que otra entrevista: 1922 nació como un ensayo que devino a medias de su escritura en narración de no ficción, proceso este similar al que ya sometiera en 2018 a su magnífica novela *El ausente*, donde la controvertida figura de José Antonio Primo de Rivera acabó transformada más que en biografía en contradictorio personaje de carne y hueso sin tener que sacrificar por el camino ni un solo gramo de rigor histórico, siendo precisamente en ese complicado ejercicio de equilibrio formal y espiritual donde Rivero Taravillo saca tanto músculo como desparpajo a la hora de inventar situaciones, desgranar intencionalidades y hacer explícito, en definitiva, el polémico fuero interno de muchos de sus protagonistas, quejumbrosos y envidiosos artistas la mayoría, deseoso por rozar aunque fuera con la punta de los dedos un mínimo trozo de gloria celestial. El mero hecho de que sus nombres aparezcan en 1922 –no hubiera estado mal que esta novela contara al final con un índice onomástico– sería prueba más

que suficiente de que lo consiguieron, pero ha de reconocerse que entonces la transcendencia de las vanguardias no era una cosa tan evidente.

Así entendidos, nada tienen que ver estos acercamientos narrativos con la novela histórica ni siquiera con las biografías con estilo, como así lo eran sin duda sus dos excelsos y canónicos tomos que Rivero Taravillo dedicó en su día a Luis Cernuda, así como especialmente su maravilloso texto dedicado a Juan Eduardo Cirlot. La cuestión es que, poco a poco, Rivero Taravillo, siempre tan ecléctico, ha ido construyendo, probablemente sin saberlo, un género híbrido propio, cuyas últimas pretensiones parecen no ser otras que dar corporeidad a verdades históricas a partir del levantamiento de situaciones cotidianas que permitan al lector, desde la ficción, comprender mejor las motivaciones vitales de aquellos personajes históricos sobre los que trabaja. Desde este punto de vista, *1922* es un cántico a la miniatura con independencia de que por sus páginas se paseen algunos de los grandes nombres de su tiempo, desde Albert Einstein a Pablo Picasso pasando por Ernest Hemingway o André Breton, pues más que al alumbramiento de genialidades, al lector le será dada la condición de testigo de breves encuentros callejeros, recepciones hogareñas varias y alguna que otra charla de café (o prostíbulo), siendo así como acceda, en vivo y en directo, a las miserias menos confesables con las que han convivido siempre todos los grandes nombres de la historia, a veces tan pétreos, a veces tan intocables desde la ensayística más ortodoxa. Junto a ellos, muchos otros nombres más esperan en la barra del bar de la historia su merecido reconocimiento, pues tras los artistas existieron siempre mecenas, editores, amigos, amantes e incluso camareros, sin los cuales nada de lo que aquí se cuenta hubiera seguramente ocurrido. Muchos nombres de mujer,

por cierto, de mujeres poderosas e influyentes, han quedado sepultados por el camino. Rivero Taravillo se encarga aquí sin embargo de poner a cada una de ellas en su sitio.

Ayuda a dar entidad a todo lo anterior el hecho de que el autor no solo sea un consumado investigador de vidas ajenas sino que además no sea para nada un dominguero del período. Tanto Joyce, como Eliot, Pound o Yeats, más tantos otros que se dejarán ver por su *1922*, han sido en algún momento tratados por este escritor y traductor todotorreno, que conoce de primerísima mano la calidad de la arcilla que aquí moldea. Especialmente valiosos son así sus empeños por contextualizar el *zeitgeist*, no limitándose a señalar la influencia ejercida por las novedosas aportaciones estéticas derivadas de las vanguardias artísticas en los procesos creativos, sino participando también estos de los últimos logros científicos, ampliando a su vez el foco hacia lo espiritual, con la moda del orientalismo de fondo, pues no debe olvidarse que Herman Hesse publicaría su *Siddhartha* en *1922*. Hay en la novela de hecho un capítulo especialmente elocuente en este sentido, el titulado «Un montón de imágenes rotas», en directo homenaje al verso que Eliot incluyera en su poemario *La tierra baldía*, con el que Rivero Taravillo resitúa al lector dando cuenta brillantemente, a modo de resumen, de todo este contexto histórico-cultural.

Y, sí, con independencia de que en algunos momentos pueda uno sentirse sepultado bajo tanta información, se hace justo señalar que *1922* es, por encima de todo, una novela de lo más juguetona (lo es sin duda en las formas, que el autor retuerce en varias ocasiones haciendo guiños evidentes al *Ulises* de Joyce, inventando por ejemplo canciones o pequeñas dramaturgias), y en consecuencia de lo más divertida y desenfadada, nada solemne, iluminadora por otro lado, a

su manera, de variadas coincidencias de interés, como sin duda lo será la reconocida influencia renovada que la *Odisea* de Homero tuvo en tantos otros productos culturales de la época, no solo en Joyce, lo que vendría a sentar aún más si cabe la percepción de que toda aquella experimentación aparentemente sin control bebió en su día fuerte de la más troncal de las tradiciones. Homérico fue casi todo entonces, parece plantearnos Rivero Taravillo en su novela, e igual de homérico –también en términos fordianos– se nos antoja este *1922*, imprescindible puerta de entrada a aquel mundo de ayer moldeador sin duda del mundo en el que vivimos hoy.

por **Fran G. Matute**



Pedro Juan Gutiérrez y la frontera del silencio

Pedro Juan Gutiérrez
***Diálogo con mi sombra -
Sobre el oficio de escritor***

Anagrama
232 páginas

¿Vale todo en literatura? ¿Hay que contarle todo? ¿Conviene seguir esa máxima radical de Faulkner de «Si un escritor tiene que robarle a su madre para escribir no dudará en hacerlo»? Es uno de los puntos ciegos, que diría Cercas, de este monólogo dialogado; la cuestión de hasta dónde contar, hasta dónde enseñar, planteada por uno de los autores más apropiados para hacerlo, no en vano se le considera el Bukowski tropical, el más obscuro de las letras hispanas. Pedro Juan Gutiérrez se refiere a ese límite como la frontera del silencio.

Nacido en Matanzas, Cuba, en 1950, el autor de *Diálogo con mi sombra* conoció el éxito internacional a finales de los noventa. Su obra se leyó más en Europa que en su Cuba natal y residencial, quizá por su posición no complaciente con el régimen comunista (el castrismo intervino todos los negocios de su padre, en 1960, hundiéndolo para siempre: «Se quedó melancólico y silencioso el resto de su vida»). Novelas como *El rey de La Habana*, *Animal tropical* y, sobre todo, *Trilogía sucia de La Habana* le convir-

tieron en una suerte de Houellebecq cubano con la mirada puesta en el pulso de lo carnal, en sordidez centrohabanera no exenta de belleza y al latido que se oculta en sus universos tropicales, a los que a pesar de todo no ha sido capaz de renunciar.

Libros que, por sí solos, le habrían convertido, en otros contextos políticos, quizá también sociales, en uno de los escritores cubanos por antonomasia. Hoy está más cerca de esa posición, y el éxito de ventas y crítica, sobre todo en países tan antipódicos como Alemania le ha acompañado, pero con una condición de clandestino, de autor maldito; recuerdo, precisamente, preguntar por sus títulos, en algunas librerías de La Habana de 2009, y notar la incomodidad de las dependientas. Lo conocían, pero preferían guardar silencio. Recuerdo también una peregrinación con un ejemplar de *Animal tropical* en mano por las calles de Centro Habana y no obtener apenas información de los consultados, tampoco en el bar El Mundo, escenario recurrente en dicho libro. Aunque eran rostros de

desconocimiento, no tanto de precaución político-moral.

Pedro Juan, así lo llamaremos también, como una de las dos caras que conforman su identidad (la otra es Pedro Juan Gutiérrez), se enfrenta, con su literatura irreverente, obscena incluso (dedica un apartado al tema) a dos gigantes: la censura moral y la censura política. A pesar de todo, sale airoso de ese doble combate, tanto como para ser un autor celebrado en Europa. Su valor, antepone la literatura sobre todas las cosas. Caiga quien caiga. Pero, ¿todo vale? ¿Venderíamos a nuestra mismísima madre por un dudoso hueco en el Parnaso?

Recordemos que *Diálogo con mi sombra* se estructura como una falsa entrevista entre Pedro Juan Gutiérrez y su «sombra», Pedro Juan, pues ambos, con sus experiencias, sus juicios, sus valores, nutren sus novelas indiscutiblemente autobiográficas. Ambos encarnan la dualidad entre el bien y el mal que acoge en su interior todo ser humano, hasta el punto de conciliarlas, como aquella divinidad de novela de Herman Hesse, Abraxas,

que era capaz de fundir lo divino y lo demoníaco. Porque el autor de este particular monólogo doble acogería en su interior, como todos, a ese «demonio que me chupa la sangre y un ángel que toca mi corazón con la luz y me saca de las tinieblas».

Tanto Pedro Juan como Pedro Juan Gutiérrez parecen tener en cuenta un criterio a la hora de escribir: ir a por todas. Al contrario que Norman Mailer, partidario de respetar a la familia y no provocar lágrimas entre la gente más querida —como leemos en la propia «entrevista»—, el autor de *Animal tropical* cree que «hay que usarlo todo. Ser implacable». Porque un escritor tiene, dice, patente de corso. Se permite algún ligero cambio de nombres y localizaciones, pero «la esencia del relato, de la historia, hay que usarla».

Es lo que llama la frontera del silencio, un listón del tabú ideológico que cambia según tiempos y espacios, sociedades y culturas, y cuyo traspaso te puede convertir en un marginado. Sin embargo, el deber del escritor, considera Gutiérrez, es cruzar esa raya, algo que él mismo ha demostrado con creces, venciendo al «censurador» que llevamos dentro.

Sin embargo, él mismo considera que tiene una frontera personal que no es capaz de cruzar, tanto como para incurrir en contradicción o, cuando menos, juego de matices. Si en la página 78 conmina a «usarlo todo», en la página anterior ha dejado dicho que «nadie cuenta todo» y que ni siquiera él mismo se atrevería a contar todo, absolutamente todo, sobre su vida. No se atreve. «Hay muchos secretos que se irán conmigo a la tumba». Como si ese límite fuera necesario para no enloquecer o dejarse invadir por la hiedra del remordimiento.

Ahí está el caso de Truman Capote, al que tilda de «ave de carroña», y que padeció la culpa hasta sus últimos días. En un entorno más cercano, podríamos pensar en las crisis

psicológicas que soportaron autores como la Delphine de Vigan de *Nada se opone a la noche* o el Miguel Ángel Hernández de *El dolor de los demás*. Ambos atravesaron esas columnas de Hércules del decoro familiar y ambos lo pagaron con sus dosis de terapia, como ellos mismos han reconocido en distintas entrevistas.

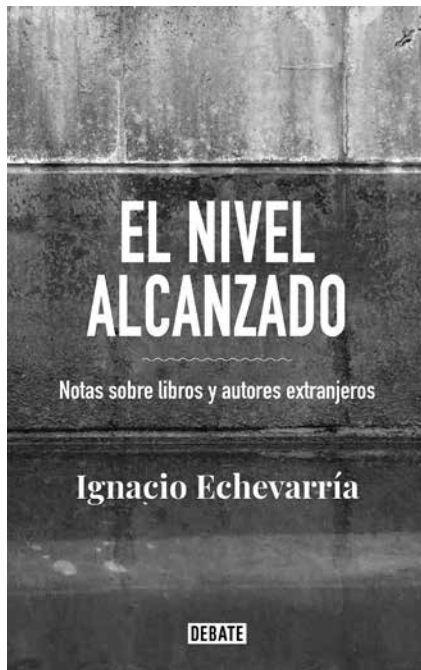
Decía María Zambrano que hay que escribir de lo que nadie habla. ¿Qué tipo de secretos se reserva el impúdico, irreverente y deslenguado Pedro Juan Gutiérrez?

El aspecto de la radicalidad de la escritura, de la apuesta de riesgo, ocupa no pocas páginas de esta nutritiva «entrevista» que no obstante toca varios puntos y podría situarse en la estela de grandes libros sobre el oficio de escribir como el clásico *Mientras escribo*, de Stephen King. Eso sí, salvando todas las distancias del género, porque Pedro Juan Gutiérrez se muestra crítico con la literatura prefabricada y diseñada para venderse como rosquillas. La literatura se entiende como viaje de conocimiento, como una indagación en las luces y oscuridades propias que requiere de un lector activo, pero así mismo de un juego. Un juego para adultos que sin embargo mantiene intacta nuestra capacidad de sorprendernos, de crear, todo ello al margen de la rentabilidad, el negocio y las planificaciones editoriales.

Diálogo con mi sombra se puede leer también como un acertado manifiesto hacia una literatura profunda en el sentido que se construye desde dentro. Alguien dijo que la verdadera literatura no precisa de documentación, notas, moleskines, escaletas ni planificación de capítulos. Como si la labor del escritor, al volcar su universo, fuera la de transformar el mundo en poesía. Pues así entiende el mundo el escritor de verdad, como un lugar tocado por ese misterio llamado poesía que se puede, valga la perogrullada, expresar en prosa.

Esa defensa de la escritura que nace de la mina interior, que diría JL Sampedro, de la experiencia fermentada, no deja de ser un patrimonio valioso que solo unos elegidos logran convertir en literatura. Pedro Juan es uno de ellos y en este libro, no menos valioso, nos brinda un modo no solo de escribir, sino también de estar en el mundo, en la vida. Gozando, a pesar de todo.

por **Eduardo Laporte**



La literatura (crítica) mundial de Echevarría

Ignacio Echevarría
El nivel alcanzado.
Notas sobre libros
y autores extranjero

Debate, Barcelona, 2021
 385 páginas

Echevarría contantemente dedica sus columnas a novelistas extranjeros nada extraños para sus lectores asiduos. Sus reseñas son otro ente, llenas del detalle que da oxígeno a dramas emergentes, elevadas a un nivel vital más revelador que el del autor o libro original. Su trayectoria como editor, estilo y erudición exhaustiva sin lata universitaria hacen de él uno de los más trascendentes y respetados críticos iberoamericanos. Es seminal *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa hispanoamericana* (2007), que incluye una selección de 45 reseñas fundacionales para entender plenamente esa narrativa. Como director de reseñas de una revista universitaria, le pregunté a una profesora norteamericana si reseñaría libros de su campo. Contestó desdeñosamente que no «contaba» para su *college*. Junta, su obra no tiene los lectores o cuenta como los escritos de Echevarría, irreducible latinoamericanista o hispanista.

Aquella visión utilitaria del arte no mata o resucita lecturas académicas sino que precisa que las reseñas meditaciones iluminan a lectores cultos y co-

munes, los que según Virginia Woolf leen por su propio placer, «en vez de para impartir conocimiento o corregir las opiniones de otros». Para *El nivel alcanzado* Jaume selecciona artículos, conferencias, prólogos y reseñas de tres décadas. En la Nota preliminar Echevarría dice «Una vez apartado del ejercicio regular del reseñismo más o menos militante, recobré mi disponibilidad como lector» (p. 37). Si deja fuera ensayos de posibilidades mayores, palia esas ausencias añadiendo «de manera discrecional, consideraciones de muy varia naturaleza, que se presentan bajo el titulillo de “posdatas”» (pp. 37-38). Su compromiso *literario*, recato y facultad para estar al día de impulsos culturales, y por ende jerarquizarlos, demuestran que las rúbricas bajo las que publicó sus escritos no reflejan su red referencial que contextualiza la historia, política, realidad y significado de libros o autores. En ese derrotero es especular «El crítico en la encrucijada» (sobre Benjamin como alquimista, estratega y ensayista, pp. 298-310), que junto a seis ensayos acerca de Stendhal, Zola, Malraux, Cé-

line, Canetti e Iris Murdoch compone la segunda parte.

En las últimas dos décadas el interés académico en una nueva [sic] literatura mundial no da señal de disminuir, desdeñando la clásica y sus estudiosos, prefiriendo teorizar [sic] sobre su propia práctica y supeditar que se trata de literatura en inglés, o traducida a esa lengua. No hay o se habla de críticos «primermundistas» que escriban sobre literaturas o lenguas menores o periféricas y, más grave, no hay interés en la literatura en sí o en consultar críticos o novelistas que escriben en español sobre literatura extranjera («se entiende que traducida», dice Echevarría), a no ser que sean autores como Vargas Llosa. Si nuestra crítica se mueve entre el español y la hegemonía del inglés, no cabe duda de que este libro debe ser traducido a otras lenguas.

Los 36 textos de la primera parte reseñan obras canónicas, advirtiendo que «la constelación de libros y autores sobre los que aquí se trata no propone ni mucho menos un canon personal» (p. 39). Aparte de Benjamin y su calibración adorniana, analiza a críticos

tan diferentes y valiosos como Hazlitt, Eliot, Williams y Steiner; y cuando se dedica a Murdoch sobresale el discurso filosófico que caracterizó a ella y a Canetti (con quien tuvo una relación, pp. 201-203, 365-368). Los apuntes de este merecen otra posdata enjundiosa (otra versa sobre Faulkner y la dificultad, pp. 165-170), resaltando que sus reseñas no codifican lecturas sino que son fuentes de conexiones. También se desprende que tiene en mente las ideas del novelista como crítico, como con Valéry, Musil, Camus, Gracq y Coetzee. Lo mismo ocurre con el crítico como novelista, he ahí Duhamel o Jünger, y con este último se aproxima al fuego.

En la larga posdata (varias son bipartitas) a su reseña-artículo sobre los cuentos *Juegos africanos* del alemán asevera «La frase con que termina el [párrafo anterior] me valió una apesadumbrada amonestación por parte de una amiga a la que profeso un gran respeto intelectual. Yo era un treintañero cuando la escribí, y estaba completamente fascinado por la figura de Jünger...» (p.145). Así expresa su interés en escritores moralmente «incómodos», gatillo para explicar la ética que rige en *El nivel alcanzado*: es razonable exigir a autores admirados que den la talla como contemporáneos, porque es una cuestión resbaladiza que «no está de más plantear, más en estos tiempos en que la corrección política pretende tener competencias retroactivas» (p.147). Desde la denostación de los clichés del reseñismo por Elizabeth Hardwick una cosa es presentar crítica preclara como ella, otra revestir prejuicios a favor o en defensa de un autor u obra. Si no se quiere aislar al reseñador del libro recensionado, ¿por qué insistir en separar a autores de sus libros? Echevarría está con Hardwick, consciente de que poca crítica influye en el gusto.

Esa consciencia persiste en *El nivel alcanzado* y requiere justipreciar su paciencia e inteligencia para efectivamente leer, sin señas del Groucho Marx que explicaba que se demoró tanto en

escribir una reseña que no llegó a leer el libro. Echevarría relee y relee, consciente de que en otra lectura tendrá más que decir (así la columna «Musil todavía» de febrero de 2022). Proceder patente en su recensión de *Monsieur Teste* de Valéry; en ella se explaya sobre las «antinovelas», con la ubicuidad de Musil y sus obras, y con Gide y el tío de este (pp. 71-75). Si Echevarría es el experto en Bolaño, y este un gran forjador de reseñas de libros imaginarios, también debe destacarse la evidente e inexplorada influencia de *Monsieur Teste* en *Lo demás es silencio* de Monterroso. Si de latinoamericanos mundializados se trata, qué mejor que evaluar a William Henry Hudson y a Witold Gombrowicz.

Refiriéndose a Hudson, declara que *Allá lejos y tiempo atrás* le alegró indescriptiblemente y alentó a conseguir otros libros de Hudson (p.78). Durante su primera visita a Montevideo, Echevarría apunta: «a comienzos de los 2000, descubrí a Idea Vilariño, cuya poesía también me deslumbró» (p.79). Y a continuación recuerda que para Borges leer a Twain produjo similar felicidad; y que Vilariño tradujo a Hudson. ¿Cómo sopesar esa placidez con otros sosiegos en esta época apocalíptica? En «Por un humanismo de vanguardia» relata la felicidad insolente y gamberra del polaco Gombrowicz, radicado en la Argentina por 23 años; en dicho texto, Echevarría explica malentendidos enlazando con autores mundiales, afirmando: «Pues nunca se insistirá lo bastante en la dimensión humanística de la literatura de Gombrowicz y en la naturaleza profundamente moral de su arte» (180). La postdata profundiza en las conexiones bonaerenses con una reveladora discusión sobre la re-traducción (pp. 182-184), luego de proponer huellas del «ferdydurkismo» en una vanguardia iberoamericana de literaturas «pequeñas»: Pitol, Vila Matas y, sobre todo, Aira (p.181).

Amplía su gama con James, Lodge, J. M. Coetzee, V.S. Naipul y otros, sal-

picándolos con apostillas, iteraciones temáticas y actualizaciones que en los dos primeros giran en torno a la «desprivatización» que «no ha hecho más que desatarse y extremarse» (223). Con Coetzee y Naipul las glosas y adiciones revelan una conciencia autocrítica inusitada. Para leer *Elizabeth Costello* desata su asimilación crítica afin a ensayo y novela, vuelve a Musil y su énfasis en la ética humanista, manifestando que Coetzee quizá sea el único autor contemporáneo que se atreve a convocar el modelo de Kafka «Y a su vera, concita el recuerdo de poetas como Hölderlin o Rilke, o de pensadores como Hofmannsthal o Canetti, o de artistas como Franz Marc o Paul Klee» (p. 234). Si para Naipul cita una reseña de Coetzee, vuelve a Williams, recuerda que Naipul tradujo el *Lazarillo*, y suma a Ishiguro, Compton-Burnett, Walser y otros para contextualizar la novelización del submundo del «servicio» (p.242); y recalca que la virtud principal del trinitario atañe «a su escurridiza moralidad y su sabiduría» (p. 239), colonial o no.

Echevarría tiene en mente observaciones y advertencias de Adorno, para quien la esterilidad de la crítica literaria se debe a la neutralización de la cultura, y que «el crítico que no la llama por su nombre se convierte necesariamente en cómplice y es víctima de la irrelevancia de sus objetos». Las lecturas y conocimientos de críticos contestatarios como él superan a cansinos «hispanistas mundialistas» que no se consubstancian con la literatura. Se espera que el reseñismo evolucione. Así, otro hilo conductor de *El nivel alcanzado* es preguntar qué ayuda a ser mejor reseñador, a refrescar la pasión por el género. Esa interpelación constata que las obras imponen confrontar la responsabilidad que define al crítico: encontrar el lenguaje moral para describirlas, incitar al público a leerlas hasta el fin, nivel que él sigue logrando.

por **Wilfrido H. Corral**



La impostora

Nuria Barrios
La impostora

Páginas de Espuma
160 páginas

Desde su mismo título, este libro de Nuria Barrios, ganador del XIII Premio Málaga de Ensayo, está lanzando un mensaje en clave que provoca una gran curiosidad. Quién se esconde tras ese apelativo de *impostora*. Es un título arriesgado, creativo y nada inocente. Es verdad que se acompaña de un subtítulo en apariencia clarificador: *Cuaderno de traducción de una escritora*. Pero, bien mirado, éste no hace sino incrementar el misterio que esconde, el deseo acuciante de conocer el contenido de dicho cuaderno -¿un diario? ¿un thriller?- y a quien así se califica a sí misma o a aquella que es objeto de una denuncia. Es decir, hay que tener valor para usarlo y saber que lo que desvele más tarde no va a decepcionar las expectativas del lector. En resumen, es la puerta de entrada a un libro que elige una creadora, y puede utilizarla porque, si bien nos encontramos ante un ensayo sobre la labor de la traducción, esta obra es, sin duda, muchas cosas más, y sin reducir en absoluto el valor del pensamiento que encierra, por el contrario, el permanente paso al frente de la espléndida escritora y poeta

que es su autora, Nuria Barrios, aporta unas dosis de imaginación, de juego e incluso de humor, que enriquecen sabiamente cualquier línea de pensamiento. La *nada* y el *nadie* de san Juan de la Cruz o de T.S.Eliot conviven felizmente con la búsqueda de las palabras «en la oficina de objetos perdidos».

Este largo preámbulo en torno al título del libro sirve para enfatizar el aspecto creativo que permea todas sus páginas. Estamos muy lejos de una obra académica, que hubiera sido estructurada como un edificio racionalista, y el libro se ordena y se desordena ante nuestros ojos, movido por las sabias dudas y las certezas de su autora, en una constante metamorfosis. Habría que aclarar que esas certezas son como dardos poéticos que nacen de su profunda experiencia como traductora, y uno de los grandes atractivos del libro es la vida que comunica, su capacidad para hacer partícipe al lector del gran misterio que encierra el lenguaje.

Cuenta Nuria Barrios cómo llega a la traducción oponiendo a esta labor una gran resistencia. Un creador pue-

de pensar que el ejercicio de suplantación de otras voces literarias puede distraer o afectar a su propia obra. Sin embargo el viaje al que invita es de una profundidad tal que termina por convertirse en un regalo. Podría decirse que un regalo envenenado, por el sufrimiento que también acarrea, pero las preguntas que enseguida empiezan a aflorar constituyen un profundo viaje hacia la esencia el lenguaje: «¿Cómo se expresa lo que no es verbal, la sombra de las palabras, su eco?». a traducción termina por convertirse en una especie de segunda vida.

«La escritura siempre me había ayudado a hacer conocido lo desconocido. La traducción hizo desconocido lo conocido».

Traducir, algo que ella había supuesto una tarea agradable, se convirtió desde el primer momento en un «perturbador viaje existencial al revelar la extrañeza del lenguaje e introducir esa extrañeza en la conciencia que tenía de mí misma: ¿quién soy yo? ¿qué soy yo?».

Tan bien sabe que para hablar de esa experiencia tan profunda debe de per-

derse en ella, que se lanza a responder a estas preguntas esenciales con este nuevo lenguaje. El resultado de su honestidad tiene una gran recompensa para el lector: hace que parezca fácil lo que es extremadamente difícil.

Las excelentes y originales citas que maneja y, sobre todo, comenta, se combinan con un riquísimo y poco conocido anecdotario que abre muchas puertas y que provocan en el lector una apasionada respuesta, sobre todo al poner voz a muchas realidades silenciadas.

Este es un libro muy valiente en la parte de denuncia que contiene, sobre todo en lo concerniente a la labor traductora de las mujeres, y en ocasiones provoca un deseo acuciante de reparación. Quien lee siente la necesidad de colaborar en esa tarea de reintegración a la Historia oficial de una realidad que le ha sido escamoteada. Tal es la historia del enmascaramiento del sujeto femenino cuando no, lisa y llanamente, la de una usurpación.

Nuria Barrios no teme posicionarse con claridad en todo momento, asumiendo riesgos, huyendo de la tibieza intelectual y realizando también críticas certeras sobre un feminismo equivocado: defiende, por ejemplo, el uso del femenino plural en un mundo, como el de la traducción, en el que las mujeres representan a la mayoría y denuncia la insensatez de los creadores de nuevos guetos por razones de sexo, color o edad, como en el que ya podría llamarse «caso Amanda Gorman».

El libro reivindica el valor determinante de la traducción a lo largo de la Historia: cómo el peso de una sola palabra pudo inclinar o quizá inclinó la balanza a un lado u otro de una interpretación de trascendentales consecuencias: ¿fue creada la mujer a partir de una *costilla* de Adán o esa *costilla* era en realidad una incorrecta traducción de *costado* y Eva fue creada junto a Adán, al *costado* de Adán, tal como se desprende del primer capítulo del Génesis? La mera hipótesis plantea el vértigo que encierra toda traducción.

El libro revisa los riesgos que asumieron y continúan asumiendo los traductores a lo largo de la Historia: desde la persecución de la que fue objeto el teólogo inglés John Wycliffe, quien, desafiando la prohibición de la iglesia, había traducido la Vulgata al inglés a finales del siglo XIV, a la fatua que el imán iraní Jomeini hizo extensible a los traductores de *Los versos satánicos* de Salman Rushdie. Treinta años después de su muerte, el cuerpo de Wycliffe fue exhumado y sus huesos se quemaron junto al manuscrito del pecado «como parte del mismo *corpus*».

Pero, sin duda, lo más importante es que este libro, que con tal fuerza desenmascara la tergiversación voluntaria, el hecho de que tantas veces se da carta de normalidad a una aberración, no sólo rescata una historia obliterada, sino que va al fondo de la cuestión fundamental: el valor y la esencia de la palabra.

«Comprender y no atinar a traducir retrotrae a la traductora a una fase anterior al lenguaje verbal, a la etapa emocional previa al bautizo de la realidad y a su clasificación taxonómica. Es un viaje desde la punta de la lengua a su raíz. [...] Cuando me encuentro ante un texto cuyo sentido se me escapa, me agito, pero insisto porque intuyo que si Odiseo no hubiera huido, si hubiese permanecido atento y paciente, habría comprendido el canto de las sirenas. Traducir es comprender, y comprender requiere a menudo la espera. Hay que aguardar a que el texto relaje su hermetismo. Hay que permanecer expectante y en silencio para escuchar el eco de la imaginación del escritor».

El grado de implicación, la sinceridad con la que Nuria Barrios afronta el ensayo hace que pueda aportar su misma experiencia como practicante de yoga para comunicar su experiencia como traductora: «he aprendido que para alcanzar la estabilidad y la calma en la postura, o asana, es preciso ejecutar movimientos opuestos al mismo tiempo como elevar el esternón y bajar los

hombros, arraigarme y tender hacia el cielo, ser consciente sin dejar paso al ego. ¿Acaso no sucede lo mismo en la traducción?».

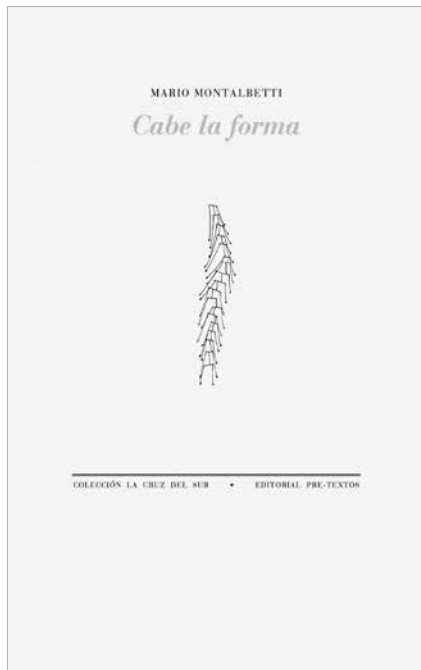
Para acercarse al original, Nuria Barrios reconoce que tiene que ser fiel al texto y al mismo tiempo dar rienda suelta a la imaginación, en un extraño y paradójico equilibrio. La traducción: «Si ha de ser precisa, necesita libertad».

Son muy bellos sus comentarios sobre esa realidad híbrida de la traducción que la poeta norteamericana Anne Carson ha acuñado como «tercer lenguaje». Nuria Barrios imagina ese espacio intermedio entre el texto original y el traducido, como un «fértil territorio donde anidan las infinitas traducciones posibles de un mismo texto. Un vivero». Ese vivero, que en inglés se traduce como *nursery*, es un lugar donde se cuidarían las palabras, como a los niños en los jardines infantiles.

El final del libro es una especie de cohetería festiva en la que todo aquello que se sabe y no se sabe sobre el misterio de la traducción, parece decirse y reflejarse en un espejo para, finalmente, desaparecer en su interior: unas palabras parecen borrar a otras, algo que parece tener sentido deja de tenerlo o se transforma en la línea siguiente, es un festival de paradojas.

A pesar de lo mucho que hemos aprendido en este viaje, la autora tiene el talento de dejar el misterio intacto y la palabra definitiva, como una eterna promesa, sin pronunciarse, en la boca.

por **Menchu Gutiérrez**



Cabe la forma

Mario Montalbetti
Cabe la forma

Editorial Pre-Textos
180 páginas

Virginia Woolf dejó dicho que saber para quién escribir es saber cómo escribir, consejo que me ha venido a la cabeza al leer el más reciente libro de Mario Montalbetti: *Cabe la forma*. Tengo claro que Montalbetti sabe *cómo* escribir, pero no creo que haya escrito *para* nadie en concreto; en realidad, no sé cuántos lectores puede tener un libro que –en mayor medida que la obra poética anterior del autor– se instala en la poco concurrida intersección de metafísica, lingüística y poesía. Precisamente, si *Cabe la forma* es el punto de partida de una serie de meditaciones, una de las más interesantes es la que tiene que ver con los géneros literarios: ¿por qué esta obra forma parte de una colección de poesía y no de una de filosofía? ¿Qué hace que un escrito se clasifique como poesía y no, por ejemplo, como filosofía? Este último libro del autor es el primero que se publica originalmente en España, en la colección «La cruz del sur» de Pre-Textos, en la que ya salieron primicias mundiales de otros excelentes poetas peruanos, como Eduardo Chirinos y José Watanabe.

Cabe la forma empieza donde suelen acabar los libros de poesía: con una sección titulada «Otros poemas». Destacan en este primer apartado, a mi juicio, los poemas «A los niños muertos de Lima», con su capacidad emotiva, donde hay ecos del humanismo y la compasión de César Vallejo, en contraste con el desolador paisaje social de la ciudad de Lima; con el terrible pronunciamiento de la niña que declara: «Tengo seis años y hasta ahora / estoy contenta»; y con la graciosísima versión andina de William Carlos Williams. Y también el poema «Hinos-troza», con la impagable anécdota del croissant, el brioche y «la chica que atendía en el Gianfranco». Siguen a esa primera sección «Teorías del poema», especie de meta-ejercicios de estilo en los que Montalbetti reflexiona sobre poesía y lenguaje a partir de las *maneras* de Seamus Heaney, San Pablo, Herta Müller, Riquelme y Ramanujan, entre otros; y, por último, la sección que me parece más interesante y representativa del libro, «Las proposiciones», en la que tres poemas («65 proposiciones sobre la mesa de

Ishigami» y «66 proposiciones sobre un poema de Vallejo», conexos y originados ambos en una conferencia académica del autor; y «Naufragio ante una laguna de patos») diseccionan la realidad, el lenguaje, y el caso particular de este que es la poesía, con el método y las conclusiones más inteligentes desde, como poco, las de Graham Harman sobre el uso de la metáfora en Homero. En estas *proposiciones* es justo donde se hace más difícil aceptar sin más que los poemas de *Cabe la forma* son poemas, y no ensayos; o, dicho de otra forma, que son poesía, en lugar de metafísica o lingüística. Un autor menos honrado que este podría dejar la duda sin responder, tal vez saliendo por la puerta falsa del fin de los géneros literarios, pero Montalbetti no quiere ponerse de perfil, sino agotar sus temas; y lo hace. Puede que no esté seguro de que los *objetos* (el pensamiento, el arte, las fronteras entre los géneros) son importantes, pero sí parece decidido a actuar *como si estuviera seguro de que lo son*, y en eso me recuerda a Wallace Stevens, a quien por cierto Montalbetti cita en «La teo-

ría del poema de Anne Carson): «Creo en la creencia en el destino. El destino, en sí mismo, carece de toda importancia. Lo que tiene importancia es la fe en el destino, o, dicho sea con más exactitud, es la fe en la fe en el destino. Es algo así como una cebolla que está escondida dentro de otra cebolla que, a su vez, contiene otra cebolla». Sobre esta cuestión, por ejemplo, en varias entrevistas recientes, el autor ha citado a Alain Badiou para afirmar que la poesía genera verdad.

Véase en este sentido el poema «Naufragio ante una laguna con patos», que lleva por subtítulo la nota escénica: *Gorgias y Kaso en El Olivar de San Isidro, cerca de la laguna de los patos, una tarde al final del invierno*. En «Naufragio...», el sofista Gorgias y el maestro Zen Kaso analizan un conocido *koan* de Ikkyu, en uno de los lugares más pudientes y excluyentes de Perú, cuando el cielo de Lima está tan bajo que casi se puede tocar, la humedad rezuma de las paredes, y no hay sombras. Transformado en haiku, el *koan* de Ikkyu dice:

Una barca es y no es.
Cuando se hunde
Ambas desaparecen.

En total, el diálogo de Gorgias y Kaso ocupa veintiséis páginas, a lo largo de las cuales el primero, que lleva la voz cantante, deconstruye el haiku de Ikkyu, en un intento de averiguar qué barca es esa y *cómo funciona el lenguaje en el poema*, y, por lo tanto, *qué relación hay entre poesía y lenguaje*. Adelanto a los posibles lectores que Montalbetti llega a conclusiones convincentes recurriendo al método socrático y a argumentos de Aristóteles, Badiou y Giorgio Agamben, entre otros. Hay reflexiones sobre el disparo curvo a la verdad que es la lýtotes, la diferencia entre la barca y la no-barca, así como entre «fácil», «no-fácil», «no-difícil», y «difícil», y el error de quienes creen «que la esencia del poema es la me-

táfora», y acaban tan lejos del poema, que ya no saben dónde están. Sea poema, sea ensayo, «Naufragio ante una laguna con patos», y quizá todo *Cabe la forma*, es una voz perpleja ante la poesía y el lenguaje, cuyas posibilidades recorta primero, y a continuación reconstruye, llevando la contraria a Derrida y su afirmación de que no hay nada fuera del texto: «El lenguaje presupone no-lenguaje, un mundo allá afuera; el poema presupone no-poema, un lenguaje allá afuera». No me corresponde analizar la validez de los argumentos de Montalbetti, que en todo caso él ha desarrollado en otros lugares. Empero, resumo: hay esa perplejidad, hay una evidente desconfianza en las posibilidades de la lengua y el lenguaje («Esto es el lenguaje. No sirve para nada», «Esto es el lenguaje. No conduce a ninguna parte», «He visto cajas de cartón con lechugas y acederas. Esto es el lenguaje», etc., escribe el autor en el poema titulado «Esto es el lenguaje»); y hay también creencia en la poesía: «Dennis O'Driscoll: ¿Qué te ha enseñado la poesía? / Seamus Heaney: que hay tal cosa como la verdad» («La teoría del poema de Seamus Heaney»). En el platillo de esta fe debemos poner también el hecho de que Montalbetti, pese a todo, escribe poesía desde hace bastantes años; y las citas y alusiones a poetas y filósofos, los juegos de palabras basados en la fonética del castellano peruano, el interés que el autor presta al habla: si no sugieren una posibilidad de sentido, sí desde luego afirman la importancia (intrínseca o no: insisto en que se trata de hacer *como si el lenguaje fuera importante*, sin valorar si lo es o no, y, en su caso, por qué) del lenguaje, su papel como conformador de realidad, su valor como herramienta de investigación y conocimiento, en el humor, el amor, la belleza, las relaciones humanas, etcétera. Quizá no es exagerado afirmar que Mario Montalbetti protagoniza una insurrección casi solitaria: ha hablado en otros lugares de la urgencia por

«arreglar el lenguaje» para que vuelva a significar, así como del importante papel que la poesía tiene en ese empeño. Conviene apoyarlo en el intento, porque, al abrir al azar un periódico de hoy, encuentro una afirmación extraordinaria: una persona declara que fue «como un brazo asesor en temas de control». Si somos capaces de leer sin asombro y sin detenernos esa metáfora alucinante del *brazo asesor*, la insurrección de Montalbetti necesita apoyo, y lo de menos, es verdad, es si se trata o no de poesía.

por **Guillermo López Gallego**



Tú no morirás, poesía a tumba abierta

Eduardo Moga
Tú no morirás

Editorial Pre-Textos
84 páginas

No es la primera vez que Eduardo Moga (Barcelona, 1962) poetiza lo biográfico. Ya lo hizo en *Muerte y amapolas en Alexandra Avenue* (Vaso Roto, 2017) con su experiencia de desarraigo, y también en el íntimo retrato familiar en *Mi padre* (Trea, 2019). No obstante, ambos libros despliegan desde lo biográfico un plano más amplio de indagación: el espacio urbano de Londres y sus habitantes despiertan la reflexión poética del escritor en diálogo con sus circunstancias (en *Muerte y amapolas*), así como el retrato del padre se construye en paralelo al del fresco sociológico del contexto en el que vivió (en *Mi padre*). Sin embargo, en *Tú no morirás* (Pre-textos, 2021), el escritor se lanza a tumba abierta a hurgar literariamente en el final de una relación amorosa larga y plena, sin que otro núcleo temático interfiera en la vivencia del desgarro causado por la ruptura.

No es infrecuente este grado radical de confesionalidad en la literatura actual (piénsese, por ejemplo, en *Irse* de Esmeralda Berbel o en *Caliente y Poesía masculina* de Luna Miguel); sí lo es, me parece, en la de E. Moga.

La relectura del libro me ha llevado a una organización distinta a la que el índice propone, y así es como la desgano a continuación.

Doce poemas componen *Tú no morirás* además del «soneto inicial», el único texto sereno y moderadamente feliz del libro: una suerte de agradecimiento del autor a quien con su existencia lo ha convertido en amante. El poeta se declara «afortunado» por amar a su mujer, hacerlo da sentido al mundo, mucho más que ser amado. La convicción que transmiten estos versos clásicos (Moga ha cultivado asiduamente la poesía en metros tradicionales: *Diez sonetos*, *Seis sextinas soeces*, *Décimas de fiebre*) resuena en el «poema II»: la fuerza del amor impulsa a la pareja – los ángeles- a crear realidades que se rebelan contra la injusticia o la crueldad, abrazando la inteligencia y la incertidumbre para conjurar la muerte y la maldad sin más armas que la imaginación, la desnudez y los besos. Metáforas y humor, autocrítica e insumisión describen a los protagonistas de este mundo de dos, contradictorio, pleno y elocuente en su afirmación.

En este grupo de poemas (I, III, IV y X) mana a raudales la vorágine sentimental causada por la ausencia, la soledad y la urgencia de recuperar el cuerpo amado. El poeta hurga en el lenguaje, como hurga en las huellas que el espacio conserva de la amada («Hurgo en la tinta y en las sábanas [...]Hurgo en el papel»). Con manos «hambrientas y agujereadas» - imagen que se me antoja lorquiana -, el amante trata de convivir con la ausencia, pero los objetos personificados y la angustiada enumeración impiden el sosiego: «Los potos proclaman tu ayer», «faltas de las toallas, y las sartenes, y las constelaciones; de la música que pregona tu silencio y de la mesa en que languidezco».

La ausencia se materializa en el «poema I», se extiende por el espacio y el tiempo y anula la consistencia del propio cuerpo: «sin tu cuerpo, carezco también del mío, que se atenúa en niebla o se deshilacha en quejido». Porque el cuerpo es isla protectora y lugar místico («cuanto más crece esta savia que acendra mi delirio, más me llago»), de ahí que aparezca en el «poema III» como territorio donde navegar ríos,

descubrir médanos y trochas, atravesar praderas y explorar entrañas. El sexo es la ruta del amor, la forma en que los cuerpos imprimen sus huellas en la tierra.

El yo, mutilado del cuerpo que ama, choca contra su vacío y su nada. Proliferan los pronombres indefinidos en el «poema IV» (*nadie, nada, otro, todo, alguien*) como interlocutores fantasmas, innombrables y mudos, espejos del silencio y la soledad. El yo, atosigante en su continuo «soy», trata de ser alguien a pesar de todo, pero la soledad agiganta el espacio de su nada. La indagación identitaria solo consigue profundizar en el desconocimiento y la dislocación. Ante la ausencia de un tú, que sea mirada y decir distinto pero solidario, la identidad propia se desvanece: «En todo soy, pero todo se desentiende de mí». Ese tú es al que se dirige Moga en el «poema X», disponiendo -como en el *Tractatus*- las características del yo y su tendencia lógica hacia un tú para constituirse en hecho del mundo.

En los poemas «VI» y «VIII», nucleares y bellísimos, el verso acentúa tanto la reflexión como la intensidad con que fluyen los motivos del decir: el cuerpo ausente creado en el vacío («me abrazo a tu no estar con ahínco»); el dolor apropiándose de todo («Este dolor/ me crece en las pupilas [...] cuando deambulo/por la casa, sin más linde ni abrigo/ que la desolación»); la esperanza, en fin, de un nuevo comienzo («perseguirte es/ mi luminaria y mi despeñadero»).

Las referencias temporales y espaciales (*a veces, aquí, en este tiempo*) son pequeñas concesiones que alivian apenas la angustia, concreta y palpable en el lenguaje: el poeta está ciego, manotea, deambula, imagina desesperadamente un aquí y ahora juntos y sin muerte. Sin muerte, sí, en ello se afana, en librar este amor y su cuerpo angélico (el de Ángeles) de la desaparición a través de las sílabas y los nombres. La palabra como cura y también como inapelable muestra de amor: *cuanto yo escribir de vos deseo*;

vos sola lo escribisteis, yo lo leo, escribió Garcilaso; y así, E. Moga: «las sílabas/que enlace, desquiciadas, te pertenecen» o «te describe mi voz/ como si serpearas dentro».

Se dicen y desdicen los alejandrinos con las dudas del lenguaje y el sentido de lo escrito (¿será máscara u origen encarnado y perenne de lo vivido?). El ímpetu de la palabra amante, la carnalidad y el deseo urgente en sus metáforas descartan el silencio (amante, también, aunque perecedero) para apuntalar, inquebrantables, la certeza del título *-Tú no morirás-* y su desafío, en el que resuena el *polvo enamorado* de Quevedo, pero también el *vértice oscuro del encuentro* de Valente. Los versos de E. Moga alcanzan tanta belleza como los que le precedieron en este empeño: «Diré/ tu cuerpo, tu impetuosa transparencia, tu luz/ sin lindes ni amargura [...] sea mi fin ineludible/decirte. Hasta que solo haya eco en la ceniza».

Aunque la densidad y el carácter reflexivo son inherentes a cada página de *Tú no morirás*, se aprecia en los poemas «V», «IX» y «XI» un discurso más narrativo. En el primero, el paisaje inanimado o utilitario (inyectores, andén, vagón, vigilante, megafonía) contrasta con la inminente tristeza del adiós. La despedida recurrente percute en el lector mediante la anáfora (otra vez) y el entorno acaba contagiado por el desamparo de la voz poética: «Otra golondrina sobrevuela los raíles que brillan, desamparados, bajo la lluvia solar».

La 2ª persona protagoniza el siguiente (IX). Sus gestos, su silencio, su insatisfacción y hastío construyen el retrato de la convivencia gastada, dinamitada por la lejanía o la invasión del otro. Relámpagos de realidad, lucidez y generosidad para el amor -este amor-: «Nada de lo que eres, ni aun lo peor, me inquieta. [...] Todo lo que soy, lo soy en tu negrura».

El penúltimo poema («XI») es un recuento del derrumbe del nosotros, paralelo a la perspectiva de la vejez. La confusión cunde en la derrota como

cunde en el texto sin signos de puntuación. Todo se resquebraja y acumula hecho ruinas, sin que por ello el amante reniegue del cuerpo amado, ni de la vida en común («veo la superficie cuarteada de tu presencia [...] y el desmoronarse de tantas cosas inexpugnables y sin embargo ruedo hacia ti y abrazo tu rodar»). El llanto, la distancia, la vejez, el ruido del mundo y el cerebro en ebullición no distraen al poeta de rogar a su mujer «óyeme», «recórreme», «dime», «abrázame»: imperativos agónicos que, sin embargo, se aproximan a la plenitud perdida de aquella oración que todos los amantes rezan con los versos de J. Gelman.

Otros amantes protagonizan la última sección del libro, donde el autor se aleja de sus circunstancias para decir en 3ª persona o en una 1ª persona femenina (Rut o Mariana Alcoforado) el amor sin muerte de personajes históricos, literarios, bíblicos... Todos ellos proclaman su amor (prohibido, insatisfecho...) hasta el momento final. Se diría que Eduardo Moga, convencido de que alguien a quien se ha amado tanto no podrá desaparecer, los convoca como argumentos y hasta pruebas de su fe: un nuevo «nada te turbe, nada te espante... solo el Amor basta».

La escritura de *Tú no morirás* arraiga en lo biográfico, retoma el tópico del amor más poderoso que la muerte y lo pasea por el s. XXI como una bofetada contra la poesía ramplona, escrita «a la intemperie» -recojo la expresión de V. Luis Mora-, huérfana de raíces y, por ello, raquílica en su vuelo. Sustentada en un lenguaje asombrosamente rico, en la reinención de las formas y en una poderosa imaginación poética, su lectura nos sacude hasta la misma raíz.

por **Gema Borrachero García**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Para suscribirse, enviar por correo electrónico a suscripción.cuadernohispanoamericanos@aecid.es o a Administración. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. AECID, Avenida Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid. España (Tlf. 915827945), la siguiente información:

Don / Doña _____

Con residencia en _____

Ciudad _____

CP _____

País _____

DNI/Pasaporte _____

Email _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS a partir del número _____

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

ESPAÑA

Anual (11 números): 52 euros
Ejemplar mes: 5 euros

EUROPA

Anual (11 números): 109 euros
Ejemplar mes: 10 euros

RESTO DEL MUNDO

Anual (11 números): 120 euros
Ejemplar mes: 12 euros

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en Ley Orgánica 372018, de 5 de diciembre 2018 de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros de titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, denominados "Publicaciones", cuyo objeto es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para el ejercicio de sus derechos o para realizar consultadas relacionadas con protección de datos, por favor, consulte con el Delegado de Protección de Datos de AECID en esta dirección de correo electrónico: datos.personales@aecid.es



Precio: 5 €



40181 700982