

nº 866

5€
Septiembre 2022

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista
VALERIA LUISELLI

Segunda vuelta
JUAN BONILLA

Dossier
**EL ESPAÑOL
EN ESTADOS UNIDOS**
EDUARDO LAGO
EDMUNDO PAZ SOLDÁN
MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

“

**Siempre me he esforzado por abrir
la escritura, volverla porosa,
receptiva a lo que tengo delante**

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

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 Diego Berruecos

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
Distribución internacional: PanopliaDeLibros

Precio ejemplar: 5 €

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

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
VALERIA LUISELLI
por Michelle Roche Rodríguez
- 12** DOSSIER
EL ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS
CAMBIAR DE ALMA
por Eduardo Lago
- 18** **A LA SOMBRA DEL INGLÉS**
por Edmundo Paz Soldán
- 22** **ESTADOS UNIDOS Y LA NARRATIVA ESCRITA EN ESPAÑOL: ENTRE EL MELTING POT Y EL FENÓMENO LITERARIO**
por Michelle Roche Rodríguez
- 26** SEGUNDA VUELTA
DOS HABANAS
por Juan Bonilla
- 32** CORRESPONDENCIAS
MARIANA TRAVACIO Y DIMAS PRYCHYSLLY: «LA LIBERTAD DE NO PERTENECER»
por Valerie Miles
- 38** CRÓNICAS DEL ASOMBRO
UN BANQUETE DE POESÍA
por Gioconda Belli
- 40** MESA REVUELTA
LILIANA COLANZI O LA NARRATIVA DE «LO INQUIETANTE»
por Tania Padilla Aguilar
- 44** **UN FANTASMA RECORRE LA LITERATURA LATINOAMERICANA DEL XXI**
por Álvaro Luque Amo
- 48** **LOS APOCALIPSIS MILIMÉTRICOS DE TOMÁS DOWNEY**
por Munir Hachemi
- 52** UNA PÁGINA
EN LOS MISMOS SUBURBIOS LLEGARÁ TU VEJEZ
por María Fernanda Ampuero
- 54** CUESTIONARIO
«NO SÉ SI PERSIGO LA INNOVACIÓN, PERSIGO, DE MANERA PERSONAL, QUE MIS REPETICIONES NO SEAN GRATUITAS, PORQUE SÉ QUE TAMBIÉN CIERTAS REPETICIONES SON INEVITABLES»
Clyo Mendoza
- 56** CRÓNICA
AHORA QUE TENGO VEINTE AÑOS
por Ben Clark
- 60** BIBLIOTECA
LA ESCRITURA COMO TATUAJE MENTAL.
Vicente Luis Mora
RELIGIONES DE UN TIEMPO FUTURO.
Mario Martín Gijón
QUÉ SERÁ DE NOSOTROS.
Matías Candeira
ESCRIVIVIR.
José Antonio Llera
EL MAR INDEMOSTRABLE.
Begoña Méndez
OTRA COPA Y MUCHAS MÁS.
Florencia del Campo
EL HOMBRE TRANSPARENTE.
Diego Sánchez Aguilar
HISTORIA DE UNA POSIBILIDAD.
Javier Temprado
BARBA AZUL EN CIUDAD DE MÉXICO.
Margarita Leoz
REFUNDAR LO HUMANO.
Fruela Fernández
ETZIBAR.
Andrés García Cerdán



Fotografía de Diego Berruecos

VALERIA LUISELLI

**«Siempre me he esforzado por abrir
la escritura, volverla porosa,
receptiva a lo que tengo delante»**

por **Michelle Roche Rodríguez**

En verano de 2014, la mexicana Valeria Luiselli emprendió un viaje con su familia desde la costa este a la oeste de Estados Unidos. Para ese momento tenía seis años viviendo en ese país, a donde se había mudado para estudiar un postgrado en Literatura Comparada en Columbia University y luego se quedó. La noticia de ese verano en los medios de comunicación era que ese año la Patrulla Fronteriza había detenido a 46.188 menores de edad centroamericanos que cruzaron la frontera de México sin sus padres, para reunirse con familiares en ese país. Los niños que venían de países lastimados por la inequidad y la violencia como El Salvador, Guatemala y Honduras eran 40.000 más que los dispuestos a enfrentar recorridos similares casi tres lustros antes. Y se hablaba por esos meses de «una crisis migratoria». A las dificultades del viaje por Centroamérica y a las inclemencias del trayecto a través de México y del desierto de Arizona, los infantes aprehendidos por la patrulla fronteriza debían sumar los trámites del proceso de deportación que incluía la formación de un auto —como si emigrar fuera delito—, la gestión de cada caso en la Oficina de Reasentamiento de Refugiados del Departamento de Salud y la reunión con sus familiares que los acogían hasta que las cortes de inmigración decidieran sus casos.

Mientras Luiselli viajaba, tomaba fotos y notas sobre los paisajes abandonados en lugares como Texas, Nuevo México, Arizona o California, también documentaba cómo en la radio, la televisión y los periódicos se registraba la crisis. El germen de un libro comenzaba a perfilarse en el caos de sus notas. Cuando volvió a su casa en Harlem, se presentó como voluntaria para trabajar de traductora con niños desplazados en la corte de inmigración en la ciudad de Nueva York. A la postre, ya había comenzado a escribir una obra de ficción en la cual conectaba el atávico intervencionismo estadounidense en Centroamérica con la vulnerabilidad de los niños que venían desde ese territorio y las formas de narrar las noti-

cias sobre inmigración y satanizar a los recién llegados en los medios de comunicación. Conforme pasaron los días en su trabajo de voluntaria, la indignación ante los casos de la corte que debía tratar comenzó a mezclarse con la escritura de su novela. Cuando se dio cuenta de que esto pasaba, descubrió que así no le hacía justicia al tema y decidió cambiar la estrategia. Entonces recurrió a la no ficción. Esta es la génesis, en el año 2016, de su ensayo escrito y publicado primero en inglés por Coffee House Press, *Tell me how it ends: An Essay in Forty Questions*. Allí se refiere concretamente a la crisis migratoria a partir de los cuestionarios a los cuales las autoridades someten a los niños migrantes. Solo después de ese ensayo, la autora pudo volver a la ficción. Y Alfred A. Knopf (del grupo Penguin Random House) publicó, tres años después, su novela *Lost Children Archives*.

Los libros aparecieron justo a tiempo para la presidencia de Donald J. Trump. Durante este tiempo de alta conflictividad social, transcurrido entre 2017 y 2021, la inmigración se convirtió en un tema cotidiano en la prensa. Trump mismo lo promovía con políticas restrictivas, como el aumento del número de tropas en la frontera, el incremento de las limitaciones para las tarjetas de residencia permanente y la reducción del número de refugiados admitidos en el país. La construcción de un muro en la frontera —que hoy continúa incompleto—, la suspensión temporal de la acogida de extranjeros y la drástica reducción de los visados para inmigrantes convirtieron a Trump en el presidente que con más severidad trató el problema, a pesar de que la realidad que retrata Luiselli en el ensayo corresponde a la gestión de su antecesor, Barack Obama —quien, por cierto, incluyó *Lost Children Archives* en su lista de «libros recomendados» de 2019—. La edición estadounidense de *Tell me how it ends* apareció con este comentario tomado del *Texas Observer*, impreso en la portada: *'The first must-read book of the Trump era'*. Frase que puede traducirse como: «El primer libro de lectura obligatoria en la era

Trump». Cuando se publicó la novela, la autora se convirtió en tertuliana habitual sobre el tema de la inmigración en universidades, emisoras de radio y canales de televisión en línea, como *Democracy Now!* A esta exposición pública se añade la que le dieron numerosos galardones. Entre otros, ganó tres de los premios con mejor reputación en Estados Unidos: el American Book Award, en 2018, por el ensayo; la McArthur Fellowship, conocida como «la beca de los genios» y, en 2020, el premio a la «Promesa Creativa en Literatura» que otorga la Fundación Vilcek, organización cuyo objetivo es hacer visible la contribución de los inmigrantes a la cultura estadounidense. A estos reconocimientos se suman el que recibió de la Folio Society de Londres en 2020 y el Internacional Dublin Literary Award de 2021.

El ensayo y la novela aparecieron en castellano el mismo año que cada libro se publicó en inglés. La editorial mexicana Sexto Piso que ha publicado hasta la fecha toda la obra de Luiselli en castellano sacó *Tell me how it ends* con traducción de la propia Luiselli con el título *Papeles falsos*. Para la versión de *Lost Children Archives*, la autora contó con la ayuda de Daniel Saldaña París. La novela cuyo título en castellano es *Desierto Sonoro* cuenta el viaje en automóvil de una familia entre los estados de Nueva York y Arizona. Mientras su matrimonio avanza hacia el fracaso, los padres buscan las antiguas ruinas apaches e información sobre la diáspora de los niños centroamericanos, dos proyectos profesionales y de vida diferentes que se han instalado entre la pareja. En el asiento de atrás, sus hijos, un niño y una niña, mezclan la información histórica con las noticias que reciben a diario y los libros que les lee su madre. El resultado es una bella novela donde se reflexiona sobre la capacidad de la literatura para servir de archivo de las ignominias, pues más allá de su argumento, Luiselli se propone desmontar los lugares comunes sobre el trato que en Estados Unidos dan a los inmigrantes. «Cuanto más escucho lo que cuenta [mi marido so-

«Un par de los ensayos en *Papeles falsos* los escribí originalmente en inglés y luego los traduje al español y con *Los ingravidos* pasó algo similar: comencé en inglés y lo abandoné, luego seguí en español»

bre las tribus apaches y] sobre el pasado de este país, más me parece que podría estar hablando sobre su presente», escribe la autora en la primera mitad del libro. Hacia el final construye en la imagen de «las corrientes sonoras del viento desértico» una interesante metáfora sobre la relación entre la literatura y los lectores, porque [los vientos, como la literatura] «recorren eternamente los valles vacíos, cargados de sonidos que nadie registra, que nadie escucha, sonidos perdidos en última instancia, a menos que den con la concavidad de alguna oreja humana, por ejemplo las orejas de los niños, que ahora los escuchan e intentan darle un nombre pero no encuentran palabras ni significados a los que aferrarse».

De lo que pasó antes de escuchar sonidos en el desierto.

La situación de Luiselli como inmigrante en Estados Unidos que publica libros en inglés no es comparable a la del dominicano Junot Díaz, el peruano Daniel Alarcón, la colombiana Ingrid Rojas Contreras o la de otros autores nacidos en Hispanoamérica que escriben en inglés y pertenecen al medio literario de ese país, aunque a veces bajo la etiqueta de escritores «latinos» —o «latinx», según la denominación con neutralidad de género en boga ahora—. La mexicana publicó sus tres primeras obras en su país, un ensayo titulado *Papeles falsos* (2010) y dos novelas, *Los ingravidos* (2010) y *La historia de mis dientes* (2013), todos traducidos al inglés por Christina MacSweeney, como *Sidewalks* (2014), *Faces in the crowd* (2011)

y *The story of my teeth* (2015). «Un par de los ensayos en *Papeles falsos* los escribí originalmente en inglés y luego los traduje al español y con *Los ingravidos* pasó algo similar: comencé en inglés y lo abandoné, luego seguí en español», explica la autora cuando se le pregunta sobre esta particularidad bilingüe de su obra: «Crecí hablando ambos idiomas, en escuelas o países anglófonos, y me cuesta decidir cuál usar, pero no se trata de un cambio de una lengua a otra; mientras escribo en español, también lo hago en inglés».

En *Papeles falsos*, Luiselli une la erudición y el voyerismo en recorridos por Ciudad de México, Venecia y Nueva York para presentar su bagaje como escritora. En las dos novelas hace gala del mismo estilo fragmentario que en *Desierto Sonoro*. En su primera novela, dos historias avanzan en paralelo. Una línea narrativa corresponde a la vida de una mujer que quiere escribir un libro en donde se referirá a su pasado como becaria de una editorial dirigida por un hombre de apellido White y el proyecto de rescatar del olvido al poeta Gilberto Owen, quien vivió entre Nueva York y Filadelfia durante la primera mitad del siglo XX. La segunda línea narrativa reconstruye la vida de este autor mexicano, cuya fama quedó eclipsada por la de otros autores hispanohablantes de la época más populares en Estados Unidos, como Federico García Lorca.

La confusión entre la obra de Owen y su biografía funciona aquí como una alegoría del caso de Roberto Bolaño, cuya obra comenzaba a descubrirse con entu-

siasmo crítico cuando ella se mudó a Estados Unidos. «White estaba seguro de que, tras el éxito de Bolaño en el mercado gringo hacía más de un lustro, habría un segundo boom latinoamericano», dice la autora en boca de la narradora de la primera línea narrativa: «Pasajera —asalariada— en el tren de su entusiasmo, yo le llevaba una mochila llena de libros todos los lunes, y dedicaba mis horas de oficina a escribir un informe detallado sobre cada uno de ellos». Esto conecta con las preocupaciones de la autora cuando recién comenzaba a estudiar en Columbia University sobre cómo el caso de Bolaño ponía en evidencia los mecanismos de validación de la literatura. En una entrada de la columna «Cartas desde Harlem» que entre 2014 y 2017 escribió para *El País*, Luiselli se refiere a la candidez del público lector en Estados Unidos y a la obsesión por encontrar explicaciones al mito de la personalidad o de canonizar a la persona antes que a la obra. La reflexión es importante pues, de una forma u otra, todas las novelas de esta autora tienen como tema la impostura. En *Desierto sonoro* se trata de la impostura de una mujer que quiere registrar el tema poliédrico de las violencias que padecen los niños inmigrantes; en *Los ingravidos* la escritora apeló a la falsificación de obras y, en la siguiente novela, el protagonista mismo es una impostura.

La historia de mis dientes se escribió originalmente por entregas destinadas a ser repartidas entre los trabajadores de la fábrica de jugos Jumex. Allí cuenta las aventuras de un cantador de subastas charlatán y entrañable llamado Gustavo «Carretera» Sánchez Sánchez cuya obsesión era poseer la dentadura de Marilyn Monroe. La fantasía del protagonista es escribir una autobiografía que le haga famoso y ganar tanto dinero como para comprar la dentadura codiciada. La novela discute el arte como objeto mercantil, a través de los objetos que subasta y de la condición de celebridad más o menos casual del protagonista. Porque Carretera era especialista en un tipo de subastas «alegóricas», en la cual no se

vendían objetos —estos se «aluden, pero solo tangencialmente»—, sino las historias que les daban valor y significado: «Las alegóricas eran, según Carretera, “las subastas poscapitalistas de reciclaje radical que salvarían al mundo de su condición de basurero de la historia”».

Igual que hace en *Los ingravidos*, Luiselli presenta aquí una estructura fragmentada y, como haría después en *Desierto sonoro*, la interviene constantemente con dibujos y fotografías. Tal estilo llevó al crítico literario mexicano Christopher Domínguez Michael —en un artículo publicado el 9 de febrero de 2014 en la revista *Letras Libres*— a comparar sus dos primeras novelas con las *Boîtes en valise* que Marcel Duchamp desarrolló entre 1935 y 1966, las cuales reproducían algunas de sus obras artísticas dentro de una caja que a veces estaba acompañada por una maleta. Seis años después, en la misma revista, el crítico ecuatoriano Wilfrido H. Corral se ocupa de *Desierto sonoro*. Considera que la autora es aguda por haberse dirigido al público de Estados Unidos, pues según piensa, la novela aporta menos para la crítica hispanoamericana que para la anglófona, pues esta suele interpretarla desde el desconocimiento de la tradición «nativa». Un año después de esta reseña, Gaëlle Le Calvez, en un texto que lleva el revelador título «El siglo XXI será femenino», describe la obra de la autora como consistentemente «brillante». Según la académica, las novelas de Luiselli no dan respuestas, más bien «generan más diálogos con la literatura (*Los ingravidos*), con el arte contemporáneo (*La historia de mis dientes*) y con la política (*Desierto sonoro*)». Y el gran aporte de estos libros es que «hacen una lectura sistemática de textos canónicos y crean algo distinto». Como todos los ejemplos citados aquí provienen de la misma revista, se puede dar cuenta de la recepción mixta que la crítica mexicana tiene de su obra.

Tu formación políglota entre México, Sudáfrica y Estados Unidos se nota desde el inicio de tu carrera literaria. En *Papeles falsos* aparecen referencias

en inglés y francés y me gustaría saber qué aportes hicieron esas lenguas a tu formación literaria.

Todos los lectores leemos a través de los idiomas. No conozco a lectores que se ciñan a una visión nacional. Leemos de manera caótica, como es la vida, sin un precepto de tradición lingüística. Zigzagueando por mis distintas lecturas a lo largo de los años, sí hay un par de autores y autoras a los que regreso siempre. Joseph Brodsky, Anne Carson, Hannah Arendt son los tres más importantes. Iba a decir que J. M. Coetzee fue alguien importante para mi formación, pero tal vez no tanto, pues siempre regreso a los antes nombrados. A María Zambrano también. Mi formación académica es más bien en Filosofía, estudié en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Con el paso de los años noto que cada llegada de una nueva crisis mundial o una crisis personal y cuando tengo que volver a lo básico regreso a mis lecturas formación, que son casi siempre en filosofía, como puede ser la poesía y la prosa de Carson y de Brodsky.

La estructura de tus novelas, así como la de los ensayos *Papeles falsos* y *Los niños perdidos* es fragmentaria. En *Los ingravidos* escribes: «Yo tengo una bebé y un niño mediano. No me dejan respirar. Todo lo que escribo es —tiene que ser— de corto aliento». Me pregunto si la experimentación con lo fragmentario en tus novelas obedece a eso, al hecho de que seas madre, a tu manera de vivir, por momentos, la escritura.

Puede ser. ¡Y sigo teniendo hijos! Hace cuatro meses nació mi hija, doce años después de mi primera hija. No te sé conectar la maternidad y la experimentación con lo fragmentario porque no sé qué significa ser adulto sin tener niños. Creo que tiene que ver, más bien, con mi forma de hilar y deshebrar las ideas, con la manera en que funciona mi concentración y mi imaginación, las cuales, por su puesto, están intervenidas por factores externos. No escribo en el vacío. Siempre he preferido dejarme distraer que



Fotografía de Diego Berruecos



Fotografía de Diego Berruecos

resistir la realidad frente a mí. Entonces, si estoy escribiendo y pasan unos vecinos sosteniendo una conversación que me atrapa, la anoto. En lugar de tratar de concentrarme apartada de la realidad, prefiero lo contrario. Siempre me he esforzado por abrir la escritura, volverla porosa, receptiva a lo que tengo delante. La pregunta que me hago siempre es cómo se convierte el espacio narrativo en un espacio que pueda dar lugar a una multiplicidad de voces. Creo que en mi trabajo me he ido moviendo más hacia esa multiplicidad. La pieza que estoy trabajando ahorita es una especie de ensayo o ficción sonora de veinticuatro horas. Se trata de una pieza completamente coral, tanto en los narradores ficticios como en la documentación de voces reales de personas que voy entrevistando con mi equipo en la azotea. A lo que me refiero es que la escritura no fragmentaría muchas veces se cierra sobre sí misma, es un mundo más compacto con menos entradas que el mundo real. Yo trabajo una escritura llena de hoyos y eso me permite dejar entrar el aire y a otras voces. Creo que ahora estoy llevando

esa estructura lo que creo que es una consecuencia lógica: la de la exploración con una pieza realmente coral.

Otra característica de tus obras es la incorporación de imágenes. En *La historia de mis dientes* aparecen con frecuencia pantallazos de teléfonos móviles que te mandaban cuando estabas escribiendo la historia de *Carretera*; en *Desierto sonoro*, las fotos polaroid son un elemento de la trama. ¿Qué te permite el uso de estos elementos gráficos ajenos a la literatura?

Es que esas imágenes no eran ajenas a mi trabajo, fueron piezas fundamentales de mi proceso creativo. Sirvieron para que yo pudiese anclar mi imaginación en ciertos lugares. Me interesa dejar al descubierto una parte del proceso creativo o, por lo menos, lo suficientemente descubierta como para que pueda darse esa porosidad en la obra de la que te hablo; descubierta para que pueda haber con la obra una relación viva, en la cual no estás recibiendo un producto bien empacado. Lo importante para mí es que veas un poco del proceso de la hechura de la obra, en

tanto me interesa eso de dejar pedazos de lo que utilicé en el proceso de escritura.

En el caso de *Desierto sonoro* fueron realmente fundamentales las polaroids. En ningún momento las pensé como algo ornamental o suplementario. Realmente creo que gracias a esas fotos pude empezar a escribir el libro. Había tomado fotos a lo largo de dos viajes al sureste de Estados Unidos y tenía un montón de polaroids y de notas, pero no tenía ideas. Me habían dado una residencia en Alemania que era parte de la Akademie der Künste [Academia de las Artes de Berlín], donde tenía que exhibir en una galería mi trabajo. Me proponía exhibir las fotos junto a unas grabaciones que había hecho en la frontera. Pero también tenía que leer y no tenía nada escrito. Tenía notas, por su puesto: dos años de notas en inglés y en español. Todo era un caos absoluto. Me acuerdo de que con el tiempo encima me sentí un momento con esas fotos y comencé a organizar las notas para llegar aunque fuera a frases coherentes o a construir arcos narrativos. Así comencé a pensar en las imágenes de una manera particular y eso desató, por fin, el proceso de escritura. Intenté escribir primero

en español, pero no funcionó. Después lo intenté en inglés y sí funcionó. Hay una cosa sensorial que me pasa cuando algo va a funcionar; es como si te dijera que experimento con una textura. No tengo idea hacia dónde va, no sé qué quiero contar, pero presiento la textura de ese mundo nuevo que está formándose en mi cabeza. Presiento un aire. Cuando eso me pasa ya estoy en contacto con la otra realidad que empezaré a construir lenta, paciente y desesperadamente.

¿Por qué es tan importante para ti mostrar el proceso de la escritura, de la hechura, el cómo llegas a las ideas?

Porque creo que abre la obra a ser cuestionada como un artefacto, como un dispositivo, como una realidad. No creo que la literatura imita la realidad, sino que la comenta y pregunta sobre esta. Algo que se muestra como un artefacto puede ser tomado como una caja de herramientas para cuestionar, preguntar y entablar un diálogo interesante con la literatura, con el archivo o con formas de acercarse a la realidad.

La erosión del sentido del lenguaje es un asunto al que te refieres en *Desierto sonoro*. ¿Cuáles son las consecuencias más preocupantes de este hecho para quienes nos dedicamos a la literatura? ¿De qué sirve escribir en un mundo donde el lenguaje ha perdido sentido?

Es una pregunta importante. Creo que ha habido otros momentos históricos en donde quienes escriben sienten lo mismo. Los autores que sobrevivieron a las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial y a los campos de concentración, por ejemplo, escribían mucho sobre eso, Primo Levi fue uno de ellos. Saben que es fundamental pensar en la ausencia de sentido dentro del lenguaje; si en un mundo donde somos capaces de generar tales infiernos, qué sentido tiene el lenguaje literario, qué sentido tiene la poesía, qué sentido tiene hacer un intento por encontrar belleza o sentido dentro del sinsentido. No hay respuesta a eso, creo que con años como los que última-

«Intenté escribir primero en español, pero no funcionó. Después lo intenté en inglés y sí funcionó. Hay una cosa sensorial que me pasa cuando algo va a funcionar; es como si te dijera que experimento con una textura. No tengo idea hacia dónde va, no sé qué quiero contar, pero presiento la textura de ese mundo nuevo que está formándose en mi cabeza»

mente nos han tocado, con una pandemia y una guerra, la supervivencia del espíritu, sentir que uno quiere seguir estando vivo ha tenido mucho que ver, para mí al menos, con renovar constantemente los votos para con el lenguaje y para con la imaginación. Es decir, pensar que sí vale la pena esta búsqueda de sentido. Pensar que vale la pena sentarse, dedicarle el tiempo que uno tiene a la escritura, al lenguaje, a la imaginación, porque eso nos sigue conectando con las partes más luminosas del ser humano, a pesar de lo horrible que a veces nos rodea. Y no se trata solo de eso, también sentimos la responsabilidad de seguir generando cosas en los momentos más oscuros porque sabemos cómo la belleza nos ha sacado antes de la oscuridad. Sabemos cómo, a veces, cuando escuchamos una pieza de música o leemos un párrafo o una idea eso nos permite volver a agarrarnos de algo y volver a sentir que somos parte de una comunidad más grande, de algo trans-histórico. La responsabilidad hay que renovarla cada tanto, por cierto, como los votos en un matrimonio. Nunca había pensado en la literatura como una entidad con la cual tengo una relación pero el otro día escuchaba una charla hermosa de la poeta Layli Long Soldier y ella hablaba de su relación con la es-

critura. Decía que a la escritura puedes exigirle lo mismo que a cualquier otra relación, como la reciprocidad, por ejemplo. Después de escucharla, yo pensaba en la relación que tengo con la escritura. Yo me siento todos los días a intentarlo, pase o no pase. Y me preguntaba: ¿La escritura a mí qué me da? ¿O qué quiero de la escritura? Todavía no sé la respuesta exacta, llevo pensando en eso un par de semanas, pero de lo que estoy segura es que me interesa que la escritura como una habilidad para encontrarle sentido a esto que vivimos ahora. Y, por ende, creo que es una herramienta que permite generar sentido para otros. Agradezco cuando agarro un libro y lo abro y encuentro alguna frase que da en el puto clavo de un tema, lo agradezco profundamente. Esto es algo que le podemos exigir a la escritura.

Antes dijiste que tu nuevo libro es una pieza realmente coral en la que trabajas con grabaciones de voces y en otras entrevistas has dicho que te refieres a las historias de varias mujeres, ¿cómo te has propuesto lograr esto?

Ahora no estoy trabajando tanto con las historias de las mujeres. La historia la llevan las mujeres, sí, y son de mujeres las voces que cuentan. Pero solo eso. Al

«Los premios producen que algunos críticos te tomen en serio, cuando antes no lo habían hecho. Siendo una mujer joven latinoamericana es más difícil que te tomen en serio. Sigue habiendo en nuestros tiempos algo del escritor de *tweed* o del crítico de *tweed* del siglo pasado. Los premios te ponen en un lugar en donde la gente tiene que ocuparse de ti, no te pueden ignorar»

principio pensé que iba a ser una pieza sobre violencia y género, y luego resultó que no. Por ahora se trata de una historia sobre la crueldad de la economía extractiva: una violencia tanto con el territorio o la tierra, como hacia los cuerpos. Pero cuando me refiero a la violencia

sobre los cuerpos, no me refiero solo a los cuerpos de las mujeres, si bien es cierto que son mujeres las que cuentan la historia.

Pienso en las dificultades de trabajar esto desde el punto de vista del sonido. ¿Cómo se trabaja un proyecto así, con sonidos, digo, para meterlos en el formato bidimensional de una hoja de papel y del libro?

La hoja de papel será solo un componente de esta pieza. La pieza es fundamentalmente sonora. Se puede leer algo, una versión de la pieza la queremos publicar en libretas, casi panfletos, porque son veinticuatro horas. Entonces mi equipo y yo estamos pensando en veinticuatro libretos, o algo así. Pero mucho de lo que es la pieza sonora no es traducible al texto o al libreto. Por ejemplo, grabamos muchos sonidos de la naturaleza, pensamos en los espacios que estamos grabando en términos de la geofonía, los sonidos que produce la tierra sin la presencia animal ni humana, la biofonía y la antropofonía. No todo eso puede trasladarse al papel, aunque sea fundamental para la pieza sonora. Uno de mis colaboradores es un músico, un artista sonoro realmente, muy talentoso y con un oído muy particular. Grabamos una espina de saguaro [de un tipo cactus] en el desierto y él se pone a tocar la espina y con eso es capaz de generar una melodía particular que emerge de la pieza. En ningún momento imponemos música; necesitamos que surjan momentos melódicos a partir del ruido de la naturaleza o personas que tararean algo o cuentan historias. La música emerge así de la pieza y no desde afuera. Nada de eso es traducible a los libretos, es algo que se va a escuchar.

Es un proceso de escritura interesante, como en el resto de tus novelas, porque *La historia de mis dientes* fue un encargo de una fábrica de jugos y entre *Desierto sonoro* y el ensayo *Papeles falsos* hay una relación explícita que comienza

cuando te tocó trabajar con menores indocumentados en el estado de Nueva York. ¿Cómo surgen tus libros?

Mis libros emergen unos de otros. Si me propongo un género, un tema o un camino, al final, no soy capaz de hacerlo. Mi modo de trabajar es distinto, no es que me enorgullezca de eso, solo digo que es distinto. Me gustaría ser una escritora capaz de pegarle a un rango muy amplio de formas: escribir un musical, una película o una novela de vampiros... Me interesa el rango completo de la experiencia de la escritura pero tengo límites, desafortunadamente.

Pienso en tus afinidades literarias en Estados Unidos, que fue donde primero publicaste *Desierto sonoro*, e intento ubicar esa novela en el contexto de los autores latinoamericanos que viven en ese país y publican en inglés, como Ingrid Rojas Contreras, Julia Álvarez o Junot Díaz. Pero tú haces algo distinto. ¿No sientes una gran orfandad allí o una necesidad de conectarte?

Uno no hace amigos por sus afinidades literarias. La vida es más caótica que eso. Mi mundo literario acá está compuesto por gente con quienes solo en algunos casos comparto un gusto literario, sin embargo, ellos son mis interlocutores. Muchos se van de Nueva York, eso es lo que tiene esta ciudad, sobre todo los latinoamericanos. Entre los extranjeros y los anglosajones aquí hay gente como Keith Kitamura o Zadie Smith pero se fueron de regreso a Inglaterra, también estaba un escritor alemán, Daniel Kellerman, que también se fue durante la pandemia. Estos son los amigos con los que tomábamos el *brunch* el domingo, pues no hablábamos de estilos literarios, sino de política, de nuestros hijos o de la inflación.

En una columna que tenías en la revista *Letras Libres* hace más de una década te referiste al «Bolaño fever»; allí te preguntas si esta obsesión por el autor terminaría por abrir un lugar para los escritores latinoamericanos

en Estados Unidos. Y en tus textos publicados en *El País* has hablado sobre la manera en que el autor chileno entró al *star system* literario de Estados Unidos. Mi pregunta es esta: ¿Cómo ha incidido el «Bolaño fever» en la recepción de la literatura en español? Al final, ¿el fenómeno Bolaño abrió puertas a la narrativa hispanoamericana en Estados Unidos?

Eso es de las primeras cosas que publiqué en prensa y revistas. Me da mucho gusto porque nadie ha leído eso y siento que tuve una visión. Sentía que lo que estaba pasando con Bolaño iba a abrir la cancha para una generación de latinoamericanos que hasta ese momento no estaba siendo traducida ni leída en inglés y sí pasó. Tal cual. *Los ingrátidos* es una respuesta a la inconformidad que generó esa pregunta que es la sensación de orfandad a la que quizá te referías antes, precisamente, la del latinoamericano que escribe en Estados Unidos, sobre todo el que escribe en español y que no es leído por su misma generación de autores angloparlantes. Pensaba en la generación de poetas mexicanos que traducían furiosamente a T.S. Eliot, a Ezra Pound o a Langston Hughes o que tenían revistas literarias en los años veinte y treinta, las cuales se estaban abriendo cancha a la escritura en inglés, porque hasta ese momento habían publicado especialmente traducciones del italiano, del francés, el ruso. Y aquellos escritores no eran leídos por sus contrapartes en inglés. García Lorca era el único distinto, porque era el más *superstar* y lo recibieron mejor en Nueva York. Esa generación de los poetas mexicanos Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen o Alfonso Reyes no fueron leídos por sus contrapartes anglófonos y, en cambio, ellos fueron traductores de sus obras. Esa conversación de un solo sentido, la ausencia de reciprocidad me preocupaba. Y, de pronto, Bolaño llegó a Estados Unidos y causó sensación. Pero allí no habían leído a Enrique Vila Matas, a Sergio Pitol ni

tampoco los libros de periodismo tremendos de Sergio González Rodríguez. Por eso les parecía que Bolaño surgía del vacío y no de una tradición rica con la que estaba en diálogo.

¿Dices que en efecto sí que Bolaño ha abierto un campo para los latinoamericanos?

Las puertas se tenían que abrir. Ya no podían seguir ignorando en Estados Unidos lo que estaba sucediendo en el resto del continente y, en menor medida, en España. Tenía que pasar, la burbuja y la insularidad de este país tenía que reventar. Él precipitó esa apertura pues todos los editores querían descubrir al siguiente Bolaño, motivados quizá no por las mejores razones. De pronto se pusieron de moda los latinoamericanos y nos comenzaron a traducir a todos. No es que antes no hubiese habido traducciones, sí las había, pero eran aisladas. Entre las obras del Boom y la del Bolaño hubo un largo silencio, con contadas excepciones. Sin embargo, no había la sensación de que se estuviera traduciendo la literatura conforme se iba escribiendo. Eran unos poquitos escritores los que se leían acá, nada más. Después de Bolaño se abrieron las puertas. Su éxito tuvo algo que ver. Su caso es como el de Elena Ferrante. Ella abrió cancha a un tipo de escritura italiana que estaba medio ignorada; nadie leía a Natalia Ginzburg y después de leer a Ferrante, la buscaron a ella. Aquí se tradujo a Pitol después de que se publicó a Bolaño.

¿Cómo crees que los premios que has ganado hasta ahora han cambiado la manera en que tu obra es recibida tanto en México como en Estados Unidos? Me refiero a la recepción crítica de tu obra.

Más allá de los premios, se trata de que ya existe un corpus, aunque todavía sea flaquillo. Ya tengo publicados cinco libros y eso hace más legible mi proyecto, más para algunos críticos que para mí misma, que estoy allí metida en el quehacer cotidiano. Los premios pro-



Fotografía de Diego Berruecos

ducen que algunos críticos te tomen en serio, cuando antes no lo habían hecho. Siendo una mujer joven latinoamericana es más difícil que te tomen en serio. Sigue habiendo en nuestros tiempos algo del escritor de *tweed* o del crítico de *tweed* del siglo pasado. Los premios te ponen en un lugar en donde la gente tiene que ocuparse de ti, no te pueden ignorar. Creo que la combinación de eso con la acumulación de una obra, un poco todavía magra, como te digo, sí produce una legibilidad que no necesariamente es acertada, pero que está allí y, bueno, son teorías.



DOSSIER

El español en Estados Unidos

Cambiar de alma

por Eduardo Lago

A la sombra del inglés

por Edmundo Paz Soldán

**Estados Unidos y la narrativa
escrita en español:
Entre el *Melting pot* y el
fenómeno literario**

por Michelle Roche Rodríguez

Coordina **Michelle Roche Rodríguez**

CAMBIAR DE ALMA

por **Eduardo Lago**

Es difícil calibrar, siquiera de pasada, un asunto tan complejo como la situación del español en Estados Unidos, tanto históricamente como en la actualidad. Para empezar, no es una lengua extranjera ni lo ha sido nunca. De hecho, el primer texto literario aparecido en lo que hoy es territorio estadounidense es una descripción de la Florida escrita por Gaspar Pérez de Villagrà a principios del siglo XVII. El dato es relativamente poco conocido, lo cual viene a subrayar un hecho: la relevancia de nuestro idioma en aquel país es una realidad marcada por el signo de una cierta invisibilidad. Una anécdota que viví siendo director del Instituto Cervantes de Nueva York resulta ilustrativa a este respecto. Llevaba poco tiempo en el cargo cuando se presentó en mi despacho Humberto López Morales, a la sazón secretario de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Traía consigo un ejemplar de la *Enciclopedia del Español en el mundo*, volumen de más de 1.200 páginas recientemente publicado bajo sus auspicios. Inmediatamente busqué la sección dedicada a Estados Unidos y cuando vi que apenas ocupaba una veintena de páginas le pregunté al doctor López Morales si creía que era posible abordar un fenómeno de semejante complejidad y envergadura en tan exiguo espacio. Reconoció el error de perspectiva y dos años después, en 2008, me vino a ver de nuevo. Esta vez el tomo que traía consigo, tan voluminoso como el que me había mostrado en su primera visita, lle-

vaba por título *Enciclopedia del español en Estados Unidos*. Más de doscientos expertos habían colaborado en la gestación de un trabajo admirable, en el que se examinaba la situación de nuestro idioma en aquel país desde multitud de ángulos. Yo contribuí con un breve artículo en el que explicaba qué significaba para mí escribir en español en un país de más de 350 millones de habitantes cuyo vehículo hegemónico de comunicación cultural, el único de hecho, era el inglés. A petición del profesor López Morales también había escrito el prólogo, que titulé «Estados Unidos Hispanos».

Todo esto sucedió en el momento central de mi experiencia como observador de los fenómenos relacionados con nuestro idioma en un país en el que resido desde hace más de 35 años. Durante este tiempo me ha sido dado seguir la peripecia estadounidense del español desde una triple perspectiva: desde la calle, como un ciudadano hispanohablante más; desde la academia, como profesor en un *college* de élite, y desde el ámbito editorial y literario, como traductor y escritor. Cuando asumí la dirección del Instituto añadí una cuarta perspectiva.

Consciente de la presencia de tres vertientes culturales que convergían en el ámbito de la cultura de origen hispánico en un enclave de tanto peso como Nueva York (la española, la latinoamericana, y la latina o hispánico –norteamericana), decidí impulsar un acercamiento entre ellas. El español estaba en el centro de la encrucijada.

«El inglés cercó al español, que dejó una huella simbólica en la toponimia, con nombres como Los Angeles, Nevada, Montana o San Francisco. California era el nombre de la isla de la Reina Calafia de *Las sergas de Esplandián*, novela de caballerías de Garci Rodríguez de Montalvo publicada en 1510. Todo esto no son más que manifestaciones de la invisibilidad a la que hice alusión antes»



El destino que habría de tener la lengua española en el futuro en Estados Unidos se decidió en 1848, cuando en virtud del Tratado de Guadalupe – Hidalgo México cedió a su vecino del norte la mitad de su territorio nacional a cambio de 15 millones de dólares tras la confrontación bélica entre los dos países. Los contornos del mapa de la literatura escrita en la lengua común de América Latina y España en el país del norte quedaron entonces fijados para siempre. El inglés cercó al español, que dejó una huella simbólica en la toponimia, con nombres como Los Angeles, Nevada, Montana o San Francisco. California era el nombre de la isla de la Reina Calafia de *Las sergas de Esplandián*, novela de caballerías de Garci Rodríguez de Montalvo publicada en 1510. Todo esto no son más que manifestaciones de la invisibilidad a la que hice alusión antes, una invisibilidad cuyas capas salen por su cuenta a la luz ocasionalmente de manera fortuita, como en un palimpsesto hecho de silencios. Lo importante es señalar que el punto de partida de la cultura de signo hispánico – norteamericano, la latina (hoy latinex), se remonta al momento en que una lengua se impuso política y culturalmente a la otra, relegándola.

La aparición de la *Enciclopedia del español en Estados Unidos* fue una aportación importante, aunque de validez efímera. Como intento de sacar una foto fija del fenómeno que se proponía estudiar estaba condenada de antemano: nada más editarse, la enciclopedia quedaba obsoleta. La inmensa movilidad de cuanto guarda relación con lo que sucede con nuestro idioma hace que sea imposible fijar sus límites.

Tratando de acotar ciertos aspectos de la situación, por aquel entonces publiqué un artículo titulado *Seis tesis sobre el español en Estados Unidos*. Aunque se trata de un fenómeno sometido a fluctuaciones constantes, las tesis que formulé entonces siguen teniendo validez como telón de fondo hoy, con algún matiz. Las resumo brevemente, adaptándolas al momento actual: 1) En Estados Unidos nuestro idioma es al mismo tiempo que una lengua materna, la lengua extranjera más estudiada. 2) La presencia de lo latino, directamente relacionada con la fuerza de nuestro idioma, convierte a Estados Unidos en un país bilingüe y bicultural, solo que de una manera profundamente desequilibrada. 3) En Estados Unidos se ha consolidado una segunda *latinitas*, identidad histórica-

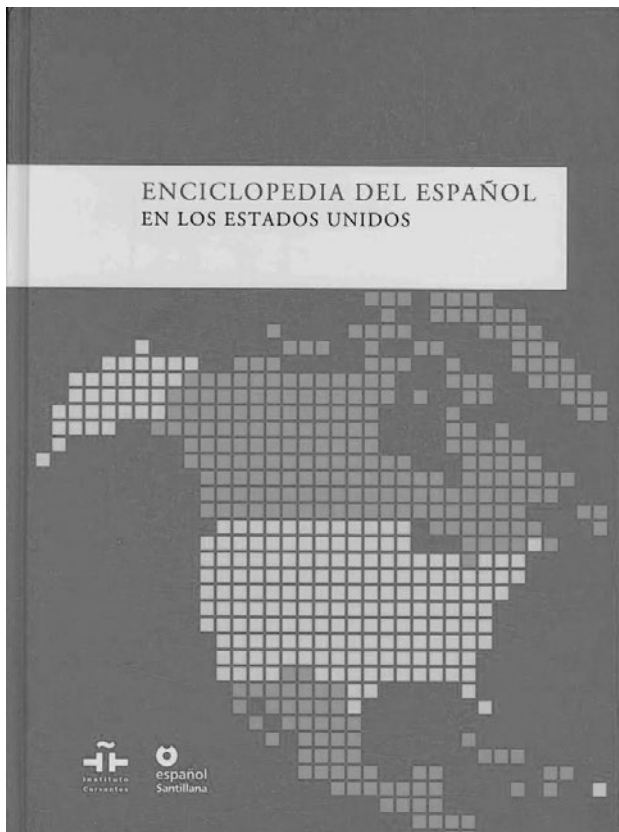
mente forjada en relación directa con el idioma, aunque el signo que la preside hoy ha cambiado, pasando de la “eñe” a la “equis”. El término *latinx* (pronunciado *latinex*) subraya el relegamiento del español: la lengua literaria de los escritores *latinx* es el inglés. 4) El centro de gravedad del español continúa de manera inexorable su desplazamiento en dirección norte: en 2050, Estados Unidos será el país con el mayor número de hispanohablantes de todo el mapa hispánico. 5) A diferencia de la primera formulación que hice de esta tesis, en Estados Unidos el español ha perdido fuerza como territorio de afirmación y resistencia, debido a su pérdida como primera lengua entre las nuevas generaciones. 6) Continúa avanzando de manera espontánea el proceso de cristalización de una nueva variedad de nuestra lengua: el español de Estados Unidos. El fenómeno, en extremo cambiante y volátil, resulta imposible de fijar.

En resumen: flujo incesante, volatilidad, obsolescencia, invisibilidad... Añádase, aunque sea incómodo hacerlo, el estigma de la falta de prestigio. Éstos son algunos de los rasgos que caracterizan cuanto guarda relación con la vitalidad que de hecho ha tenido siempre y sigue y seguirá teniendo en el futuro el español en Estados Unidos. Solo que se trata de una vitalidad condicionada por un

conflicto que lo domina todo: la batalla entre la calidad y la cantidad. ¿Tiene el español, además de potencia numérica, suficiente fuerza o relevancia como vehículo de cultura o es una lengua de segunda? Históricamente, la literatura hispánico – norteamericana se ha escrito alternativamente en español y en inglés. En la historia de la literatura latina de los Estados Unidos siempre ha habido escritores de mérito innegable cuya lengua literaria era el español, como Tomás Rivera, autor de *... y no se lo tragó la tierra* (1971), o Sabine Ulibarrí, autor de *Mi abuela fumaba puros* (1977), por mencionar solo dos casos relevantes. Hay muchos más. El linaje se remonta al propio José Martí, cuyas extraordinarias crónicas sobre Estados Unidos escritas en español desde Nueva York, justifican hablar de él como escritor proto – latino. Sería interesante trazar una historia detallada de la literatura hispánico – norteamericana escrita en español, aunque no es ésta la línea dominante, sino la de quienes utilizan el inglés como lengua literaria. Es el caso, mencionando puntualmente unos pocos nombres, de Josephina Niggli (1910 – 1983), Rudolfo Anaya (1937 – 2020), el español Felipe Alfau (1902 – 1999), o ya en nuestro tiempo, de Julia Álvarez (1950) o Sandra Cisneros (1954). La figura clave en la historia de la confrontación entre los dos idiomas a la hora de elegir en cuál escribir es Rolando Hinojosa-Smith (1929 – 2022), el gran cronista de Nuevo México. Su prosa castellana, bellísima, cristalizó en obras cuyos títulos están tomados directamente de las de prosistas del siglo XVI, como *Generaciones y semblanzas* (1512) de Fernán Pérez de Guzmán o *Claros varones de Castilla* (1486), de Hernando del Pulgar, que Hinojosa – Smith adapta como *Claros varones de Belken* (1986).

En Rolando Hinojosa – Smith, decano de las letras hispánico – norteamericanas, recientemente fallecido, la lucha entre los dos idiomas se libra desde su mismo apellido. Significativamente, el escritor dejó de usar el español en el momento culminante de su carrera para pasarse al inglés. Ésa es la dirección irreversible que sigue esta literatura, de manera cada vez más acusada, subrayando un hecho incontestable: en Estados Unidos la única lengua literaria que cuenta es el inglés.

Esto nos lleva a la cuestión de los escritores de relieve cuya lengua literaria es el español que viven o han vivido con carácter más o menos permanente en Estados Unidos. La lista es larga, por lo que me limitaré a señalar unos cuantos nombres al azar: Sergio Chejfec, Cristina Rivera Garza, Álvaro Enrigue, Valeria Luiselli, Edmundo Paz Soldán, Horacio Castellanos Moya, José Manuel Prieto. Muchos no han querido o no han podido o no han sentido nunca la necesidad de escribir directamente en inglés, obviando el filtro de la traducción, pero son cada vez más



los que contemplan la idea o lo han hecho ya. La pregunta es obvia: ¿Puede un escritor cambiar de lengua? En *Convergencias*, Octavio Paz (quien por cierto puso a una de sus colecciones de ensayos el título de *Generaciones y semblanzas*), afirma que para cambiar de idioma es preciso cambiar de alma. Que es posible escribir en una lengua que no es la materna con perfección absoluta, lo demuestra, sin salir de Estados Unidos, el caso de Vladimir Nabokov. Nabokov se convirtió en escritor americano y publicó novelas americanas como *Pnin*, o la obra maestra que es *Lolita*. El *establishment* literario lo admitió desde el primer momento como uno de los suyos, ofreciéndole plataformas como *The New Yorker* o las editoriales de mayor prestigio.

En cuanto a los escritores latinoamericanos afincados de manera más o menos permanente en Estados Unidos cuya lengua materna es el español, si quieren tener visibilidad o simplemente ser aceptados han de cumplir una serie de requisitos. El primero ocuparse de asuntos que encajen con la idea que tiene la cultura dominante de lo que significa ser latinoamericano. De los latinoamericanos se espera que escriban acerca de América Latina o que las historias que cuenten guarden relación con cuestiones que afectan al país en general, como la inmigración. Conviene que el punto de llegada sea Estados Unidos. En este sentido, hay una diferencia importante con respecto a los escritores *latinx*: éstos son norteamericanos de nacimiento y su única lengua el inglés, mientras que los escritores procedentes de América Latina son extranjeros y aunque se expresen en una lengua que no es la suya lo que hacen sigue siendo una suerte de traducción, ello sin entrar en la cuestión de la de la escritura misma (¿pierde calidad cuando cambian de idioma?). Nabokov, como Conrad en el ámbito de la literatura inglesa, operó desde el principio como un *insider*, además de porque su dominio del inglés estaba a la altura del de los escritores nativos, porque trataban los mismos temas que ellos, sin necesidad de ocuparse de cuestiones de identidad. No es el caso de los latinoamericanos. Estados Unidos tiene una inmensa capacidad de absorción en el ámbito de la cultura, pero exige de los *outsiders* que pasen de algún modo por el filtro de la asimilación. ¿Es esto algo aceptable para los escritores latinoamericanos que deciden escribir en inglés en Estados Unidos? ¿O se trata solo de vender más? Borges, García Márquez, o Bolaño (pero ningún español), lograron un prestigio y una visibilidad extraordinarios sin dejar de escribir en español. Lo mismo cabe decir de grandes autores que escribían en portugués, como Pessoa o Clarice Lispector. ¿Tenía quizás razón Octavio Paz y no es el idioma lo único que se deja atrás cuando se cambia de lengua literaria?

«En resumen: flujo incesante, volatilidad, obsolescencia, invisibilidad... Añádase, aunque sea incómodo hacerlo, el estigma de la falta de prestigio. Éstos son algunos de los rasgos que caracterizan cuanto guarda relación con la vitalidad que de hecho ha tenido siempre y sigue y seguirá teniendo en el futuro el español en Estados Unidos. Solo que se trata de una vitalidad condicionada por un conflicto que lo domina todo: la batalla entre la calidad y la cantidad. ¿Tiene el español, además de potencia numérica, suficiente fuerza o relevancia como vehículo de cultura o es una lengua de segunda?»

A LA SOMBRA DEL INGLÉS

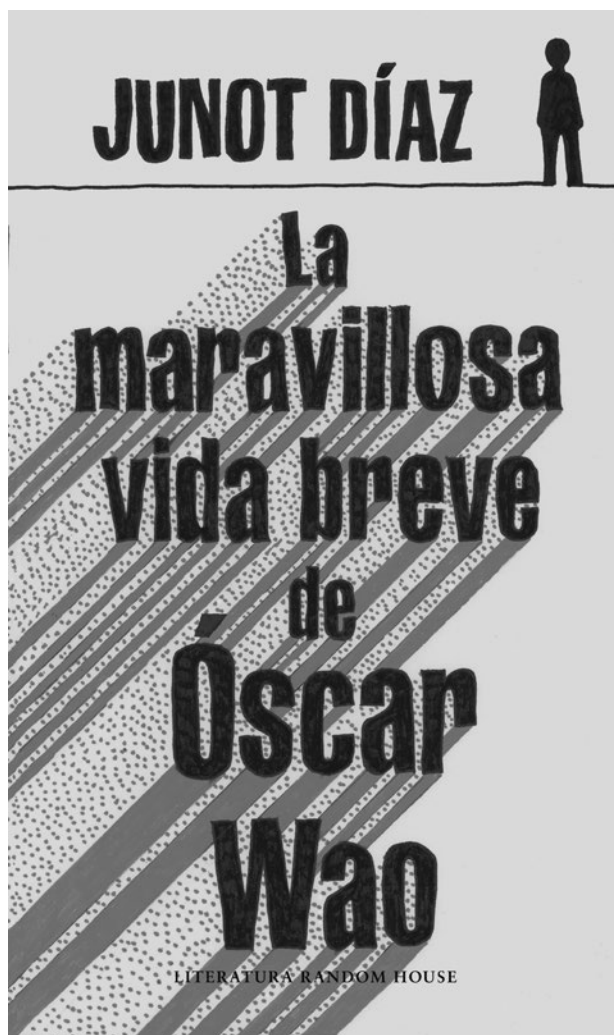
por **Edmundo Paz Soldán**

La primera vez que tuve necesidad de traducir algo fue en Buenos Aires, a mediados de los ochenta, cuando estudiaba en la universidad. Escribía mis primeros cuentos y se los mostraba a mis compañeros en la carrera de Relaciones Internacionales. Uno me corrigió: «pileta» sonaba mejor que «piscina» y «encender» la luz era más adecuado que «prenderla». Comencé a entender que el español que yo daba como normal no lo era tanto fuera de Bolivia.

Suena un poco extraño, «traducir» del español al español, pero eso es algo que hacemos todo el tiempo, muchas veces de manera natural, casi inconsciente. En mi caso, esos primeros lectores fuera de Bolivia marcaron mi camino inicial como escritor. A mis dieciocho años creía que el lenguaje era un instrumento transparente que usaba para contar la historia que quería contar de la mejor manera posible. No sospechaba cuánto de traducción, de intervención cultural, implicaba el uso de una lengua. Porque cada libro que escribimos no solo es una mirada al mundo; es también un gesto político acerca de nuestra relación con la lengua, lo que creemos de ella, lo que pensamos que puede decir o no. En esos gestos a veces nuestra lengua se vuelve tímida y se reprime en procura de la comunicación; en otras, se convierte en el laboratorio de contacto con zonas oscuras de nuestra psiquis y con otras lenguas y culturas. Así se va transformando, incesante. Ni qué decir cuando el escritor no vive en su país de origen; en la Argentina primero, y en los Estados Unidos después, país al que me mudé cuando a los veintinueve años, aprendí que la mejor manera de usar una lengua es desnaturalizándola, viéndola como una entidad extraña a través de la cual el mundo puede manifestarse, a veces entre balbuceos, ante nosotros.

Yo no sospechaba que esos primeros lectores argentinos me influirían tanto. Lo cierto es que, una vez que entendí hacia dónde apuntaban, decidí reprimirme por cuenta propia, ir borrando los registros coloquiales de mi escritura, todas las palabras que pudieran insinuar que mi español era otro, provenía de Cochabamba, una ciudad del valle boliviano sin grandes oropeles literarios (ah, qué envidia, la soltura con la que escribían cubanos, argentinos y mexicanos, tan despreocupados de que yo los entendiera; ah, qué envidia, *Paradiso* o *La región más transparente*).

Esa intervención inicial en el lenguaje tenía que ver, por cierto, con lo que entendía en ese momento que era la literatura: un espacio atemporal, un reino etéreo. No solo hacía que mis personajes hablaran un lenguaje estándar, en el que, por ejemplo, borraba de mi español los préstamos típicos que tenía el español de Bolivia de lenguas indígenas como el quechua y el aymara —*wawa, yapa*— o palabras más bien locales —*chompa*—; también la narración adoptaba un tono relativamente neutro. Un amigo



«En la Argentina primero, y en los Estados Unidos después, país al que me mudé cuando a los veintiún años, aprendí que la mejor manera de usar una lengua es desnaturalizándola, viéndola como una entidad extraña a través de la cual el mundo puede manifestarse, a veces entre balbuceos, ante nosotros»

lingüista me haría ver luego que el borramiento nunca era total: ciertas construcciones sintácticas más obviamente me mostraban como escritor boliviano. El lenguaje es un instrumento de poder y guerra, el español de la región andina lleva por doquier las marcas del choque cultural, del conflicto con el mundo quechua y aymara en el traumático período colonial.

Eso se acentuó cuando fui a estudiar a los Estados Unidos a fines de los ochenta. Ahora los lectores de mis textos eran cubanos o colombianos: los latinos que eran mis profesores o compañeros de estudios o del equipo de fútbol en una universidad de Alabama. En las clases, debía escribir mis ensayos en inglés, pero ese inglés era formal y carecía de matices: para describir algo se me venía un par de opciones a la mente, mientras que en español se me ocurrían cinco o seis formas diferentes de decirlo. Esa sensación de inferioridad de mi inglés nunca la pude superar, y por eso no me animé a comenzar a escribir directamente en inglés. Decidí apostar orgullosamente por el español.

De tanto insistir en mis purgas en los cuentos que escribía y reescribía en Alabama, la lengua de mis primeros dos libros de cuentos se volvió tan neutral que llegaba a ser artificial. Una lengua desprovista de metáforas, regionalismos, coloquialismos, neologismos, etc. Una lengua solemne, más cercana al diccionario que a la calle, lo cual, paradójicamente, hizo que algunos lectores la entendieran como intervenida por el inglés; un crítico en Bolivia me dijo, por ejemplo, que mi uso de «arribar» y de «retornar» provenía de mi frecuentación de palabras como «*to arrive*» o «*to return*». Yo solo usaba “arribar” o “retornar” en vez de “llegar”, porque me parecían palabras más literarias: era mi inseguridad la que hacía adquirir un tono formal, no los préstamos del inglés. Pero mi intento por escribir en un castellano inteligible para mis compañeros de estudio, mi deseo de escribir en un español que no estuviera influido ni por el lugar de donde provenía ni por el lugar en el que

vivía, había hecho que mis textos parecieran traducidos de otra lengua. Los extremos se tocaban.

Por supuesto, en más de tres décadas de vida en los Estados Unidos, mi política de la lengua ha variado. Cuando llegué me ponía nervioso el español que se hablaba en los Estados Unidos; era el español de «te llamo para atrás», el de «carpetas» en vez de «alfombras». Sonreía al ver esos «errores» en los anuncios publicitarios y me sorprendía cada vez que veía Univisión o Telemundo; en California — donde hacía el doctorado en literatura latinoamericana, en Berkeley—, algunos amigos mexicanos en la universidad se escandalizaban por el uso «incorrecto» de palabras y marcaban distancia con los inmigrantes mexicanos o descendientes de mexicanos, hispanos o latinos o chicanos con quienes sentían que había más diferencias que similitudes; como escritor, yo admiraba la multiplicidad de voces, el *spanglish* de los inmigrantes mexicanos en California, tan diferente al de los cubanos o venezolanos en la Florida o al de los caribeños en New York, pero no me animaba a escribir como hablaban ellos, a torcer mi lengua. Quizás había llegado muy tarde, quizás para ello debía haber tenido una infancia o una adolescencia en los Estados Unidos.

Miraba con escepticismo los esfuerzos académicos por atrapar en diccionarios ese lenguaje en movimiento: por entonces un académico hispano, Ilan Stavans, proponía la necesidad de escribir el Quijote en Spanglish como punto de partida para darle carta de vida literaria al nuevo idioma. Con el tiempo, decía, aparecería el verdadero Cervantes del Spanglish, y con ello este idioma hablado por tanta gente sería legitimado.

Con los años llegó la liberación. Entendí que mi concepción tan rígida de cómo debía ser mi español en los Estados Unidos nacía de una equivocada nostalgia por el centro, de un miedo absurdo a perder cierta pureza cultural que solo existía en lo abstracto, pues en la práctica había sido perdida hacía mucho. Yo venía de la provincia y renegaba de

«Yo admiraba la multiplicidad de voces, el *spanglish* de los inmigrantes mexicanos en California, tan diferente al de los cubanos o venezolanos en la Florida o al de los caribeños en New York, pero no me animaba a escribir como hablaban ellos, a torcer mi lengua. Quizás había llegado muy tarde, quizás para ello debía haber tenido una infancia o una adolescencia en los Estados Unidos»

las imposiciones de la capital, pero al borrar las marcas particulares de mi lengua de algún modo afirmaba esas imposiciones; del mismo modo, al observar con ansiedad el español de los Estados Unidos, creía de alguna forma que en ciertos lugares del planeta se hablaba de una forma tal que podía entenderse como patrón de referencia. Tardé en comprender que esas versiones del español con los que me había puesto en contacto eran la forma en que la lengua se había mantenido viva no solo en los Estados Unidos sino también en América Latina y en la misma España. Tardé en comprender que la fuerza de la lengua podía imponerse a esos equívocos, provenir de hecho de esos equívocos, pues estos no eran tales. Había mucha poesía en esa traducción tan literal que es «te llamo para atrás». Era una de nuestras tantas maneras de apropiarnos del inglés, de vivir dentro de esa otra cultura domi-

nante, de no solo quedarnos con el español con el que habíamos llegado sino también hacer que este produjera frutos hermosos en su nuevo territorio de adopción.

Así que he tratado de aprender. Y escucho y leo no solo el español que se va construyendo en los Estados Unidos, sino la forma en que el español se usa en zonas fronterizas como el norte de México, y también, dada su presencia global, la forma en que en todo el continente vamos haciendo nuestro el inglés. Me interesa, por ejemplo, una palabra que le leí a un escritor de Tijuana, «*beyondear*», que significa «matar a alguien», y que he usado en una novela pensando en las formas en que puede evolucionar el español en este siglo. Me interesan «*serendipia*» y «*abducido*», que en mi adolescencia no existían. Me interesa «*brodi*», una palabra que usan los amigos de mi hermano para referirse a un compañero, a un amigo, a un hermano, y que en una novela convertí simplemente en «*di*».

Me interesa el inglés de Junot Díaz, tan intervenido por el español («Figurín de mierda, she called me. You think you are someone but you ain't nada»). Me interesa el español de Rita Indiana, tan intervenido por el inglés («Papi tiene tantos gremlins y rainbow brites para mí que ya ni me gustan... Papi también me ha comprado botas y crayolas y alphabet stickers, pre tested water colors, flexi foam sheets, pelucas de la Barbie, sweat shirts, halloween decorations... leather gloves para el invierno, para cuando vaya a visitarlo, para cuando papi vuelva y me lleve con él»), y en general el español del Caribe. Me interesa el viaje de ida y vuelta de Daniel Alarcón, que escribe en español y en inglés, y también lo habla así en su podcast en Radio Ambulante. Me interesa el *spanglish* de Giannina Braschi. Me interesan las prácticas de escritura de Valeria Luiselli, que escribió una de sus novelas en español y luego reescribió ciertas secciones para su traducción al inglés, y luego volvió a editar su novela en español, haciendo cambios a partir de la traducción al inglés; su última novela, *Lost Children Archive*, fue escrita directamente en inglés, y eso no significó que hubiera dejado de ser una de las escritoras mexicanas y latinoamericanas más importantes de su generación. Y por supuesto, no solo se trata de nuestra relación con el inglés: me interesan, y mucho, los escritores de la zona de contacto, como Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa o José María Arguedas.

En los últimos años he leído a escritores del norte de México como Élmer Mendoza, Carlos Velázquez o Yuri Herrera. Cualquiera que lea sus novelas verá que su inventiva lingüística mezcla sin complejos el español literario de México con la jerga coloquial de sus regiones, la presencia de un inglés intervenido, los neologismos, etc. Mendoza: «Durante el año tres meses y diecisiete



días que llevamos camellando juntos te he estado wachando wachando y siento que eres un bato acá, buena onda, de los míos, no sé cómo explicarte, es como una vibra carnal, una vibra chila...» (*Un asesino solitario*); Velázquez: «La voz de Yuri proveniente de las bocinas del jom títter se confundía con los gritos de los vendedores y la muchedumbre famélica, delirantota y borracha: sodacervecera. Lonches jediondos. Gorditas con cólera» (*La Biblia Vaquera*). Si alguien se asusta con el *spanglish*, aquí debería asustarse más: *Un asesino solitario*, *La biblia vaquera* o *Señales que precederán al fin del mundo* son experimentos radicales, que muestran una lengua muy viva, que extrae algunos de sus mejores recursos de su condición fronteriza, del contacto con otras lenguas. Para los que escribimos en español en los Estados Unidos, estos escritores son grandes modelos de radical reinvención de la lengua.

Muchas veces me han preguntado si no he estado tentado de escribir en inglés. Mi respuesta es que ya bastante me cuesta escribir en español, intentar que la lengua, alejada de la calle, no se anquilo. También me han preguntado si me siento un escritor latino o hispano; sí, siempre y cuando se entienda que una forma de ser escritor latino en los Estados Unidos es escribiendo en español. Los Estados Unidos es ese extraño país con una extraordinaria riqueza de comunidades de inmigrantes de todas partes del mundo, que han aportado con grandes escritores a su literatura, siempre y cuando sus libros estén escritos en inglés. Somos muchos los que escribimos en español en los Estados Unidos, aunque no seamos aceptados por la literatura norteamericana. Eso, en todo caso, me importa menos que lo otro: la posibilidad y el desafío de seguir escribiendo en español en un país en el que la lengua española no es la dominante y se va reinventando de manera acelerada.

ESTADOS UNIDOS Y LA NARRATIVA ESCRITA EN ESPAÑOL: ENTRE EL *MELTING POT* Y EL FENÓMENO LITERARIO

por **Michelle Roche Rodríguez**

Estados Unidos está cada vez más presente en el imaginario de la literatura hispanoamericana. El aislamiento de una pareja que vive en un pueblo universitario de ese país mientras su matrimonio se desmorona es el tema de la segunda novela de la autora vasca Eurne Portela, *Formas de estar lejos*. A través de la conversación que Andrea y Julián llevan entre bares de Houston, el boliviano Rodrigo Hasbún narra en *Los años invisibles* las experiencias formativas de unos adolescentes. En *Don Quijote de Manhattan*, la andaluza Marina Pérezagua describe al Caballero de la Triste Figura y a Sancho Panza como si fueran personajes de *La Guerra de las Galaxias*. La vida en Nueva York de un libertino caraqueño es el tema de *Retrato de un caballero*, una novela del luso-venezolano Miguel Gomes. Con la excepción de Portela —que se mudó a Madrid en 2015— quienes firman estas obras viven en Estados Unidos y escriben en español.

No son los primeros, por supuesto. José Martí publicó sus obras fundamentales en las postrimerías del siglo XIX, como cubano exiliado allá. Y Federico García Lorca escribió *Poeta en Nueva York* durante su estancia en la Universidad de Columbia, entre los años 1929 y 1930. En el resto del siglo XX abundan los casos. Uno es el poeta mexicano Gilberto Owen, que murió en Filadelfia en 1952, otro, Reinaldo Arenas, exiliado del castrismo. El tercero, Manuel Puig. El argentino vivió años en Nueva York, mientras escribía su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*.

A los ejemplos del párrafo anterior se les suma la producción literaria de comunidades latinas reivindicativas como la chicana o la puertorriqueña, que usan el español

para subrayar su marginalidad con respecto a la cultura angloamericana. La chicana narra las experiencias de la comunidad hispana en los estados de Texas, Nuevo México y California, entre otros territorios que México perdió con el Tratado Guadalupe Hidalgo de 1848. Las carencias económicas, la discriminación y la violencia a la cual están expuestos son los temas más comunes; un referente en esta tradición es Sandra Cisneros, autora de *The house of Mango Street* (1984). La cultura puertorriqueña es un caso aparte. Se la identifica como «Nuyorican», un término que primero se refirió al nutrido grupo de puertorriqueños residenciados en Nueva York, pero que ahora agrupa a los desperdigados por todo el país, así como al lenguaje híbrido de español e inglés que usan. Desde los sesenta, cuando se acuñó el término, sesiones de *Nuyorican poetry* se alternan en bares de *Latin Jazz* y Salsa en Harlem o *Alphabet City* (Manhattan), proponiendo una experiencia en vivo particular, en donde se hibridan inglés y español, así como música y literatura. Para chicanos y nuyoricans el español intercepta el inglés como estrategia política. *Spanglish* llaman algunos a esta forma de expresión, reconocida por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, en la cual se mezclan elementos léxicos y gramaticales del español y el inglés. Otros autores que apelan al *spanglish* son el dominicano-americano Junot Díaz (*La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*) e Ilan Stavans, el académico mexicanoamericano que tradujo *Don Quijote de la Mancha* a esta modalidad. Sus obras son ampliamente aceptadas dentro de la cultura estadounidense, bajo la etiqueta de *Latin literatura*, una clasificación que abarca además proyectos literarios de inmigrantes hispanoame-



ricanos que directamente escriben en inglés, como hacen la mexicana Valeria Luiselli y la colombiano-americana Ingrid Rojas Contreras.

Sin embargo, los casos que se toman en cuenta aquí son los de autores desplazados como Martí, García Lorca, Owen, Arenas o Puig, en tanto aparecen en la actualidad como una fuerza de producción en español dentro de Estados Unidos. Este es un fenómeno al cual se le viene poniendo atención desde hace varios años. El autor salvadoreño Horacio Castellanos Moya tiene cuarenta años viviendo allá y rechaza la idea de que exista una literatura en español «como la escrita en Honduras, Ecuador o Venezuela», lo cual sería «un referente geográfico» sin importancia. El profesor en el máster de Escritura Creativa en Español de la Universidad de Iowa apunta hacia dos aspectos que «enfían el optimismo en este terreno»: uno es que la mayoría de la migración latinoamericana pertenece a sectores con grandes carencias económicas y educativas, y la literatura no forma parte de su bagaje; el otro es que la segunda generación, como ya ha pasado antes con otros migrantes, se convierte en una minoría de la cultura americana que piensa y escribe en inglés, aunque tenga ascendencia latinoamericana. Castellanos Moya recuerda que llaman «*melting pot*» a Estados Unidos porque los inmigrantes no mantienen una literatura original en su lengua —«las nuevas generaciones son americanos que piensan y escriben

en inglés, aunque usen referentes culturales de la tierra de sus padres», aclara— y enfatiza el poco interés que hay allá en la literatura extranjera: «No hay que llamarse a engaño, a veces se dan olas como la que produjeron García Márquez y Bolaño, pero pasan pronto».

«Castellanos Moya recuerda que llaman “*melting pot*” a Estados Unidos porque los inmigrantes no mantienen una literatura original en su lengua y enfatiza el poco interés que hay allá en la literatura extranjera»

Se habla Spanish.

La editorial Alfaguara publicó en el año 2000 el libro *Se habla español: Voces latinas en USA*, compilado por el chileno Alberto Fuguet y el boliviano Edmundo Paz Soldán, donde aparecen 36 cuentos de autores de los noventa y la cultura angloamericana se ubica al centro del imaginario latinoamericano. Influenciada por la corriente McOndo —de la que Fuguet fue el más visible apóstol pues rompía con el exotismo del Boom para proclamar la globalización de la experiencia literaria— la antología ha tenido más repercusión crítica que reediciones. Su importancia radica en que, al hacer un retrato de conjunto, al lado de autores que producían en sus países originarios, visibilizó aquellos —ahora cada vez más numerosos— que lo hacían desde Estados Unidos. Dieciséis años después apareció *Estados Hispánicos de América* en el catálogo de Sudaquia Editores, sello neoyorquino independiente que solo publica en castellano. Allí hay textos firmados por autoras de amplia proyección internacional como la uruguaya Fernanda Trías, la mexicana Brenda Lozano y la boliviana Liliana Colanzi, ganadora del Premio Ribera del Duero 2022 que otorga la editorial española Páginas de Espuma por su colección de cuentos *Ustedes brillan en lo oscuro*. El compilador de la antología es Antonio Díaz Oliva, escritor chileno que hace once años llegó al país para estudiar la maestría en Escritura Creativa de la Universidad de Nueva York y desde entonces ha dado clases en instituciones de Washington, Nashville y Chicago, experiencias que

sintetiza en *Campus* (2022), una ácida novela que edita Chatos Inhumanos —otro sello estadounidense dedicado al español—.

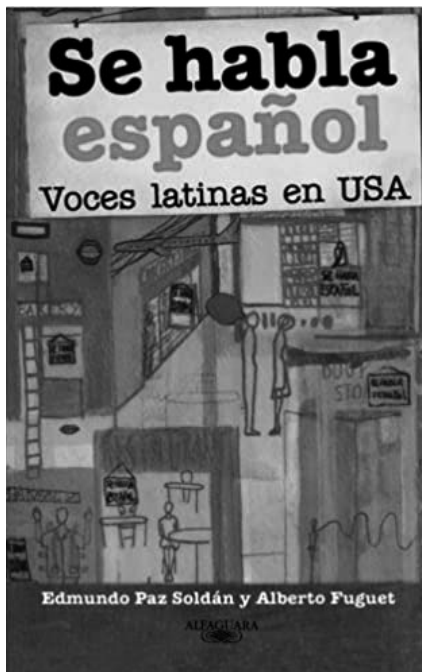
Como Díaz Oliva, la mayoría de los autores citados aquí están vinculados a la academia estadounidense. Incluso Portela lo estaba hasta hace siete años: primero a través del doctorado en la Universidad de Chapel Hill (Carolina del Norte) y, luego, como profesora en Lehigh University (Pensilvania) —en total, vivió allá dieciocho años—. Gomes trabaja para el departamento de Estudios Comparados de la Universidad de Connecticut y tiene más tiempo en el país, desde 1989. Hasbún llegó veinte años después a Cornell, allí hizo el posgrado en Literatura Latinoamericana y ahora da clases en el Programa de Escritura Creativa de la Universidad de Houston, el mismo fundado por Cristina Rivera Garza, quien también ha basado su obra sobre las intersecciones entre su experiencia académica en Norteamérica y la realidad de su país de origen, México.

Entre *Se habla español* y *Estados Hispánicos de América* han aparecido innumerables antologías sobre el tema. Si a estas publicaciones se les suma la proliferación de programas de Escritura Creativa en Español —como los citados en Houston, Iowa y Nueva York— y la multiplicación de sellos que publican en esta lengua—como Ediciones Aguamiel y Suburbano de Miami o Himpar Editores y El Beisman de Chicago—, quizá podría hablarse de un «fenómeno». Naida Saavedra, investigadora venezolana radicada en Massachusetts trabaja el tema y se precia en redes sociales de haber acuñado la etiqueta #NewLatinoBoom. Esta denominación parece restringirse a escritores nacidos en el continente americano, los herederos

originarios del Boom, aunque también muchos provenientes de la península ibérica viven en Estados Unidos y escriben en español; además de las nombradas Portela y Pérezagua, está el caso de Ana María Merino, fundadora del máster de Escritura Creativa en Español de la Universidad de Iowa.

¿Una nueva literatura?

El fenómeno estaría asociado con la proyección del español en Estados Unidos. El anuario del Instituto Cervantes de 2021, *El español en el mundo*, señala que allá la comunidad hispanohablante supera los 60 millones y que en 2060 este se habrá convertido en el segundo país hispanohablante después de



«Hasbún contextualiza el asunto a partir de la globalización de las experiencias culturales transterradas, en donde la literatura escrita en español es una entre varias tradiciones literarias de Estados Unidos. Apela a su condición de inmigrante para explicar que esta experiencia ha transformado su escritura, pues cambia la manera de mirar por lo dislocado y lo fronterizo, debido al significado de «mirar y vivir desde lejos, por lo que implica estar y no estar en más de un lugar a la vez»»

México. La omnipresencia del español y su condición de lengua extranjera más estudiada en todos los niveles educativos son razones para que en las universidades de allá se ofrezcan unos 200 programas de posgrado y otros 80 de doctorado relacionados con el español. Es ante estos datos que cabe plantearse la pregunta de si ha surgido o puede surgir una nueva literatura.

Siguiendo la postura escéptica de Castellanos Moya, pero con un poco más de optimismo, Hasbún contextualiza el asunto a partir de la globalización de las experiencias culturales transterradas, en donde la literatura escrita en español es una entre varias tradiciones literarias de Estados Unidos. Apela a su condición de inmigrante para explicar que esta experiencia ha transformado su escritura, pues cambia la manera de mirar por lo dislocado y lo fronterizo, debido al significado de «mirar y vivir desde lejos, por lo que implica estar y no estar en más de un lugar a la vez». Esto incide también en su vínculo con el idioma y en su sentido de pertenencia, lo cual lo pone en relación con otras culturas, influjos y voces, a la vez que «desordena algunas certezas y hace confluir en ti lugares que antes eran ajenos, que borrona o ilumina zonas de tu memoria». Portela apunta a una experiencia similar; dice haber aprendido a entender el español en un contexto transatlántico y global en Estados Unidos: «Esto marcó mi forma de leer, de entender la literatura y la lengua, amplió mi conocimiento sobre las diferentes literaturas, formas de contar e imaginar experiencias. Al final, escribimos desde donde hemos leído».

Sin embargo, nada de esto apunta a una «nueva» literatura, sino a experiencias dentro de la producción de obras individuales.

Gomes se muestra suspicaz ante la idea de una nueva literatura y recurre a su formación académica para ponderar el fenómeno. «Un conjunto de textos no es necesariamente una literatura», puntualiza. Esto implicaría la existencia de un espacio cultural diseñado por lectores especializados, como profesores universitarios, críticos activos en la prensa y algunos editores. «Tengo la sensación de que la cuestión de la lengua es determinante», explica: «Estados Unidos tiene, sin duda, una población hispanohablante enorme, pero quienes allí están interesados en literatura constituyen una porción ínfima; casi siempre esas personas tienen una identidad puente: sus vínculos literarios no son exclusivamente locales, sino dobles: con el sitio donde están y el sitio de donde vienen; y muchas veces más con este último».

Un escollo que tendría que superar el fenómeno de la producción de literatura en español para asentarse definitivamente en Estados Unidos es su dependencia de los programas de escritura en español y maestrías de literatura, porque si estas cesaran, se irían también los profesores, que son los principales promotores de la literatura escrita en ese idioma allá. Aunque Castellanos Moya se queja de la crisis que padecen las Humanidades, Hasbún insiste en ser optimista. Según él, en últimos trece años han aumentado el número de libros en español en librerías y bibliotecas, hay más premios y ciclos de lectura en ese idioma, así como más emprendimientos editoriales, librerías y talleres. En todo caso, fenómeno o no, la situación va en aumento y aún es demasiado pronto para llegar a una conclusión al respecto. Al final, quienes tienen la última palabra en este asunto son los lectores; ellos fijarán qué temas o autores les interesan, y en qué lengua prefieren leer: si español, inglés o *spanglish*.

SEGUNDA VUELTA

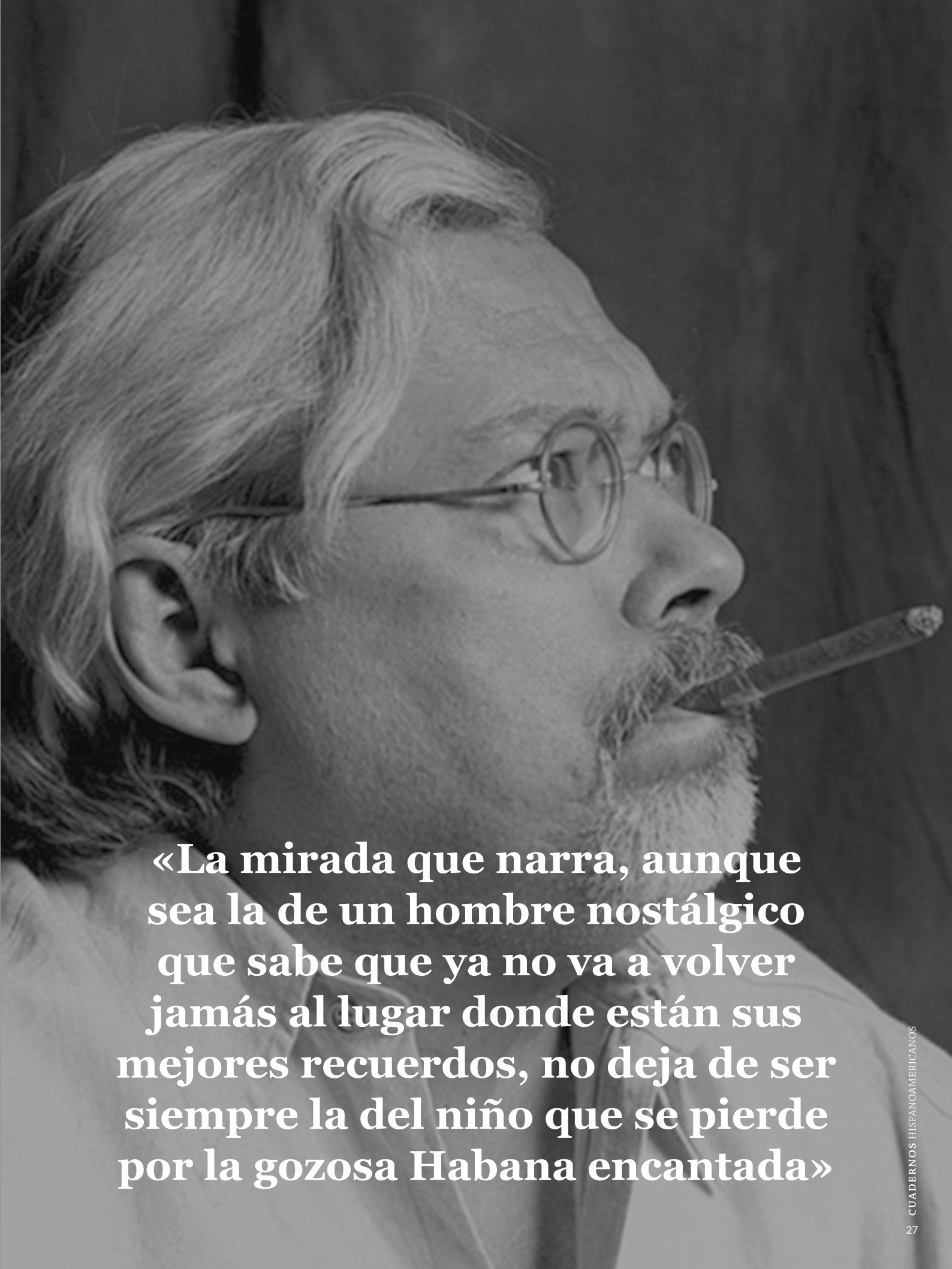
Las dos Habanas de Cabrera Infante

por **Juan Bonilla**

A Cabrera Infante le disgustaba que llamaran novelas a sus libros: para él eran eso, libros. *Tres tristes tristes* eran un collage narrativo, y *La Habana para un infante difunto* unas muy particulares memorias. En el preámbulo de *La ninfa inconstante* se refiere constantemente a ella como «narración» y avisa: el ojo que lee no creará lo que ve, eso se llama ficción. La ficción queda definida ahí como el resultado de volver presente lo pasado para lanzarlo al futuro: todo es fantasma por real que haya sido, el pasado porque ya no está más que en el recuerdo, ese tergiversador versado, el presente es el momento de la escritura -que en su caso se demoraba deleitosamente- y el futuro es el lector, que mediante la fricción -la lectura es fricción- daba sentido a lo escrito -o sea lo sembrado-. En *Mapa dibujado por un espía*, redescubre Cuba en un testimonio acelerado, fijado en el año 65 cuando regresa a La Habana y donde lo tienen retenido cuatro meses impidiéndole regresar a Europa: ahí nos presenta una sociedad ya ganada por el terror, el poder de los comisarios, llena de escritores silenciosos y aterrorizados y cárceles para homosexuales. Para definir *Cuerpos Divinos*, novela en la que estuvo trabajando hasta que se lo llevó la septicemia, dijo: estuve trabajando en una

novela y me salió una biografía velada. En ella, situada en los meses en que el régimen de Batista cae, mezcla como en ninguna otra erotismo y política, encuentros con mujeres espectaculares y tertulias hasta las tantas que le hacen decir «la política engolfó la vida». Todo el tiempo que le dedicara a la política se lo estaba robando al cine y a las mujeres, lo que era un pecado. Jugando con la trampa cronológica, en *Cuerpos Divinos* falla acaso que las críticas que se le hacen a la Revolución se entonan desde el más allá en que la Revolución se ha convertido, como si sus crímenes por venir ya hubieran estado en los presupuestos que los llevaron al poder y fuera un crimen de lesa ingenuidad no haberlo comprendido entonces, desde las primeras rampas del cambio de régimen.

La Habana para un infante difunto es a la vez gozosa elegía, si se puede decir así, y cuadro de costumbres. Es un libro dictado por el asombro al que va matizando constantemente la memoria -aliándose con los juegos de palabras tan queridos por su autor, a veces geniales, muchas otras facilones y cansinos-. El asombro lo patrocina la mirada de un niño que llega a vivir a La Habana con sus padres, y tiene que mudarse no sé cuán-

A black and white profile photograph of a man with long, wavy hair, round glasses, and a full beard. He is looking to the right and has a cigar in his mouth. The background is dark and out of focus.

«La mirada que narra, aunque sea la de un hombre nostálgico que sabe que ya no va a volver jamás al lugar donde están sus mejores recuerdos, no deja de ser siempre la del niño que se pierde por la gozosa Habana encantada»

«El asombro lo patrocina la mirada de un niño que llega a vivir a La Habana con sus padres, y tiene que mudarse no sé cuántas veces a solares donde alquilan cuartos. En cada uno de esos sitios espera un interminable *dramatis personae* que va describiendo efusivamente, sobre todo a las féminas. El niño ve por primera vez una escalera con peldaños de mármol. El niño siente por primera vez un cosquilleo que no sabe definir leyendo una escena erótica de *El Satiricón*»

tas veces a solares donde alquilan cuartos. En cada uno de esos sitios espera un interminable *dramatis personae* que va describiendo efusivamente, sobre todo a las féminas. El niño ve por primera vez una escalera con peldaños de mármol. El niño siente por primera vez un cosquilleo que no sabe definir leyendo una escena erótica de *El Satiricón*. El niño comprende que pasa algo con una de las niñas con las que juega parchís cuando de repente siente que, por debajo de su mesa, el pie de ella se le posa en la entrepierna donde algo que no abultaba de repente abulta. La cabalgata de hechos y personajes se va enlazando con música melodiosa, prosa cuidada y llena de paréntesis, a veces dejando que la nostalgia lo pinte todo con colores vivos -a veces con intervenciones desafortunadas como cuando, al recordar un episodio erótico en el que la chica no parece estar segura de querer que pase nada, el escritor comenta que desde entonces está convencido de que una violación es imposible sin intervención de un tercero (se ve que no se le ocurre que hay navajas, manos atenazando cuellos, muchas otras posibilidades de quebrar una voluntad). El descubrimiento de una vulva en el cuarto de una puta. Un descuartizador que vive en el mismo solar y va desperdigando los pedazos de su víctima por callejones varios. La vida y el terror en el día a día de un monstruo colosal que es descubierto a trancos por el niño, primero, más tarde por el adolescente noctámbulo: el monstruo es La Habana, el niño y adolescente alguien que ha encontrado en el cine una vida mejor, y en la vida no ha encontrado nada mejor que enamorarse constantemente, la deliciosa dicha del erotismo.

Todo sucede en una Habana anterior a Castro, la Habana de Batista, llena de cabarets, locales nocturnos y musicales, gringos que se dejan fortunas en los casinos. Libidinosa y celebrativa, *La Habana para un infante difunto* no tiene más remedio que ser hondamente nostálgica por dos razones: quien la escribe ya nunca volverá a ser muchacho, pero es que además a ese muchacho le ha pasado algo que no a todo el mundo le pasa, la ciudad donde descubrió todos los encantos del mundo, pero también muchas de sus miserias, ya no existe, no está en ninguna parte, ha sido abo-

«Libro masturbatorio, lo llama en algún momento el propio Cabrera, antes de recordar cómo cierta vez en el cine, su gran pasión, le tocó asiento al lado de una mujer inmensa que llevaba en brazos un niño y mientras seguía las aventuras de Lilliput, sintió cómo su vecina empezaba a toquetearle»

lida, sólo puede visitarla en los pasadizos de la memoria. Ello crea un aire fantasmal que le viene bien al libro junto a su fiestero impudor.

El portento del libro hay que buscarlo en la capacidad del autor para rebosar de literatura -a menudo invitando a la carcajada- lo que en apariencia no es sino pura chismografía. Dimes y diretes de populosas casas de vecino, todas ellas pequeñas Sodomas y Gomorras a los ojos del niño que da cuenta de tanta andanza (en cierto momento se cae por las escaleras y una vecina desdentada acude en su ayuda pero en vez de levantarlo le frota sus partes y el niño teme que se haga verdad lo que dicen de ella en la casa: que su condición de desdentada la hace campeona de las felaciones) y muy a menudo se da el lujo de protagonizarlas -libro masturbatorio, lo llama en algún momento el propio Cabrera, antes de recordar cómo cierta vez en el cine, su gran pasión, le tocó asiento al lado de una mujer inmensa que llevaba en brazos un niño y mientras seguía las aventuras de Lilliput, sintió cómo su vecina empezaba a toquetearle: se ve que, en los recuerdos de Cabrera, era imposible que se cruzara con una señora sin que esta tratara de saber qué llevaba tras la portañuela. *El Satiricon* de Petronio, en el que el niño protagonista descubre extrañado las orgías, pronto se convertiría en literatura infantil si se la comparaba a lo que pasaba en todos los rincones y cines y portales de La Habana.

Se alza así en el libro de Cabrera una ciudad erótica, festiva y caliente, constantemente caliente, como correspondiendo el escenario a la calentura propia que el protagonista carga a todas partes a las que va, porque no hay parque donde no se enamore ni vecina a la que no le encuentre encanto. Y ello porque el narrador ha tomado desde el inicio una decisión heroica: omitir la muchedumbre de recuerdos negativos -de los que más o menos podemos deducir la entidad por los constantes cambios de cuarto a que es obligada la familia y las miserias que le pagan a su padre, periodista y comunista, y la de tejemanejes que se ven obligados a hacer para comer o salir adelante- y contar sólo lo que contuviera un mínimo de felicidad. Es un libro agradecido en el que la prosa exuberante de Cabrera no teme ni la exageración ni la minuciosidad, por cansina que pueda resultar en algún tramo. No es de extrañar que el propio autor a la hora de definir el alcance de su libro lo reconociese como «un museo de mujeres con un narrador guía que va explicando cada boceto, comentando cada cuadro carnal para que el recuerdo se convierta en tableaux vivant».

Nada que ver con la otra Habana, la que dejó atrás cuando consiguió escapar de allí y queda perfectamente silueteada en *Mapa dibujado por un espía*. A pesar de que en la novela póstuma el prosista exuberante no comparece, porque la escribió casi como tratamiento cinematográ-

«Y ello porque el narrador ha tomado desde el inicio una decisión heroica: omitir la muchedumbre de recuerdos negativos -de los que más o menos podemos deducir la entidad por los constantes cambios de cuarto a que es obligada la familia y las miserias que le pagan a su padre, periodista y comunista, y la de tejemanajes que se ven obligados a hacer para comer o salir adelante- y contar sólo lo que contuviera un mínimo de felicidad. Es un libro agradecido en el que la prosa exuberante de Cabrera no teme ni la exageración ni la minuciosidad»

fico, digamos que parecen los andamios de un texto sobre el que se pretende volver para ensancharlo, la verdad es que no sé si en este caso al resultado final le vino bien no verse sometido a la minuciosidad incansable con que Cabrera operaba sus textos, porque sintetizada en la prosa vertiginosa de quien parece que tiene o poco tiempo o pocas posibilidades de contar lo que ha venido a contar, al libro le sienta muy bien ese aire de provisionalidad y prisa que combina con la prisa del protagonista por escapar de la isla: agrega espanto al espanto que se cuenta. La ciudad se ha convertido ya en una inmensa comisaría. Obligado a volver a ella, cuando estaba con cargo institucional en Europa, Cabrera se encuentra un aire kafkiano de gente aterrizada, silencios elocuentes y castigos inmisericordes. La alegre ciudad nocturna de *Tres tristes tigres*, la ciudad que era una fiesta erótica en *La Habana para un Infante difunto*, tiene ahora aire

de tanatorio, y aunque como es sabido en los tanatorios también se ríe, y mucho, el pavor por la suerte propia y la de los amigos cercanos es la que patrocina la decisión del narrador: tiene que huir de allí, y tiene que hacerlo a sabiendas de que la ciudad ha sido vampirizada, a sabiendas de que ya no va a volver a ella, de que la ciudad que guardaba en la memoria ya solo va a seguir existiendo en su memoria -y si lo consigue, en los libros que escriba-. Aquí hay una trampa cronológica, naturalmente, porque cuando Cabrera se pone a confeccionar *Mapa dibujado por un espía* ya hace muchos años que es el autor de *Tres tristes tigres* o de *La Habana para un infante difunto*, si bien los hechos narrados, en la lógica del tiempo, se apartan solo unos pocos años de los años festivos cantados en sus dos libros -y rematados en *La ninfa inconstante* donde narra su historia de amor con una joven actriz en el verano de 1957, estando ya casado y con hijos: ahí dice elocuen-

temente que «hay siempre un conflicto entre el amor y la vida, eso se llamará romanticismo después de todo, más una posición ante la vida que frente al arte».

No deja de tener algo de emotivo, de romántico, la decisión de Cabrera, al escribir *La Habana para un infante difunto*, de prescindir de cualquier recuerdo negativo que afeara su ciudad, aunque también puede pesar el hecho de que esos recuerdos negativos callados en su libro tuvieran otra motivación: la de no satisfacer al régimen comunista de Castro que podría utilizar su propio libro para demostrar que con Batista se pasaban muchas penurias (como sin duda pasó el niño Cabrera). Claro que el resultado, si se hace una lectura política pasando por alto la intención del autor de exigirle a su memoria sólo horas felices, sólo estampas de fiesta y deseo, sólo personajes divertidos, por siniestros que sean algunos, con damas legendarias y amores épicos, como el de La amazona, última parte del volumen, podría hacernos pensar que en su pretensión de no mancillar la ciudad donde descubrió la feria del mundo, esa ciudad selva donde todo era posible, estaba también haciendo un canto a la dictadura de Batista, a pesar de la condición de opositor de su padre y la suya propia, que en los primeros peldaños de la Revolución colaboró con ella y llegó a ostentar puestos con algún poder. Es un riesgo que la novela corre y que salva porque la mirada que narra, aunque sea la de un hombre nostálgico que sabe que ya no va a volver jamás al lugar donde están sus mejores recuerdos, no deja de ser siempre la del niño que se pierde por la gozosa Habana encantada, una Habana que en cada portal le tiene escondida una sorpresa y en cada sala de cine una aventura que a veces se proyecta en la pantalla y otras cobra forma de mano de mujer trepándole por el muslo.

La Habana de Castro, La Habana en la que Cabrera publica sus primeros libros, el libro de relatos *Así en la paz como en la guerra*, y las espléndidas crónicas de cine recopiladas en *Un oficio del siglo XX*, ocuparía cientos de páginas de Cabrera Infante: las que juntó en el libro *Mea Cuba*,

por ejemplo, constantemente ampliado porque no dejó de escribir sobre el régimen de Castro. Pero hay algo inaudito en el hecho de que Cabrera se prohibiese escribir sobre esa Habana castrista donde fue joven, circuló de noche (hay que recordar que uno de los primeros actos de censura de los revolucionarios lo padeció el cortometraje que hizo su hermano sobre la Habana nocturna) y seguramente fue a menudo también feliz. Una especie de decisión moral que le impedía aliar felicidad y castrismo de la manera que fuera. De ahí que sólo en la kafkiana *Mapa dibujado por un espía*, que no por casualidad iba a titularse *Itaca vuelta a visitar*, condescendiera a ocuparse de ella, retratarla en sus siniestros chivatos, en las amigables órdenes de que no se moviera, en los brutales campos de concentración donde se hacinaban homosexuales: todo para tasar una decepción amarga, de la que ya no se repondría, y también para, despidiéndose, hacer la cartografía de la ciudad del Nunca Ya Más.





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 cedida por la autora

Mariana Travacio

Mariana Travacio (Argentina, 1967), nació en Rosario, creció en São Paulo y actualmente reside en Buenos Aires. Es Licenciada en psicología por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Escritura Creativa por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y traductora de francés y portugués. Se desempeñó como docente de Psicología Forense en la Universidad de Buenos Aires y publicó diversos trabajos en su órbita profesional. Sus textos han recibido numerosos premios nacionales e internacionales. Es autora de *Manual de psicología forense*, (Eudeba, 1996); *Cotidiano* (Baltasara Editora, 2015); *Como si existiese el perdón* (Metalúcida editora, 2016; Las afueras, 2020; Tusquets Editores, 2021); *Cenizas de carnaval* (Tusquets Editores, 2018), *Figuras infinitas* (Omashu editora, 2021) y *Quebrada* (Tusquets Editores, 2022; Las afueras, 2022). Ha sido traducida al inglés, sueco, alemán, italiano y portugués.



Fotografía de Asís G. Ayerbe

Dimas Prychyslyy

Dimas Prychyslyy (Ucrania, 1992) es graduado en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y Máster en Escritura Creativa por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado el poemario *Mudocinética* (Ediciones Idea, 2010) y ha sido galardonado con el Premio València Nova en su categoría de poesía en castellano por *Molly House* (Hiperión, 2017). Ha participado en las antologías *Piel Fina, poesía joven española* (Maremagnum, 2019) y *De la intimidad* (Renacimiento, 2019). En 2019 obtuvo el V Premio Logroño de Narrativa para Jóvenes Escritores por su libro de relatos *Tres en raya*. En 2020 publica *Con la frente marchita* en la editorial dos Bigotes. Durante el curso 2016-2017 recibió una beca en la Fundación Antonio Gala. En 2021 obtuvo el Premio 25 Primaveras por su libro *No hay gacelas en Finlandia*. Sus publicaciones más recientes son el libro de poemas *La cirugía del escombros* de la editorial malagueña El toro celeste y la traducción *Canciones de Alejandría* de Mijail Kuzmín (Visor 2022).

CORRESPONDENCIAS

Mariana Travacio y Dimas Prychyslyy

LA LIBERTAD DE NO PERTENECER

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

La literatura, como sabemos, es una subversión del lenguaje. Y tener una lengua significa pertenecer a su cosmovisión, a su tradición, aunque se ambicione romper con ella, como tanto les gusta a los jóvenes escritores desde hace siglos. Hay personajes de ficción que son tan familiares, célebres, queridos, que nos cuesta creer que no hayan existido de verdad: ¿cuántas personas buscarían la tumba de Anna Karenina, Aureliano Buendía, Gatsby o el mismo Ulises? No son más que letras juntas para formar palabras, y palabras seleccionadas y reunidas secuencialmente siguiendo una estructura sintáctica. Son una ilusión, un embrujo, magia. Y por eso nos sigue fascinando la anomalía, casi el milagro, de escritores que se expresan en un idioma que quizás no les corresponde por su biografía. Volvemos a indagar en el tema de la identidad anfibia, partida, y de la lengua, en esta ocasión con Dimas Prychyslyy, ucraniano de nacimiento, tinerfeño de formación y sevillano de corazón; y Mariana Travacio, argentina de nacimiento, pero cuyas lenguas biográficas son el portugués y el francés. ¿Cómo decantarse por un idioma como material artístico cuando se tienen varios idiomas al alcance y cómo puede un accidente biográfico abrir las compuertas a un mundo bis?

DIMAS PRYCHYSLYY

Mariana, querida, me vas a perdonar, pero se me ha olvidado cómo debe escribirse correctamente una carta. Quizás porque el olvido, y la incorrección acaso, son una constante, no buscada, en mi vida. Siempre digo que uno es de donde ha hecho el bachillerato, y siempre salen veinte idiotas a contradecirme. Parece que uno es de donde dicen sus papeles. Hace poco una funcionaria me dijo: «si no hay documen-

tos, no hay persona». Y los dos nos quedamos mirando desafiantes (ella con los papeles en las pupilas, yo con la persona sobre los papeles). Qué aburrimiento más grande. Hemos superado las cuestiones del sexo, del género, las cuestiones raciales, las profesionales, las literarias incluso, las familiares, pero no hemos conseguido difuminar las fronteras, no hemos conseguido quemar los mapas. Hablaba Clarice Lispector sobre aquello de «la soledad de no pertenecer», yo siento contradecirla

y planteo «la libertad de no pertenecer», te juro que me reconforta infinitamente más que ese reproche absurdo del no pertenecer, ¿quién demonios tiene la culpa? Nos enseñan lo de ser ciudadanos del mundo, pero no nos enseñan a ponerlo en práctica; nos enseñan a viajar, pero no a zambullirnos sin prejuicios en la cultura de ese destino; nos enseñan un idioma para volvernos esdrújulos (tildados por sistema, monócromos): nos enseñaron inglés. Nada tengo contra el inglés más que la rabia de

«Nos enseñan a viajar, pero no a zambullirnos sin prejuicios en la cultura de ese destino; nos enseñan un idioma para volvernos esdrújulos (tildados por sistema, monócromos): nos enseñaron inglés. Nada tengo contra el inglés más que la rabia de no haber conseguido aprenderlo. Pero, ¿por qué unas lenguas unen y otras separan? ¿Quién rige en eso? Yo no tengo respuesta»

no haber conseguido aprenderlo. Pero, ¿por qué unas lenguas unen y otras separan? ¿Quién rige en eso? Yo no tengo respuesta.

Mis padres me trajeron aquí sin preguntarme, y sin preguntarme olvidé la lengua materna (que es mi segunda lengua) y me hice con otra para hacerme entender y convertirla en primera, en la lengua madrastra que es mi instrumento primero para subsistir, opinar y llevar la contraria. A la pregunta «¿y tú de dónde eres?», suelo contestar «y a usted qué coño le importa, déjeme hablar un poco y luego juzgue». Esa es mi libertad de no pertenecer, Mariana. Un poco agresiva, ¿verdad? Lo sé... Ay, tú perdona, pero me has cogido con la sangre de pie con este tema. Arroja un poco de luz sobre mi ira, haz el favor.

MARIANA TRAVACIO

Te he leído anoche muy tarde, en el tren, mientras volvía de La Garriga. Entiendo lo que me planteas: criada en Brasil, en un liceo francés, sigo intentando apropiarme de mi castellano rioplatense: ese español que a ratos se me tiñe de mis lenguas infantiles, como si esas lenguas vinieran a recordarme que acaso en otro tiempo pude pensar de otra manera, o tener otra mirada. ¿Qué otra cosa es una lengua si no una cosmovisión del mundo? Hay cosas que las pienso en portugués y cuando quiero traducirlas a la lengua que he escogido, se me pierden los matices, la cadencia o la música. Entonces desecho la idea y trato de repensarla en castellano y, mientras lo hago, me doy cuenta de que algo se me pierde en esa operación. Pero supongo que a un escritor no le queda más remedio que hacerse de una lengua, como bien decías. El

problema es que una vez apropiada, resulta insuficiente: se ve obligado a romperla. Esto me recuerda a Quignard, cuando decía que las palabras se trabajan como las piedras: con el cincel, utilizando un mazo. O incluso, a Deleuze, cuando decía que la literatura supone un doble proceso: la descomposición o destrucción de la lengua materna y, al mismo tiempo, la invención de una nueva lengua en la lengua, por creación sintáctica. Y, en este sentido, hay una parte de tu misiva que me ha generado una profunda curiosidad. Me decías que «olvidaste» tu lengua materna para hacerte de otra: tu lengua «madrastra»: esa lengua que es hoy tu instrumento primero.

Te abrazo desde unos cielos encendidos por los fuegos inagotables de la noche de San Juan.

DIMAS PRYCHYSLLY

Me encanta que saques a Deleuze, ese fue un poco mi proceso: el de la descomposición y la invención de la lengua materna en favor de un artefacto lingüístico que algunos han llamado «acento de coctelera». No creo que fuese voluntario ni premeditado, pero sí tuvo un papel importante el entorno. El colegio como metáfora terrible de la vida, la cancha del recreo en concreto, es un infierno en el que te lo juegas todo, hay que defenderse, estar alerta, definirse a riesgo de ser conocido por todos como el extranjero. Supongo que a mis ocho años eso fue lo que pasó, matar la lengua madre y aceptar la impuesta como propia. Y créermelo. A mi hermano mellizo le pasó lo mismo, y el papel de un padrastro andaluz también mantuvo un papel importante.

Un día decidí no volver a hablar ruso y al cabo de un tiempo compro-

bé con sorpresa que ya no era capaz de hablarlo con fluidez; luego iría a varios cursos, pero ahora tanto el insulto como el sueño, que son algo primitivo e involuntario, me salen en español.

Con la lengua, como en casi todo, entendí a una edad temprana que si quería vivir aquí y contar historias (lo primero que escribí lo escribí en ruso e iba de una monja encerrada en una celda, y al ver la cara desencajada de mi abuela me di cuenta de que quizás valía para esto) debía hacerme con la lengua, para hacerme luego con el lugar y con la gente. ¿Hay cosas que solo se pueden decir en un idioma y ahí está la magia del asunto?

Te devuelvo los abrazos bajo las pavesas de esos fuegos inagotables.

VALERIE MILES

Pensando en mi querido Melville y su *Moby Dick*, se me viene a la cabeza un párrafo que comparto a modo clandestino: «[...] con los ojos ardiendo como carbones que siguen encendidos en las cenizas de una ruina, el inflexible Ahab permanecía en la claridad de la mañana [...] pero el dulce aroma de ese aire encantado [...] ese aire feliz, ese cielo seductor por fin le acariciaba [...] la tierra madrastra, tanto tiempo cruel y hostil, ahora rodeaba con brazos apasionados su cuello terco y parecía sollozar junto a él de felicidad, como por alguien a quien, por más empedernido y desviado, aún tenía un corazón para salvar y bendecir [...] una lágrima cayó al mar desde los ojos de Ahab; el Pacífico nunca contuvo tanta riqueza como esa única gota de dolor». Nada, a seguir...

MARIANA TRAVACIO

Recién regreso de mi despedida de Barcelona. Qué bella experiencia leerte. En efecto, la cancha del recreo es un infierno: el sitio perfecto para que te reconozcan como extranjero. Estamos hablando de la misma edad. Me acuerdo ahora de Paul Celan: en su tiempo, si pronunciabas mal el alemán, en la frontera, acababas deportado. Y, sin embargo, Celan elige la lengua alemana, la del asesino, como acto de resistencia. No la habla con sus hijos, pero la defiende como trabajo poético: como espacio de resistencia, o de memoria. Te leo: «un día decidí no hablar ruso, ya no era capaz de hablarlo con fluidez». Sigo leyendo: «el insulto y el sueño me salen en español». Me traés recuerdos. Se compone de pasar y de puerto. Pienso en el sentido del pasaporte, una salida: lo que te permite cruzar una frontera. Muchas, dice Bolaño, pueden ser las patrias de un escritor, pero uno solo su pasaporte: la calidad de su escritura. Dice esto para agregar en otro texto: la única patria de un escritor es su biblioteca. Me da mucha curiosidad preguntarte por tu biblioteca. ¿Dónde te has detenido? ¿Dónde te has deslumbrado? ¿Cuáles mojonos te componen?

Me has preguntado si hay cosas que solo se pueden decir en un idioma. Pienso en la palabra «luar». Esa palabra, en portugués, se compone de cuatro letras. Para trasponerla al castellano necesitamos unas doce palabras: algo así como «la luz de la luna llena en las noches de cielo claro». Necesito una infinidad de palabras para trasponer algo tan sencillo como la *maresia*, que todo lo *enferruja*.

Mañana parto a Venecia muy temprano. La noche está calma, por aquí, ya sin fuegos. Hoy nos toca el puro silencio de la madrugada.

DIMAS PRYCHYSLYY

No puedo estar más de acuerdo con esa patria de Bolaño, para mí la lengua ya lo es de por sí, y el paraíso de la biblioteca no deja de ser un personal laberinto en el que se atesoran las muestras de los que mejor la han sabido manejar. Reconozco mi predilección por la literatura hispano-americana, mi formación filológica en Salamanca ha influido mucho en esto: los cubanos Alejo Carpentier y Virgilio Piñera, Miguel Ángel Asturias o el fango glorioso de Néstor Perlongher en cuyas inmersiones lingüísticas con tanto gusto he naufragado. El mismo Bolaño, Cristina Peri Rossi, María Fernanda Ampuero, Raúl Zurita, qué sé yo, hay tantos... Saltando al lado opuesto, al ruso, ando descubriendo un grupo curioso de autores, más o menos decadentistas, que formaron parte de la Edad de Plata: Zinaida Gippius, Mijaíl Kuzmín, Vyacheslav Ivanov y su esposa Lidia Zinóvieva-Annibal, los Mandelstam, entre otros, que se congregaban en el ático de Ivanov en San Petersburgo, que llamaban La Torre, para hacer fiestas de disfraces, sesiones de espiritismo y compartir sus relajos de promiscuidad. Es un mapa para otear mis baldas.

Me asalta ahora la obra brillante y la vida terrible de la mal apellidada, por influjo francés, deduzco, Irina Némirovsky (debería ser Nemirovska o Nemiróvska, si se traduce del ruso). Ella también nació en Ucrania y escribió en francés, tuvo una relación atormentada con la madre, tema que me interesa mucho, y ese desenlace terrible, como tantos otros, solo por el hecho de ser equis.

La dictadura de pertenecer, de nuevo, qué asunto más terrible. También te diré que yo no tengo una sensación de pérdida, no conozco más que España, y su cultura y sus gentes son mis gentes y mi cultura, no me ha supuesto ningún trauma, ni se ha reflejado esto en mis libros. ¿Se ha convertido el exilio en

tema literario en tu obra, aunque sea de refilón?

Entiendo que hay algo de involuntario en el exilio. Yo tuve la suerte de haberme criado en Canarias. Más allá de que me llamaran el girufo, o dijeran «mira, mira lo rojo que se pone», no me he sentido fuera de nada, porque casi todos los que vivíamos en esa parte de la isla de Tenerife no éramos de allí y eso suponía una libertad y un enriquecimiento fantástico.

MARIANA TRAVACIO

Acabo de llegar a Venecia y me encuentro con tu carta. Debe haber llegado mientras estaba en el avión. Tu primera carta me llegó mientras me subía a un tren. Y esta carta, de hoy, me llega mientras estoy en el avión. Pienso en tu pregunta sobre el exilio y se me ocurre que podría contestarte con los trenes y los aviones. Nada podría definir mejor mi infancia: una despedida constante, sin quietud alguna, esa pura errancia entre dos países y en tres lenguas: por la mañana el francés, por la tarde el portugués y la cena en español. Mi padre y mi madre no querían que mi hermana y yo perdiésemos la lengua materna. Hacían esfuerzos ingentes: yo pedía el *garfo*, en la cena, y no me lo daban, hasta que yo pedía el tenedor. Y si pedía la *faca*, hacían lo mismo, hasta que yo pedía el cuchillo. Debo agradecerles: eso me permitió reinstalarme en mi lengua materna cuando decidieron volver al país. Me preguntabas, en tu carta, si algo de esto se filtra en mi escritura. Te diría que sí, ¿cómo evitarlo? Creo que escribimos desde todo lo que nos compone. Escribimos -ante todo- porque hemos leído: volvemos a las bibliotecas, hay una relación nupcial, de procreación, entre lectura y escritura. Y, en mi caso, sí, claramente: indago la escritura como una deriva. Porque la escritura no es un puerto, no es una ba-

hía, no nos cobija. Es una navegación a ciegas y es pura intemperie. Y por esas aguas y en esa deriva, cincelandos los sonidos de una lengua, vamos navegando. Te dejo un abrazo, mi querido, y que tengas una bella noche.

DIMAS PRYCHYSLLY

A mí también me ha pillado esta correspondencia entre trenes y próximos aviones (de ahí que me diese cuenta de que mi pasaporte llevaba más de un año caducado y tuviese que enfrentarme a la burocracia en pie de guerra). El día de mi primera carta abandonaba Barcelona donde estuve varios meses. Me resulta muy curioso que hables de los cubiertos, fueron las tres primeras palabras que aprendí en español, las cosas más rutinarias y cotidianas son las que más huella dejan. El momento de sentarse a la mesa me resulta una fuente inagotable para mis escritos, porque es fácil que se líe, por las sobremesas que propician la conversación lejos de la burbuja del móvil, y principalmente por ser lugar de confesiones y agresiones. Las sobremesas que recuerdo de crío mezclaban varias lenguas también. Mi padrastro era español, pero había pasado gran parte de su vida en Holanda, solía venir a comer un amigo suyo italiano que no hablaba una palabra en español, mi madre nos advertía en ruso que no asaltáramos la bandeja de langostinos, nosotros replicábamos en español, mi padrastro le exigía a mi madre que hablara en español para que todo el mundo se enterase, mi madre miraba al amigo italiano con cara de reproche y luego nos chillaban en ucraniano y remataba aquello con un par de tacos. Ahora me parece una casa de locos, pero entonces ni le prestaba atención. La casa de locos sigue en pie en mi cabeza y en mi acento de coctelera, qué le vamos a hacer. Cuéntame qué te lleva a Venecia. ¿Qué estás leyendo? ¿Qué comes? ¿Tienes una ventana al lado? ¿Qué ves?

MARIANA TRAVACIO

Qué delicia tu descripción de esa sobremesa infantil. Me la guardaré en el recuerdo. Y es increíble que tus tres primeras palabras en español fueran los cubiertos, y que lo recuerdes. ¿Acaso fueran las primeras que aprendí, yo también, en portugués? Como si lo más elemental nos abriera las puertas de la casa-otra. Los cubiertos como punto de partida. Pero eso no alcanza para llegar al diálogo de la sobremesa: imagino que habremos seguido el viaje, anidando en verbos, desentrañándolos, enhebrándolos, para instalarnos en esta larguísima sobremesa de domingo: allí donde la lengua no alcanza. Me acuerdo ahora de Claire, personaje de Pascal Quignard: era traductora, hablaba dieciséis lenguas, ninguna le alcanzaba. El mismo Quignard decía que escribir es una cacería de lo perdido, una mirada en retrovisión, un camino que en verdad regresa. «La casa de los locos sigue en mi cabeza». A veces creo que escribimos con una pala y un pico en la mano: excavamos. Hay algo ahí, al fondo de toda la tierra, al final de la memoria, que no se deja decir. Por suerte. Si pudiéramos decirlo todo, ya no habría escritura. Supongo que no nos quedará más remedio que seguir vagando, acaso en círculos, como si no pudiéramos distinguir si el camino va o vuelve.

Vine a Venecia a encontrarme con una de mis hijas. Y a ver si me siento a escribir un rato. Ahora mismo, allí afuera, hay un arrebató de palomas, un cielo casi blanco de tanto verano y una señora que cuelga un mantel recién lavado, muy despacio, en su balcón. Usaría ese mantel para tender la mesa y recibirme en casa: ojalá estuviéramos más cerca. Pero descuento que ya la vida se ocupará de cruzarnos y podremos compartir el pan y el vino. Y la sobremesa.

DIMAS PRYCHYSLY

Combato el sopor de esta hora sexta toledana intentando contestarte a todo, pero como tú bien dices, si fuéramos capaces de expresar ese todo el ejercicio de la escritura, esta correspondencia que hemos mantenido, no podría darse. Esa es la esperanza que me dejan nuestras cartas: un cruce casual o amañado (por Valerie, por ejemplo, que es la artífice de todo esto) en el que darnos cuenta que las palabras, aunque puedan escribirse en dieciséis idiomas, muchas veces no alcanzan.

Desde que empezó el sindióis este de la guerra, muchos se han puesto en contacto conmigo, pidiéndome opiniones sobre el conflicto, sobre literatura ucraniana, sobre la política del país, yo qué sé, sobre todo lo que al periodista desinformado se le pudiese pasar por la cabeza en ese momento. Siempre me ha rondado una pregunta que ellos parecen no hacerse: ¿qué puede saber de todo esto alguien que se ha ido de ese país con siete años? Vuelvo a preguntarme ¿cómo demonios pueden legitimar a una persona su lugar de nacimiento (al que nunca ha vuelto) para despejar estas cuestiones? ¿Por qué no me llaman para hablar de flamenco (del que creo entender un poco)? Estoy convencido de ser sevillano, trianero, concretamente, que por un capricho materno se crio en Canarias... Pero no, la realidad no admite esas ficciones, mis íntimos me llaman apropiacionista.

Cómo me emociona lo del mantel, el mantel colgado lentamente. Me viene el principio de *La grande bellezza* y aquella frase de Gambardella: «A esa pregunta tan infantil, mis amigos contestaban siempre lo mismo: los coños. Yo en cambio contestaba: el olor de la casa de los viejos», al parecer los japoneses lo llaman *kareishu* y lo causa el 2-nonenal y es un olor que aparece a partir de los treinta años. Creo que soy adicto a ese olor... Una especie de tecla que me activa las *maguas*, la *soudade*.

Combatiré esa propensión poniéndome un vino y *Las simples cosas* de Tejada Gómez, para celebrar tus palabras y homenajear tu escritura (sé que el tinto nos une, aunque yo no sea capaz de escribir bajo su influjo).

Al otro lado de mi ventana hay una pareja que ha adoptado un Beagle, andan medio desnudos por la casa; sobre un aparador turquesa de motivos moriscos, una foto de sus hijos. Voy a hacer un pollo al ajillo. Y a seguir manteniendo en silencio esta correspondencia nuestra, en la sobremesa que me propones. Ya me contarás cómo es la luz de Venecia a esta hora, cómo se llama tu hija, cómo eres capaz de escribir de seis de la tarde a seis de la madrugada. Gracias por tus palabras, y por hacerme sentir menos solo en esta telaraña lingüística, similar a la urbe Octavia de Calvino.

MARIANA TRAVACIO

Dimas del alma: me llega esta misiva tuya, tan bella, y es imposible no enviarte unas breves líneas, casi como de quien busca extender la sobremesa del domingo. Quiero agradecerte ese plural: que nos señalen del color que quieran: anidaremos en un olor, en un mantel o en esos vecinos que andan, como se anda en la literatura, medio desnudos por la casa. Es de noche y no corre una gota de aire. Venecia parece suspendida, como en espera de algo. Acaso nos ande esperando, con el mantel tendido, en una plaza de palomas que no saben de fronteras. Ya nos encontraremos, verás. Será de noche, como ahora. Llegarás como el sevillano que sos. Yo te esperaré con un pollo al ajillo y una copa de tinto. Te prometo que solo hablaremos de flamenco. Y de literatura.

«A veces creo que escribimos con una pala y un pico en la mano: excavamos. Hay algo ahí, al fondo de toda la tierra, al final de la memoria, que no se deja decir. Por suerte. Si pudiéramos decirlo todo, ya no habría escritura. Supongo que no nos quedará más remedio que seguir vagando, acaso en círculos, como si no pudiéramos distinguir si el camino va o vuelve»

El sabor de la poesía

por **Gioconda Belli**



En el Palau Roberts, Paseo de Gracia, Barcelona, se anuncia un «Banquete de Poesía».

He sido invitada a ser parte del banquete y leer poemas ante los comensales. He aceptado la invitación porque por muchos años he asistido a eventos

de la Casa de América, Catalunya, y es una institución con la que me unen el tiempo y el cariño. El Palau Roberts es un edificio hermoso. Perteneció a un destacado personaje catalán, el rico financiero Robert Robert Surís. La esquina que compró llegaría a ser parte del eje más cotizado de Barcelona, vecina a la Pedrera de Gaudí, el jardín de Euterpe, la calle Diagonal y ubicada en el Paseo de Gracia. Robert dio a construir allí la residencia de su familia. Se la encargó al arquitecto francés Henry Grandpierre. Los trabajos fueron dirigidos por Joan Martorell y Montells y terminaron en 1903. La casa de estilo neoclásico posee un bello jardín diseñado por el mismo jardinero que diseñó los de la Plaza de Cataluña. A través de los años, la mansión tuvo varios dueños, pero al fin quedó en manos de la Generalitat en 1981. Es ahora un centro cultural y de información de la ciudad. El día en que se celebraba el Banquete de Poesía en el jardín, dentro del edificio se llevaba a cabo una exposición sobre los masones en Barcelona. En el foyer me encontré con el otro poeta invitado, Edgardo Dobry, Premio Ciudad de Barcelona de Literatura en Lengua Castellana. Es de origen argentino, pero lleva más de treinta años viviendo en Barcelona.

La invitación a un banquete de poesía me había sonado seductora. Me imaginé leyendo en un salón iluminado y decorado al estilo romántico con hombres y mujeres vestidos de gala, atentos a mis palabras y con un fondo de leve tintineo de copas y sonrisas encarnadas reflejándose en el vino blanco. Sólo al acercarse la fecha quise saber detalles y me fui enterando de que sería en el jardín, que el traje era casual y que cada uno de los poetas invitados leería por unos quince minutos.

Ninguna de mis fantasías logró, felizmente, superar la realidad de la velada. Las mesas en el jardín, redondas, con manteles y cristalería, se fueron llenando de comensales. A los lados del podio con el micrófono, en sendas mesas de *buffet* se acumulaban en fruteros y sobre las mesas una variedad de libros de poesía. Camareros afanosos nos repartieron los menús. La maestra de ceremonias, Cristina Osorno, explicó que debíamos escoger una entrada, el plato fuerte y el postre. Lo peculiar era que todas las opciones eran libros de poemas. Uno tomaba su menú, pasaba a la mesa del *buffet* y tomaba los libros escogidos. Mientras tanto, nos servían vino. Me fui a la mesa con Nicanor Parra, Jaime Sabines y Rubén Darío. A mi lado estaba Marta Nin, John Carlin y mi esposo, Charles Castaldi, cada quién hojeando y leyendo poemas de sus libros escogidos. Lo mismo vi que sucedía en las otras mesas. La poesía fue pasando de boca en boca, cada uno señalando algún poema en particular que le impresionaba. La idea que al principio había parecido un poco peregrina, de pronto nos resultó a todos deliciosa.

No sé cuánto tiempo pasamos así, leyendo y comentando, hasta que Dobry y yo pasamos a leer nuestros poemas al podio. En medio de las lecturas nos sirvieron unas tapas latinoamericanas y más vino.

Me gustaron mucho los poemas de Dobry, muy originales y llenos de humor y ternura. Luego se invitó a los comensales a pasar al micrófono si les apetecía leer algún poema de los autores seleccionados. Escuchamos a invitadas leer poemas de Sabines, de César Vallejo, de Raúl Zurita.

Mirando a mi alrededor, constatando mi propio deleite con esa noche y ese banquete inesperado donde, de hecho, se sirvió y degustó poesía, sentí que había asistido a la moderna versión de lo que habrán sido las celebraciones medievales donde los juglares recitaban sus creaciones. Los que no habíamos tenido la experiencia del Banquete de Poesía -que la Casa América Catalunya ha venido haciendo anualmente excepto por los años de la pandemia- sentíamos el íntimo y quieto deslumbramiento de compartir en colectivo unas horas de inmersión en la palabra poética. Al otro lado de la verja que rodea el Palau Robert, Barcelona acarreaba su río de gentes ocupadas, mirando sus teléfonos, caminando a toda prisa, ajenos a la epifanía en el jardín de al lado.





LILIANA COLANZI O LA NARRATIVA DE «LO INQUIETANTE»

por Tania Padilla Aguilera

Liliana Colanzi (Santa Cruz, Bolivia, 1981) es una de las escritoras latinoamericanas con mayor proyección en la actualidad. La reciente concesión del prestigioso premio Ribera del Duero por su colección de relatos *Ustedes brillan en lo oscuro* (Páginas de espuma, 2022) supone su definitiva consolidación entre público y crítica en el territorio español. Esto conlleva una inmediata institucionalización literaria que ha de rastrearse en algunos fenómenos como su irrupción en el campo literario hispánico, un inmediato encuadre generacional o la reedición de su obra anterior, entre otros. Este libro refrenda una sólida trayectoria cuentística en la que destacan las colecciones de cuentos *Vacaciones permanentes* (2010), *La ola* (2014) o *Nuestro mundo muerto* (2016).

Colanzi podría relacionarse con otras autoras del ámbito latinoamericano como Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), Valeria Luiselli (Ciudad de México, 1983) o Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), con las que a menudo comparte rasgos estilísticos e inquietudes temáticas. Sin embargo, tanto por su forma de entender el hecho literario como por sus lecturas e influencias, Liliana Colanzi desempeña un papel relativamente autónomo en las redes de sociabilidad establecidas en este campo literario hispanoamericano. En varias entrevistas la autora ha reconocido que algunos de sus referentes literarios son Denis Johnson, Natalia Ginzburg, Hemingway, Junot Díaz y Roberto Bolaño.

Su perfil autorial es preponderantemente académico, aunque también está ligado al mundo editorial. Colanzi cursó estudios de Comunicación Social en Santa Cruz y realizó un máster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Cambridge. Asimismo, es doctora en Literatura comparada por la Universidad de Cornell, donde actualmente ejerce como investigadora y docente. En 2009 fue coeditora de *Conductas erráticas* y en 2013 editó la antología de

cuentos *Mesías*. Ya en 2017 inicia su proyecto editorial Dum Dum editora.

Entre otros, ha sido galardonada con el Premio Internacional de Literatura Aura Estrada 2017, y en 2017 fue finalista del García Márquez de cuento con su libro *Nuestro mundo muerto*. Ese mismo año fue elegida entre los 39 escritores latinoamericanos menores de 40 años más destacados en el Hay Festival. Por otra parte, debemos subrayar su labor como periodista en medios como *El Nuevo Día* y *Número Uno*. Además, han sido publicados textos suyos en *El País*, *Letras Libres*, *Americas Quarterly*, *The White Review*, *El Desacuerdo* y *Etiqueta Negra*.

Este ecléctico perfil autorial refrenda algunas conclusiones derivadas de una primera aproximación a su obra cuentística. La autora alterna en ella lo poético y lo prosístico, lo narrativo y lo dialéctico. Construye imágenes potentes que están siempre al servicio del avance de la trama. Su estilo es sencillo, de frase escasamente alambicada y, por lo tanto, precisa. Es admirable la capacidad de Colanzi para transmitir lo que desea en cada momento: retratar a un personaje, describir un ambiente, exponer una idea. El tono y la cadencia de su prosa están cuidados hasta el extremo. En este sentido, la propia autora ha confesado que desarrolla con especial prurito la labor de corrección de sus textos. Sin embargo, la forma jamás se interpone entre el significado del texto y el lector, más bien al contrario: Colanzi logra comunicar sus ideas de forma transparente y directa, contribuyendo con su esmerado estilo a configurar esos particulares mundos en los que nos sumerge. Además, la ironía, y a menudo el sarcasmo, de su narrativa nos permite tomar distancia con respecto a esos personajes que, por otra parte, son profundamente humanos y con los que la autora logra en el lector una identificación inmediata.

Ustedes brillan en lo oscuro es un sólido libro de relatos que se caracteriza por el uso de un lenguaje muy ajustado que genera una onírica yuxtaposición de imágenes. Cada cuento funciona como una suerte de microrrelato sincopada poblada por numerosos personajes. La relevancia de la elipsis, de lo omitido o no contado, de lo que se nos hurta, se convierte en todo un ejercicio para el lector, tal y como se plantea desde los consabidos presupuestos de la «estética de la recepción», esbozados, entre otros, por Umberto Eco. El interés gira en torno a lo femenino y lo social (la maternidad, el género fluido, la religión, el maltrato, el medio ambiente...), que se materializa en cada relato a través de ese ramillete de personajes que protagoniza la acción.

Este libro de relatos se inicia con el cuento titulado «La cueva», en el que la autora, a partir de una serie de ingeniosas calas temporales en el pasado, presente

«La autora alterna en ella lo poético y lo prosístico, lo narrativo y lo dialéctico. Construye imágenes potentes que están siempre al servicio del avance de la trama. Su estilo es sencillo, de frase escasamente alambicada y, por lo tanto, precisa. Es admirable la capacidad de Colanzi para transmitir lo que desea en cada momento: retratar a un personaje, describir un ambiente, exponer una idea»

y futuro de este espacio, nos presenta a una serie de personajes (seres humanos, animales, microorganismos, hologramas) que van a dar lugar a una sucesión de estampas aparentemente estáticas que, sin embargo, acaban funcionando de forma conjunta como un todo orgánico. En las relaciones establecidas juega un papel fundamental una suerte de soterrado concepto de «cadena trófica». Acerca de este planteamiento narrativo, también presente en relatos anteriores, como «Nuestro mundo muerto», la autora utiliza el *cronotopo* bajtiniano en un juego espacio-temporal en el que pasado, presente y futuro se dan la mano. Con ello se origina una suerte de artificio literario que la propia autora denomina «retrofuturismo».

En «Atomito» se plantean numerosas historias en un barrio marginal junto a una central nuclear. El título del relato alude al nombre de la mascota de la central.

«En su último libro de relatos, Colanzi nos presenta una ristra de historias, impecablemente contadas, caracterizadas por ese ambiente que Freud calificaría de “unheimlich” o inquietante y que apela directamente al tuétano del lector. Sus historias están hechas más para ser sentidas que comprendidas»



Esta remite a un buenismo capitalista que persigue dulcificar el terror desde una infantil inocencia. Como contraposición, la autora plantea el lado más siniestro de las consecuencias de la radioactividad, que acaba enloqueciendo a una población ya de por sí inmersa en el inframundo de la marginalidad.

La protagonista de «La deuda» inicia un viaje con su tía, a quien oculta su avanzado embarazo. Por su parte, esta no revela a su sobrina que en realidad es su hija. El río juega un papel metafórico muy sugerente en este relato generacional en el que se plantea un viaje funcional (ir a cobrar una deuda) que acaba convirtiéndose en un viaje iniciático (el encuentro con toda una genealogía familiar plagada de enigmas). En el relato abundan los símbolos: además del papel del río, encontramos una plaga de «sepes» devorando la casa, o una muñeca-raíz enterrada en el jardín cuya cabellera le cubre el rostro. Se trata de un relato fragmentario en el que todas las piezas van encajando paulatinamente. El cuento concluye con las contracciones de la protagonista ante el deudor de su tía-madre, que se enfrenta a ellas con una actitud beligerante que presagia lo peor.

Con respecto al compendio de relatos presentado a concurso, hay un añadido posterior, el cuento titulado «Los ojos más verdes». En él la protagonista realiza un pacto con el Diablo para cambiar el color oscuro de sus ojos, que aquí parece aludir al contradictorio complejo del nativo con respecto a sus orígenes. Se trata del relato que menos aporta al conjunto, con el que no acaba de ensamblarse. Tal vez no haya sido un acierto su inclusión en el libro, por lo demás plenamente orgánico.

«El camino angosto» focaliza a unas chicas que viven inmersas en una comunidad religiosa cuya radicalidad recuerda a la de los menonitas o los amish, pues esta permanece aislada de la vida moderna. De nuevo la protagonista es una mujer que pulula entre numerosos personajes arrastrando unas inquietudes que son más fuertes que las directrices del coercitivo pastor que está al frente de esta distópica sociedad.

Finalmente, «Ustedes brillan en lo oscuro», el relato que da título a la colección, está basado, como la propia autora aclara en una nota, en el accidente radiológico de Goiânia en 1987. La narración, que establece un estrecho vínculo con «Atomito», cuenta la historia de varios enfermos fascinados por los polvos luminosos que constituyen el foco del mal y que simbolizan la belleza que alberga la muerte.

En su último libro de relatos, Colanzi nos presenta una ristra de historias, impecablemente contadas, caracterizadas por ese ambiente que Freud calificaría de «unheimlich» o inquietante y que apela directamente



al tuétano del lector. Sus historias están hechas más para ser sentidas que comprendidas. La ambientación, la fragmentación, la abundancia de personajes cuyas historias se entrecruzan, la ironía, las elipsis, los espacios en blanco, la inserción de puntuales elementos gráficos... Todos estos elementos contribuyen a la configuración de un tapiz narrativo sólido que tiene la innegable apariencia de una punta de iceberg por debajo de la cual subyace una serie de posibles novelas. En este sentido, sus relatos, aunque autosuficientes, constituyen una suerte de esbozos novelísticos en los que el lector, irremediamente atrapado por la atmósfera inventada, quisiera permanecer dentro durante más páginas. Esto no resta valor a la obra de Colanzi, perfectamente cerrada y redonda, más bien lo incrementa: el potencial de la narrativa de la autora boliviana es infinito, y el lector, frustrado ante lo que se nos presenta como una suerte de lúcida síntesis, no puede sino desear seguir inmerso en el inteligentísimo universo narrativo originado. Por otra parte, la autora logra subvertir el género de ciencia ficción ofreciendo un producto particularmente literario en el que el contenido moral inherente a este tipo de narrativa queda disuelto en una sugestiva ambigüedad que conforma una identidad narrativa especialmente singular.

En definitiva, la narrativa de Colanzi se mueve en un espacio intermedio entre una realidad objetiva, de las

cosas, y una realidad, a su manera también objetiva, que se resuelve en lo humano proyectado *sobre* las cosas. Siguiendo a Foucault y Deleuze, trabaja desde un concepto de realidad ambiguo, como construcción artificial que anula las divergencias entre lo real y lo inverosímil. En la narrativa de Colanzi todo forma parte del mismo plano: una propuesta radical y propia de un universo narrativo que se mueve en un complejo espacio de indeterminación formal (lo coloquial frente a lo literario) y conceptual (el mundo objetivo frente al subjetivo). A pesar de lo aparentemente lúdico de sus textos, subyace en todos ellos un sentimiento de descontento social que se transforma en rabiosa crítica hacia la modernidad. Además, la autora hace especial hincapié en los valores puros del indigenismo, así como en una soterrada relevancia de lo telúrico y su influencia en una humanidad cada vez más desarraigada en la que tiene una importancia crucial el todavía limitado rol de la mujer. La personalísima pátina literaria con la que la autora cubre sus textos hace que, paradójicamente, su mensaje llegue al lector de forma directa y eminentemente emocional. En este sentido, la literatura de Colanzi se nos presenta como un proyecto coherente en el que lo connotativo juega un papel muy relevante en relación con la manera en que el mensaje socioliterario se transmite a un siempre fascinado lector.

UN FANTASMA RECORRE LA LITERATURA LATINOAMERICANA DEL XXI

por **Álvaro Luque Amo**

Como sureño acostumbrado al calor, me gusta imaginarme a William Faulkner tal y como aparece en esa foto en la que posa sin camiseta, sentado en algún rincón de Hollywood, tecleando las páginas de *Absalón, Absalón* (1936), quizás, y describiendo esa habitación que lleva cuarenta y tres años con las ventanas cerradas porque «alguien opinaba que el aire en movimiento y la luz producen calor, mientras que la penumbra resulta siempre más fresca». Una penumbra densa, pesada y atemporal, de la que emergen los «fantasmas quejumbrosos» tan presentes en Juan Rulfo. A este último le costaba admitir la influencia de Faulkner en su *Pedro Páramo* (1953), y sin embargo ya es de sobra conocido que detrás de su Comala está la Yoknapatawpha del estadounidense; que tras el «puro calor sin aire» rulfiano se encuentra el «calor seco y polvoriento» de Faulkner; que detrás de los fantasmas mexicanos se localizan los del estado de Missisipi. Luego vino García Márquez, quien confesaba haber pasado una noche en vela leyendo la novela de Rulfo y que incorporó ambos universos, gótico sureño y Comala onírica, para crear la Macondo de *Cien años de soledad* (1967).

Medio siglo después, un nuevo «grupo» literario, semejante en cierta medida al *boom* por el importante papel de la industria editorial española en su desarrollo —aunque sus autoras reniegan de este marbete—, acaba de irrumpir en las letras hispánicas. Desde 2020 hasta ahora acapara titulares de la prensa cultural, y los nombres que ha recibido son variados: «Nuevo gótico latinoamericano», «Gótico andino», «Nueva literatura de lo paranormal» o «Realismo macabro», entre otros. Estas etiquetas engloban a determinadas escritoras del ámbito hispanoamericano que aparecen o se consolidan desde la segunda década del XXI en adelante y producen una narrativa vinculada al género clásico de la literatura gótica o de terror. Como ocurre en estos casos, resulta

difícil encontrar rasgos compartidos en todas, pero el tronco del árbol puede empezar a vislumbrarse, como hace Natalia García Freire, a partir de los antecedentes literarios. Según ella, en la base estarían Borges, Bioy Casares, Felisberto Hernández, Julio Cortázar o Juan Rulfo en el ámbito hispánico, y otros como Faulkner o Stephen King en el internacional, que no son sino algunos de los escritores mencionados: «ese gótico latinoamericano», sostiene García Freire, «ha venido a instalarse en la literatura, tomando a estos y estas autoras (...), pero reinventando los escenarios para adecuarse perfectamente a temas locales».

Esta nómina de escritoras ha despertado especial interés en editoriales españolas de recorrido, pues a la particular atención que se les presta a las autoras desde la pasada década se le suma la necesidad de renovar la narrativa contemporánea. Tras el paso de colectivos literarios con trayectoria breve y obras de relativa trascendencia, como puede ser el llamado *afterpop*, la narrativa imaginativa necesita ganar espacio frente a un tipo de literatura autobiográfica y autoficcional que copa el mercado español e internacional de los últimos años. Entre las editoriales que han adivinado el movimiento destacan grandes casas como Anagrama o Random House, pero también pequeños sellos como Candaya o Página de Espuma, lo que demuestra la heterogeneidad y vitalidad de esta relación de escritoras.

En general, no se trata de una corriente particularmente novedosa. Hace ya casi dos décadas, Mario Levrero publicó la que es quizás la novela hispánica más importante del siglo XXI junto a 2666, *La novela luminosa* (2005), y en ella pueden encontrarse algunos de los elementos que singularizan a este «grupo». Igualmente sucede en el ámbito de la novela norteamericana con la publicación de *House of Leaves* (2000), de Danielewski, y su traducción al español en 2013, que marca un hito en

la reciente literatura de terror. Pese a ello, son autoras que hacen propios ciertos temas de esta veta gótica de la literatura universal y los adaptan a la segunda década del siglo XXI, cuando se ha producido una emergencia de la narrativa de escritoras nunca antes vista.

Un hombre viaja con su hijo y el paisaje es extraño, inhóspito, hostil. El lector medio no requiere de mucho más para recordar una de las obras maestras del siglo XX: *La carretera*, de Cormac McCarthy. En la estructura de esta novela se fundamenta *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez (1973), obra que supone la consagración del movimiento, y probablemente el motivo de que se le estén dedicando tantas páginas. En esta novela, publicada en 2019 tras ganar el Premio Herralde de Anagrama, no se encuentran exactamente los seres extraños de McCarthy, ni tampoco esa inquietante tiniebla, pero sí aparecen fantasmas del pasado, cuerpos enfermos, oscuridad. Es 1981, en Argentina; padre e hijo, Juan y Gaspar, se han quedado sin Rosario, su mujer y madre respectivamente, y parten en busca de los familiares de ella. En el camino, se revela que el hijo ha heredado las cualidades de médium de su

padre y es capaz de ver fantasmas o apariciones muy similares a los de Night Shyamalan. Nuestra parte de noche se divide en cinco partes en las que se combinan las voces narrativas y el transcurso de los acontecimientos, que no es lineal, y a partir de esta estructura Enríquez arma una novela total en la que por encima de todo destacan los grandes temas de la literatura clásica —el amor filial, los vínculos forjados ante el peligro etc.—, así como un estilo sencillo, llano y lírico al mismo tiempo, que recuerda al empleado por otros autores de la nueva ola hispanoamericana, como es el caso de Alejandro Zambra.

«Tras el paso de colectivos literarios con trayectoria breve y obras de relativa trascendencia, como puede ser el llamado *afterpop*, la narrativa imaginativa necesita ganar espacio frente a un tipo de literatura autobiográfica y autoficcional que copa el mercado español e internacional de los últimos años»

Lo de Mariana Enríquez ha desembocado en fenómeno editorial. Los lectores se multiplican, las revistas musicales le dedican artículos y Anagrama ha reeditado su primera novela, *Bajar es lo peor*, publicada en 1995. Entre sus otros libros, destaca el conjunto de relatos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), en el que Enríquez ya abunda en temas y personajes similares a los de su novela posterior —terror en lo cotidiano y creación de una atmósfera enrarecida, absurda, vinculada al *unheimlich*; personajes que cuestionan los roles sexuales hegemónicos; retrato y crítica socio-política de Argentina en las últimas décadas del siglo XX—, lo que deriva en la configuración de un mundo propio, una Comala particular.

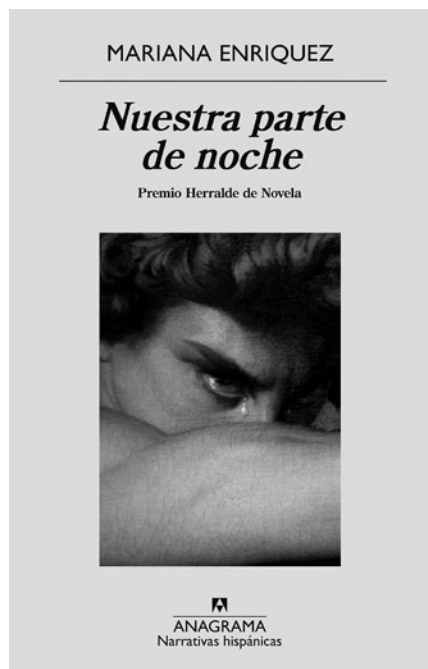
Junto a esta primera figura, tal vez la autora que más atención ha acaparado es otra argentina, Samantha Schweblin (1978), quien adquiere presencia en el contexto español tras la publicación de su primera novela, *Distancia de rescate* (2014), en Random House. En esta obra no hay tantas alusiones al terror clásico como ocurre en *Nuestra parte de noche*, pero sí existe una constante presencia de lo sobrenatural y, con ello, del miedo a la pérdida, que justifica el propio título. La novela está compuesta por cuatro personajes principales, dos madres —Amanda y Carla— y dos hijos —Nina y David—, y se desarrolla a partir de un diálogo entrecortado, ambiguo, poético y onírico entre dos de ellos, Amanda y David. En su charla, las dos voces narran el suceso que caracteriza a Carla y se convierte en motor de la historia: el trauma vivido junto a su hijo, David, cuando este bebe agua de los parajes contaminados en los que viven y para salvar su vida debe conducirlo hasta una curandera que lo ayuda a sobrevivir mediante un proceso de transmigración.

Después del proceso, el niño no es el mismo, y a partir de ahí se desarrolla el tono siniestro de la historia, cuando de modo especular Amanda vive algo parecido y su diálogo con David desnuda la carga materna y los miedos derivados de ella. La estructura de la novela, un «prodigio técnico» en palabras de Alberto Olmos, termina de esculpir un ambiente espectral.

De otro contexto hispanoamericano procede Mónica Ojeda (1988), la más joven de las autoras hasta ahora nombradas. Ojeda, ecuatoriana, ha adquirido notoriedad en la literatura hispánica después de publicar su segunda novela en 2016, *Nefando*, en la editorial Candaya. *Nefando* comparte con *Distancia de rescate* cierta similitud en el uso de las voces narrativas en combinación con el monólogo interior de los personajes. Estos últimos son unos jóvenes que comparten piso en Barcelona y se ven vinculados a la creación de un videojuego, *Nefando*, en el que parece no pasar nada, y cuya falta de acción narrativa, sumada al morbo de las imágenes que ofrece —y que terminan provocando su prohibición—, es adictiva para el espectador. La fascinación por el objeto recuerda en este caso al Aleph borgiano, pero sobre todo a la célebre película encontrada en *La broma infinita*, con la que Foster Wallace satiriza una sociedad enloquecida y enganchada a las imágenes del *samizdat*, el entretenimiento. La autora añade además importantes dosis de sexo depravado y metaliteratura, en una obra que tiende más a la experimentación literaria —por medio del *zapping*, que recuerda a *La casa de hojas*, y también de las entrevistas, como en *Los detectives salvajes*— que las anteriores. Ojeda ha publicado, a su vez, la novela *Mandíbula* (2018), en la que lo terrorífico se presenta más explícitamente, y el

estilo posee mayor carga lírica, con una primera frase contundente: «Abrió los párpados y le entraron todas las sombras del día que se quebraba». Esa que despierta es una adolescente, obsesionada con las historias de terror en Internet, que está maniatada en una cabaña en medio del bosque. La que la ha secuestrado es su profesora de literatura, quien se venga por el acoso al que ha sido sometida por su alumna. A partir de ahí, Ojeda es capaz de levantar una historia, como casi todas las suyas, dura y perturbadora.

Si estas son, tal vez, las autoras que más repercusión han tenido hasta la fecha, la nómina es amplia. Destaca, en Bolivia, Liliana Colanzi (1981) con varios libros



de cuentos que han tenido un éxito inmediato. El último de ellos, *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022), es una buena muestra de las líneas generales del neogótico latinoamericano: mezcla de lo sobrenatural con la crítica ecológica; problematización de la maternidad; construcción de una atmósfera espectral, siniestra, basada en «lo que muerto», como dice la autora, «regresa al presente para perseguirnos». En Argentina, otra vez, llama la atención la obra de Dolores Reyes (1978), *Cometierra* (2019); en ella se potencia la perspectiva feminista a partir de una niña protagonista, huérfana y apodada cometierra, que tras ingerir tierra es capaz de dialogar con muertas. Estas son, por lo general, asesinadas, maltratadas, desaparecidas o violadas, y su don de médium le permite en un momento dado comprender, como anagnórisis, que fue su padre precisamente quien asesinó a su madre. También ha tenido repercusión la novela de la venezolana Michelle Roche Rodríguez (1979), *Malasangre* (2020), en la que esta construye una historia de carácter político en la Venezuela de los años 20 combinada con un relato de vampiros a partir de la condición de hematófaga de la protagonista. También interesante me parece la obra de Solange Rodríguez (1976), ecuatoriana, con su libro de relatos *La primera vez que vi un fantasma* (2018), publicado a su vez en Candaya, y sobre todo la colección de relatos *La muerte silba un blues* (2014), de la también ecuatoriana Gabriela Alemán (1969), quien no se ha asociado habitualmente a este conjunto de autoras, pero cuyos relatos, todos titulados en homenaje al cineasta español Jesús Franco —tío de Javier Marías—, se ajustan perfectamente a la atmósfera narrativa y a los temas comentados.

Más autoras —y bastantes que faltan— podrían sumarse a esta nómina: algunas más próximas, como Gabriela Ponce o Giovanna Rivero, y otras en las cercanías, como Fernanda Trías, Alia Trabucco o María Fernanda Ampuero, algo alejadas del terror o de lo gótico para ahondar sobre todo en asuntos sociales y políticos. Todas, eso sí, y es algo que tienen en común todas ellas, presentan una marcada conciencia de su estatus como escritoras que condiciona la temática elegida, el desarrollo de los personajes y la configuración de las voces narrativas.

Empezaba el artículo hablando del ambiente cálido en las novelas de Faulkner, Rulfo y García Márquez. También se puede hallar un clima parecido en *Nuestra parte de noche*, en donde «el calor era inaudito» o «agobiante»; en *Distancia de rescate*, en cuyos principales parajes «hace demasiado calor»; y en *Nefando*, donde «el sol quemaba en cada esquina». Por lo general, los ambientes elegidos —en correspondencia con los países de origen de los escritores— contribuyen a configurar una atmósfera cálida

y agobiante, que desde el realismo mágico refuerza el tono absurdo, surrealista, onírico y sobre todo fantasmal de los espacios.

Otro elemento compartido en estas obras es el desarrollo del erotismo y la problematización de conductas sexuales hegemónicas. En *Nuestra parte de noche*, Enríquez diseña un protagonista, Juan, que mantiene relaciones sexuales con hombres y mujeres, y asume su bisexualidad con normalidad —una de las virtudes de la novela reside precisamente en la elaborada construcción de este personaje—; en *Distancia de rescate*, se pone en funcionamiento una tensión sexual entre las dos protagonistas mujeres; en *Nefando*, Ojeda hace de la pornografía y la perversión sexual —se juega, no obstante, con la idea del pecado nefando— uno de los ejes narrativos del relato. El peso del motivo sexual varía en cada obra, pero en general es uno de los elementos más importantes de la historia y suele mostrarse de modo explícito: *Sanguínea*, de Gabriela Ponce, comienza con la detallada y meritoria descripción de una relación sexual, mientras que, en *Malasangre*, Michelle Roche Rodríguez ahonda en los vínculos entre sexo y vampirismo.

Hay, además, y aunque se trate de una cuestión difícil de discernir en conjunto, una utilización del estilo que favorece el registro lírico. Esto es especialmente acusado en el caso de Mónica Ojeda y Samantha Schwebelin, cuya prosa es deliberadamente poética, pero también puede encontrarse de un modo quizás más tendente a lo coloquial en Enríquez, en la línea del citado Zambra, y también, con la debida distancia, a la manera de Bolaño. De hecho, como cumbre de la narrativa hispánica del XXI, la obra del chileno late inevitablemente detrás de la narrativa de casi todas estas autoras.

Y por encima de estas líneas, claro, las sugeridas arriba a propósito de los temas, que de una manera u otra protagonizan muchas de estas obras: asuntos propios de la literatura de terror; preocupación por cuestiones políticas y sociales como la dictadura argentina o la ecología; creación, en algunos casos, de una estética experimental; reivindicación de la mujer y sus condiciones materiales como las derivadas de la maternidad. Se ha hablado a este propósito de que los referentes pueden encontrarse no solo en los autores citados en la primera parte de este trabajo, sino también en una determinada veta de la literatura de autoras que podría partir de escritoras menos conocidas como María Luis Bombal —cuya obra principal, *La amortajada* (1938), ha sido recuperada recientemente por Seix Barral— o Armonía Somers. Es una de las fortalezas de esta corriente: constituirse como una generación novelística de mujeres capaz de adquirir resonancia en el contexto hispánico al tiempo que recupera o rehace una línea de la tradición literaria. Solo queda saber hasta cuándo durará la aparición, invocada por estas autoras, del bello fantasma latinoamericano.

LOS APOCALIPSIS MILIMÉTRICOS DE TOMÁS DOWNEY

por **Munir Hachemi**

Las brasas ya están rojas. Alonso las separa y trae la parrilla, acomoda los chorizos. Con los ojos cerrados siente la grasa crepitar sobre el hierro caliente, el olor que flota en el aire, los kilómetros y kilómetros de campo que lo rodean, la tierra en la que las plantas crecen y se secan y vuelven a crecer, los animales que nacen, mueren y se pudren; y él es una parte ínfima de todo eso que gira alrededor del sol; y para qué, que alguien se lo diga, para qué resistirse a esa inercia si a él le basta con mirar el cielo para saber que ese movimiento en espiral, sin apuro, sin pausa, algún día va a colapsar sobre su propio centro; y todo va a ser parte de una misma nube de polvo y gases; y para qué Alonso, para qué María, para qué todos los relojes del mundo, todos los caballos muertos, todas las hectáreas de tierra seca.

«Un ramo de cardos», Tomás Downey.

Y ahora se me ocurre que en verdad el caballo nunca se hace visible del todo, sino que por momentos vamos descubriendo partes y esas partes enseguida se borran cuando aparecen otras. La cuestión, quizá, es el compromiso con la visibilización del caballo. Esa es la literatura comprometida y la que me interesa: la literatura comprometida con la visibilización del caballo.

El caballo y el gaucho, Pablo Katchadjian.

Este es un texto sobre la literatura de Tomás Downey, pero también podría ser un texto que cuenta cómo escribir sobre la literatura de Tomás Downey o un diario de lo que me ha pasado mientras pensaba en escribirlo. Por ejemplo: hace unos meses un editor me envió un email: «¿qué te parecería traducir al castellano a Tomás Downey? Me han dicho que es muy bueno». Por ejemplo: su cuento «Ver a un niño», que

«De las obsesiones que todos tenemos, la que viene coronando últimamente mis pesadillas tiene que ver con las posibilidades específicas de lo literario. Hay algo en la literatura que no está en –digamos– la filosofía o la ciencia o el periodismo o las actas judiciales, un despliegue de las relaciones, un laboratorio social, la puesta en escena de unos personajes que de pronto empiezan a moverse solos. La literatura como simulador; los relatos de Downey como simuladores de un apocalipsis invisible»

no llega a las cuatro páginas, ya merecería un ensayo más largo de lo que este puede llegar a ser. Es un relato perfecto, un mecanismo preciso, una escuela en la que un escritor puede aprender todo lo que necesita. Quiero decir que se podría escribir un libro sobre los relatos de Tomás (y otro sobre por qué no está todo el mundo hablando de ellos). Hay un entusiasmo, claro, y también algo de avaricia, como si me hubiera sido dada la oportunidad de traducir a Downey al castellano.

Pero esto no va a ser un libro sino un artículo breve; en algún punto es también la autoetnografía de alguien que intenta comprender algo que le ha sido revelado. ¿Qué pasa con Tomás Downey? ¿Qué hay en esos cuentos a los que vuelvo una y otra vez?

En primer lugar, algo argentino o algo que yo creo detectar en la narrativa breve contemporánea de la Argentina. De las obsesiones que todos tenemos, la que viene coronando últimamente mis pesadillas tiene que ver con las posibilidades específicas de lo literario. Hay algo en la literatura que no está en –digamos– la filosofía o la ciencia o el periodismo o las actas judiciales, un despliegue de las relaciones, un laboratorio social, la puesta en escena de unos personajes que de pronto empiezan a moverse solos. La literatura como simulador; los relatos de Downey como simuladores de un apocalipsis invisible.

Curiosamente, en ninguno de sus cuentos asistimos a un fin del mundo material, pero en todos reconocemos, aunque no contemos con las palabras para decirlo, una escatología íntima, fría, casi invisible. Es –como escribirá Olalla Castro en un libro que aún no se ha publicado– una invitación: «[p]iensa en todas las veces / que el mundo se acabó».

¿Cómo construye Tomás esos mundos perfectamente similares al nuestro pero que, sin embargo, ya se han terminado (aunque nadie se haya dado cuenta)? Creo haber

encontrado el mecanismo secreto que opera en sus relatos: Downey narra universos que siempre son el nuestro, pero a los que se les ha sustraído algo. Ese algo nunca es una cosa, siempre es más bien un esquema, un diagrama de la forma en que las cosas se relacionan y se producen las unas a las otras. Por ejemplo: ha dejado de operar la ley de la gravedad. Se podría acotar más: ha dejado de operar sólo en el dormitorio de Leo y Romina, y ahí comienza la especulación. ¿Qué van a hacer? ¿Van a intentar mudarse? ¿Van a enfadarse? ¿Van a culparse mutuamente? El ejemplo, sin embargo, es pobre, porque lo que falta en los cuentos de Downey es algo que no se puede nombrar, algo que repta entre los nombres de las cosas, algo como sus cet, algo que se «derrama[...] entre las manos», sin «densidad».

Entonces, eso que repta no tiene nombre, pero podemos escuchar su siseo. Por ejemplo, en «Ver a un niño», incluido en *Acá el tiempo es otra cosa* (Interzona, 2015). El cuento empieza así: «B oyó que en un barrio periférico exhiben a un niño. Algunos quieren ir a verlo, otros preferimos ahorrarnos la molestia. Durante el almuerzo lo debatimos y lo sometemos a votación. Resulta un empate».

Resumir ese texto brevísimo tiene algo de excesivo, así que si pueden hacerse con él, vayan y retomen después la lectura. Por si acaso: en el cuento, ese grupo sin nombre toma «[e]l subterráneo» y acaban saliendo «al exterior», donde «[e]l aire es de mala calidad». No se pierden, pero es como si se perdieran porque se alejan más de lo esperado: es allí, en un barrio periférico, lejos, con otro aire y otra luz, donde pueden ver al niño. Una mujer joven se asoma y lo muestra apenas un instante. A (me gusta llamar así al protagonista) sube a B a hombros y sus muslos, que le rodean el cuello, le «provocan una sensación extraña». A y B se separan del grupo y buscan una casa abandonada en la que dormir; se ha hecho tarde, no da tiempo a volver. En

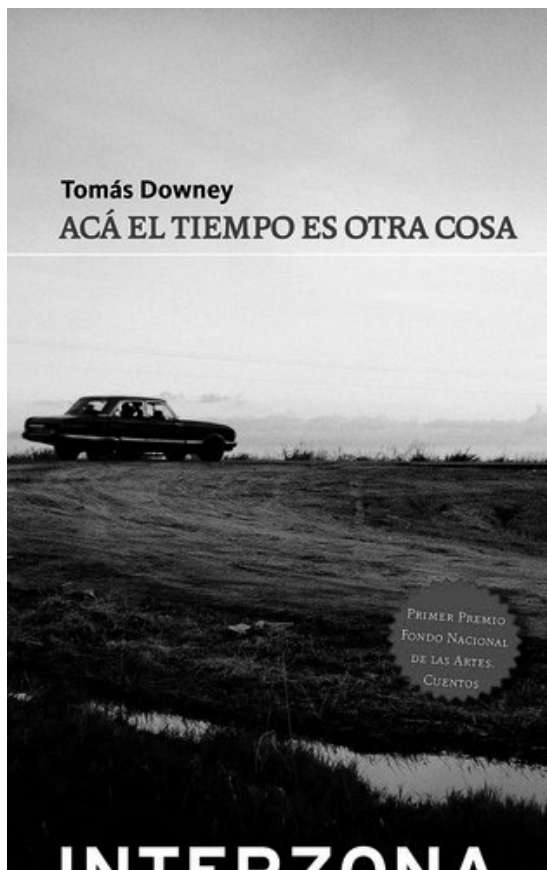
algún momento A se fija en el color de los labios de B, se pregunta a qué sabrá su sudor. Encuentran un camioncito de juguete y se divierten pasárselo. Se acuestan en la cama desnudos, B comenta que «el parecido entre un niño y una persona es notable» y A concuerda «pero», añade, tienen que volver pronto a la ciudad, a primera hora, sin que sepamos muy bien qué se ha roto en esa conjunción adversativa. Luego se dan la mano y se quedan dormidos.

¿Qué es ese mundo? Cuando he enfrentado a otras personas con esa pregunta he obtenido respuestas sorprendentes. «Son robots». «Son aliens». «Son mutantes». Pero la genialidad de Tomás Downey radica precisamente en que nunca nos está hablando de otros mundos, ni siquiera metafóricamente. Este es nuestro mundo, pero desplazado un milímetro hacia la derecha, apenas sacudido, pero el nuestro. Son personas que han perdido algo: ¿qué han perdido? Desde luego, un conocimiento ancestral, una técnica que suponemos primordial: la capacidad de hacer niños, de ver el hilo –para nosotros evidente– que une a una «persona» con un niño. Pero con eso han perdido algo más, algo inenarrable, electromagnético, algo que tiene que ver con el tacto, con los juegos infantiles y también con el erotismo y con la calidad del aire, una línea diagonal que serpentea por todas esas cosas y que no tiene nombre porque no sabemos lo que es, porque ni siquiera Tomás lo sabe.

Si Downey supiera qué se ha perdido en sus relatos, acaso nos aburrirían. A lo mejor es un verbo, o una letra, como en *La Disparition*, o una estructura gramatical, o una perífrasis verbal. En «cet», el segundo cuento de *Flores que se abren de noche* (Fiordo, 2021), algo se ha roto entre los dos protagonistas. Aquí el apocalipsis toma cuerpo: un día cae una lluvia de meteoritos, y uno se incrusta en el techo de la habitación de Lucas y Pedro. Los dos están bien, pero algo se ha movido, seguramente algo que ya venía desplazándose entre ellos. Del primero sabemos que es algo infantil, que debe de tener dinero, que trabaja en algo que se parece mucho a no trabajar, que le da miedo que el techo se desplome. Cuando los meteoritos se abren y de ellos salen unos Cilindros Extra Terrestres, Lucas rápidamente adopta a uno, se encariña con él, le pone de nombre «Tubby». A Pedro todo eso le resulta insoportable. Quiere apuntalar o reconstruir el techo (es arquitecto) pero no hay cuadrillas disponibles. Finalmente Pedro deja que el apocalipsis entre en él, se abre, el techo se cae, se mudan, el cet agoniza, la pareja encuentra «un equilibrio precario», algo que no es necesario apuntalar.

Es fácil ver que en los relatos de Downey la ciencia ficción carece de ciencia y quizá también de ficción, que es un punto de partida, algo casi ambiental. En «cet», multitud de investigadores someten a los cilindros a todo tipo de pruebas. Los queman, los aplastan, tratan de cortarlos, de tomarles muestras, sin éxito. Es una imagen poderosa del fracaso de la ciencia cuando intenta acceder a objetos que le son ajenos. El científico se vuelve aquí un Ubú que se revela ridículo en el ejercicio de su poder. Porque en los cuentos de Tomás la especulación siempre es de naturaleza relacional. No le importa *qué pasaría* si hubiera un ser vivo indestructible, y los científicos del relato son una advertencia para que evitemos esa lectura, para que no hagamos esa pregunta estúpida. La cuestión que propone Tomás es de otro orden y tiene que ver con lo que se ha roto entre Lucas y Pedro: ¿*qué pasaría* si existiera un ser cuya única función fuera dar y recibir cariño? Así es como aparece aquí la ciencia ficción: ¿existe algo más alienígena que eso?

Propongo otra forma de leer los tres libros de cuentos de Downey: buscando esos temas y sus variaciones. Es sabido que el bdsm es uno de los mejores laboratorios con los que contamos los humanos para estudiar las relaciones de poder: ahí lo invisible se vuelve acción, se explicita. Habría una línea de lectura bdsm en la que entraría «cet», por supuesto, pero también otros cuentos. «Mirko» es la historia del perfecto objeto de deseo: un tipo grandullón que no habla y se deja hacer, pero que accede al lenguaje y de repente se vuelve repugnante. «Ahora decía estupideces, como todo el mundo. Reía y aplaudía. Quería participar». También «Los ojos de Miguel», la historia de un niño al que maltratan físicamente sus herma-



nos y después también sus padres, y que nunca expresa dolor. Quizá son los cuentos que mejor se dejan leer en esta línea, pero hay muchos otros, digamos, estudios del poder en la producción de Downey. Como «Paciencia», donde un adolescente resucitado encarna todas las características del imaginario estereotipado del autista. O como «Hombrecito», donde nos acabamos preguntando qué pasaría con una nueva clase de humanos que fueran idénticos a nosotros en todo pero más pequeños, qué haríamos con ellos, qué torturas les infligiríamos, en qué lugar del espectro animal los ubicaríamos. O «Variables», un estudio de las relaciones madre-padre-hijo en el marco del capitalismo donde la madre deviene máquina al tiempo que el niño deviene cosa. Se pueden pensar otras líneas de fuerza y visitar todos los cuentos de Downey a partir de ahí, y así una y otra vez. En «Flores que se abren de noche» leemos: «[a] veces parece que siempre se está empezando».

Aventuraré también que, en un movimiento clásico del fantástico rioplatense, en estos artefactos downianos esa cosa inasible que desaparece siempre es sustituida por otra. Igual que el Zahir es la cifra de Teodelina, los cet llegan, si no para restañar lo que se ha roto entre Lucas y Pedro, sí para hacerlo visible, para jugar con ello, para reptar por la grieta que ha quedado tras ese apocalipsis milimétrico.

Una palabra que quizá se avenga bien al mecanismo de los cuentos de Tomás es «crisis». Antes he afirmado que algo está pasando en la narrativa breve argentina contemporánea (y no tan breve, y rioplatense) que tiene que ver con esas comunidades (a veces de tan solo dos personas) extremadamente precarias pero que a la vez permiten la emergencia de algo nuevo¹. Siempre son comunidades postapocalípticas, pero en Downey ese apocalipsis está siempre sucediendo todavía. Y eso lo convierte en un narrador posthumanista en el sentido en que el sujeto central de su narrativa siempre está en un «entre». En las crisis de Downey los humanos se deshumanizan para volverse humanos de nuevo, se humanizan animalizándose, robotizándose. Y Tomás no necesita recurrir al aspaviento, no necesita inteligencias artificiales ni alienígenas verborreicos porque su lógica es una tectónica; convierte las relaciones en esquemas que quedan librados a la especulación literaria. La «naturaleza humana» del humanismo moderno se transforma aquí en un laboratorio radicalmente literario. Como en la frase de Yasunari Kawabata, «[c]ualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana». Por eso en todos los cuentos de Downey lo animal («El lugar donde mueren los pájaros», «Cavayo»), lo liminar («Zoológico»)

y lo radicalmente otro («Los Tåkis») son instancias que cobran una importancia radical.

En las crisis hay algo invisible que se parte, y todo se re-coloca para volver a encajar hasta la siguiente crisis. Y ahí es donde lo nuevo puede surgir, donde lo impensable se hace pensable. Cuando parece que nada tiene remedio entre Pedro y Lucas (éste ha decidido mudarse), quedan cara a cara y acaban «cogiendo a lo bruto» en una suerte de reconciliación inestable. El sueño empieza a ganarlos, pero no están cómodos en el sofá y es sólo entonces que Pedro encuentra la solución para todo lo que les estaba pasando desde que cayera el meteorito: «[s]i el comedor no hubiese estado lleno de cajas, habría llevado el colchón de dos plazas hasta ahí. *Cómo no se le había ocurrido antes*».

El primer cuento de *Acá el tiempo es otra cosa* se llama «La nube» y es la puesta en ficción de una crisis. Una nube sobreviene y todo se vuelve húmedo, se pudre, se muere. Pero hay formas de vida que encuentran ahí el ecosistema perfecto; entre ellas Pía, una chica que deviene nube. En una escena, al pagar la compra en el supermercado a los personajes los billetes se les deshacen en las manos; hay una lectura netamente económica, netamente argentina, pero también hay otra en la que podemos ver a criaturas humanas que repiten ritos que ya se han vaciado de sentido, que se aferran a algo que ya no es más. Así funcionan las crisis de los cuentos de Downey: en secreto, en silencio.

Vale la pena terminar con una idea que no sé si el propio Downey compartiría: quizá no haya en este momento otra literatura tan política como esta. Los artefactos narrativos de *Acá el tiempo es otra cosa*, *El lugar donde mueren los pájaros* (Fiordo, 2017) y *Flores que se abren de noche* son –acaso de forma involuntaria– lugares desde donde pensar las identidades precarias, las posibilidades de lo comunitario, las permutaciones futuras de lo subjetivo. La propia literatura de Downey está en crisis constante, es una literatura *puesta en crisis*. En estos cuentos-laboratorio todo se reestructura (empezando, claro, por el lenguaje) y las palabras de Ubú empiezan a revelarse como balbuceos. Downey nos proporciona una forma literaria de pensar en las relaciones que nos afectan y nos conforman en un tiempo en que ya no es posible recurrir a relatos fundacionales o a los tótems de mundos desaparecidos. Quién sabe si también nos esté anunciando algo que está por venir, si nos esté ofreciendo –y quizá aún no ha ocurrido el apocalipsis secreto que necesitamos para escuchar lo que trata de decirnos– un manual de instrucciones para rearmar las nuevas formas de vida que vendrán después del desastre.

Algunos ejemplos: *Plop*, de Rafael Pinedo; «Las cosas que perdimos en el fuego», de Mariana Enríquez; *El año del desierto*, de Pedro Mairal; «La vida es buena bajo el mar», de Luciano Lambertini; *Paraísos*, de Iosif Havilio; «Pinar», de Federico Falco; etcétera.

EN LOS MISMOS SUBURBIOS LLEGARÁ TU VEJEZ

*Yo tengo la obsesión del viaje.
Siempre pienso que voy a solucionar todo yéndome.*
Adolfo Bioy Casares

Nací en Guayaquil, Ecuador, una ciudad sin sueños. Miento: una ciudad donde mueren y matan los sueños. Una ciudad, digo, donde se castiga a los soñadores con la domesticidad forzada.

La gente allí no quiere tener expectativas porque no quiere tener frustraciones.

Si anhelas, mueres.

Creo que me entienden.

Durante mi infancia, el cine y los libros mostraban ciudades que no eran la mía, ciudades llenas de historias que ocurrían en otras calles, en otros parques, en otras casas. Guayaquil, la perla del Pacífico, no tiene nada de perla, tampoco de cinematográfica ni de literaria ni de nada.

En mi ciudad hay grillos y mosquitos, murciélagos e iguanas, no rascacielos, vecinos fascinantes ni amores a primera vista.

Yo era joven, impresionable.

Decidí irme antes de morir. Allí una muere y sigue viva. "Hay cosas a las que no se sobreviven, aunque no te maten", dice Nic Pizzolatto. Es difícil sobrevivir a Guayaquil cuando eres como yo: *una niña con inquietudes*.

Tenía miedo de quedarme ahí atrapada porque es una ciudad que está llena de trampas: trabajos, hijos, matrimonio, uniformidad. No llates la atención, no seas distinta, no te quedes soltera, no dejes de tener hijos, no hables, no pienses, no sueñes, no te salgas del rebaño ni quieras liderarlo.

Camúflate, tonta, camúflate.

Entonces la trampa hace que te vayas quedando, quedando, quedando. Un día te das cuenta de que tienes noventa años y nunca lograste escapar.



Un día la ancianita que vas a ser te dice *¿por qué no te fuiste? ¿Por qué no nos sacaste de aquí?*

Yo escapé, sí, por la mariafernanda anciana. Ella no me dirá *te quedaste, aunque yo te pedí con todas mis fuerzas que te marcharas*. Yo me fui para que la mariafernanda anciana, que me reprochará un montón de cosas, al menos no me reproche eso.

Lo que vino después de la salida es tan inmenso e inabarcable, el Atlántico entero, ancho y profundo, un dolor tan submarino, abisal, donde hay seres ciegos llenos de dientes vampiros: te presienten, te muerden, te asfixian.

No sé si me entienden.

Quedarse es imposible, marcharse es imposible, volver es imposible.

Es lo que tiene lo doméstico: lo que se repite no te devora.

Es lo que tiene la aventura: lo nuevo puede ser caníbal.

Dejar tu tierra significa quitarte el caparazón y convertirte en un animalito de gelatina, colágeno en lugar de huesos. Si te pueden masticar van a masticarte.

Te mastican y te escupen.

Ganar es imposible.

Porque, además, tú crees que has dejado la ciudad, que al poner entre ella y tú más de diez mil kilómetros te va a perder la pista, pero no, la ciudad no te deja escapar, no te va a dejar escapar nunca. Eres lo que eres y lo que una es casi siempre es siniestro.

La ciudad te sigue como un sabueso, como un perseguidor, como un demonio.

La ciudad, mierda, eres tú misma.

Dice Cavafis:

Iré a otra tierra, hacia otro mar,

y una ciudad mejor con certeza hallaré.

Pues cada esfuerzo mío está aquí condenado,

y muere mi corazón

(...)

No hallarás otra tierra ni otro mar.

La ciudad irá en ti siempre. Volverás

a las mismas calles. Y en los mismos suburbios llegará tu vejez;

en la misma casa encanecerás.

Pues la ciudad es siempre la misma. Otra no busques -no la hay- ni caminos ni barco para ti.

La vida que aquí perdiste

la has destruido en toda la tierra.

Y ya no sé qué más decir. Las lágrimas nublan esta escritura que sucede en Madrid, pero podría suceder en cualquier sitio que echo de menos sin conocerlo. Extraño lo desconocido porque la ciudad que conozco, la que soy, está perdida aquí y allá. La he destruido

en

toda

la

tierra.



María Fernanda Ampuero

Ecuador, 1976

Es escritora y periodista. Sus crónicas se han publicado en medios como Gatopardo, Anfibia, Internazionale, Piauí, Quimera o El País y han sido parte de numerosas antologías de narrativa de no ficción. Recibió el premio Ciespal de Crónica y el premio de la Organización Internacional de la Migración a la mejor crónica periodística del año. En 2012 fue elegida una de las latinoamericanas más relevantes de Madrid, ciudad en la que vive desde 2005. Su primer libro de relatos, *Pelea de Gallos* (Páginas de Espuma, 2018) ya lleva quince ediciones y ha sido traducido a varios idiomas. Fue elegido por *The New York Times* en español como uno de los diez libros del año y ganó el premio Joaquín Gallegos Lara (Ecuador) al mejor libro de cuentos del año. *Sacrificios Humanos* (Páginas de Espuma, 2021) va por la segunda edición española y se ha publicado en ediciones independientes en Ecuador, Bolivia, Argentina, México y Colombia. Los derechos de traducción ya han sido comprados por varias editoriales alrededor del mundo.

Fotografía de Páginas de Espuma

Clyo



Fotografía cedida por la autora

Mendoza

Clyo Mendoza (Oaxaca, México, 1993) es autora de los poemarios *Anamnesis* (Cuadrivio, 2016) y *Silencio* (FOEM, 2018), libro por el cual obtuvo el Premio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz de poesía (2017). Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México en el área de poesía (Jóvenes creadores, 2015-2016) y Novela (2020-2021) y de la Fundación Antonio Gala, en Córdoba España (2018-2019). Ha sido colaboradora en proyectos teatrales y de transdisciplina, por lo cual dedica su tiempo también a la pintura, la fotografía y el collage sonoro. Su primera novela, *Furia*, se publicó este año bajo el sello editorial Almadía en México y por editorial Sigilo en España y Argentina y ganó el Premio Javier Morote otorgado por la Confederación Española de Gremios y Asociaciones de librerías, 2021. Como guionista ha colaborado en el cortometraje *Mil ojos me observan*, selección oficial del Festival Internacional Black Canvas en la Ciudad de México 2021 y competidor en el Festival Internacional de Cine de Morelia por mejor cortometraje nacional 2021

«No sé si persigo la innovación, persigo, de manera personal, que mis repeticiones no sean gratuitas, porque sé que también ciertas repeticiones son inevitables»

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

Mi primer libro es *Anamnesis*, un libro que nunca pensé publicar y que comenzó como una suerte de diario que terminó convirtiéndose en la vida de un personaje, o sujeto lírico, que ya no era yo. Es un poemario sobre una violación, sobre un embarazo y el duelo por la pérdida de una persona que nunca nació. *Silencio*, mi segundo libro, catalogado también como poemario, narra la historia de una amiga de la infancia que desapareció y cuyo padre estaba vinculado con el narcotráfico; es un pequeño homenaje para ella. *Furia* es mi primera novela y explora temas que me obsesionan: lo salvaje, el sexo, la locura, la neurodivergencia, la conciencia, la conciencia después de la muerte, la guerra y el amor.

¿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?

Las y los autores que sigo leyendo desde que los conocí porque me consuelan y en momentos en los que necesito un mantra, aparecen: Marosa di Giorgio, Héctor Viel Temperley, Unica Zürn, Pascal Quignard, Henri Michaux, Wyslawa Szymborska, Anne Carson. Seguro faltan más, pero creo que he tratado de imitarlos, consciente e inconscientemente a todos ellos y siento también una profunda hermandad y a menudo también, como creo que no sólo a mí me sucede, un extraño recha-

zo por su obra. Como cuando a uno le rebasa un mensaje recibido.

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?

No sé si persigo la innovación, persigo, de manera personal, que mis repeticiones no sean gratuitas, porque sé que también ciertas repeticiones son inevitables. Están constituidas por obsesiones y las obsesiones van cobrando su propia carne con los años, se complejizan o desaparecen. Tampoco creo en las tendencias, al menos no como lectora ni como creadora, y si existen tampoco me interesan. Creo que los puntos en común entre creadores son parte del subconsciente colectivo y de algo más complejo que quizá todavía no tiene nombre.

Actualmente, existe un debate entre la literatura de realidad y ficción, y también abundan libros donde se produce la mezcla de géneros, en los que el ensayo y el testimonio personal se confunden, etc. ¿Crees que esta discusión acerca de la naturaleza de los géneros narrativos se ha dado siempre, o se está manifestando ahora con mayor intensidad?

Creo que se está manifestando ahora con mayor intensidad, pero tampoco podría asegurarlo porque llevo poco tiempo en el mundo y por mucho que alcance a leer obras pasadas seguro algo siempre se me escapa. En todo caso ahora no sólo se cuestionan los géneros literarios, también se

cuestiona la identidad de género de las personas, las jerarquías que hemos establecido respecto a lo otro, lo vivo, lo muerto, lo natural, lo artificial. En general, la realidad «objetiva» por fin (u otra vez) está siendo cuestionada.

Entre los narradores y narradoras en lengua española de las últimas décadas, ¿quiénes crees que están abriendo puertas a la necesaria renovación y de qué manera?

Camila Sosa Villada desde su complejidad, su generosidad, su riqueza emotiva, desde su identidad de género y la maravilla de su libertad creativa a pesar de todo.

Marosa di Giorgio porque planteó un erotismo que no es antropocentrista, porque recuperó la experiencia erótica como experiencia mística.

Juan Rulfo, todavía, porque le dio presencia a la oralidad y a las personas (aunque anónimas, aunque no mencionadas) que por sus circunstancias no podrían haber escrito o leído un libro.

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

Estoy tratando de escribir un ensayo, ciertamente también narrativo, también un poco autobiográfico, sobre la historia de la imagen y el cuerpo desnudo, la pornografía y su relación con el incesto y la pedofilia. También estoy planeando un libro con historias que todavía no logro entrelazar, un libro que he empezado muchas veces. No sé qué clase de libros resultarán.

CRÓNICA

Ahora que tengo veinte años

por **Ben Clark**

«Pero reivindico, desde aquí, una plaza para la nostalgia de los que acaban de abandonar la juventud, una torre de poca altura para honrar a los recién caídos. Porque yo fui joven en Córdoba, y volvería a serlo, si pudiera –y lo intento–, entre las gruesas paredes del edificio del convento del Corpus Christi del siglo XVII, sede de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores»

La juventud, parafraseando a un ya parafraseado George Bernard Shaw, está desaprovechada en los jóvenes. Estemos o no de acuerdo con esta idea, resulta más fácil de digerir si nos la imaginamos en boca de un anciano Bernard Shaw –que vivió 94 años–, nostálgico, mientras contempla la deriva del mundo hacia la era atómica. Pero, si en vez de un anciano dramaturgo quien lanza la afirmación es un poeta de menos de cuarenta años, la cosa quedará para algunos en una *boutade*, y para la inmensa mayoría, sencillamente, en ‘una tontería’. Pero reivindico, desde aquí, una plaza para la nostalgia de los que acaban de abandonar la juventud, una torre de poca altura para honrar a los recién caídos. Porque yo fui joven en Córdoba, y volvería a serlo, si pudiera –y lo intento–, entre las gruesas paredes del edificio del convento del Corpus Christi del siglo XVII, sede de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores.

Juventud desaprovechada que una institución te anima a aprovechar. Un espacio soñado, un espacio (y un tiempo) para la creación. Llegué a Córdoba el día que cumplí los veinte años, sin haber estado nunca y sin saber en qué consistía la beca para la cual me iban a entrevistar. Era 2004, estábamos viviendo, sin saberlo, los últimos meses de una humanidad sin Facebook y poco se conocía de esa institución con nombre de escritor famoso. Era, al parecer, una especie de residencia para artistas. Una casa que, de manera incomprensible, te ofrecía cobijo porque confiaba en tu trabajo.



Fotografía de Rafael Carmona

Hoy pienso en lo mucho que se sabe de la Fundación Antonio Gala, tras más de veinte años de recorrido, a través de las noticias, de todos los becarios que han pasado por las veinte promociones, de las redes sociales y de los muchos reportajes que se han hecho para la televisión. Es maravilloso que se conozca, ya, en el mundo entero y que cualquiera pueda hacerse una idea bastante precisa del espacio y de la dinámica de la beca, pero no puedo evitar pensar que los que configuramos aquellas primeras promociones –yo soy de la tercera– nos lanzamos a aquella aventura sin saber qué nos íbamos a encontrar.

Los ‘pioneros’, desde luego, fueron los más intrépidos. La primera promoción de becarios –entre los que se encontraban escritores como Juan Manuel Gil, Paul Viejo o Gonzalo Escarpa– tuvo que ‘descubrir’, junto al patronato, la dirección, el personal de la casa y el propio Antonio Gala, en qué consistía una residencia para jóvenes creadores. No fue tarea fácil. ¿Qué materiales harían falta? ¿Cómo germinar una biblioteca? ¿Qué había que esperar de los residentes?

Aquella primera promoción fue bautizada con una visita inolvidable: el poeta José Hierro pasó varios días en la casa y ofreció una última lectura magistral en el salón, poco tiempo antes de su fallecimiento. En estos veinte años han sido muchísimas las visitas que han recibido los residentes: reyes, políticos, escritores, pintores, cineastas, actores, cantantes... Pero me atrevería a decir que aquella estancia de José Hierro

ha sido, con toda seguridad, la más mítica, la más recordada y la más relatada. Los que llegamos después trabajaríamos, ya, en un espacio casi legendario, viviríamos en un edificio cargado de historia cultural.

Esa juventud desaprovechada en los jóvenes tiene, sin embargo, la virtud de colocarle a las cabezas de cada nueva promoción de residentes unas preciosas anteojeras que ayudan a ignorar el peso de la historia de la casa. Se trata de un fenómeno que yo mismo viví y que ocurre, como he podido comprobar, todos los años con cada nueva hornada: todos los que hemos recibido aquella beca tenemos la absoluta convicción de que somos los primeros en llegar, que todo aquello existe para nosotros. Y es cierto. Aunque la página web diga que hubo otros, quien emprenda su viaje a Córdoba sabe que *su* cuarto es su cuarto, que los de su promoción son los primeros en habitar ese espacio, y que nunca hubo un grupo que mereciera más estar allí, en Córdoba, exudando juventud, talento y creatividad. Este autoengaño que nos hemos permitido todos –salvo los becarios y las becarias que entraron en 2002 y que fueron, en puridad, los primeros– es, creo, fundamental para vivir plenamente esta beca de creación. Es esa moderada arrogancia la que permite, en mi opinión, que surjan de la nada las obras más interesantes. Los poetas con los que trabajo hoy como tutor de la Fundación Antonio Gala muestran la mejor de las predisposiciones a la hora de escuchar mis consejos de ex poeta joven. Pero creo detectar en ellos, a veces, una chispa de desacato, un punto silente de insurrección poética frente a mis recomendaciones. Y detectar el humo de estos incendios lejanos –para recordar al desaparecido poeta peruano Eduardo Chirinos, que nos visitó en mi año– me



renueva la fe en la creación poética y reafirma mi convicción de que esta beca cumple su cometido: en ella los creadores y las creadoras quieren generar obras nuevas, transgresoras, propias.

Hubo otros, sí, pero yo fui el primero y hubo calurosas noches de otoño en Córdoba en los que sonaban campanas a lo lejos y yo leía *Cartas a un joven poeta* de Rilke y la idea de la poesía me abrumaba. Noches en el mirador con mis compañeras y compañeros hablando de arte como si supiéramos algo del tema. Esto era ser un artista joven, lo supe entonces; cuando el poder de la creación no contemplaba los límites del talento propio, ni las restricciones de una sociedad cada vez más mojigata. Se puede –y se debe– escribir poesía a cualquier edad, pero la poesía joven suele ofrecer fogonazos de verdad que la poesía ‘senior’ rara vez logra convocar, por brotar esta en el abono de la obra anterior, regada con el agua tibia del desaliento.

Como tutor de poesía de la Fundación Antonio Gala, he tenido la oportunidad de repasar esta pulsión poética joven al elaborar este año una antología que conmemora estas dos primeras décadas de funcionamiento: *Islas Errantes. 20 años de Poesía en la Fundación Antonio Gala* (Editorial Juncaballo de Poesía, 2022).

Recordando mi paso por la casa, lo que más recuerdo, sin duda, son los encuentros con el culpable de todo aquello. Antonio Gala había estado enfermo el año anterior y no había podido visitar apenas la utopía que había transformado en realidad. Durante nuestro curso, sin embargo, recuperado y en plena forma, vino con cierta asiduidad y en cada ocasión nos regaló varios días de convivencia, en los que conocimos a un Antonio Gala muy distinto al famoso Antonio Gala que salía por la tele. Antonio se mostró siempre cercano, atento, inquisitivo y mordaz con nosotros y con nuestra obra. Escucharlo hablar en el salón durante el café de después de comer –donde construía una suerte de monólogo integrador en el que iban apareciendo referencias, a veces pérfidas, a cada uno de nosotros– ha sido, sin lugar a duda, uno de los grandes privilegios de mi vida. Me gusta recordar una expresión que utilicé entonces, en 2004, a la hora de explicarle a un amigo cómo era Antonio Gala, le dije «es como si su cabeza fuera un ordenador con el triple de RAM que los demás».

Cada oportunidad que tengo de regresar al número 20 de la calle Ambrosio de Morales tiene algo de bofetada, de impacto, de choque entre la realidad de mi día a día –avanzando a trancas y barrancas por el lodazal de ser autónomo en España– y la quietud amable del viejo naranjo que preside el claustro de la Fundación, testigo de un tiempo sin otra preocupación mundana que la de crear la mejor obra que uno pueda crear.

Pensando en ese chico de veinte años que leía a Rilke pero que quería ser Jaime Gil de Biedma, creo que, aun siendo joven, sí que aproveché mi juventud en Córdoba, donde escribí *Los hijos de los hijos de la ira* y donde entendí que iba a ser poeta, que ya era poeta, y que ser poeta significa tener que volver a descubrir el fuego cada vez que uno empieza un poema.

«Escucharlo hablar en el salón durante el café de después de comer –donde construía una suerte de monólogo integrador en el que iban apareciendo referencias, a veces pérfidas, a cada uno de nosotros– ha sido, sin lugar a duda, uno de los grandes privilegios de mi vida. Me gusta recordar una expresión que utilicé entonces, en 2004, a la hora de explicarle a un amigo cómo era Antonio Gala, le dije “es como si su cabeza fuera un ordenador con el triple de RAM que los demás”»



BIBLIOTECA





La escritura como tatuaje mental

Begoña Méndez
**Autocienciaficción
 para el fin de la especie**

Hurtado & Ortega
 216 páginas

Rosa Montero, en su último ensayo —aliñado con algún toque de ficción, mezcla que lo emparenta con el libro de Begoña Méndez que vamos a analizar—, titulado *El peligro de estar cuerda* (2022), examina algunos ejemplos extremos de escritores, o algunos casos de escritores extremos, pensables como «yonkis de la intensidad» —la autora menciona, entre otros, los casos de Sylvia Plath, Janet Frame, Christian Bobin, Alda Merlini—, refiriéndose a un tipo de persona que persigue siempre un fulgor vital casi imposible de alcanzar, lo que le inflige una continua decepción. A juicio de Montero, la escritura se convierte entonces en un remedio —por suerte, se nos ahorra el ya manido *pharmakon* derrideano—, puesto que escribir puede constituir un remedo del *satori* mental, un remedio de la angustia y una remediación de la experiencia plena, materializada por otros medios, los literarios. He recordado esa pulsión de intensidad varias veces leyendo *Autocienciaficción para el fin de la especie*, en especial cuando en cierto momento leemos a Méndez: «Mi texto improvisado no

mencionaba que mis tatuajes son la marca de un ritual negro y lesivo con el que busco calmar otro dolor más hondo» (p. 187). Y entonces, y tras todo el bagaje de la escritura desatada de la autora, surge de forma instintiva la pregunta: ¿sería la escritura un tatuaje mental, un rito oscuro para extraer / paliar / compensar otros dolores, incluida la decepción de una existencia poco fulgurante, escasamente intensa, cuyo esplendor se nos sirve con cuentagotas, como monedas de oro —la imagen es de Edgar Allan Poe— escurriéndosenos entre los dedos?

Sea o no *Autocienciaficción para el fin de la especie* una respuesta de 209 páginas a esa pregunta nada baladí, lo que debe quedar claro es que es un libro desasosegante y valioso, constituido por el estremecedor espectáculo de una conciencia salvaje dispuesta en modo centrífugo, expulsando energía crítica y autocrítica a la vez que irradia texto. Leerlo es asistir a un docto despellejamiento donde la víctima sacrificial es mutante y en cada capítulo cobra forma del cuerpo de una mujer —a veces Begoña Méndez

y en varias ocasiones otras mujeres, en las que Méndez se transforma—, para vivir desde dentro de sus entrañas la experiencia de desentrañamiento, dentro de una poética presentada como «emblema de la desmesura» (p. 49) estilística y semántica. De ahí esa condición anfibia del texto, entre una y otras, que resulta también propia de la autora, según confiesa casi al final: es el resultado de ser *muchas* con la clara conciencia de ser, de alguna manera y al menos por escrito, *todas*. De columbrar una representación tan humana y sentida en la que cualquier psique puede hallar cobijo y refugio, porque la autora inventa formas subjetivas y literarias para cualquier sensibilidad. Una poética de la proliferación personal y de la «huida autobiográfica. [...] Yo también [...] quiero salirme de mí, irme lejos de mi cuerpo, no ser más una mujer, multiplicar existencias, adentrarme en otras carnes, habitar intimidades, conocer el interior de otras almas, despiezar identidades y desplegarme en el mundo» (p. 121). Sus instrumentos para el desdoblamiento son la ficción, la imaginación

—que, en efecto y como aclara en el último extracto, no es enemiga de la realidad— y una libertad formal que no es más que el trasunto discursivo de una feroz y necesaria libertad mental.

En este sentido, y para materializar una poética tan radical y sugestiva, una de las dimensiones más interesantes de *Autocienciaficción para el fin de la especie* tiene que ver con su título, esto es: con el tejido o entreverado de géneros literarios que Méndez alea para coser su libro. Su libertinaje es también genérico y estilístico, y se permite incrustar en medio de un ensayo de recuerdos familiares una nota al pie con una digresión sobre sus problemas oculares (pp. 86-87) de prosa sincopada y cortante; o entremezclar registros realistas con otros visionarios, tremendistas, xenofeministas y casi distópicos; o introducir un relato como cuña en una anotación a otro texto (pp. 77-79), o campear libremente por tonos y asuntos sin más sujeción común que la de su voluntad de narrar cualquier cosa y de cualquier forma, sin desposeerse del implacable sello narrativo *Begoña Méndez*. Y asombra la tensión estilística y formal que la autora muestra en cada uno de esos diversos registros y géneros o subgéneros: una *calidad de página*, por utilizar la añeja expresión, que hace que el lector no pueda dejar de leer, agredido por una feliz tormenta de lenguaje crispado.

El valor de la escritura de Begoña Méndez puede medirse también por comparación. Por ejemplo, sería oportuno parangonar el vigor estilístico de la autora con la desganada ramplojería verbal de muchas «literaturas del yo» actuales. Por ejemplo, sería pertinente dedicar un seminario o sesión crítica a comparar el apartado «La luna negra y la memoria imposible de mis abuelas» con los textos de Siri Husvedt sobre sus abuelas incluidos en *Madres, padres y demás* (2022). Los aseados y correctos textos de Husvedt palidecen ante el cuchillo amoroso con

que Méndez despieza la vida de sus antecesoras y compara con ellas sus vivencias. Donde Husvedt teje correspondencias e hilos entre la experiencia vital de sus mayores y la suya, Méndez teje un correlato encarnado, corporeizado, que no se queda en un mero relato familiar, sino que se hace tejido, no sólo textual sino tela literal, al describir el modo en que recupera, borda o remienda la ropa de sus abuelas, que sigue poniéndose para convertirlas en «carne de mi carne» (p. 80). Es decir, la escritora estadounidense hace un cabal ejercicio de memoria, con toques feministas, mientras que Méndez conforma la acción feminista de memoria viva y corporeizada de recuperación de la experiencia de las mujeres de su familia. Recuerdo que Martin Amis decía de John Updike que, como narrador, se atrevía a entrar en el cuarto de baño de sus personajes, incluso de sus anteriores esposas. Méndez, mucho más allá, es capaz de introducirse dentro de los cuerpos de sus seres queridos, de sus cerebros, de sus nervios y ansiedades, porque su poética es radical, terminal, carece de límites: no hay modo de deslindar dónde acaba su materialidad visceral y comienza la de las demás; su ética particular consiste en llegar hasta el fondo de sí misma, de las cosas y de las personas, cueste lo que cueste y le cueste lo que le cueste. Es una poética literaria que puede molestar a estómagos sensibles y delicados, entre los que no me cuento: frente a tanta narrativa y ensayística —y aun poesía— españolas actuales que se quedan lánguidamente a las puertas de las ideas y de las emociones, ¿cómo no alegrarse ante la existencia de una autora, como Begoña Méndez, que es capaz de llegar hasta el final de cualquier asunto, emoción o corporalidad? Méndez pertenece a un notable grupo de autoras peninsulares actuales que se caracterizan, precisamente, por el arrojo estilístico, semántico, subjetivo y estructural a la hora de encarar la experiencia literaria: Raquel Taranilla,

Sara Mesa, Cristina Morales, Aixa de la Cruz, María Bastarós, Marta Sanz, Rosario Villajos, Yolanda González, María Alcantarilla, Miren Agur Meabe, Olga Novo, Julieta Valero, Begoña Callejón, Ana Pérez Cañamares y un cada vez más amplio etcétera de mujeres valientes, que entre todas generan un panorama no pocas veces más interesante, lamento decirlo por la parte que me toca, que el ofrecido por sus compañeros varones.

Autocienciaficción para el fin de la especie, en consecuencia, es un libro que funda su propio género —literario—, que refunda y desfonda el discurso del género y que genera fundamentales preguntas, como qué significa ser una mujer escritora en el siglo XXI, cómo desdoblarse generosamente para vivir, o cómo comprometerse de forma vigorosa al escribir. Y las respuestas de Begoña Méndez son rotundas, felices, estremecedoras.

por **Vicente Luis Mora**



Religiones de un tiempo futuro

Edmundo Paz Soldán
La vía del futuro

Páginas de Espuma
176 páginas

Hace ahora ocho años, la novela *Iris* (2014) de Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967) suscitó un cierto asombro entre los lectores de un narrador con una trayectoria consolidada de ficciones ambientadas, primero, en su Bolivia natal, reflejada en el mundo ficcional de *Río Fugitivo* y, después, a partir de *Los vivos y los muertos* (2009) en los Estados Unidos donde el autor estableció su residencia a partir de sus estudios en Berkeley y su empleo actual como profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Cornell. A la novela *Iris*, el presente de las dos mitades (la pobre, la rica) del continente americano, ya no le era suficiente y daba el salto prospectivo hacia el mundo radicalmente distinto que conlleva la ciencia ficción, género con el cual, con todo, ya había vínculos en novelas anteriores, como *Sueños digitales* (2001) o *El delirio de Turing* (2004). *Iris*, que nos hacía pensar en un mundo cercano a la película *Avatar*, mostraba ya una mitología y ritos propios, con el cruel dios Xlött, la caprichosa diosa Jerere o el verwe-

der, misteriosa llamada que recibían los irisinos anunciándoles su muerte. Con todo, la novela tenía como su mayor logro la lengua de los personajes, castellano salpicado de préstamos del inglés, chino u holandés pero también quechua o guaraní, libérrimamente modificados para crear una lengua franca de una fluidez y sonoridad cautivadoras. Sin embargo, la recepción que la obra tuvo no fue muy alentadora, y de hecho será la última novela que saque con el sello Alfaguara, tras siete libros publicados. Seguramente en esa acogida no tan positiva tuvo que ver tanto la etiqueta de literatura de género, que suele relegar a un ámbito de mitómanos algo endogámico donde la calidad literaria y los referentes no son los mismos, como el quiebro al horizonte de expectativas sobre lo que se esperaba de este escritor que tuvo el mérito de reinventarse, manteniendo, eso sí, rasgos muy reconocibles, como el uso de narradores intradieгéticos, acosados por obsesiones que nos transmiten directamente, sin el filtro del narrador omnisciente.

Los ocho relatos que componen *La vía del futuro* vuelven a una visión prospectiva desde el género de la narrativa breve, que para Paz Soldán ha tenido tanto peso como la novela (de hecho, el autor parece haberse impuesto una cierta simetría: una docena de novelas y una docena de colecciones de relatos), reivindicando, pese a las presiones editoriales, un género que ha enmarcado algunos de los mayores logros de la literatura latinoamericana. En estos relatos, más que el esbozo de grandes modificaciones tecnológicas, o incluso lingüísticas, se indaga en los afectos y en algo aún tan indiscernible como son las futuras vinculaciones de un sentimiento religioso que, pese a los sueños ilustrados, se ha revelado no solo compatible, sino hasta exacerbado por el desarrollo (como Pasolini, hemos de hablar de «desarrollo» y no de «progreso» para el despliegue de la tecnificación en el último siglo). Por otra parte, en lugar de situarnos en una geografía imaginaria, estos relatos se sitúan tanto en los Estados Unidos como

en Bolivia y Argentina, dándonos a entender que el cambio de paradigma en las vinculaciones religiosas ligadas a la tecnología ya está entre nosotros, en todos los países.

Así, en el primer relato, que da título al libro, se nos da la visión polifónica, a través de las voces de varios estudiantes estadounidenses (el mundo agresivo y hormonado recreado en *Los vivos y los muertos*, que tan bien conoce el autor) de una incipiente religión llamada *Path of the Future*, y que rinde culto a una inteligencia artificial, a la que surge pronto competición con otro culto iniciático al Profundo, inmerso en las aguas turbias de la *deep web*. Entretanto, la niñera Claudia Wong, de origen asiático, que trabaja en el hogar del millonario impulsor de la Vía del Futuro, narra su difícil relación con Maggie, la «asistente electrónica».

Como explicara Javier Moreno en *El hombre transparente. Cómo el «mundo real» acabó convertido en big data* (Akal, 2022), el poder real se oculta bajo la trama infinita de los algoritmos y hace posible formas de explotación aceptada, como la narrada en «El Señor de la Palma», donde en una plantación de bananos, los campesinos trabajan de sol a sol, pagados en una moneda electrónica, el «bitllete», y seducidos por el holograma de Don Waltiño, cuya existencia real es dudosa, pero que les proyecta un sueño de prosperidad que es a la vez *bisnes* y religión. Como resume el protagonista, que ha llegado a la plantación huyendo de la justicia, «vivir en la empacadora era trabajar el turno diario y después ponerse a revisar el celular hasta que llegara la hora de dormir», en «un circuito cerrado para gastar todo lo ganado», mundo feliz con el que él, como buen héroe de la narrativa distópica, termina por romper.

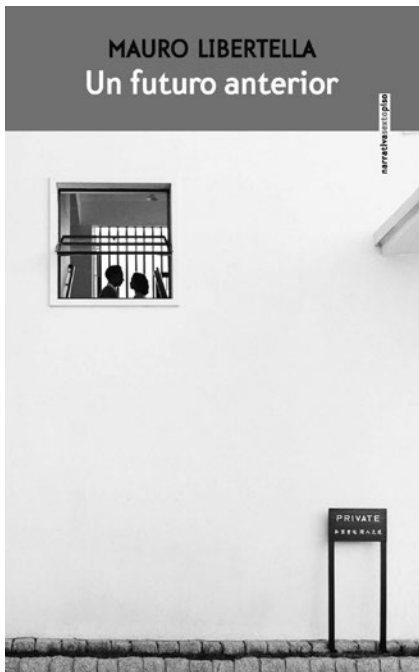
Hay relatos centrados en mitos más del siglo XX, como los ovnis en «Mi querido resplandor» con unos

jóvenes argentinos que esperan ver ovnis en un paraje de La Matanza, lugar donde al atávico recuerdo de los indios chanás, masacrados por los españoles, se superpone el de esos platillos volantes a los que la madre de la protagonista ha erigido un rudimentario museo, o los replicantes y sus derivaciones afectivas en «La muñeca japonesa», con un vendedor de juguetes que se pasa al negocio de los androides, vendiendo réplicas de modelos japoneses pirateados por un taller de paraguayos, muñecas cada vez más avanzadas con las que reproduce las conductas agresivas que tiene hacia su mujer. No falta la soledad del espacio exterior en «El astronauta Michael Garcia», al que comienzan a acechar las alucinaciones que hicieron sucumbir a su predecesor, un astronauta ruso. En este relato, como en otros, se esboza una trama de relaciones personales y contextos políticos (el Área 0, el Gran Atzlán) que fácilmente habrían podido dar para una narración mucho más larga, pero parte del encanto de estos cuentos es dejarnos con esa nostalgia por lo apenas sugerido, que a la vez dejan abierta la posibilidad de volver a esos mundos en futuros relatos. Por otra parte, seguramente el relato más logrado de los ocho sea el más breve, «Las calaveras», ambientado esta vez en España y donde la perspectiva del protagonista, que practica submarinismo con su novia en las alicantinas Cuevas de las Calaveras, que antes ha visitado por realidad virtual, nos sumerge en una angustia y un desconcierto final que recuerdan el cambio de planos en «La noche boca arriba» de Julio Cortázar.

La distorsión de la perspectiva y la apertura de otras puertas de conocimiento mediante las drogas centran los dos últimos relatos, que tienen un aire de *Expediente X*: «En la hora de nuestra muerte» nos sitúa en los ojos de Jennifer, empleada en los servi-

cios sociales de una ciudad en la cual hace estragos el fentanilo, una sustancia tóxica que está sustituyendo a la heroína. Jennifer, que supervisa los monitores de los barrios conflictivos, parece tener un don para localizar a los adictos justo antes del colapso letal y poco a poco esta cercanía con la muerte va cambiando su comportamiento, también hacia sus parejas. Su superior, el detective Olmos, desconfía de su misticismo desde un tocoso pero sólido pragmatismo que le hace decir que «para mí Dios es el GPS. Una máquina que te dice cuál es el mejor camino a seguir, nunca te falla y está encendida las veinticuatro horas. ¿Qué otro Dios quieres?» Finalmente, «Bienvenidos al nuevo mundo» nos narra en primera persona el trabajo del peculiar supervisor de un campus de Global Liberal Studies, refrito futurista de las humanidades: superviviente de una de esos típicos tiroteos de campus norteamericano, suministra a los estudiantes pastillas personalizadas que están relacionadas con el Sincotróon, un proyecto experimental que pretende la transferencia material a otra dimensión. Una dimensión que, tras terminar las narraciones de Paz Soldán, se nos aparece con una luz inquietante, mostrándonos como los mitos más atávicos cobran nuevas formas en las entrañas indiscernibles de los algoritmos.

por **Mario Martín Gijón**



Qué será de nosotros

Mauro Libertella
El futuro anterior

Sexto Piso
156 páginas

Hace unos meses, en una entrevista para el programa *Los siete locos*, Mauro Libertella esgrimía una posible poética personal para la escritura de esta crónica amorosa de la primera juventud y la pérdida: «Si expongo la vida de los demás, me tengo que exponer a mí en un mismo nivel. Si no, es muy fácil [...] Al exponer mis miserias, hay también un pacto de honestidad».

El axioma se daba en mitad de una batería de preguntas y respuestas más o menos superficiales sobre el auge de la autoficción, una de las taxonomías más perezosas de todas las que recorren la literatura moderna. Me produjo cierta satisfacción ver al autor del notable *Mi libro enterrado* mostrando distancia hacia el término, a modo de protección contra la supuesta necrosis de un género que, como una criatura rizomática, lo admite todo. Seamos honestos. A estas alturas, la literatura del yo es ya tanto o más *ficticia* que como la quieran definir sus próceres, y al igual que ha sucedido con el anuncio de la muerte de la novela —¿cuántas décadas, siglos, edades del universo tiene ya esa pro-

clama altisonante?—, muchos intentan matar al animal, pero es mucho más rápido que ellos. Hasta goza de un descrédito respetable entre quienes dicen estar hartos de ella. Este asunto tiene su eco en nuestro *zeigeist* digital y en la literatura de las últimas décadas. Es irreversible, me temo. Las redes sociales nos han convertido a todos en productores cinematográficos y literarios de nuestra propia vida.

Quien lo probó, lo sabe. La veintena es casi siempre un paisaje moribundo lleno de milagros biográficos. Es fácil, demasiado fácil incluso, volver ahí con el veneno licuado de la nostalgia. Tal es el resumen de *Un futuro anterior*, que por suerte evita toda condescendencia o glorificación de las cartas marcadas del pasado. Lo hace a través de un tono milimétricamente medido para ofrecer distancia e iluminación reflexiva. No hay spoiler posible, puesto que el primer párrafo —magnífico— ya opera como una maqueta en miniatura de este tratado sentimental contemporáneo; tono, distancia, ritmo: todo prefigura las líneas maestras de un amor que se pa-

rece a muchos otros, pero guarda en sus huesos algunas buenas lecciones de literatura y estilo.

«Nos conocimos una de esas noches calurosas y húmedas que definen el tono del verano de Buenos Aires. [...] Era una casa vacía, sin mesas ni sillas, las paredes raspadas con colores inciertos, la gente sentada en el piso tomando cerveza del pico, las botellas ahogadas entre hielos en la bañera y apenas un sillón desvencijado que conquistaron los primeros en llegar».

La coartada de Libertella es tan humilde, afectiva y sensata como su escritura. Si en *Mi libro enterrado* era el duelo por la muerte de su padre, aquí es la pareja y su arco dramático, un estudio incisivo de la intimidad con el que el autor nunca esconde la cara amarga de su propio retrato y sus decisiones. Tampoco se esfuerza en ocultar el respeto hacia las personas implicadas. No usurpa el relato de Leticia. Evita apropiarse de su voz, y hasta llega a colocar un paréntesis discursivo cuando considera que no le corresponde revelar ciertos detalles. Carrère lo dijo, aunque en puri-

dad no lo haya cumplido y su mujer lo aceche juicio tras juicio para pedirle cuentas por su vampirismo. «La autoficción tiene un límite, uno solo, como en el juramento hipocrático: no hacer daño. No ofender a nadie.»

Este amor, el del libro, se siente real, cercano, con su cotidianidad aplastante, amodorrada cuando llega la tercera parte. Todas las historias de amor son retazos, fulguraciones, afinidades que fluctúan, trozos de magdalena proustiana, frescos para siempre en la boca, que tratamos de armar. El autor excluye cualquier matiz edulcorado. Hace morir a conciencia la espectacularidad o la nostalgia necrófila para dejar paso a la sobriedad narrativa más absoluta, y, por lo tanto, a una cierta sensación de autenticidad. Hay más satélites: con la aceptación de lo accidentado de su relación clandestina con Leticia, viene la pérdida de la inocencia, un mundo que deja cenizas y cierta amargura en la memoria. «Todo el misterio y el brillo de una historia de amor en un taxi perdido, en una historia irreparable». El narrador se prepara para dejarlo todo atrás. Se aprende a vivir, viviendo, simplemente, cuenta Mauro. El narrador lo comprueba en sus renunciadas y en su amistad con Manuel, malograda por él mismo. Con nuestras afinidades, el rito de paso es similar. «Estamos en pareja para saber lo que es la pareja», dice Mauro, y el lector asiente, complacido. El libro sabe qué hebras sentimentales tocar.

Un futuro anterior también es la historia de una generación pre Internet, la de Libertella. Nuestra tribu, la de los amigos; las afinidades electivas, la paternidad, la madurez. Todas esas pinceladas las da bien el libro con la condensación rigurosa de sus capítulos, muchos de no más de dos páginas. La historia del narrador y Leticia es también el correlato de Buenos Aires, el último fulgor de la amistad antes de ser conscientes de que hemos crecido y ya no tenemos más que preguntas

sin respuesta, la paternidad y la masculinidad, en la tercera parte, donde el autor pierde (a ratos) parte de su capacidad incisiva para dar paso a apuntes demasiado generales, como si quisiera dejarlo para otros libros o ceder el testigo a autores y autoras con más ganas de meter el bisturí ahí. *Un futuro anterior* está muy lejos de las superproducciones del yo de Knausgård o Carrère, fascinantes ególatras que, con sus defectos, han llevado al género a territorios fértiles, aunque solo sea por eso de tentar a los dioses, creerse el ombligo del mundo y publicar mamotretos de alta literatura. Libertella ha elegido aquí una escritura mucho más humilde, contenida, casi aforística para el arco dramático del narrador y Leticia, su constitución como pareja, primero desde la infidelidad, y después, con la modorra burguesa: buscar una casa, reformular los afectos, tener una hija y aceptar el duelo por el pasado.

A veces, esta cautela discursiva le pasa factura. La escritura puede pecar en determinados capítulos de ser demasiado cerebral, celosamente respetuosa con el propio material autobiográfico o incluso demasiado afecta a la objetividad de los hechos, como el autor ha reconocido en alguna entrevista. En literatura, y especialmente en la autoficción, ¿no es «la objetividad de los hechos» un oxímoron? Frente a su explícito homenaje a Joe Brainard y Georges Perec en los capítulos centrales, tan concisos y poéticos, en otros tramos Libertella abraza el lugar común, la generalidad, el apunte sin vuelo. Una teoría para la vida que borra de sus contornos lo poderoso de la especificidad. En *Un futuro anterior*, resulta hasta ingenuo cuando Mauro explica en qué consiste vivir solo o qué sentimientos de asombro e indefensión embargan a los padres primerizos, como si un lector más o menos acostumbrado a un hiperrelato de todo no se lo conociera del derecho y del revés. Brainard y

Perec sabían bien la diferencia entre explicar y mostrar. De hecho, recordaban fotográficamente detalles tan concretos que eran insustituibles o resistían bien el lugar común. Ese es precisamente el problema que a veces tiene el libro en su parte media y final: acierta tanto como falla. Si el narrador lúcido nos complace con sus reflexiones hondas y hermosas sobre la paternidad; el narrador 'cuñado' de otros tramos puede llegar a alejarnos. Existe, me temo; está, como las leyes de la termodinámica. Hay más del primero que del segundo en la novela, pero, con todo, hubiera estado bien que Libertella no se deslizase por la pendiente resbaladiza del cliché.

Cabe concluir que una novela de autoficción será tan buena o mala como lo sea la capacidad incisiva de quien la escriba para mirarse a fondo, la distancia o la cercanía con lo narrado, la calidad de la autopsia y el lugar desde el que se da cuenta de un yo poco ejemplar, porque de otro modo, no sería literatura sino masaje. Quizá ese sea uno de los pocos reproches que se le puedan hacer al libro, esa cerebralidad ejecutada con tiralíneas, no dejarse ir hacia ciertos conflictos y rodearlos con corrección, cautela y guante blanco. Ni un sentimiento fuera de sitio.

El título, por lo demás, es revelador. Contiene una especie de silogismo de aires tristes. Todo amor es, efectivamente, la esperanza de un amor futuro que conserve las características que lo mantienen vivo, la pureza fulgurante original; deslumbramiento, expectativas, desorden, esperanza, secreto. Pero ya es anterior, ha de morir para dar paso a otra cosa, y es algo que *Un futuro anterior* cuenta con singular elegancia en sus mejores tramos. Es un libro en el que muchos podemos inscribir nuestra propia historia de amor y amistad. Se agradece.

por **Matías Candeira**



Escrivivir

Mario Martín Gijón
La Pasión de Rafael Alconétar
(*Novelaberinto*)

KRK
 746 páginas

La obra literaria de Mario Martín Gijón se ha caracterizado por la incursión en diversos géneros: la poesía —su último libro se titula *Des en canto* (2019)—, novelas cortas como *Un otoño extremeño* (2017), o colecciones de relatos como *Inconvenientes del turismo en Praga y otros cuentos europeos* (2012), galardonado con el xxxiv Premio Tigre Juan. Esta nueva novela, que se ha ido gestando durante casi diez años, no solo desborda en extensión a las anteriores, sino que también lo hace en ambición, logrando algo que está al alcance de pocos escritores en la actualidad: fundir la experimentación lingüística y la construcción de la historia, el humor y el pensamiento, la intensidad y el exceso, la seriedad y la ironía.

Desde el título y la imagen de la cubierta, el nombre de su protagonista invoca el castillo extremeño de Garrovillas de Alconétar, también llamado de Floripes, que perteneció a los templarios y que hoy se encuentra bajo las aguas: símbolo de la resistencia y del individuo excepcional frente a un en-

torno mezquino y adocenado que le condenará a la lapidación o la fuga. Su «Pasión» obliga, por tanto, a realizar una lectura dilógica del relato: Rafael Alconétar es un profesor universitario dionisiaco, un cínico en el sentido antiguo —ha llegado para invalidar la moneda en curso—, amante de la literatura y profundamente vitalista, que reniega del hombre-masa unidimensional; sin embargo, a la postre, será expedientado por sus superiores y sometido a martirio precisamente debido a esa heterodoxia, por haber venido a traer no la paz, sino la espada (Mt 10:34). Crónica de una muerte anunciada, la narración arranca en un presente ahogado por el fracaso y la memoria doliente: los antiguos discípulos de su taller literario rememoran la figura de Alconétar en una sucesión enfebrecida de monólogos interiores, que van reconstruyendo un rostro polimorfo ante los ojos del lector. La escritura polifónica y carnavalizadora de Martín Gijón utiliza hábilmente el perspectivismo y el cambio de focalización para mostrarnos, a ojos de

sus evangelistas y sus verdugos, una figura fascinante: mesías para unos y charlatán para otros, insolente, seductor, culto, hedonista, soñante de lo imposible, pensador utópico, naufrago en medio de una ciudad levítica que, como la Vetusta de *La Regenta*, duerme la siesta eterna de sus convenciones, mezquindades y renunciaciones. Esta actitud de agente provocador recuerda a películas como *La edad de oro*, de Buñuel, o *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini. Lo dice Allen Ginsberg al comienzo de *Howl*: «[...] expulsados de las academias por locura y por publicar odas obscenas en las ventanas del cerebro».

Entre un amplísimo retablo de personajes son seis los principales: Susana Cordero, Pedro Muñoz, Dolors Cavall, Josué Pérez Williams, Antonio Tejedor y Jaime Becerril, el impostor o Judas, para quien los miembros del taller literario eran en realidad una secta. En torno a ellos gravitan eximantes, compañeros de departamento, poetastros, resentidos, tartufos, parásitos o simplemente ignaros. Al-

gunos lectores quizás puedan llevar a cabo una lectura en clave, sacando a relucir nombres y apellidos reales detrás de la ficción, enderezando los espejos curvos, pero, a mi juicio, esta obra desborda cualquier pretensión de referencialidad mecánica y simplificadora. No se trata de un libelo, aunque no renuncie a la invectiva. La ética-estética alconetariana, que hunde sus raíces en el romanticismo y en los *maudits*, se podría sintetizar en estas líneas: «Escrivíamos, como decía Rafael, la no-vela, la no-sueña de nuestra existencia de soñadores bien despiertos y alertas. Por eso lo desvelaba y rebelaba el éxito de los mediocres, que le revelaba la hegemonía del mal gusto, de lo sin vuelo y resultónu». Y en otro lugar: «Literatura, arte de ratas o mejor dicho de *ratés*, una *rature* o *ta-chón* que nos trazó la vida pasándonos por encima, marcándonos como reses apartadas, con esa *tache* indeleble». Porque Alconétar es también un Bartleby, un escritor partidario de la enjundia del no, que desprecia la fama y los espejismos del mercado editorial, que no aspira a ningún escalafón ni cargo con el que medrar.

¿Un libertino? Sí, pero en el sentido que le da Michel Onfray a este término en su *Théorie du corps amoureux*: aquel que se guía por una moral autónoma y no se deja avasallar por nadie. Espoleado por la santa lujuria y por el precepto del *non serviam*, nuestro protagonista anhela lo que llama «el presente saciado», de ahí que el erotismo y la literatura se sirvan en la misma taza. Dolors recuerda las palabras de su amante, cuando le confesaba que el sexo «se basta para ofrecer una tregua al mundo, pues solo las pasiones intensas fijan el destino de las personas». Como advirtió Georges Bataille, la literatura rompe la economía burguesa basada en la razón y en el ahorro, introduciendo la falta de interés material (así el lujo, el juego o la sexualidad no encaminada

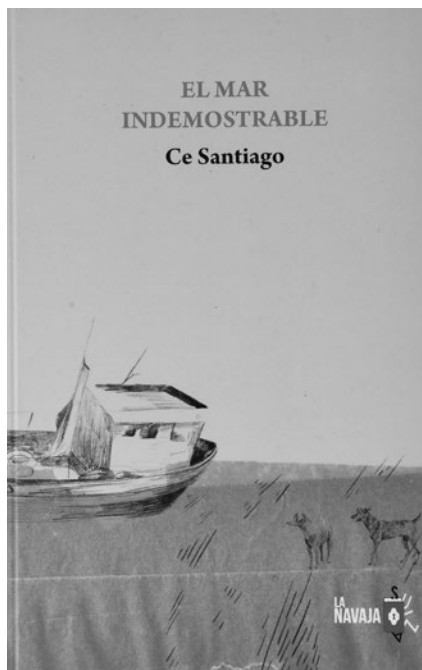
a la reproducción). «Se trata de ir *versatirizando*, de la mañana a la noche», recuerda el discípulo Pedro Muñoz. Alconétar y sus files son partidarios del ocio frente al trabajo, critican la literatura subvencionada e invitan al viaje y lo inesperado contra la rutina y las clerecías académicas. Según Susana Cordero, su enseñanza principal podría resumirse en la necesidad de *inventar la vida*, ideario por donde notamos que se filtra la luz arrebatadora de Rimbaud y la energía de las vanguardias.

Pero, por encima de todo, *La Pasión de Rafael Alconétar* es una fiesta del lenguaje. Se hibridan lo intelectual y lo canalla en un banquete donde afloran poemas, correos electrónicos, fragmentos teatrales, conversaciones callejeras o anagramas mordaces. Radicada en la modernidad más que en la posmodernidad, la escritura opípara de Martín Gijón es deudora de una tradición que convoca a cada página: el babelismo de Joyce, la creatividad verbal de Cortázar o Julián Ríos, los ejercicios de estilo de Queneau, el sarcasmo erudito de Miguel Espinosa o la fruición por la paronomasia y el calambur de Cabrera Infante. Los frecuentísimos guiños intertextuales y los homenajes conectan con la poética alconetariana basada en la corporalidad, el mestizaje y el vagabundeo, de ahí también la tendencia paródica, que toca tanto a textos literarios —las *Soledades* gongorinas, *Historia del ojo* de Bataille, «El infinito» de Leopardi, «Vuelta de paseo» de García Lorca, las *Cartas marruecas* de Cadalso— como a repertorios bibliográficos o topónimos. Escrituras al fin del placer y del deseo frente al capitalismo voraz y al yo bunkerizado en sus rancias beaterías o banderías.

A primera vista, tal vez se pudiera afirmar que Mario Martín Gijón ha querido escribir una novela sobre el fracaso y la derrota, una epopeya del perdedor o del mártir, a juzgar por las vidas grises que llevan en el presente

los nostálgicos talleristas del maestro. Creo, más bien, que *La Pasión de Rafael Alconétar* narra una caída heroica, pero es precisamente la persistencia de esa caída en la memoria de los otros lo que hace valer su semilla revolucionaria y la verdad de su profecía o de su mito.

por José Antonio Llera



El mar indemostrable

Ce Santiago
El mar indemostrable

La Navaja Suiza
136 páginas

No sé por qué quienes adoramos *El mar indemostrable* a lo Williams H. Gass, esto es, de un modo pagano y politeísta, debemos aceptar sin combate su destino aciago de libro-joya, de objeto de culto. La primera novela del traductor y escritor Ce Santiago (Cádiz, 1977) debería ocupar otro templo más visible, ser centro de peregrinaje. Publicado a principios de marzo de 2020 en la editorial La Navaja Suiza, pasó a engrosar la nómina de libros aplastados por la pandemia mundial y los rigores del confinamiento. Hubo un par de entrevistas, dos o tres reseñas, algunos elogios. Eso fue todo. En enero de 2021 Nadal Suau, crítico y compañero de biblioteca, escribió para Contexto «Lo mejor de la novela española en 2020: un informe razonado»; sobre *El mar indemostrable* afirma que su prosa y su estructura son deudoras de la tradición posmoderna norteamericana. Como no soy experta en narrativa norteamericana, le pregunto a Ce Santiago por las influencias de su novela; menciona *Gótico carpintero*, *Autobiografía de Rojo*, *La suerte de Omensetter*, *El padre*

muerto, *El cuaderno perdido* o *Al faro*, entre muchas otras. Solo he leído las obras de Carson y de Woolf. De todos modos, aclara: «Soy de habitar frases o palabras ajenas más que de habitar novelas, de ahí que quizás, más que un impacto en el estilo, haya un impacto en las frases o los párrafos. Puede que ese sea otro de los motivos que justifican las notas al pie». Porque es cierto, la corriente textual de su novela nos lleva a unas notas que irradian significados y amplifican resonancias, imágenes poéticas que se quedan girando sobre nuestras cabezas. Además de un homenaje a sus maestros, me parece una forma elegantísima de insertarse en la tradición de la que Ce Santiago bebe. En el informe de Nadal Suau sobre *El mar indemostrable* me llama la atención una pregunta casi lanzada al viento: «¿qué se esconde ahí, qué necesidad de excavar o regresar o silenciar el ruido del mundo?».

- Josep, ¿por qué no me dijiste que el traductor Ce Santiago había escrito un libro?

- Yo qué sé Begoña, se publican tantos libros...

- ¿Lo tenemos en casa?

- ¡Claro! te lo busco. Está de puta madre.

Y así fue que en marzo de 2022 me quedé varada en las redes de su lenguaje poético, corriente marina de odio velado y de anhelo de vida. Para vislumbrar ese mar indemostrable, les pido ahora que borren de su imaginario la idea de mar como claustro materno o líquido primordial, que no observen las aguas salobres como vientre acogedor o fluido femenino; les ruego que elucubren océanos despiadados que azotan y que escupen, que piensen en engendros marinos que, arrojados a la tierra, adoptan la forma de los héroes sanguinarios y de los padres cruentos o acaso no son lo mismo. Seres consagrados al agua que, al bordear la costa (intersticio entre dos mundos), se convierten en instancias de lo humano masculino, cuerpos de hombre que sacuden y que hacen daño; grávidos de repente, marineros en el limbo, incapaces de adaptarse a lo ajeno cotidiano que sucede en el hábitat terrestre. Hombres que dicen coño y

que se cagan en dios, que imponen a sus familias el vértigo de sus carnes. Porque, si como sentenció Bachelard en *El agua y los sueños*, «El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo», el marinero que regresa a casa vive en el abismo de la tierra firme. Les pido también ahora que piensen en aguas bravas, mares pesantes y arrolladores que Ce Santiago transmuta en palabra literaria, una experiencia verbal que arrastra hasta la orilla de las páginas del libro (otro limbo, otro umbral) la trampa y los peligros de los cantos de sirena, la belleza inefable de las aguas marinas, la negrura de sus fondos. El miedo como emoción atrapante. ¿Acaso no buscarían como busca Ce Santiago como fuera a toda costa la muerte de ese mar espantoso y fascinante? ¿No querrían sin embargo demorarse en esa muerte, asumir la atracción, quedarse por un tiempo quietos con los ojos como platos mirando incrédulos enamorados algo que es muy hermoso y que anuncia destrucción? Tampoco el autor tiene prisa porque sabe, como sabe Bachelard, que «la muerte cotidiana es la muerte del agua»; así, *El mar indemostrable* es la forma de una imaginación creadora con voluntad asesina, allí donde el odio y la venganza y la sed de justicia corren silentes por los túneles oscuros de los fondos de las aguas.

En *El mar indemostrable*, Santiago da forma a un mar-corriente-textual que desborda las fronteras de los géneros literarios porque el libro es a la vez un ensayo poético y una epopeya antiheroica; una tragedia clásica y un tratado del mar como fenómeno vivo y material. Le llamaremos novela y diré que está estructurada en cinco actos, cinco piezas de puzzle que funcionan perfectas como estructuras autónomas, como textos completos. «El chico, pocos años, arrojando al mundo una sombra acobardada» padece en su cuerpo la furia de lo masculino que el-padre-encarna-

ción-del-mar proyecta sobre su hijo. «Manos de niña» me dice el autor que podría haberse titulado el libro, y no puedo estar más de acuerdo. El niño, sometido por la figura paterna, lo sigue a todas partes en su errático moverse hacia ninguna parte. Y manos-de-niña le aguanta insultos y vejaciones; el hijo, cabizbajo, arde por dentro: un fuego rojo resuena en el cuerpo del niño. El padre y el hijo se miran y se tantean y después el pie de página de Carson: «¿Qué aspecto tienen las distancias?». La autora continuaría: «Se extiende desde un adentro ilimitado hasta el borde de lo que puede amarse». El trabajo de ese niño es encontrar ese borde y nosotros lo seguimos con el corazón en un puño hasta al final del libro, hasta la muerte del agua. Una muerte árida y con raíces, las mismas que persigue el niño a lo largo de la novela. Puesto que sabemos que hay trazas autobiográficas en esta historia, pienso que *El mar indemostrable* cumple con la idea de Roland Sukenick para quien la literatura es «un modo de enmendar el mundo». Ce Santiago desgarró la realidad para fundarla de nuevo a través del lenguaje. La segunda parte nos acerca a la experiencia de una tasca de marineros que aguardan el mar de nuevo; tabaco, sudor, alcohol. Las palabras se rompen, atravesadas por gritos, se dislocan por desidia, se dejan a medias. Ideas deslavazadas, conversaciones cruzadas. El logro de Ce Santiago en esta pieza de ruido no es tanto capturar el lenguaje cotidiano sino jugar el juego de miradas y de voces que suceden simultáneas en distintos planos, porque para remediar la realidad habrá antes que desmantelarla: entre el caos marino, el narrador se cuele entre corchetes para decir lo que el niño, testigo atónito, no alcanza a comprender. Y está además esa voz en cursiva, grieta narrativa por donde se asoma el Ce Santiago persona: *beben en legítima defensa*, nos dice y me parece

ver al hijo de un marinero que comprende que el padre va con un vaso lleno para soportar la vida. El buque pesquero atraca en el puerto en la tercera parte. A través del cuerpo del niño vemos la piel requemada de los pescadores, el aroma putrefacto de los peces desventrados, el aguardiente el café, la gangrena, la sangre, el alcohol de contrabando. Y una voz narradora, increíblemente dulce y compasiva, observa a las mujeres, porque siempre hay una mujer que espera con un trapo de cocina entre las manos. Y llega el esposo, hombre desconocido, y entre ellos se produce el sexo más triste jamás relatado. Y están los perros que, como en *Los galgos, los galgos*, de Sara Gallardo, emergen como símbolo de una rendición imposible, porque también ellos sufren la violencia del agua encarnada en el hombre. La cuarta parte, fenomenología del mar y ensayo personalísimo de Ce Santiago, está estructurada por fragmentos sueltos, sentencias y poemas contruados con la materia pesante con que está hecha el mar: corales y ahogados, sedimentos, peces azules, gaviotas, oleajes, hombres enamorados de su propio reflejo, esa versión heroica con que son engañados por los mares traicioneros. Y llegamos al final, a la quinta parte, a la muerte del mar. Sé que debo callar, que ya no hay más que decir. Tan solo que, quizás, tocar con la punta de la punta de un dedo el ojo de un pez muerto sea la única respuesta a la pregunta aquella que en 2021 se hizo Nadal Suau a propósito de *El mar indemostrable*: «¿qué se esconde ahí, qué necesidad de excavar o regresar o silenciar el ruido del mundo?». La necesidad de tocar la muerte y sentir sus ojos vacíos para aprender a vivir.

por **Begoña Méndez**



Otra copa y muchas más

Natalia Carrero
Otra

Tránsito editorial
132 páginas

Otra es dos por lo menos. La escritora y su personaje. La sobria y la ebria. La sana y la enferma. La madre y la hija. Pero otra también es «otra tarde deprimente de resaca» o «esa otra más adicta todavía». La otra. Otra vez. Otra ronda. Otra copa y muchas más (...) que me pienso seriamente emborrachar.

Si otra no es adicción, por lo menos es adición: una más (+una). Si es identidad, otra es la negación de

una misma (-una). El resultado de la ecuación es literario, no matemático o lógico. La novela se llama *Otra* y la autora, Natalia Carrero o (*otra* opción) «la lectura común».

En esta autora la escritura es materia: hay trazo, hay línea, la letra es cuerpo. Natalia Carrero coge un boli y raya. Da cuerpo a mujeres que dibuja. Garabatea y da forma. Arrastra el género a un sitio donde los límites están desdibujados, y ahí dibuja ella. ¿Novela? Sí, pero ilustraciones, o relatos independientes. Bloques de texto despintados, álbum de cromos, juego.

En *Letra rebelde*, *Una habitación impropia* y *Soy una caja*, la autora ya había jugado con esto. Novelas ilustradas por su trazo alocado, la propia «lectora común» como personaje, viñetas cuyos recuadros están hechos a mano, intercaladas en la prosa, o Clarice Lispector dialogando con una narradora que se llama N, son los elementos del borde de la genialidad con los que Natalia nos deslumbra cada vez. El coqueteo permanente con la autoficción, la mujer en el primer plano del asunto, la maternidad como aquello que debe ser desmitificado, la sociedad burlada, lo indecible dicho, la pulcritud hecha mierda. Si hay una autora que no se pregunta qué se debe decir y qué no debería, es ella.

Sale su cuarto libro por Tránsito editorial. Parte del dibujo de la portada es de la propia autora, y se completa en un collage que lleva la marca de Donna Salama, la responsable del diseño de los libros de esta editorial tan identificable por su estética. *Otra* es fondo azul en la portada, como si fuera agua donde una mujer se ahoga en su propio trago.

Otra es una novela y es otra cosa. Es dar en la ironía para hablar del dolor: «La gente se comporta con envidiable normalidad». Es dar en la familia para hacer memoria y hablar del presente: «Es ahí donde a veces

creo encontrar por fin a mi madre. Su carencia de presencia. (...). ¿Bebo para desaparecer como ella?». Es dar en la patología de la esquizofrenia o dar en el género femenino, o acaso es dar lo mismo: «Eh, Charli, recuerda, fuimos idiotas: tú por esquizo, yo por mujer, y sonreímos». Es apostar por una literatura que se sale de las normas y los trazos para trazar una historia que se mete en las copas, en las capas: «Muchas veces me digo que no soy una mujer. Soy del género bebedora». Es una tras otra, una tras otra, una tras otra, frases de sed (humane): «(...) basta ya de agresividad contra mí, nosotres, y las personas amades».

Dividida en capítulos, pero con un *insert* en el medio, un álbum de bebedoras, que a partir de quince dibujos o cromos de mujeres hace un retrato de esas que beben: la fisioterapeuta, la restauradora de muebles, la jubilada, la periodista, la librera, la currante, la bibliotecaria, la que está en el paro, la planchadora, la actriz de doblaje y otras. La relación de los personajes con el alcohol organiza la trama, que en última instancia tiene otro fondo: la metaliteratura. *Otra* es una novela sobre la escritura de una novela que trata de mujeres que beben, pero una novela que no puede escribirse, cuyo archivo de word en plena pandemia ya no se abre. Una hoja en blanco como fondo blanco: el reto de la escritura y el trago.

Otra es esta novela de Natalia Carrero, y muchas más. Que nos siga sirviendo.

por **Florencia del Campo**



El hombre transparente

Javier Moreno
El hombre transparente

Akai
336 páginas

Javier Moreno ha conseguido, con *El hombre transparente*, realizar un análisis de nuestra sociedad que es exhaustivo, certero y, al mismo tiempo, literario, imaginativo y comprometido políticamente. Es inevitable pensar en nombres como Bauman, Zizek, Harari, Byung-Chul Han, Franco "Bifo" Berardi, Mark Fisher y otros filósofos contemporáneos que, como Javier Moreno, han desarrollado su obra con esa siempre arriesgada y necesaria ambición de *pensar el presente* desde el centro de sus constantes mutaciones.

Esa denominación con la que el autor define al hombre contemporáneo, *el hombre transparente*, rezuma, además, ese aroma de las *etiquetas definitivas*.

Del mismo modo que Bauman definió la sociedad posmoderna como *la sociedad líquida* (y ese concepto de lo líquido se convirtió en imprescindible para cualquier análisis de la posmodernidad), me parece que la *transparencia* y *el hombre transparente* serán referencias inevitables siempre que alguien pretenda entrar en análisis sobre la psicología, la ideología y el pensamiento de la sociedad de las primeras décadas del siglo XXI.

Un vistazo al título (completo) nos puede servir para entender lo que me parece el gran acierto de este ensayo, y que consiste en poner al hombre («*El hombre transparente*») en centro de su análisis: describe sus (es decir, nuestros) sentimientos, contradicciones, miedos y esperanzas para, a continuación, pasar al análisis del posible origen de esos sentimientos de impotencia e incertidumbre que nos acosan; es decir, y aquí entra la importancia del subtítulo: «Cómo el mundo real *acabó convertido en Big Data*».

Este acercamiento al género ensayístico, que implica también una posición ética y humanista, tiene su reflejo en el estilo y en la estructura de los capítulos: la primera parte de los mismos es la que argumenta y documenta; la parte final siempre está dominada por la primera persona y por una apertura a lo imaginativo y literario: en estas *codas*, Javier Moreno (recordemos que, antes que ensayista, es narrador, poeta y dramaturgo) no rechaza nunca la metáfora, la imagen, el aforismo, el pensamiento especulativo.

Ahora bien, ¿qué elementos centrales son aquellos que nos convierten en *hombres transparentes*, según el autor?

En primer lugar, establece una relación inseparable entre *aceleración* y *transparencia*. Y, desde una perspectiva marxista, se remite a los cambios de modelo económico: así como el capitalismo productivo se alejó de lo material y mutó en *capitalismo financiero*, actualmente el capitalismo financiero ha sido desbancado por el tecnocapitalismo, que supone un paso más en ese proceso de desmaterialización que permite que el beneficio se acelere usando el modelo exponencial. Para esa *aceleración exponencial* del beneficio, son necesarios dos elementos: los datos como nueva *materia prima* virtualmente infinita, y una ingente mano de

obra gratuita, es decir, el *ciberproletariado* (es decir, todos nosotros). La realidad adquiere así esa doble transparencia: aquella que convierte lo material en *Big Data*; y la transparencia del ciudadano que entrega su intimidad a esa *datificación* de la realidad a cambio de un *salario emocional*, de una dosis más de la dopamina con la que las redes sociales diseñan sus interfaces para provocar esa adicción que nos mantiene trabajando para que el flujo de datos no cese jamás.

Sería imposible un análisis detallado de todas las ideas que despliega Javier Moreno para definir la ontología (o fenomenología) del *hombre transparente*. No obstante, me parece necesario apuntar al menos algunos hallazgos especialmente interesantes en relación con la relación entre *el hombre transparente* y el futuro. El autor analiza esos sentimientos de impotencia y pasividad, de culpabilidad y hedonismo, de fatalismo y pensamiento distópico que caracterizan la psicología y la imaginación del ciudadano contemporáneo. Plantea la tesis de que el pensamiento utópico que se ha ido generando desde ese modelo económico *tecnocapitalista* es decididamente *antihumanista*. La ideología *aceleracionista* plantea la desaparición o la *superación* de lo humano a través de la utopía tecnológica, cuya máxima expresión sería el mito de La Gran Singularidad. Frente a esa ideología *aceleracionista*, para la que las ideas del humanismo ilustrado no son más que obstáculos que frenan la total liberación (ética, legislativa, etcétera) de la tecnología y el beneficio infinito, *el hombre transparente* solo es capaz de generar dos tipos de pensamiento: el nostálgico (donde el mundo era *real* e *intenso* y donde el hombre parecía tener el *control* de su destino) y el distópico, porque toda proyección de futuro excluye la idea de *humanidad*.

Javier Moreno no se limita a la descripción. Hay una postura ética del autor desde la que propone lo más sensato, desde un pensamiento todavía humanista: regulación, control ético, desde el poder político, de esa *aceleración* que plantea algo así como un *todo para el hombre pero sin el hombre*.

por Diego Sánchez Aguilar



Historia de una posibilidad

Isabel Zapata
In vitro

Almadía, México, 2021
207 páginas

He pasado algunos días tratando de encontrar la manera de hablar de *In vitro*. He buscado, creo que, sin demasiado éxito, el enfoque adecuado para abordarlo, pero la sensación de intrusismo siempre ha permanecido. No recordaba, hasta que he vuelto a leer el libro, que su autora, la mexicana Isabel Zapata, arranca la escritura de este ensayo hablando de la prime-

ra persona que leyó el manuscrito: un hombre. Alguien que tuvo la misma sensación de estar leyendo algo que no le correspondía. A pesar de estas afinidades -un poco primarias- he logrado reconciliarme y habitar el texto porque este libro es mucho más que la narración de una mujer que se convierte en madre. Es un cuaderno de campo, donde se ensaya una nueva forma de vivir, una que no rechaza la incertidumbre, el miedo, el dolor o el extrañamiento, sino que los asume y los abraza como parte del proceso de creación. Un hecho que en estas páginas se despliega sobre tres campos: una niña, la escritura y la propia vida.

In vitro nos habla de la maternidad. Sin embargo, la dimensión de sus preguntas pronto trasciende ese límite. Isabel Zapata persigue entre consultas, recuerdos familiares y citas de libros la respuesta: no existe una forma única de ser madre como no existe una única forma de concebir o de escribir un texto. Desde la fuerza que da esa atalaya, *In vitro* se presenta como un libro fragmentario en su forma de contar y poético en su manera de decir, una búsqueda muy íntima que logra resonar con ímpetu en lo colectivo. Transita con aplomo entre lo técnico y lo confesional, pero no deja nunca de buscar los anclajes que permitan al lector participar de su experiencia. A lo largo del texto hallamos pasajes del proceso de gestación junto con ideas que la autora logra hilvanar con gran eficacia.

Uno de los grandes aciertos es la forma en la que encara la muerte de su madre y cómo lo utiliza para dialogar con el nacimiento de su hija. La vida y la muerte, dualidades contrapuestas, se abocan al encuentro en su condición irreversible: «Sé que es tramposo escribir usándote como destinatario. Un engaño del peor tipo, un recurso fácil como cuando murió mi madre y yo me quedaba dormida haciéndole reclamos en voz alta. Eso persiste del duelo: el miedo a olvidar

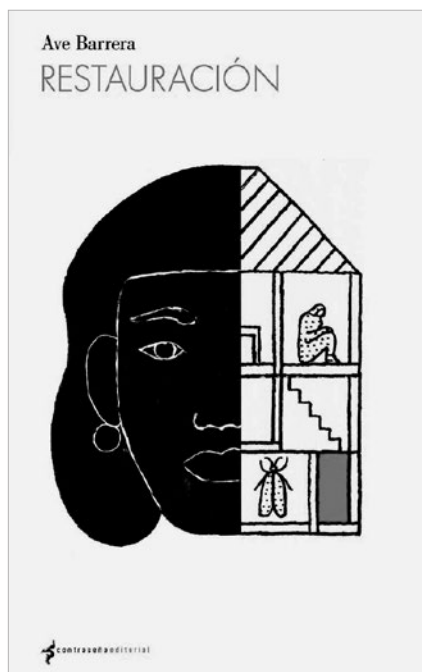
su voz. Tú no tienes voz todavía, pero a veces puedo escucharla».

Es significativa la presencia de los animales, un tema recurrente en la obra de Zapata que le permite alcanzar una gran versatilidad en sus imágenes: «Los peces, todos hijos míos, ardían sobre la superficie de un ojo de agua que no era más que un recipiente de vidrio en un laboratorio médico» o «Una pecera gigante repleta de medusas *Aurelia aurita* flotando como cardúmenes de algodón (...) Yo soy el acuario ahora. La medusa eres tú». De igual modo es elocuente la manera en que exhibe los trucos del máquetin - sus palabras, sus colores pastel- que se cuelan entre la publicidad de las clínicas de gestación asistida: «El lenguaje es siempre más o menos el mismo: sueño, milagro, estrella del cielo».

In vitro es un libro vaporoso, lleno de intangibles, sobre todo porque es la historia de una posibilidad. De la dificultad para precisar sus límites la autora hace una ventaja, ya que aborda un amplio abanico de temas que dan cuenta de las violencias que experimenta por parte de los médicos y la sociedad: condescendencia, falta de empatía, disposición a señalar a la mujer como infértil o la sempiterna burocracia en la que la medicina ha cimentado su relación con la salud sexual y reproductiva femenina.

¿Cómo resignificar el deseo, la ternura, la calidez desde un método que deja tan vulnerable a la mujer? No sé si la literatura, su dosis de azar y de juego, constituyan un consuelo para manejar la incertidumbre, pero Isabel Zapata nos ofrece algunas píldoras de aliento para enfrentarla. «A veces escribir simplemente se trata de observar a una cosa convertirse en otra y confirmar que todo está unido a lo demás con hilos invisibles».

por **Javier Temprado**



Barba Azul en Ciudad de México

Ave Barrera
Restauración

Editorial Contraseña
260 páginas

De niña tenía una cassette de cuentos tradicionales: la introducía en la pletina, me sentaba en el suelo con las piernas cruzadas y la escuchaba durante horas. El cuento que más me estremecía -también el que más fascinación me suscitaba- era el de Barba Azul. «Su barba, de tan negra, parecía azul», susurraba el narrador acompañado de una música turbadora. El sig-

nificado de aquella historia -su superficie al menos- yo lo comprendía, pero intuía que algo más anidaba en ella: una pasión oscura e intensa, una curiosidad ardiente que apelaba a mi deseo. Como la desdichada esposa de Barba Azul, yo tampoco podría resistirme a introducir la llave en la cerradura: penetraría en el gabinete secreto e incumpliría la promesa aun a costa de mi propia desgracia. Por eso rebobinaba el cuento en cuanto concluía, presta a escucharlo de nuevo.

La escritora mexicana Ave Barrera nació en Guadalajara en 1980. Su novela *Restauración* se publicó originalmente en la editorial mexicana Paraíso perdido en 2019 y ha llegado a España en 2021 de la mano de la editorial Contraseña.

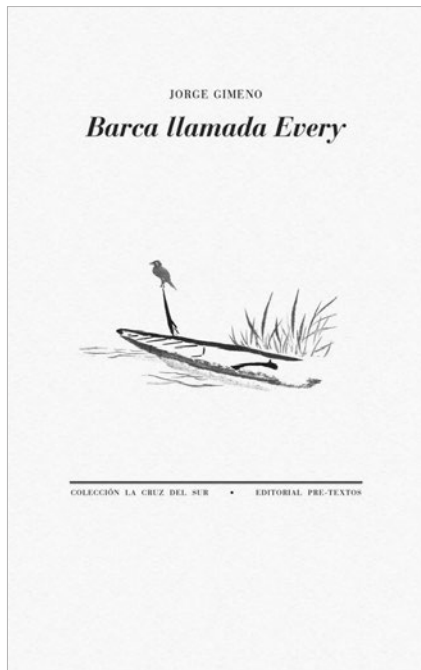
Min -apócope de Jazmín- escribe la tesis y se está iniciando en el mundo de la restauración de inmuebles. Zuri es un fotógrafo con quien la protagonista mantiene una relación tortuosa, marcada por el desapego, el egoísmo y las neurosis de él, a quien, a pesar de todo, Min no puede dejar de amar. A Min le recorre un escalofrío de ilusión cuando Zuri le propone visitar juntos la casa neocolonial propiedad de su tío abuelo Eligio, recientemente fallecido en Estados Unidos. La mansión se sitúa en las cercanías del Parque Hundido, en la Ciudad de México. Conquistada por el polvo, las humedades, la maleza y los bichos, la casona es, desde el principio, motivo de inquietud y misterio. Y el día en que Zuri le encarga a Min los trabajos de reconstrucción de la casa, un doble magnetismo subyuga a la chica: por un lado, por la seducción que imprimen en ella las casas antiguas, los objetos susceptibles de ser reparados, y, por otro, porque la restauración se le revelará una oportunidad de afianzar su vínculo con Zuri, de transformar esos aposentos desvencijados en su hipotético y futuro hogar común. Mientras Zuri se marcha a Chicago con el fin de arreglar algunos papeles imprecisos de la herencia, Min se que-

da a cargo de las obras de la casa, con carta blanca para contratar albañiles, tirar cachivaches inservibles y reparar lo valioso. No obstante, una prohibición en exclusiva, explícita y de reminiscencias clásicas, tiñe con una mancha indeleble la despedida: «No vayas a abrir la puerta del cuartucho que hay en la parte de atrás de la casa. La llave está colgada ahí, en la percha, pero por ningún motivo entres ahí. Son cosas de mi tío, algo podría arruinarse».

Esta es, a grandes rasgos, la trama principal de *Restauración*. No es compleja y, sin embargo, conforme el lector se adentra en la novela, los temas se adensan, los personajes secundarios y sus destinos se multiplican, los símbolos se propagan, la intertextualidad se despliega en todas direcciones: hacia *Farabeuf*, el *nouveau roman* mexicano de Salvador Elizondo; hacia Jane Austen y el pavor gótico de las mansiones victorianas; hacia George Bataille y la relación entre eros y thánatos; hacia lo oriental (el tiburón chino, el ideograma *liu*, Turandot, la muerte por mil cortes); hacia los cuentos de hadas (Barba Azul indiscutiblemente, pero también La Cenicienta o El flautista de Hamelín).

Ave Barrera ha escrito una novela soberbia y ambiciosa, que exuda la belleza, la esencialidad y la furia propias de los cuentos maravillosos. *Restauración* se aleja de las modas pedestres, plagada de recovecos como los de una casa habitada tiempo atrás, un puzzle de piezas que estallan y casan a la perfección. Una cinta de Moebius no apta para quienes busquen linealidad y complacencia, pero que, sin embargo, hará las delicias del lector exigente que se atreva a penetrar en espesuras propias de bosques encantados, cada vez más fragosos, cada vez más amenazadores. Aquel que, una vez concluido el cuento, lo rebobine hasta el principio, dispuesto a escucharlo de nuevo.

por **Margarita Leoz**



Refundar lo humano

Jorge Gimeno
Barca llamada Every

Pre-Textos, 2021
96 páginas

La obra de Jorge Gimeno (Madrid, 1964) constituye, en buena medida, un trabajo en torno a los límites: los de lo decible e indecible en poesía (con sus palabras tabú, sus artificios aceptables, sus condicionantes modales), pero también aquellos que tocan a la condición personal y a la posibilidad de superarlos, desdibujarlos, volverlos porosos. Esta lucha alcanzaba su forma más radical en su tercer libro de poemas, *Me despierto, me despierto, me despierto* (2018). Su

enigmático título era una alusión al *satori* o «despertar» del budismo zen, es decir, al momento en el cual se supera al dualismo, las trampas del yo y la errónea distinción entre la vida «propia» y las vidas plurales. El límite literario que se trascendía era, por tanto, también el de la propia persona: dos ficciones, dos trabas que se anudan para darse sentido.

Apenas tres años después de una ruptura tan profunda, Gimeno nos vuelve a sorprender con *Barca llamada Every*. Una primera intuición es que ambos poemarios han de leerse como un díptico o, incluso, como dos momentos del mismo libro, al modo de las novelas de formación que recurrían a la división en volúmenes para abarcar periodos distintos en la vida de su personaje. Si el libro previo suponía un despertar y un renacer, *Barca* estaría formado por los poemas del renacido: la mirada que los une no es la de quien está buscando la iluminación, sino la de aquel que ya se abre a ella.

Ese vivir iluminado supone, en primer lugar, la ausencia de necesidad, que recorre el libro en varios niveles. Sus poemas son parcos en lugares; la nota dominante es la desnudez de los pueblos castellanos, entremezclada con los paisajes de la mente y del sueño. Entre la meseta y sus interiores, resaltan las vidas, siempre entrevistas y, a la vez, sentidas con una intensidad que borra las distinciones: el loco del pueblo, el enterrador, los mendigos, las parejas, los parroquianos. Gimeno accede a sus figuras desde una igualdad de los destinos que se opone radicalmente a las típicas formas del poema rural o costumbrista español (parodia, tremendismo o compasión), que siempre sitúan al autor por encima de sus observados.

Este no-necesitar da la clave, también, de su escritura, que alcanza una sencillez de frase que rara vez hemos visto en castellano. Como en los mejores momentos del Modernismo estadounidense, Gimeno parece

hacer suya la apuesta de Ezra Pound por la frase que ha de poder decirse, por la mínima separación entre habla y verso. Desde la sencillez, Gimeno encuentra el poema sin imponerle asuntos, tan sólo en la apertura a los seres: un gato que come aprisa, antes de que vuelva otro que lo espanta, o el recuento de lo que se desgasta en la casa son claves de la iluminación, si nos permitimos verla.

No significa esto, pese a todo, que Gimeno rehuya los mal llamados «grandes temas», sino que los pone en su lugar, es decir, a la misma altura que cualquier otro. Este gesto decisivo se percibe con especial nitidez cuando Gimeno escribe sobre la muerte, que ya era uno de los motivos centrales de su primer libro, *Espíritu a saltos* (2004). La distancia que separa a ambos nos da la medida de la evolución del poeta: frente al tono fúnebre y obsesivo de *Espíritu*, donde la muerte era percibida como amenaza y enemiga, la muerte que aparece en *Barca* es cotidiana, sencilla, casi afectuosa. Ante poemas como «La cama del adiós», «Jueza de paz» o «Habla la muerte», no sería excesivo recuperar cierta idea de estoicismo, en su sentido pleno: un vivir en presencia de la muerte, que ha superado el miedo porque no posee, no se aferra, no pide.

Si su obra primera, desde una altura poética inusual, parecía obsesionada con la impostura y la caducidad del mundo, sus dos últimos libros recuperan para la poesía de hoy ciertos valores olvidados o incluso ridiculizados: la emoción, la verdad, la trascendencia. Con su sencillez, su mirar humilde y su amor que iguala, los poemas de Gimeno reivindican la capacidad de la poesía para refundar lo humano, lo que no cabe en el yo ni tampoco en el nosotros, sino que se hace presente cuando «algo fluye / sin autor».

por **Fruela Fernández**



Etzibar

Berta García Faet **Una pequeña personalidad linda**

La Bella Varsovia
208 páginas

La poesía de Berta García Faet (Valencia, 1988) es una isla en las aguas del siglo XXI. Una isla fantástica, azotada por tormentas privadas y fantásticas, *que es como decir / hay fantasía porque los seres fantásticos son fantásticos*.

Desde su debut con *Manojo de abominaciones* (2008) y *Night club para alumnas aplicadas* (2009), su voz se ha movido por los senderos de la versatilidad y la improvisación de nuevas formas poéticas y nuevos registros. El reconocimiento a esta independencia

llegaría con *Los salmos fosforitos*, Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández 2018 por su sampleado de *Trilce* de César Vallejo. *Corazón tradicionalista 2008-2011* (2017) o *La edad de merecer* (2015) son ejercicios de desnudez plural, imantados, hijos del vértigo, donde caben los mamuts, las cartas a los Corintios, las visitas al ginecólogo y los pianos. En *Una pequeña personalidad linda* (La Bella Varsovia, 2021), García Faet nos abre -y se abre a sí misma- un libro de secretos: «*aque- llos secretos que guardas, / los secretos que no sé/ que no sé qué tengo /voy a escribir este libro para tenerlos*».

Esta permanente sed de riesgo desencaja los estereotipos y los simplismos literarios a que con tanta frecuencia nos vemos abocados. No a la experiencia anodina y no al realismo sin fondo. Sí al irracionalismo, al automatismo, a la transversalidad incendiaria de la cultura, a la fusión de planos y voces y sensaciones. La linealidad naufraga a poco que abramos los ojos. En cada libro hay un gran Cielo-Palimpsesto. Por la brecha desde la que miramos se adivinan las efigies vivas de Clarice Lispector o Nicanor Parra, el Arcipreste de Hita o Anne Sexton. ¿Por qué no los beat o Ángela Segovia o Luz Pichel y Chus Pato? Esta *mulier viatrix* se pregunta *adónde* y se responde *eso lo ignoro* y se vuelve a preguntar *el cómo* para volverse a responder *eso es un corzo*. No reniega de la tradición; antes bien, la pasa por la batidora luminosa de la libertad.

Cercana al balbuceo dadá -que es el balbuceo de las jarchas- o a la canción infantil o al arrebato visionario o al sueño hermético o al incendio del *Libro de Buen Amor*, García-Faet propone un nuevo erotismo semántico y no importa si estamos ante una iluminación mística, una nana, una breve confesión o un manantial de escritura desatada. Cierta oralidad premeditada y un desparramo increíble hacen que el poema nos arrastre en su emoción primaria.

En cada verso una carga de profundidad. «*El corazón como fresa podrida entre libros. / Un poema es una niña que tiene un secreto*».

En cada poema la magia incontrollable de estar vivos y de pensar mágicamente esa vida. «*Mi vida es mágica/voy a morirme y es mágico*».

Para decir esa magia y esa fantasía la poeta deambula, acompañada de su aulaga, de su corzo, de su luz, entre la primera y la segunda personas del singular: «*hablas sola te escribo poemas/ hablo sola me escribes poemas*».

Porque *el corazón* es una *bestia que te persigue*. Porque hay un poema *yanta-niñas, yanta-secretos*. Hermosa la sustancialidad lisérgica. ¿La felicidad es un pájaro a la deriva? Nacida de la ignorancia, del desconocimiento, su poesía recoge el temblor y consagra el no saber en su instantaneidad: «*no porque mi canto sea mío/tal vez lo sea (...)/ muchas tardes me he dicho que no cabe / sino creer que el canto viene de lo que ignoro /para estar conmigo*».

Este libro, que comienza y acaba invocando el nihilismo y el pétalo metaliterario de Guillaume de Poitiers (*Farai un vers de driet nien// Fait ai lo vers, no sai de cui*), es un libro escrito para los que no sabemos. «*me etzibo y vivo y compongo esta canción / que sabe más que yo*».

Con toda su inocencia, ser testigos de un no saber muy sabio, escribir lo que no sabe como no sabe: «*He escrito este libro /este libro para hallarme (...)/ Escribí lo que no supe / como no supe*».

Julio Cortázar hablaba de hacer autostop y subirse o no a los poemas o a las ideas. En Berta García Faet nos dejamos llevar por la corriente fabulosa. De ninguna otra forma se puede comparecer ante un milagro o un secreto.

por **Andrés García Cerdán**

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 €

