

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

**MIGUEL ÁNGEL
HERNÁNDEZ**

Montevideo

ENRIQUE VILA-MATAS

Crónicas del Asombro

GIOCONDA BELLI

Dossier

**APUNTES SOBRE
LA NARRATIVA ESPAÑOLA
EN EL SIGLO XXI**
MARGARITA LEOZ
ÁLEX CHICO
VICENTE LUIS MORA

Almudena Grandes
y los héroes

AROA MORENO

Crónica

**MIGUEL BARRERO
LARA MORENO**

“

**Todas las pérdidas que aparecen
en mi escritura están relacionadas
con la gran pérdida, la gran herida:
la muerte de los padres**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Pilar Cancela Rodríguez

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

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Elena González González

Director Cuadernos Hispanoamericanos
Javier Serena

Administración Cuadernos Hispanoamericanos
Magdalena Sánchez

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 Marian Calero

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

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ
por Antonio Candeloro
- 16** MONTEVIDEO
por Enrique Vila-Matas
- 20** SEGUNDA VUELTA
RECUPERAR LA PUREZA
por Gabriela Ybarra
- 26** CRÓNICAS DEL ASOMBRO
REENCUENTRO CON EL EXILIO
por Gioconda Belli
- 28** DOSIER
APUNTES SOBRE LA NARRATIVA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XXI
ESCRITURA Y MATERNIDAD: URSULA K. LE GUIN TENÍA RAZÓN
por Margarita Leoz
- 34** LA LITERATURA ANFIBIA
por Álex Chico
- 38** LA LITERATURA IMAGINATIVA EN ESPAÑOL
por Vicente Luis Mora
- 42** CORRESPONDENCIAS
JORDI SOLER Y JUAN GÓMEZ BÁRCENA, ¿CAFÉ COMO BALZAC O WHISKY COMO HEMINGWAY?
por Valerie Miles
- 50** UNA PÁGINA DESDE LA SIERRA DE MADRID
EL LUGAR INCÓMODO
por Florencia del Campo
- 52** CUESTIONARIO
«NOVELA ES ALGUIEN CONTANDO ALGO CON LIBERTAD»
José Ignacio Carnero
- 54** CRÓNICA
EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA: ENSOÑACIÓN, FULGOR, MELANCOLÍA
por Miguel Barrero
- 60** EPÍLOGO: HABITAR
por Lara Moreno
- 64** MESA REVUELTA
ALMUDENA GRANDES Y LOS HÉROES
por Aroa Moreno
- 66** BIBLIOTECA
AMAR LA PROPIA IMAGEN.
José María Herrera
EL LIMÓNOV DE ÁLEX CHICO.
Eduardo Laporte
HACIA EL CORAZÓN DE LO POPULAR.
Roberto Abuín
INOPINADAMENTE EXTERLATIVA.
Fran G. Matute
NUESTRO PRIMER FILÓSOFO MODERNO.
Isabel de Armas
NO TODO CABE EN UN CUERPO.
María Cabrera
JUAN ARABIA EN SU PLATA QUEMADA.
Julio César Galán
EL PARASIMPÁTICO. Valentina Litvan
MARTA BARRIO: LA HONDURA Y EL VOLCÁN.
Juan Carlos Méndez Guédez



Fotografía de Belén Campillo

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

«Todas las pérdidas que aparecen en mi escritura están relacionadas con la gran pérdida, la gran herida: la muerte de los padres»

por Antonio Candeloro

Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977) encarna algunas de las obsesiones más acuciantes en el ámbito de la narrativa contemporánea (no solo española). Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, ha ido forjando, a lo largo de los años, una obra en la que se mezclan la realidad y la ficción en el nombre de una constante reflexión sobre la pérdida, el duelo, la percepción siempre ambigua y resbaladiza del tiempo, el cuerpo en cuanto campo de batalla para reflexionar sobre la sociedad que nos rodea, las relaciones que se pueden establecer entre la literatura y el arte en general, entre las palabras y las imágenes en cuanto dicotomías fructíferas de las que surgen tramas que atrapan al lector y lo obligan a mirar «mejor» o desde puntos de vista «inéditos» el mundo en el que se mueve. Finalista del Premio Herralde con *El instante de peligro* (2015), publica *Intento de escapada*, su primera novela, en el 2013, obteniendo en seguida la atención y el plauso por parte de la crítica y de los lectores. En su última novela, *El dolor de los demás*, de 2018, el autor ficcionaliza un trauma autobiográfico para armar una trama en la que a la elaboración del duelo se une una honda reflexión sobre el mismo acto de la escritura.

Cuando nos conocimos en la Universidad de Murcia, donde tú eres Profesor de Historia del Arte, en el ámbito de la primera edición de los *Encuentros con la literatura en Murcia*, recuerdo que una de mis primeras preguntas (en la hora sagrada de la siesta) fue directa y contundente: «¿qué es arte?». No volveré a preguntarte sobre este tema, pero es evidente que tu ámbito de investigación científica y tu obra narrativa convergen. ¿Cómo se relacionan en tu caso la escritura de corte ensayístico y académico con la escritura creativa?

Es cierto que el arte (y la historia del arte) es el contexto en el que surge todo lo que escribo. Casi toda mi trayectoria académica tiene que ver con una forma de aproximación al arte, con escribir sobre el arte, más que con la de producir arte. Y aquí se abre una diferencia enorme: habitualmente, cuando se escribe sobre arte desde el punto de vista académico, uno ejerce una especie de jerarquía, del sujeto frente al objeto. El sujeto se eleva sobre aquello que está analizando, establece un marco de conocimiento teórico e intenta dominar al objeto. La pretensión es la de generar un conocimiento objetivo. El ensayista o el crítico o el historiador de arte parte de un conocimiento que está antes del

texto, y el texto crítico es una exposición de ese conocimiento previo, un despliegue de lo que uno pretende demostrar. En cambio, el escritor de una obra narrativa, el escritor de ficción, cuando escribe sobre arte no mira desde arriba, no tiene ninguna pretensión de decir algo fijo y objetivo sobre el arte, sino que va desarrollando el pensamiento mientras escribe, de forma subjetiva, tanteando el terreno...

Una especie de técnica de «ensayo-error».

Sí, o incluso de solo «ensayo» (tal y como Montaigne entendía ese concepto) o solo «error». Yo creo que esta gran diferencia depende de la temporalidad de la escritura: la escritura narrativa tiene que ver con la incertidumbre, mientras que la escritura académica tiene que ver con la certeza. El tiempo de escritura de un ensayo académico es el tiempo que necesitas para traspasar al papel lo que ya has analizado dentro de un marco teórico; en cambio, el tiempo de escritura de una novela es el tiempo que uno necesita para ir tanteando lo que quiere decir, lo que va descubriendo sobre la marcha. Son temporalidades distintas incluso desde el punto de vista del lector y el de la recepción: el lector del ensayo

de corte académico puede enterarse desde el principio sobre cuáles son los objetivos que pretende alcanzar quien escribe; en cambio, el lector de la novela no sabe hacia dónde puede llevarle el autor. De hecho, podemos hacer un resumen y decir de qué habla un texto académico, pero no se puede hacer lo mismo con una novela. Estamos, en realidad, ante dos cerebros distintos.

Hablando de «cerebros distintos», me estoy acordando de algunos ensayos académicos tuyos, de los que me sorprendió el uso de la primera persona de singular, algo bastante inédito: si yo escribo un ensayo de corte académico, o utilizo un «nosotros» en plural, para involucrar al lector, o la forma impersonal, para mantener esa «objetividad» de la que hablábamos. También he notado que casi no hay notas al pie en algunos de tus textos académicos.

Sí, es cierto. Se trata de una voz de ensayista que he ido conquistando poco a poco. Al principio, mis ensayos derivados de la tesis doctoral estaban trufados de notas al pie. Sin embargo, paradójicamente, ese «yo» de la voz narrativa que escribe «en proceso» ha hecho que, con el tiempo, me resulte imposible evitar el «yo», incluso en la escritura académica. Po-

«El tiempo de escritura de un ensayo académico es el tiempo que necesitas para traspasar al papel lo que ya has analizado dentro de un marco teórico; en cambio, el tiempo de escritura de una novela es el tiempo que uno necesita para ir tanteando lo que quiere decir, lo que va descubriendo sobre la marcha»

dría decirse que la escritura narrativa ha ido apuntalando la voz del escritor del texto académico. Es paradójico, pero es así...

Me da envidia sana porque a mí me cuesta muchísimo evitar las notas al pie o tomarme la responsabilidad de ese «yo» que habla incluso en los ensayos.

Sí, he ido quitando la mochila, no del conocimiento, sino de la necesidad de legitimar cosas. Llega un momento en el que uno no se siente obligado a que aparezca todo lo que ha leído, sino que se convence de que todo eso ya forma parte de su argumentación y de su discurso.

Tu primer libro publicado se remonta a 2004 y se titula *Infraveve*; si el título es muy sugerente de por sí, el subtítulo no le va a la zaga: *Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. Te pediría que me explicaras un poco más en profundidad el significado del término «infraveve».

«Infraveve» es un concepto desarrollado por Marcel Duchamp. Tiene que ver con las percepciones no cuantificables, con las cosas que no pueden ser pesadas, medidas, separadas. «Infraveve» es la distancia que separa la sombra de la tierra; o la fuerza que sobra cuando pulsas el interruptor con más energía de la que hace falta para que se mueva. Las energías perdidas, que obsesionaban a Duchamp: las percepciones sutiles, las distancias intrazables, todo aquello que se no puede recuperar. Aunque no lo dice Duchamp, el reflejo en el espejo también podría ser un ejemplo de lo «infraveve», casi «lo sublime por abajo», lo «sublime pequeño», lo que está por debajo de lo perceptible. No puede ser razonado, pero sí perceptible o sensible, porque te rodea, aunque no sepas cómo. Todos los relatos de *Infraveve* hablan de eso: artistas que trabajan con lo que no se puede ver, con lo que no se puede oír; memorias que no desaparecen del todo, pero actúan, como el cuento que cierra el libro, el que da el título al subtítulo, un cuento autobiográfico: mi

padre cayó desplomado en el ictus que le costó la vida después de lavarse las manos mirándose en el espejo del baño. Tiempo después, encontré un día a mi madre con la mirada perdida en ese espejo. De ahí surge la pregunta que obsesiona al narrador del cuento: qué queda en el espejo cuando dejas de mirarte.

Esta definición de «infraveve» tiene que ver con la ficción. Creo que la ficción es el ámbito perfecto en el que investigar «lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte». Creo que es incluso uno de sus retos: narrar lo que no se puede comprender, lo que parece inaprehensible, lo que parece que ha caído en el olvido y, sin embargo, sigue en nuestra memoria y se convierte en obsesión del recuerdo. La pregunta siguiente atañe precisamente a este aspecto y tiene que ver con uno de tus libros más importantes, desde mi punto de vista, aunque a lo mejor sea de los menos conocidos: me refiero a *Cuaderno [...] duelo*, de 2011. ¿Cuánto la muerte de tus padres ha sido el motor para la elaboración de los cuatro relatos que conforman el libro? ¿Has llevado a cabo allí lo que Freud llamaría la «elaboración del duelo»?

Sí, creo que el libro es un proceso de «elaboración del duelo». Coincido contigo: es de los libros más importantes que he escrito, y en cierto modo funciona como motor del resto, desde *Intento de escapada* hasta *El dolor de los demás*, que también son libros que nacen de la necesidad de reflexionar sobre la pérdida. De hecho, *Infraveve* acaba con esa muerte de la que hemos hablado y *Cuaderno [...] duelo* vuelve sobre este evento luctuoso desde el punto de vista autobiográfico. *Infraveve* reflexiona en varios cuentos sobre la incapacidad de utilizar la escritura para afrontar el duelo; *Cuaderno [...] duelo* trata de penetrar directamente en la elaboración de ese duelo. Creo que todas las pérdidas que aparecen en mi escritura están relacionadas con la gran pérdida, la gran herida: la muerte de los

«Mi padre cayó desplomado en el ictus que le costó la vida después de lavarse las manos mirándose en el espejo del baño. Tiempo después, encontré un día a mi madre con la mirada perdida en ese espejo. De ahí surge la pregunta que obsesiona al narrador del cuento: qué queda en el espejo cuando dejas de mirarte»

padres. Un campo magnético que hace que todo lo demás se expanda y se articule alrededor.

Hay en el libro una atención visual a ciertos detalles escabrosos de la muerte y hay momentos de auténtica zozobra, como en el caso de este fragmento que voy a citar *in extenso*:

«Por un momento, el cuerpo no es un cadáver. Por un momento, sigue siendo la madre. Por un momento, es aún todas sus cosas. Y es aún el rostro que te miró, las manos que te acariciaron, el cuerpo que te acogió. Por un momento, el cuerpo es todo eso. Pero ya nunca más la voz. Ya nunca más la mirada. Ya nunca más el tacto. Y aun sin mirada, sin tacto y sin voz, por un momento, el cuerpo sigue siendo una madre».

Aquí te desdoblas (los «dos cerebros» de los que hablábamos antes): gramaticalmente te desdoblas entre la tercera y la segunda persona del singular, aquí hablas con dos voces que hacen la radiografía de un cadáver que ya no podrá hablar, andar, tocar o besar. ¿Es necesario para ti ese desdoblamiento – incluso visual: la segunda persona singular «habla» en cursivas– para ahondar en ciertas temáticas «escabrosas»?

Es una pregunta compleja. También en *El dolor de los demás* hay dos voces narrativas: la segunda persona trata de dar cuenta de una experiencia muy intensa e inmediata –la noche del trauma– y la

primera, en cambio, toma distancia para hablar acerca del pasado. Por supuesto, esto no salió de una forma deliberada, sino más bien gracias a la intuición de que esa emoción necesitaba ser narrada de ese modo, que ese era el tono, la persona y la voz que mejor traducían la experiencia. Esa distancia de la segunda persona alude al lector, pero también alude a quien escribe y le permite estar a la vez dentro y fuera de ese momento

intenso y traumático. Ese «tú» te permite rozar el trauma sin estar dentro del centro del huracán. Además, el trauma produce siempre una disociación: cuando uno vive una experiencia extrema, se siente como dentro de una película, casi como si lo que experimenta no le perteneciese del todo, dentro y fuera de la acción (de la acción traumática, pero también de cualquier evento de gran intensidad, incluso feliz).



Fotografía de Belén Campillo



Fotografía de Belén Campillo

Ese «tú», que también aparece en tus diarios, es una vía intermedia entre el «yo», que haría un *striptease* demasiado explícito, y el «él», que sería demasiado alejado: el «tú» está entre estos dos polos, en equilibrio, para que el lector se involucre y perciba de forma empática el dolor o el trauma del que está escribiendo.

Sí, ese «tú» tiene que ver con el duelo, pero también con ciertas lecturas: pienso en Samuel Beckett, con ese «tú» que escribe frases cortantes, que me influyó muchísimo durante mi adolescencia. El monólogo interior de *Compañía*, por ejemplo, del que aún no me he podido desprender. Y es que hay autores de los que uno jamás puede salir del todo. Me ocurrió durante mucho tiempo también con Thomas Bernhard, su tono obsesivo, sus repeticiones constantes... no encuentra uno la manera de quitárselo de encima.

Volviendo a los diarios: *Presente continuo*, *Diario de Ithaca* (ambos de 2016) y *Aquí y ahora* (de 2019). Podríamos afirmar que todos se configuran, entre otras cosas, como el «reverso» de tus novelas: mientras vas redactando las novelas, vas escribiendo qué ocurre durante el proceso de elaboración de las mismas. Le brindas al lector curioso la posibilidad de entrar dentro de tu laboratorio de escritura creativa. Tanto es así que, si uno lee *Aquí y ahora* después de haber leído *El dolor de los demás*, podrá entender mejor esa novela o ver un final alternativo que no está en la obra de ficción. ¿Es inevitable para ti escribir a la misma vez la novela y el diario de la novela?

Bueno, creo que nada es inevitable pero sí necesario. Yo los entiendo como un modo de metabolizar escritura sobbrante. Cuando inicias una novela, hay tal cantidad de posibilidades, de alternativas, de hipótesis y de cosas que no caben, que a veces sientes la necesidad de escribir para desahogarte, que necesitas una vía de escape de esa escritura que en

la novela tiene que ser precisa y que en el diario puede ser azarosa, apresurada. El diario está escrito en un lenguaje desnudo e inmediato que trata de dar cuenta de cosas que están alrededor de la novela, mientras que en la novela uno tiene que calcular, medir, pulir cada palabra, cada frase, cada párrafo. Son géneros distintos y también tiempos distintos, aunque en ocasiones lleguen a contar las mismas cosas y solaparse, como ocurre por ejemplo en algunos pasajes de *Aquí y ahora* y *El dolor de los demás*.

Hay algo que llama la atención de tus diarios y es la ternura que provoca en el lector el enterarse del sufrimiento, del agobio, de las dudas atroces que el escritor tiene que experimentar y padecer antes de llegar a la versión final de la novela que va escribiendo a lo largo de los días y de los meses. Hay incluso cierto toque cómico: leyendo tus diarios, uno piensa en Buster Keaton, en alguien que se cae y que puede provocar incluso la carcajada del lector empático.

Sí, es totalmente cierto. En los diarios hay humor, y en algún caso ese humor puede generar la carcajada. Antes te referías al dolor y al agobio de la escritura. Yo hablaría más bien de angustia, porque el trabajo de la escritura es un trabajo solitario: lo que se está haciendo solo lo conoce uno mismo. El pintor te puede enseñar lo que está pintando; el escritor no, todo está en su cabeza, y los diarios son una manera de compartir esa angustia con el lector. La escritura del diario es también para mí una válvula de escape para compartir esa angustia con los demás.

[Mientras tanto, un joven se nos acerca para presentarse a Miguel Ángel y demostrarle todo el entusiasmo por sus novelas. Es un lector fiel que no ha podido evitar entrometerse en la charla y que, tras un saludo emocionado, nos permite proseguir con la entrevista; Miguel Ángel también lo saluda y le da las gracias por sus palabras de elogio]

«El diario está escrito en un lenguaje desnudo e inmediato que trata de dar cuenta de cosas que están alrededor de la novela, mientras que en la novela uno tiene que calcular, medir, pulir cada palabra, cada frase, cada párrafo»

Hay otro aspecto que engancha: en tus diarios habla un «yo» a través de un «tú», como comentábamos antes, y se trata también de una máscara. El lector no puede saber a ciencia cierta cuánto hay de verdad, cuánto de mentira, cuánto de manipulación de ambas. Y eso fascina y puede atrapar al lector. Nadie sabe a ciencia cierta dónde está la verdad, porque nadie te conoce de cerca, a lo mejor ni tus amistades más cercanas, a lo mejor ni tú mismo te conoces a fondo, y eso provoca cierta duda que enciende la curiosidad del lector. Creas a un personaje: compartes tus lecturas, tus series y tus películas favoritas, tus cuitas relacionadas con la burocracia del mundo académico.

Sí, es cierto. Todo lo que relato puede ser real, aunque está claro que filtro la realidad que comparto con el lector. Ese «yo» hace cosas diarias que no cuento porque las considero irrelevantes.

«Uno se sitúa frente al teclado de una manera diferente para intentar meterse en la mente de un personaje, para intentar imitar la voz. Al fin y al cabo, escribir es siempre imitar voces»

tes. Y sí, se trata de una voz, de la creación de una voz que tiene su estilo, su tono, su modo de decir; tanto es así que incluso cambia mi manera de teclear y mi postura cuando me siento frente al ordenador a escribir con ese tú cortante de los diarios o a responder correos electrónicos. No es el mismo yo, aunque, por supuesto, parta de un yo compartido. La voz construye al personaje.

Como si las manos empezaran a teclear de una manera diferente según el caso y el contexto...

Sí, totalmente, hay una «ergonomía de la escritura» que modula al personaje. Esto ocurre también al trabajar con diálogos en la narrativa. Uno se sitúa frente al teclado de una manera diferente para intentar meterse en la mente de un personaje, para intentar imitar la voz. Al fin y al cabo, escribir es siempre imitar voces.

Cambiando de tema, en todas tus novelas, desde *Intento de escapada* (de 2013) hasta *El dolor de los demás* (de 2018) pasando por *El instante de peligro* (de 2015 y finalista del Premio Herralde de Novela), la trama se desarrolla a través de la hibridación de palabras e imágenes: quien narra evoca obras de arte contemporáneo o de la Historia del Arte, dando explicaciones detalladas de lo que se ve en esa obra determinada. En otros casos, quien narra introduce en el mismo texto escrito los documentos visuales a los que hace

referencia explícita (en *El dolor de los demás*, además de fotografías, hay recortes de periódicos e incluso fotografías sacados de un telediario). Es algo que ocurre a menudo en el ámbito de la literatura contemporánea: casi no hay escritor que no recurra a esa técnica (en los años 90 lo hacían ya también Javier Marías y W. G. Sebald; antes, en los años 70, lo hacía Julio Cortázar en *Último round*, por poner algunos ejemplos emblemáticos). Según tu opinión de escritor y de experto de arte, ¿por qué hay tantas fotografías, tantos documentos visuales, dentro de las novelas contemporáneas?

La verdad es que no lo sé. Creo que es fácil técnicamente. La posibilidad técnica de poder hacerlo es ya un aliciente. Y luego creo que nuestra sociedad está particularmente vinculada con las imágenes. Las almacenamos, las compartimos, las utilizamos como forma de comunicación no traducible a otro medio. Y no se trata de la supuesta superioridad de las imágenes sobre las palabras –no es verdad eso de que «una imagen vale más que mil palabras»–, sino de otra forma de hablar y de elaborar mensajes. Hay cosas que las palabras dicen que las imágenes no pueden mostrar y, al revés, hay cosas que las imágenes muestran que las palabras no pueden llegar a contar. Entonces, en ocasiones, creo que los autores pensamos que esas imágenes insertadas pueden hacer algo al texto. Pueden, en primer lugar, ilustrarlo; esa sería la fun-

ción que a mí menos me interesa, pues tiene que ver con un uso didáctico de la imagen para mostrar lo que ya has dicho con las palabras; en ese caso, sería una imagen sustituible. Me interesa más el uso de la imagen como contraste, como sucede por ejemplo en la obra de W. G. Sebald: allí las imágenes interrumpen, complican el texto, lo llevan a otro lugar, lo puntúan. Ese es el modo en el que trato de que aparezcan en mis libros. Por ejemplo, en *El instante de peligro* lo hago precisamente en ese sentido, para complicar la trama: ahí introduzco imágenes de obras de arte reales, pero atribuidas a Anna Morelli, un personaje de ficción que «crea» las obras «reales» de Tatiana Abellán, que es una artista que existe realmente. Volver más compleja la relación entre la realidad y la ficción: a eso contribuyen las imágenes introducidas. Se ancla lo que se está contando a la realidad; pero, al mismo tiempo, se lo retuerce, para crear un falso «efecto de realidad» que, más que clausurar el significado, lo disemina y lo confunde.

Es el mismo esfuerzo de W. G. Sebald, de Javier Marías y de muchos otros escritores contemporáneos: hacer que lo ficticio esté anclado a lo real y siga pareciendo ficticio, de tal modo que es imposible decidir dónde acaba lo uno y donde empieza lo otro. De esa forma, se introduce la duda sobre todo lo que se está contando.

Eso es, y creo que «incertidumbre» es la palabra clave y el hilo común que une el uso de las imágenes en ese tipo de obras.

Hablando de imágenes y de mirada, en *Intento de escapada* hay una frase que subrayé con lápiz: «El arte [...] es una forma de saber mirar». Lo mismo se podría decir de la literatura. Quien lee mira el texto, mira el mundo a su alrededor y se mira a sí mismo de una forma nueva e inesperada. Y siguiendo con el problema de la «mirada»: en *El instante de peligro* se habla del amor en



Fotografía de Belén Campillo

términos eróticos y, al mismo tiempo, visuales. Hay un fragmento muy lírico en el que Martín, el protagonista, se pregunta si Anna Morelli ha alcanzado o no un orgasmo. Resulta que para los hombres nos es imposible demostrar cuándo una mujer alcanza el clímax y si está fingiendo o no. Y luego aparece esta cita de Lacan: «Nunca me miras desde donde yo te veo». Y esta es la tragedia: cuando nos enamoramos de alguien, nunca ese alguien nos mira desde donde nosotros lo miramos. Las miradas no se ajustan nunca. Somos cambiantes. Y te pregunto: ¿es verdad que, además de mirar, como dice Martín en la novela, necesitamos que nos vean, que nos miren en profundidad? ¿O esa mirada es literalmente imposible? Me estoy acordando de unos versos de una canción de Franco Battiato donde se dice que «Es en ciertas miradas donde se entrevé el infinito».

Creo que en realidad el amor es un proceso de ajuste de miradas. Siempre son miradas inciertas. En *Fragmentos de un discurso amoroso* Barthes tiene una reflexión sobre la búsqueda de la mirada: ¿Ella lo sabrá? ¿Ella sentirá lo mismo que yo siento hacia ella? Ese ajuste es siempre imposible, desde el punto de vista lacaniano. Para Lacan, en realidad, esa mirada es imposible porque es imposible saber desde donde nos mira el otro. En el fondo, nunca pensamos desde donde estamos; pensamos desde el lenguaje y precisamente por eso nunca sabes del todo lo que deseas. Ese ya es un desajuste de partida: nunca sabes realmente qué tipo de deseo estás sintiendo hacia la otra persona. Y si uno mismo no lo sabe, cómo lo va a saber el otro. Según Lacan la única sincronización posible se produce en el accidente, la *tyche*, la explosión: el momento esquivo del placer máximo, la fugacidad de la

felicidad, que uno solo reconoce cuando ha desaparecido, cuando ya no está, cuando es un pasado y no un presente.

Es el tono de *El instante de peligro*, de elegía, de recuerdo de cuando uno fue feliz...

Sí, la frase de Walter Benjamin: «solo entendemos la felicidad en el aire que una vez respiramos»... que después también habla en sus tesis del *kairós*, el tiempo oportuno y la ocasión propicia, la necesidad de traer el pasado al presente, activarlo y encontrar los modos de salir de esa idea –la de quedarse anclado en el aire respirado– que puede llegar a ser inmovilista.

Hablando de Walter Benjamin y de *El instante de peligro*, cada uno de sus capítulos se introduce a través de una cita sacada de las *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Me gustaría preguntarte

por qué para ti es tan importante este autor a mitad de camino entre el filósofo, el escritor, el sociólogo, el crítico de arte y el crítico literario.

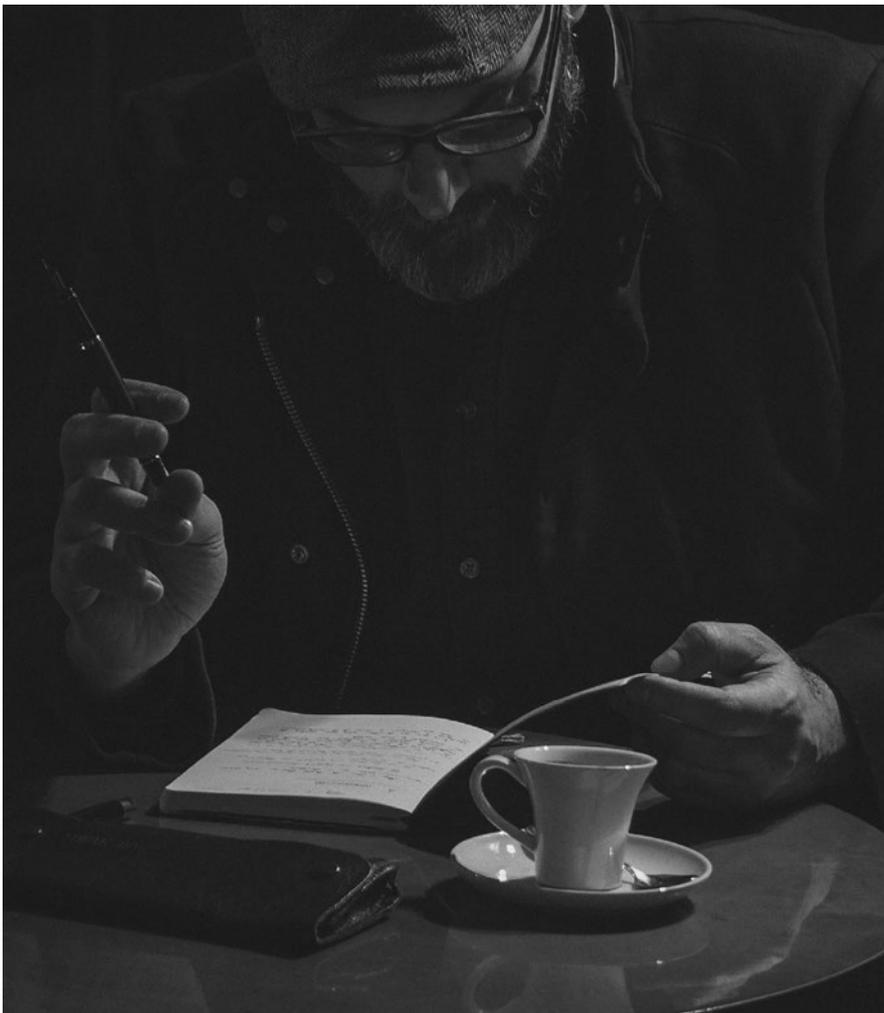
Es una figura muy atractiva para un autor como yo, que precisamente se encuentra a mitad de camino entre el mundo académico, la literatura, el crítico cultural, el crítico de arte atraído por lo nuevo, pero también por lo viejo, alguien que no está a gusto en ningún lugar y que, sin embargo, quisiera estar en todos los lugares, alguien siempre desajustado con su contexto. Su figura me atrajo en primer lugar por lo contemporáneo de su escritura: el uso del fragmento, la reflexión filosófica en el límite de lo lírico, la poesía, y luego su reflexión sobre

el pasado y la presencia del pasado en el presente. En realidad, fue una lectura tardía: lo leí por primera vez en la Universidad, pero no caló en mí; llegué más tarde. Fue en 2010, en una estancia en Williamstown, donde está ambientado *El instante de peligro*, donde Benjamin me deslumbró. Allí lo sentí como una presencia real, casi como si me estuviera susurrando al oído.

Pasemos al tema de los cuerpos. En todas tus obras, pero también en tus diarios, el cuerpo ocupa el primer plano: en *Intento de escapada* el artista contemporáneo es quien manipula los cuerpos en un sentido extremista, hay que asustar al espectador, involucrarlo

carnalmente; en *El instante de peligro* el cuerpo se analiza desde el punto de vista de la teoría estética, pero también desde el del sexo y del amor; en *El dolor de los demás* es el cuerpo mismo del narrador que rememora una parte traumática de su pasado el campo de batalla del sufrimiento y, al mismo tiempo, de la reflexión; en tus diarios uno lee constantemente tus achaques físicos o se entera de tus resacas, de tus migrañas, de lo físicamente duro que es escribir; en *El don de la siesta* el cuerpo que rompe el ritmo del sistema consumista y que se desconecta temporalmente del mundo físico es el punto de partida para reflexionar sobre nuestra manera de relacionarnos con el tiempo, con la tecnología, con nuestro propio hogar. ¿Es el cuerpo un elemento que nos permite desentrañar lo que hay detrás? ¿O dentro?

Sí, creo que el cuerpo es el medio de conocimiento principal que tenemos: no pensamos de forma descorporalizada, pensamos dentro de un cuerpo. Es nuestra medida de las cosas, nuestro patrón de relación con el mundo y con las ideas. Pensamos corporalmente. Es algo que me interesó desde un principio como investigador (el estudio del *body art* y los usos del cuerpo en el arte) y también que me atrae tremendamente como narrador. En todo momento, trato de hacer que lo que cuento sea táctil, que el peso de lo que se relata sea físico y que los personajes sean conscientes de su cuerpo, un cuerpo que muchas veces es visto como barrera. Intento mostrar un mundo de cuerpos pesados e inevitables. Cuerpos reales, en un momento en el que el cuerpo, paradójicamente, se vuelve virtual o tiende a la desmaterialización. Es curioso, porque supuestamente nuestra sociedad es la del culto al cuerpo, pero siempre desde un punto de vista estético: se oculta la enfermedad, la muerte, el cadáver, la corporeidad de cuerpos que no entran dentro del canon y la norma. El cuerpo del espectáculo (cuerpo-imagen) es un



Fotografía de Belén Campillo

«Creo que el cuerpo es el medio de conocimiento principal que tenemos: no pensamos de forma descorporalizada, pensamos dentro de un cuerpo. Es nuestra medida de las cosas, nuestro patrón de relación con el mundo y con las ideas. Pensamos corporalmente»

cuerpo perfecto que no existe, pero que la sociedad se empeña en proponernos como ideal. En consecuencia, nunca vivimos en una relación pacífica con nuestro cuerpo, porque es imposible ajustarse a un cuerpo-imagen o un ideal del cuerpo. Por esa razón el cuerpo es siempre un campo de batalla, y presentar esa batalla constante es algo que me interesa mostrar en todo lo que hago.

En *El instante de peligro* hay un fragmento en el que Martín, profesor de Historia del Arte, nos confiesa abiertamente que se excita mirando el Facebook de algunas de sus alumnas pero, de nuevo, también en esta escena se nota cómo el narrador quiere trasladarnos la idea del cuerpo no solo como icono o como avatar, sino como algo tangible: a través de esas fotos, Martín tiene la sensación de poder entrar dentro de las habitaciones de esas chicas, oler, tocar, y no solo se basa en la vista o en la visualidad para su excitación personal.

Es cierto y esto tiene que ver con otra obsesión de nuestra sociedad actual: el mito del *voyeur*, de mirar sin ser vistos, de espiar por el ojo de la cerradura y encontrar ahí el objeto del deseo, como decía Freud y como mostraron también los surrealistas. Somos todos un poco *voyeurs* de los demás. Entrar virtualmente en las casas ajenas a través de las imágenes produce placer, y eso es tremendamente perverso. Lo que hace Martín tiene que ver con esa perversión, pero también con el ansia de mostrar los demás elementos del cuerpo. Espacios de una intimidad que uno ha decidido hacer

pública. Esa intimidad compartida en las redes sociales que provoca un placer en quien mira, pero también en quien se expone. Ya no vale con experimentar el mundo (incluso el más íntimo y privado), sino que parece necesario mostrarlo: para que todo tenga sentido o parezca real necesitas que te vean, que vean lo que comes, lo que lees, lo que vistes, tu ropa interior o tus tatuajes.

Eso es algo que podría dar lugar a un debate global que atañe la filosofía, la literatura, la psicología, la sociología... además de poder convertirse en una temática para las obras de ficción. En una novela corta de *El silencio y los crujidos* de Jon Bilbao se habla de cómo todo el mundo puede convertirse en el *voyeur* de todo el mundo a través de la tecnología y manipular las imágenes de los demás para su disfrute sexual personal. Pero volviendo a tu obra, otro tema que aparece a menudo en todas tus novelas es el del mal, como sinónimo de crueldad, de hipocresía, de violencia: desde *Intento de escapada* hasta *El dolor de los demás*, es un hilo común y constante. Y hablando del mal, hay una herida que sigue abierta en la sociedad española del siglo XXI y que atañe la guerra civil y vuestro pasado reciente relacionado con la dictadura franquista. Sin entrar en el debate sobre la Ley de la memoria histórica y la necesidad (o la posibilidad) de sanar y resolver esos nudos relacionados con la historia de España, ¿crees que el escritor de ficción puede ayudarnos a entender mejor esa herida?

Sí, creo que sí. La ficción nos ayuda a entender el presente y el pasado, pero la ficción «compleja», no la «panfletaria». La ficción que trata de ahondar en todos los claroscuros, lo no dicho, lo complejo...

Lo infraleve...

Lo infraleve, sí, lo que no solo atañe a la política, sino también a lo personal, lo subjetivo. Y no se trata de llevar el conflicto solo a los afectos, al conflicto interior, como podría suceder con eso que David Becerra ha llamado «la novela de la no-ideología». También hay que analizar lo político, que no ha llegado a ser narrado de forma compleja. Parece como si el que se atreve a hablar de ese conflicto desde el punto de vista político esté obligado a posicionarse de un bando o de otro. Eso crea una literatura politizada –más en el sentido de la política que de lo político–. Tampoco la posición equidistante es mejor: ese intento de repartir culpa y responsabilidades entre los bandos. En realidad, el problema, y lo interesante, es que estamos ante una herida todavía abierta que muchos se empeñan en cerrar. Y quizás no corresponda a la literatura cerrar heridas, sino todo lo contrario: hacer siempre más sangre, contrarrestar la ilusión de esa distancia histórica que marca la superación del trauma. Hay que mantener abiertas las heridas; ya se encarga la política de homogeneizar los conflictos o acallarlos.

Hablando de conflictos o de heridas que no se cierran, hay un capítulo de *El dolor de los demás* en el que hablas

de Belchite, un lugar de la memoria en el que se llevaron a cabo matanzas y ejecuciones capitales durante la guerra civil. En ese capítulo hay un fragmento en el que citas una obra de arte contemporáneo de alguien que va a Belchite y empieza a sacar fotos del set que Terry Gilliam utilizó para su famosa película *Las aventuras del Barón de Munchausen* (1988). Ahí el narrador reflexiona sobre el abismo temporal que se abre cuando se solapan: la época de la guerra civil española; el siglo XVIII en el que se narran las aventuras del protagonista de la película; la fecha en la que Terry Gilliam rueda la película; el presente de quien contempla los restos del set cinematográfico. El tiempo se desmiembra en múltiples estratos diferentes pero concentrados en el mismo espacio. ¿Por qué te fascina tanto esta temática temporal?

Yo creo que tiene que ver con la lectura de Benjamin: el tiempo entendido como «constelación». Cuando miramos al cielo, generamos imágenes con las luces de estrellas que pertenecen a tiempos diferentes, que siguen luciendo ahora, en nuestro presente, pero que pertenecen al pasado, a tiempos lejanos, incluso desaparecidos, y a espacios diferentes pero que actúan en lo que estamos observando. En Belchite ocurre eso: la superposición de estratos de tiempo genera una experiencia particular en la que se superponen diferentes niveles de tiempo en el presente del observador. Ahí hay una experiencia que no es ni puede ser puramente presente, sino que es múltiple, como decía Reinhart Koselleck. Hay una gramática del tiempo que hace que toda experiencia temporal sea compleja o, como dice George Didi-Huberman, anacrónica. Si lo pensamos bien, todo tiempo es anacrónico. No existe un pasado puro, así como no existe un presente puro. A mí siempre me ha interesado y obsesionado ver cómo ese pasado impuro siempre está actuando en el presente. A veces lo pienso –y creo que esto no

lo he dicho nunca–, pero creo que mi visión del tiempo también depende de mi afición a la meditación, que ya no practico, pero que practiqué de forma asidua siendo adolescente. En mi adolescencia leí bastante acerca de la idea del tiempo oriental, esa intuición de que pasado, presente y futuro están sucediendo ahora, el flujo vertical del tiempo, la posibilidad de percibirlo todo condensado en un instante. Es algo que también está presente en Benjamin cuando habla de *kairós*, del tiempo oportuno. El «tiempo-ahora», lo que él llama *Jetztzeit*, y que tiene que ver con la condensación de todos los tiempos en un instante fugaz, siempre a punto de desaparecer.

Nos vamos acercando a la conclusión. Podemos decir que, en el fondo, todas tus obras intentan investigar el lado oscuro, las zonas de sombra, los matices que hacen daño o que provocan una punzada de melancolía en quien rememora y narra y en quien lee. ¿Habrá alguna vez un Miguel Ángel narrador cómico o satírico? Lo digo porque en algunas páginas de tus diarios sale una voz muy a lo Buster Keaton, o a lo Woody Allen, de alguien que se cae, que se tropieza, pero que vuelve a levantarse, que se queja de sus achaques, pero que luego consigue salir del paso y, al mismo tiempo, consigue arrancarle más de una sonrisa, o incluso una risa al lector. ¿Aprovecharás algún día esa vena cómico-humorística en tus novelas?

No lo sé. Es cierto que en los diarios llevo en ocasiones a presentar una caricatura de mí mismo, sobre todo en *Diario de Ithaca*, la historia de alguien que no sabe hablar bien inglés, que trabaja en una universidad americana de prestigio y que no cesa de provocar situaciones hilarantes. Me cuesta llevar esa voz a la narrativa «seria». No sé si algún día sabré hacerlo o si se mantendrá ahí, en los diarios, como memoria de lo patoso que a veces soy. Por otro lado, es cierto que más de un lector me ha hecho notar que en *Intento de*

escapada hay dos o tres momentos que, dentro de la tragedia, pueden llegar a ser cómicos: la escena de los inmigrantes que se meten dentro del coche, la escena de la fiesta de la facultad; escenas parecidas también aparecen en *El instante de peligro*. Sobre todo, hay personajes que, si no cómicos, sí rozan lo caricaturesco. En *Intento de escapada* está Navarro, ese profesor borracho al que le gustan las alumnas; en *El instante de peligro* está Dominique, un intelectual francés, pedante y pesado; y en *El dolor de los demás* está Garre, un tipo bromista, soez y vulgar, capaz de provocar la sonrisa al lector. Podrían funcionar dentro de una comedia, aunque aparecen dentro de una tragedia. También en la novela que estoy escribiendo aparece un personaje que encarna esa vena algo humorística y que atenúa la gravedad de lo que se cuenta. Supongo que siempre necesito esa contrapartida, esa vía de escape de lo terrible.

Última pregunta: ¿hacia dónde va la literatura contemporánea, no solo la española? ¿Y de qué habla la novela en la que estás trabajando ahora, si puedes adelantarnos algo?

Bueno, hacia dónde va, no lo sé bien. Es cierto que hay ya una literatura pandémica o que habla de la pandemia, una literatura que refleja los cambios que ya están produciéndose en la percepción del mundo. Hay una literatura anecdótica que relata el confinamiento y lo que acabamos de vivir; esa literatura no me interesa mucho, no me hace falta revivir ciertos eventos a través de la ficción. Tal vez dentro de unos años podrá relatarse lo ocurrido en estos tiempos con una nueva óptica. Pero lo que sí es seguro que es que surgirá una literatura que incorporará la experiencia de todo aquello que se está poniendo de manifiesto en estos días: la fragilidad de nuestro cuerpo, de nuestros lazos familiares, nuestra aceptación de lo que la política nos ha impuesto, la relación con las tecnologías y los hogares... Llegará o está por venir ese tipo de litera-

«Si lo pensamos bien, todo tiempo es anacrónico. No existe un pasado puro, así como no existe un presente puro. A mí siempre me ha interesado y obsesionado ver cómo ese pasado impuro siempre está actuando en el presente»

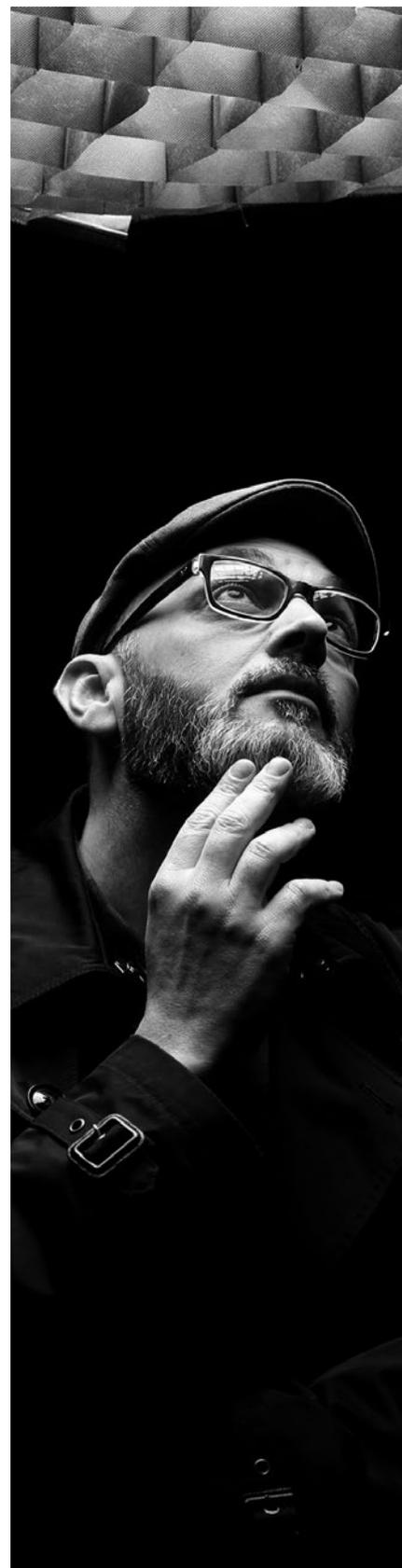
tura distópica. No sé lo que pasará con la no ficción o con la autoficción. Creo que estamos en un momento en el que la no ficción parece haberle ganado el partido a la ficción. Incluso en las series es posible encontrar una suerte de «hambre de realidad», el documental es un género en auge. El punto es que lo que nos está sucediendo en el mundo real parece tan de ficción que hace que uno se replantee incluso las bases de lo verosímil, lo imaginable y lo posible. En mi caso particular, y desconozco exactamente la razón, después de un tiempo centrado en la lectura de no-ficción (y en un escepticismo grande ante cualquier historia imaginada), he vuelto a sentir la imperiosa necesidad de leer ficción, de entregarme a mundos posibles e imaginados. Y como autor, siento también esa necesidad. Me resulta difícil narrar lo inmediato y necesito imaginar historias que, aunque tengan alguna base real, me alejen de lo sucedido y me permitan no solo constatar lo existente sino también tratar de enmendarlo. En este sentido, mi última novela se aleja de la autoficción y lo real y pretende simplemente contar una historia. Una novela «clásica», con personajes, tramas, exposición, nudo y desenlace. Necesitaba también escribir algo así, entre otras cosas también para salir del mundo de *El dolor de los demás*, que no es solo una novela, también es mi vida. Lo curioso es que, ahora que estoy en pro-

ceso de revisión del manuscrito y veo la historia con distancia, me doy cuenta de que no me he alejado tanto de *El dolor de los demás* y que en realidad he regresado a los mismos temas que me obsesionan: la fotografía, la muerte, la pérdida. Es curioso cómo uno siempre vuelve a sus obsesiones. Y también es paradójico que, en realidad, esta novela sea la primera historia que empecé a escribir y que en su momento no supe afrontar. He tenido que pasar por tres novelas antes de poder llegar a escribir esta última. Y, sin embargo, ahí estaba ya condensado todo lo que he escrito después. Está claro que las cosas se hacen posibles y llegan cuando tienen que llegar. Ni antes, ni después.

Es lo mismo que le ocurre al lector: hay libros que uno no puede leer en un determinado momento de su vida y a los que luego vuelve y conecta de forma casi inmediata.

Eso es. Igual para la escritura: hay libros que no podemos escribir y hay libros que no podemos leer según en qué circunstancia de nuestra vida estemos inmersos. También esto, como todo, es cuestión de tiempo.

Y yo me alegro, sinceramente, de que tras tres novelas y tres diarios y tantos años hayas conseguido llegar a esa novela que te habría gustado escribir como tu *opera prima* en su día.



Fotografía de Enrique Martínez Bueso

MONTEVIDEO *

por **Enrique Vila-Matas**

9

Legamos a un acuerdo por el cual íbamos a dar Sirés y yo una vuelta por la ciudad y en cuanto estuviera libre mi habitación –tenían que dejarla en dos o tres horas– me avisarían por whatsapp. No eran muy fiables, pero no había otra opción que confiar en ellos. Dimos un largo paseo por la avenida 18 de Julio y yo me disculpé ampliamente ante Sirés por no continuar en el hotel que me había asignado su organización, algo que él dijo de entrada comprender y luego lo contrario cuando apuntó que no le veía una gracia especial a dormir en el cuarto de «la puerta condenada», el cuento de Cortázar que transcurría en el Cervantes, de Montevideo.

Acompañé a Sirés a las oficinas del CCE, donde conocí a la gente que trabajaba con él. Después, dimos una larga vuelta por la ciudad y pasamos, lo recuerdo especialmente, por delante del Teatro Solís que Sirés me explicó que era el más antiguo del mundo, aunque rápidamente cambió y precisó que en realidad era sólo el más antiguo de Sudamérica, lo que en el fondo me tranquilizó, porque no sabía cómo debía reaccionar ante la visión repentina, en pleno paseo por Montevideo, del teatro más antiguo del mundo. Pensé en Mario Gas, amigo de juventud, compañero de estudios en Derecho. Siempre había oído decir que Mario, hombre de teatro hasta la médula, había nacido en un teatro fuera de España, en Montevideo concretamente cuando sus padres, actores, estaban de gira. Y me pareció que en los años cuarenta, cuando nació Mario, sus padres sólo podían estar trabajando en Montevideo en un teatro con tanta historia como el Solís.

Tras la agradable caminata, con momentos a veces agradables, como cuando bordeamos el imponente Río de la Plata, acabamos entrando en un restaurante de la plaza de la Independencia. Nos encontrábamos ya en los postres, saboreando un extraordinario chajá, cuando escribieron un whatsapp desde el Esplendor para decirnos que tenían ya libre mi habitación, lo que me animó enormemente, porque calculé que me iban a sobrar horas para examinar lo que, pensándolo bien, en realidad

quizás exigiera sólo una mirada muy afilada y breve: una ojeada tan rápida como penetrante que me permitiera averiguar qué aspecto tenía, si es que tenía alguno, la tan enigmática frontera entre lo real y lo ficticio.

Pensar en esa frontera me excitaba, quizás porque me sentía a las puertas de una experiencia única. El hecho es que, pasadas las tres de la tarde, entraba yo en el tan ansioso cuartucho, y pude confirmar que no me ocurría nada especial por pisar aquel lugar, por haber entrado en el escenario del cuento de Cortázar. Viví, en todo caso, la sensación de la que había hablado Andrés di Tella en *Cuadernos*: «Los bulevares del París de *Une femme mariée* de Godard y las planicies del Monument Valley de *My Darling Clementine* de John Ford, todo en el mismo riguroso blanco y negro, eran como barrios de una misma ciudad. Las imágenes provocaban *el deseo de ir al encuentro de esos lugares*, pero, al mismo tiempo, la sospecha de que esos sitios no podían existir».

Había atravesado el Atlántico y había ido al encuentro de aquel santuario cortazariano en busca de la puerta condenada, pero, una vez en el cuarto, «en el lugar del crimen» (que dirían algunos), me pareció que quizás estaba simplemente en un sitio que durante años había estado sólo en mi imaginación, y que eso podía ser todo.

Sin embargo, me rebelé, me pareció estúpido decepcionarme de aquella forma. ¿Seguro que «eso podía ser todo»? Me indigné contra mí mismo: No había ido al encuentro de aquella habitación, no había atravesado el Atlántico, para entrar en un departamento que acabara pareciéndome un sitio que no podía existir. Es más, allí lo tenía, estaba en él, podía tocarlo. Y allí estaba –cabía suponer que estaba, aún me faltaba mirar– la puerta condenada detrás del armario de la pequeña habitación, esa puerta que para Beatriz Sarlo era el lugar exacto en el que irrumpía lo fantástico en el cuento de Cortázar, la frontera entre lo real y lo ficticio. Y allí estaba el cuarto de baño, que era como lo había descrito el cuentista y tal como lo había imaginado al leer el relato, y tenía, tal como se decía en el texto, una ventana más grande que la de la propia habitación, aunque «se abría tristemente a un muro y a un lejano pedazo de cielo, casi inútil».

* apartados 9 y 10 de MONTEVIDEO, fragmentos pertenecientes al tercer capítulo de una novela de Enrique Vila-Matas en proceso de construcción.



Durante un buen rato, estuve mirando, casi hipnotizado, ese pedazo de cielo inútil, hasta que estuve completamente seguro de que, como era bien obvio, no era en modo alguno el mismo cielo del día en el que transcurría el cuento. Y poco después, tal vez porque había acabado demasiado atrapado en la inspección del cielo de aquel día, reparé en un importante detalle que se me había escapado al entrar en el cuarto: aunque habían limpiado a fondo y olía a rosas la habitación entera y todo mostraba un orden geométrico impecable, había una anomalía allí, porque entre el armario y la ventana alguien había dejado olvidada una solitaria maleta roja.

¿Era la maleta de alguien que la noche anterior había dormido allí? Si era así, ¿por qué al dejar la habitación no se la había llevado? La sorpresa me duró un buen rato y a punto estuve de pedirle a Sirés que subiera y me diera su opinión sobre lo que tenía que hacer con aquella maleta roja que, además, pesaba bastante, por no decir mucho. Pero finalmente, opté por sacarla yo mismo al pasillo, como si aquel trasto que pesaba tanto no pudiera continuar ni un segundo más allí, en mi territorio. Saqué afuera la maleta y llamé al gerente para que el hotel se hiciera cargo de ella.

«Calculé que me iban a sobrar horas para examinar lo que, pensándolo bien, en realidad quizás exigiera sólo una mirada muy afilada y breve: una ojeada tan rápida como penetrante que me permitiera averiguar qué aspecto tenía, si es que tenía alguno, la tan enigmática frontera entre lo real y lo ficticio»

«Néstor Sánchez deseaba huir de todo tipo de convenciones narrativas, extremarlas y en sus planes entraba destrozar todo atisbo de realismo. Llevó su huida general tan lejos que algunos seguidores le dieron por muerto y le montaron un homenaje en Buenos Aires»

Volví a entrar y me tumbé en la cama mirando al techo mientras me planteaba mirar de una vez por todas en qué estado se hallaba la puerta condenada que tenía que estar detrás del armario. Sin embargo, me entró finalmente prisa por bajar al hall y, en uno de los apartados de la sala, contarle a Sirés que había encontrado una inquietante maleta roja en mi cuarto, aunque al final nada le conté porque vi venir lo que me diría: que con aquella maleta alguien me había servido en bandeja el comienzo de alguna historia que acabaría yo escribiendo.

Si bien yo deseaba en ciertos momentos, no siempre, volver a escribir, volver a sentirme escritor –por mucho que muy dolorosamente tuviera que renunciar a la escena duchampiana que me hacía tan feliz, aquella en la que confesaba estar sin ideas–, no quería que fuera Sirés el que me empujara a hacerlo, entre otras cosas porque había empezado a odiarlo suavemente, ya que, a lo largo de todo el almuerzo, no había parado de decirme siempre lo más previsible, lo más corriente, no había ni un segundo dejado de encontrar en todo momento la clásica frase tópica, siempre la más idónea y por tanto dicha sin alma, diría que con espíritu de taquillera de otra época, con el alma de aquellas señoras con tanta y tanta profesionalidad y tantas manos para despachar entradas y ni un ojo y ni una sola mirada original para enjuiciar lo que vendían.

¿Era Sirés una taquillera en potencia? Me preguntaba todo el rato esto tan absurdo para de algún modo tener ocupada mi mente y no acabar cediendo a mis ganas en el fondo de contarle lo de la maleta roja que había encontrado en mi cuarto a medio camino entre la ventana y el armario.

–¿En qué piensas? –llegó a preguntarme intuyendo que le ocultaba algo.

–En nada, en nada –respondí–. O, mejor dicho, en lo mucho que me gustaría complicarle la vida a los demás.

–¿Y eso?

–Por ejemplo, me gustaría dedicarme a unir o separar a las personas. Ya que no escribo desde hace tiempo, escribir al menos en la vida misma, escribir en el mundo real, lograr divorcios y forjar matrimonios, ¿me comprendes?

–No mucho –dijo–, pero podemos hablar de esto mañana cuando te entreviste. Cuenta ahí que te apasiona interferir en las relaciones de los demás. Y de paso, si tanto interés tienes en eso, intentamos que alguna pareja del público se divorcie.

10

El resto de la jornada lo pasamos ensayando en la sala Estela Medina del CCE la larga entrevista ante el público, aunque no llegamos a tocar de nuevo la cuestión de *escribir en la vida misma*, más bien a última hora decidimos que ante el público la evitaríamos para dar preferencia a las preguntas sobre mi obra. Sería el propio Sirés quien iba a preguntarme sobre lo publicado por mí hasta entonces y yo pensaba dedicar un largo tiempo al montevideano cuento de Cortázar y ponerlo como ejemplo de ese tipo de relatos que veía que pertenecía a la tercera casilla de mi clasificación de tendencias narrativas contemporáneas, ese tipo de relatos que organizan su narración en torno a la propia traba (en su caso una puerta detrás de un armario) que impide que una historia pueda llegar a sernos contada de forma completa.

No te detengas demasiado en la traba, me había recomendado Sirés, que parecía muy interesado en que todo fuera muy bien y que la entrevista en la sala Estela Medina llegara a buen puerto.

Pero buscando ese final feliz Sirés acabó por dejarme agotado con su más que exigente sesión de trabajo en aquel subterráneo del CCE. Tan cansado había yo quedado de aquel ensayo general que, al llegar por la noche a mi cuarto del Esplendor, ya sólo era capaz de pensar en tumbarme de inmediato en la cama y entregarme al sueño. Y, sin embargo, en contra de lo que esperaba, me resultó difícil dormirme. Ya no estaba la maleta roja en el pasillo, pero aun así no podía evitar pensar en ella, pensar que la maleta *había estado allí*, allí mismo, a dos pasos de donde yo ahora reposaba. Y de esa sensación pasaba a la certeza desconcertante de saber que lo que en verdad *sí estaba allí* era el emocionante

lugar exacto en el que irrumpía lo fantástico en el cuento de Cortázar, lo que me llevaba a mirar en dirección al armario, como si quisiera encontrar allí una repentina revelación, una deslumbrante epifanía.

Comencé a recrear mentalmente la figura de un loco que conocí en el manicomio militar de Melilla (donde fui internado de joven veintisiete días), un loco que se reía arrodillado ante un hormiguero y había comenzado a interpretar para las propias hormigas no sé qué personaje de la Fortuna o el Destino, buscando hacerlas a veces enloquecer, y otras calmar y recomponerse en ejército, y todo esto con la simple ayuda de una aguja de pino.

Aquel loco empezó de pronto y cada vez más a parecerse a Néstor Sánchez, el escritor argentino gracias al cual yo había descubierto precisamente a Cortázar, porque quizás no habría leído nunca a Cortázar de no haberme encontrado casualmente en la librería Ancora y Delfín de Barcelona con un ejemplar de *Nosotros dos*, una de las primeras novelas de Néstor Sánchez, que acabó convirtiéndose en el único escritor al que trate de parecerme cuando escribí *Intacto*.

Por aquellos días, a Néstor Sánchez, que era un renovador de las letras argentinas, parecía esperarle un brillante porvenir, aunque se empezaba a observar que socavaba su alegría la mayor de las obsesiones: el miedo a la muerte, saberse «condenado a tener conciencia cotidiana del nunca, pero nunca más». Néstor Sánchez deseaba huir de todo tipo de convenciones narrativas, extremarlas y en sus planes entraba destrozarse todo atisbo de realismo. Llevó su huida general tan lejos que algunos seguidores le dieron por muerto y le montaron un homenaje en Buenos Aires. Cuando para sorpresa de todos, supieron que vivía y que acababa de regresar de años de una aventura extraña por el mundo y volvía a estar en Buenos Aires, fueron a verle para que les dijera por qué diablos hacía tanto tiempo que no escribía.

–Y bueno, se me acabó la épica –respondió lacónico.

Como no habría sido extraño que, en un hipotético conjunto de muñecas rusas, resultara Néstor Sánchez ser la figura agazapada en el interior de Cortázar, no me pareció nada sorprendente que el autor de *Nosotros dos*, confundiendo a veces con el loco de las hormigas de Melilla, hubiera ocupado mi mente en aquel cuarto de hotel que yo había en un primer momento pensado que pertenecía exclusivamente a Cortázar.

–Y bueno, se me acabó la épica –no paraba de decir el muerto reaparecido en Buenos Aires y de contarles a sus antiguos amigos que en su huida de tantos años había pasado por Perú y Chile, y luego había viajado a Estados Unidos para una beca de la Universidad de Iowa, aunque a los cuatro meses había escapado también de allí, «por no poder soportar ese desierto, esa soledad espantosa».

Caracas y Roma habían sido las siguientes estaciones del vía crucis y huida interminable de Néstor Sánchez. «Me fui a Roma y ante la imposibilidad de ganarme la vida, una mañana, al amanecer, experimenté un inexplicable aleteo y, a pesar del asco creciente que me daba el boom de la literatura latinoamericana, opté por tentar Barcelona». De esa ciudad, donde Néstor Sánchez fue muy feliz al principio y luego inmensamente infeliz y todo en muy poco espacio de tiempo, huyó para ir a París, donde Cortázar trató de animarle, pero «volvieron a producirse casi las mismas decepciones, la garrafal brevedad de la vida». Hasta que todo quedó atrás para él, menos Apollinaire, del que nunca se olvidó, no se ha sabido nunca por qué.

Dejó París y durante años fue un vagabundo que recorría enloquecido las calles de San Francisco y Nueva York, durmiendo en coches y casas abandonadas. Fue en 1986 cuando desertó de la indigencia y volvió a Buenos Aires, a Villa Pueyrredón, el barrio de su infancia. Allí le esperaba aquel encuentro con los que le habían dado por muerto. «¿Y qué fue de su vida, señor?», le preguntaban. «No sé. Para las editoriales soy un raro de cierto peligro para el buen negocio de la facilidad y los lugares comunes que tanto abundan».



SEGUNDA VUELTA

Recuperar la pureza

MERCEDES SORIANO

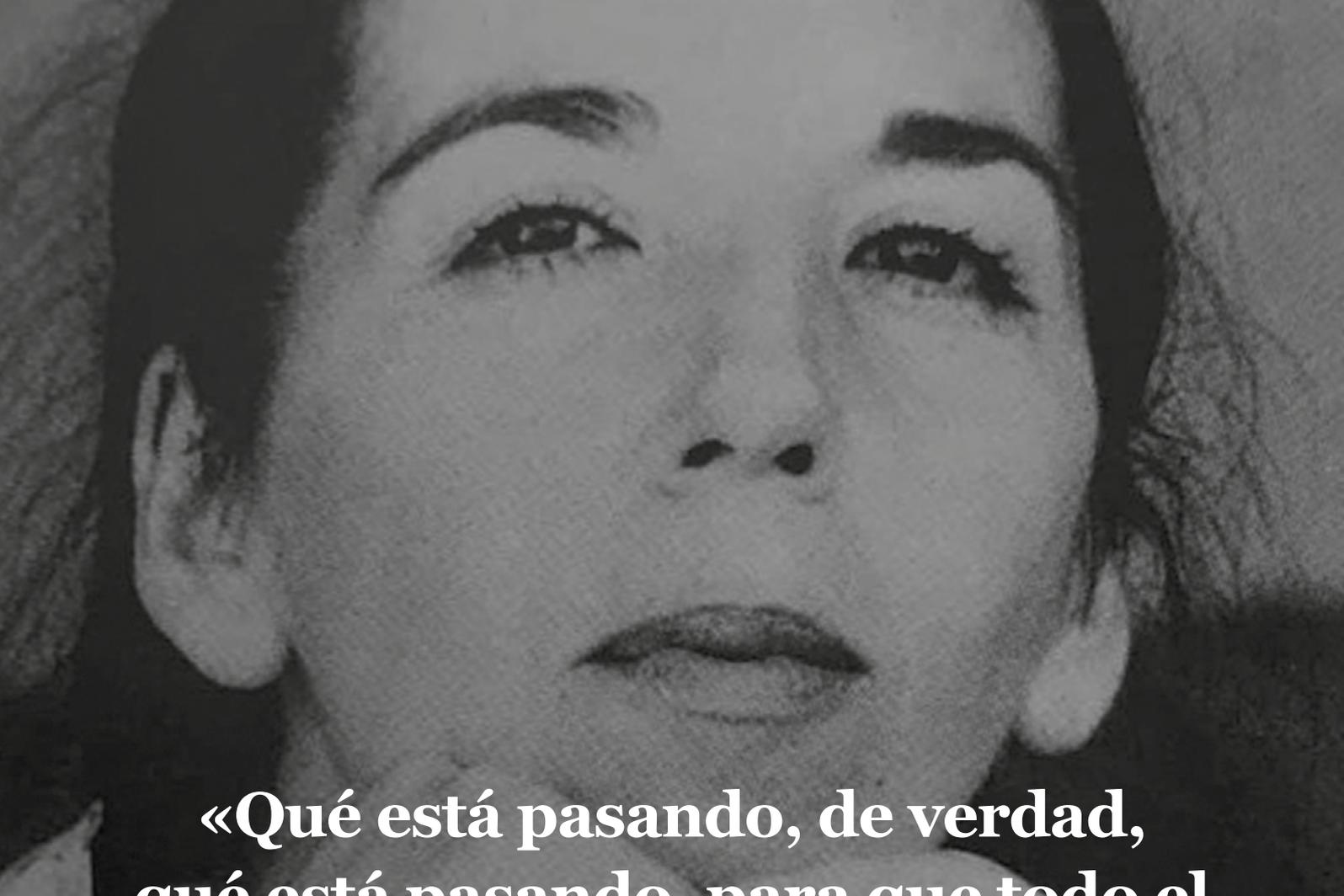
por **Gabriela Ybarra**

Me gusta leer los primeros textos de los escritores que admiro porque en ellos suelen aparecer los temas que más adelante desarrollarán en su obra. Decido adentrarme en el universo de Mercedes Soriano (Madrid, 1953 – Presillas bajas, Almería, 2002) a través de su primer cuento publicado en *El País* en 1987, un texto titulado *La Gran Vía* que apareció en las páginas del periódico cuando Soriano era todavía una autora inédita. De este breve relato sobre un paseo nocturno por la noche madrileña de finales de los ochenta, me impresiona su estilo envolvente. La autora consigue que el lector se sumerja en el texto. Es posible ver el «cementerio de zumos naturales» de la ya desaparecida cafetería Vitamina de la Gran Vía y escuchar las conversaciones de los noctámbulos. Al terminar la historia, uno no tiene del todo claro si acaba de leer o de experimentar el paseo. Soriano tiene una habilidad excepcional para captar las conversaciones de la gente y mezclar con naturalidad lo coloquial con referencias literarias. También me llama la atención la rabia que hay en su prosa. Parece que existe un desajuste entre el mundo real y aquel en el que aspira a vivir la autora. Sin embargo, el enfado no le impide a Soriano ser divertida y mirar la ciudad desde arriba, con distancia, como si

ella fuera un gran ojo omnisciente capaz de meterse en la cabeza de cualquiera. Todos los rasgos aquí descritos también están presentes en *Contra vosotros*, la segunda novela de Soriano y la primera de la autora madrileña que rescata *La Navaja Suiza* tras casi treinta años de olvido.

Leí por primera vez el nombre de Mercedes Soriano hace pocas semanas, cuando me crucé con un ejemplar de su novela recién reeditada en una librería. El libro de Soriano estaba al lado de otro titulado *Aposento* (*La Navaja Suiza*, 2021) y me llamó la atención que las portadas de las dos publicaciones formaran un único paisaje al juntarlas. *Contra vosotros* es la novela más celebrada de la autora madrileña y *Aposento*, una mezcla de ensayo y autobiografía en donde el escritor Miguel Ángel Muñoz (Almería, 1970) trata de resolver el misterio de la desaparición y caída en el olvido de Soriano. Muñoz repasa la lectura de sus cuatro novelas y recorre los paisajes desérticos del municipio de Níjar en donde la escritora se refugió.

Mercedes Soriano gozó de reconocimiento entre finales de los 80 y principios de los 90. Su obra fue publicada por dos de las editoriales más prestigio-



**«Qué está pasando, de verdad,
qué está pasando, para que todo el
mundo desee tener los ojos cerrados.
Para que nadie quiera darse cuenta
de que mi ciudad es ya una gran
huronera que la reverberación del
sol y la oscuridad de la noche sólo
camuflan. Pero no, ocultan. No hay
brigadas de barrenderos, de policías
o de intelectuales posmodernos
capaces de ocultarlo»**

(Mercedes Soriano, *La Gran Vía*, 1987)

«Mercedes Soriano gozó de reconocimiento entre finales de los 80 y principios de los 90. Su obra fue publicada por dos de las editoriales más prestigiosas del país: Alfaguara y Debate, y su proyecto literario era uno de los más sólidos de su generación. Sin embargo, poco después de que viera la luz su último libro, *Una prudente distancia* (Debate, 1994), se dejó de hablar de ella en los círculos literarios. ¿Quizás porque su literatura era demasiado incómoda? ¿Porque dibujaba un retrato de su tiempo en el que nadie quería reconocerse?»

sas del país: Alfaguara y Debate, y su proyecto literario era uno de los más sólidos de su generación. Sin embargo, poco después de que viera la luz su último libro, *Una prudente distancia* (Debate, 1994), se dejó de hablar de ella en los círculos literarios. ¿Quizás porque su literatura era demasiado incómoda? ¿Porque dibujaba un retrato de su tiempo en el que nadie quería reconocerse? Unos años antes, a principios de los 90, Soriano había dejado Madrid hastiada por la falta de valores de la sociedad que le rodeaba. Encontró un refugio en Presillas Bajas, un pueblo del municipio de Níjar en Almería, en donde, según reconoce Muñoz en unas declaraciones para El Salto Diario, descubrió cierta pureza en el paisaje desértico. Murió con cuarenta y nueve años. Llevaba ocho sin escribir. Hasta el pasado mes de junio, toda su obra llevaba años descatalogada.

Soriano publicó cuatro novelas: *Historia de No* (1989), *Contra Vosotros* (1991), *¿Quién conoce a Otto Weininger?* (1992) y *Una prudente distancia* (1994). Los tres primeros libros forman una trilogía en donde la autora intenta captar el estado

de ánimo de nuestro país durante la transición. Soriano se sentía estafada porque muchos de sus compañeros de la lucha antifranquista se habían aburguesado. Tanto en sus entrevistas como en sus novelas, se aprecia que la autora tiene la firme voluntad de vivir acorde con sus ideales. La coherencia es probablemente lo que impulsa a Soriano a marcharse de Madrid. A veces, lo más honesto que uno puede hacer es quitarse del medio para dejar de participar en aquello que detesta. «Nos están vendiendo la moto de que esto funciona y que es ideal, y no es cierto», dijo Soriano a un periodista de El País a raíz de la publicación de *Contra Vosotros*. «Nos hemos habituado a una historia que es falsa». «Irse no es para huir, sino para perder el miedo. Nos hemos acostumbrado a que el desafuero y el abuso sean lo normal». Después de la publicación de su último libro, *Una prudente distancia*, siguieron ocho años de silencio hasta que, en 2002, con cuarenta y nueve años y dos hijos pequeños, murió en Almería. La autora vivía tan desconectada, que El País tardó cuatro días en hacerse eco de su defunción. Belén Gopegui es la autora que más

ha reivindicado la importancia de la literatura de Soriano en los últimos años: «Me leía sus textos, yo tenía veintipocos años, me prestó y recomendó libros, me enseñó algunas de las trampas del mundillo [...] obras, perspectivas, caminos posibles».

Según Mercedes Soriano, su primer libro *Historia de No* «trata de mucha gente que vivió como yo, que creía en la revolución y que se dejó la piel en la revolución, que militó en partidos políticos y luego le dio la risa».

En *Contra vosotros* la autora profundiza en su desencanto político y en el rechazo a los nuevos valores capitalistas. En este libro la historia se divide en dos partes. En la primera encontramos siete monólogos en los que diferentes personajes nos cuentan sus logros y sus pérdidas. Los protagonistas se llaman: Memoria, Relevo, Control, Completa, Hallazgo, Pasión y Desertor, y están inspirados en personas que la autora conoció. La sensación que uno tiene al leer el texto es la de estar dentro de la cabeza de los personajes. Los torrentes verbales siguen el ritmo del pensamiento y de la memoria: hay digresiones, el presente se mezcla con el pasado y con el futuro. La escritura es asfixiante, difícil, sin apenas puntos seguidos o aparte, y recuerda a la de Thomas Bernhard, a quien Mercedes Soriano admiraba. Aunque el desasosiego está muy presente en el trabajo de ambos, la española es más luminosa, lírica y divertida que el austriaco. En el primer relato, una



«La escritura es asfixiante, difícil, sin apenas puntos seguidos o aparte, y recuerda a la de Thomas Bernhard, a quien Mercedes Soriano admiraba. Aunque el desasosiego está muy presente en el trabajo de ambos, la española es más luminosa, lírica y divertida que el austriaco»

«Una de las principales desgracias que Soriano identifica en sus contemporáneos es la necesidad de compañía. La soledad es sinónimo de fracaso y nadie quiere fracasar. Nadie salvo Soriano, que no tiene interés ni en cultivar amistades huecas ni en ser popular. Para Soriano la salvación está en tener tiempo para vagabundear y caminar despacio, en rehuir las modas y en no estar presionada a escribir libros irrelevantes. La autora defiende con fervor la autenticidad en la creación frente a la producción atolondrada. Por desgracia, las aspiraciones y las críticas de Soriano siguen siendo válidas para el panorama literario actual»

mujer repasa su vida mientras sirve copas en un bar. Recuerda su primer matrimonio con viajes y abrigo de visón. Recuerda a sus hijos, de quienes parece haberse distanciado. Lo ha perdido todo, pero vive más ligera. No para de trabajar, y mientras trabaja, sigue recordando: «Qué distintos son unos de otros, parece mentira que sean hijos de los mismos padres, educados de la misma manera, si yo hubiera sido menos ignorante otro gallo habría cantado, parece que la noche va a ser floja, este lavaplatos raya el cristal que es una pena». Al igual que en el relato de *La Gran Vía*, tengo la sensación de estar dentro del bar, en la cabeza de la protagonista, rodeada de comandas de bebidas y recuerdos. Las historias de los monólogos se cruzan, pero no siempre es evidente cómo lo hacen. Muchos de los personajes se dejan caer por el local de Memoria a tomar una copa en algún punto de su historia. Algunos tienen o han tenido relaciones amorosas con otros. Todos están en un proceso de cambio, desencantados con sus

parejas anteriores y esperanzados de encontrar a alguien con quien aliarse para huir de la soledad. La precariedad moral lleva aparejada una precariedad en las relaciones personales: «por qué nos relacionamos tan mal, por qué los vínculos entre las personas son tan malos y falsos, y por qué nos sucede un fracaso tras otro», dice la autora en una entrevista. El dinero y la posición social son preocupaciones recurrentes de los personajes. Este es sobre todo el caso de *Relevo y Control*: «Los ricos de nacimiento sois de otra pasta, desde que venís al mundo os sabéis respetados, ni se os ocurre que se pueda disfrutar más de lo que disfrutáis vosotros porque entonces, ¿cuál sería la diferencia entre ser rico o pobre?, que me admitierais, que me admitierais ya fue un rasgo de generosidad». La segunda parte del libro se titula *Nadie* y en ella Soriano escribe un alegato potentísimo en donde arremete contra creadores, intelectuales y políticos de su tiempo. A veces también parece estar dirigiéndose a los protagonistas de los

monólogos de la primera parte del libro. Critica sus máscaras: «Torvamente cándidos como para mimar vuestra identidad sin daros cuenta de lo idénticos que sois». Critica que traten de emular a los ricos, lo rápido que se han adaptado al poder, su falsa moral, su falta de rigor, su avaricia... Pero también identifica sus males: «la violencia, el llanto, la conmiseración, el sinsentido y la tristeza se abren paso en vosotros y se sabe de largas noches insomnes, de lamentos susurrados, del persistente dolor que os atraviesa, de vuestros hogares malolientes, de huesos que crujen como madera seca, de la impotencia y de pasos clandestinos dados aprovechando la lejanía». Una de las principales desgracias que Soriano identifica en sus contemporáneos es la necesidad de compañía. La soledad es sinónimo de fracaso y nadie quiere fracasar. Nadie salvo Soriano, que no tiene interés ni en cultivar amistades huecas ni en ser popular. Para Soriano la salvación está en tener tiempo para vagabundear y caminar despacio, en rehuir las modas y en no estar presionada a escribir libros irrelevantes. La autora defiende con fervor la autenticidad en la creación frente a la producción atolondrada. Por desgracia, las aspiraciones y las críticas de Soriano siguen siendo válidas para el panorama literario actual.

Es imposible leer a Mercedes Soriano sin tratar de recomponer el puzle de su vida, sin buscar las pistas que nos ayuden a arrojar luz sobre su biografía. Los autores y autoras que un día decidieron callarse y desaparecer siempre producen cierto magnetismo; su obra adquiere un significado diferente al que tenía cuando estaban vivos. Sus textos se llenan de fantasmas y de enigmas. «Me marchó fuera, no sé exactamente cuándo volveré, estoy harta, no me busquéis» dice Soriano en la novela *¿Quién conoce a Otto Weininger?* y, al leer la frase, no puedo evitar imaginar a la autora huyendo de Madrid.

Ojalá *Contra vosotros* consiga interlocutores suficientes para que La Navaja Suiza siga reeditando las novelas de Mercedes Soriano, para que quienes hemos quedado fascinados por su prosa podamos seguir profundizando en la obra de esta autora enorme y obtener a través de ella las claves para comprender mejor a la sociedad española.



Reencuentro con el exilio

por **Gioconda Belli**



Si existe un sentimiento que recorra de principio a fin la escritura de Raúl Zurita, este es el de la orfandad. La imposibilidad (y el deseo) de aferrarse a una figura protectora –se llame «padre», «país», «pareja» o «Dios»– resulta clave para entender una creación marcada por el desamparo: de

ahí su impronta existencial, intensificada desde lepleta de emigrantes sirios se dio vuelta, el/ padre nadó de uno a otro niño tratando desesperadamente de/ salvarlos, pero solo pudo ver cómo desaparecían. Yo no estaba/ allí. Yo no soy su padre» (2021a, p. 306). Sin embargo, esto no impide que el texto concluya con una emocionante muestra de piedad, sin duda uno de los rasgos más memorables de la obra que comentamos: «Abajo del silencio se ve un trozo del mar, del mar del dolor./ Yo no soy su padre, pero Galip Kurdi es mi hijo» (2021a, p. 306).

A diferencia de aquellas almas organizadas que usaron el confinamiento debido a la pandemia para organizar sus casas, ordenar sus bibliotecas, deshacerse de la ropa sobrante en sus armarios, yo me abandoné a la lentitud del tiempo sin espuelas. Desde mi estudio en Managua se ve el verdor abundante de un paisaje lacustre bordeado por una cadena de montañas y volcanes azules, tras el que no se adivina ni el desorden arquitectónico, ni las desigualdades de mi ciudad. Me adapté fácilmente a los días mansos entre mis libros y papeles, extendida cuán larga soy en la poltrona donde escribía con el ordenador sobre las piernas. Recuerdo haber pensado entonces cómo la vida incansable se las ingenia para mofarse de la idea de que llega un momento en que una se pregunta si quedan emociones nuevas que probar. «Ya vivimos de todo» se lamentaba quizás un año atrás una amiga cercana: «sabemos lo que es enamorarse, parir, ver morir, pasar por huracanes, terremotos, revoluciones, alegrías y tristezas de todo tipo. Ya nada será nuevo». ¿Nada? Allí estábamos, recludas, experimentando un miedo que no

se parecía a ningún otro: una inédita vulnerabilidad colectiva, con lutos cotidianos.

Mientras la pandemia nos amenazaba, otro abismo se venía cavando en Nicaragua desde la protesta general contra el gobierno de Daniel Ortega en 2018. El rechazo masivo a su poder absoluto había generado una implacable respuesta armada contra un pueblo desarmado. Las ondas concéntricas de esa represión seguían extendiéndose.

En mayo mi esposo y yo viajamos por fin a visitar a mis hijas y nietos que viven en Estados Unidos, y a vacunarnos contra el COVID. La vacunación era caótica en Nicaragua con largas filas, horas de espera y ningún distanciamiento social. Considerando que estaríamos en familia, llevamos una poca ropa de verano y algún jersey para las tardes frescas. Fuimos a vacunarnos el mismo día que llegamos. Nos tomó media hora.

Empezaba junio cuando las noticias de Nicaragua se tornaron alarmantes. La ola de arrestos ordenada por Ortega empezó con Cristiana Chamorro, amiga mía y la candidata más popular para enfrentarlo en las elecciones programadas para el 7 de noviembre. Tres días después arrestaron al segundo candidato. Para julio, todas las personas que se habían propuesto como posibles candidatos habían sido encarceladas, pero seguían los arrestos. Hombres y mujeres, líderes de la oposición, dirigentes empresariales, periodistas, fueron detenidos. Citaron a mi hermano mayor a la Fiscalía. Para muchos esas citas representaban la antesala de la cárcel. Mi hermano no se presentó. Salió subrepticamente del país, cruzando a pie por la frontera hacia Costa Rica. Al día siguiente treinta policías allanaron la casa donde estaba sola su esposa. La noche siguiente diez hombres vestidos de negro entraron a robar y amenazaron con matar a su esposa y violar a su hija que llegó a acompañarla.

Por largo tiempo he sido crítica de Ortega y su esposa. Con la filial de PEN Internacional en Nicaragua, que

yo presidía, llevábamos adelante una lucha tenaz en defensa de la libertad de expresión que el régimen limitaba hostilizando a los periodistas y forzándolos al exilio. De la Fiscalía llamaron a mi asistente a declarar. No la detuvieron, pero fue una mala señal. Mi suerte estaba echada. Si volvía me detendrían en el aeropuerto, me advirtieron. Cancelé mi vuelo.

En un mes, mi vida perdió toda semblanza de estabilidad: empezaba otro exilio. El primero había sido durante la dictadura de Somoza. Después de ser parte de la lucha por derrocarlo, Ortega ahora lo sustituía. En la juventud la vida se reinventa muchas veces; volver a empezar dejando atrás el país, su paisaje, la ciudad y sus memorias, la casa, plantas, mascotas, libros, amistades, un entorno construido por los años, es vivir un terremoto sin que la tierra se mueva, o la lava se derrame. La incertidumbre es un reto que obliga a desenvainar otra vez los bríos de la juventud. No queda más que seguir andando y aprender que nunca la vida deja de sorprendernos con nuevas emociones. La ternura de los pueblos, la solidaridad humana, abre puertas inesperadas. El asombro no cesa. Madrid es ahora mi nuevo horizonte. Hacia allá me dirijo equipada tan solo con palabras.





DOSIER

Apuntes sobre la narrativa española en el siglo XXI

**Escritura y maternidad:
Ursula K. Le Guin tenía razón**

por Margarita Leoz

La literatura anfibia

por Álex Chico

**La literatura imaginativa
en español**

por Vicente Luis Mora

ESCRITURA Y MATERNIDAD: URSULA K. LE GUIN TENÍA RAZÓN

por **Margarita Leoz**

Nuestras manos abrochan abrigos, limpian rodillas escoriadas, señalan el error en una suma, friegan la cena, deshacen las trenzas de todo un día, arropan. Cuando los demás duermen, se posan sobre el teclado. Entonces las notamos ásperas, nos untamos un poco de crema, las restregamos. Cuando regresamos están demasiado resbalosas, los dedos se deslizan torpemente por las teclas. Una voz infantil reclama, pide agua o hacer pis o el último beso, y la frase que teníamos entre nuestras manos —a la vez ásperas y resbalosas— alza el vuelo.

La escritura de la maternidad es una escritura fragmentaria. Son de sobra conocidas las declaraciones de Alice Munro en sus primeras entrevistas: escribía cuentos —en la habitación de la plancha, la ubicación no es baladí— durante las siestas de sus hijas. La escasez de tiempo y la falta de concentración le impidieron desarrollar una narrativa de larga distancia. Más tarde, no supo o no quiso abandonar las formas breves. Sus narraciones están pobladas de mujeres (abuelas, madres, hijas) que llevan una doble vida, como las vidas de las madres escritoras.

Las madres escritoras pueden conversar con otras madres sobre partos, posturas para amamantar o dientes de leche. No fingen mal del todo, participan de esas tertulias interminables mientras les golpea en la cabeza la voz de Rachel Cusk en *Despojos* (Libros del Asteroide, 2020): «La maternidad no era un ambiente en el que yo pudiera vivir. No reflejaba nada de mi personalidad: su literatura y sus prácticas, sus valores, sus códigos de conducta y su estética no eran los míos. También era genérica: como cualquier secta, pertenecer a ella exigía una renuncia total a la propia identidad».

Al poco rato las madres escritoras ya no oyen el zumbido de las otras madres, solo experimentan una honda —y

a ratos culpable— satisfacción al observar, con extremo detalle y sin que se percaten las demás, los cuerpos de las otras madres. Cuerpos que han dado a luz, como el de ella: unos han enflaquecido, se han vaciado hasta casi la ausencia, los pechos son inencontrables bajo el relleno del sujetador; otros se han abombado, las caderas rebosan. Todos (incluido el de ella), cuerpos perdidos, transformados, deformados, a la deriva, pero al menos mansos, los cuerpos mansos de las otras madres (excluido el de ella). «Temo que mi cuerpo reproduzca el mismo cuerpo y convertirme en la madre de mi hija, pedirle que se recoja el pelo, que se tire de la falda, que se estire bien los calcetines» escribe Brigitte Giraud en *Tener un cuerpo* (Contraseña, 2018). La escritura de la maternidad es también una escritura del cuerpo.

Nos dicen: «¡Qué feliz debes de sentirte!» (¿dicen *debes de sentirte* o dicen *debes sentirte*?) y esbozamos una sonrisa a destiempo. En todo caso, antes que sacralizarla, antes que otorgarle poderes místicos, las madres escritoras preferimos reírnos de la maternidad, como hacen Tatiana Andrade y María Camila Sanjinés en el libro ilustrado *La vida láctea* (Planeta Colombia, 2018). «¿Cómo lo haces?», nos preguntan, «¿cómo te organizas con los hijos, la casa, el trabajo, la escritura?». Odiamos esa pregunta porque no nos organizamos: otra jornada se ha esfumado y no, no hemos encontrado la ocasión. «Otro día sin una línea» es nuestra nueva divisa; acabamos de darle la vuelta a la máxima de Plinio el Viejo. Creemos con amargura que nuestras manos desaprenderán los caminos de la escritura. «Los bebés comen libros, pero luego escupen pedazos con los que puedes construir algo», apunta Ursula K. Le Guin. Es mentira, estamos seguras: nunca volveremos a escribir, ni siquiera con escombros. «¿Cuándo escribes?», nos preguntan. Escribimos picando cebolla, bañando niños, doblando ropas minúsculas, es-

perando el autobús del colegio, mientras hacemos otras cosas. Solo en nuestras cabezas: allí dentro no paramos de imaginar, no paramos de escribir.

Las madres escritoras necesitamos leer historias de madres desastradas, discordantes, de mujeres poco convencionales: las memorias de Edna O'Brien en *Chica de campo* (Errata Naturae, 2018), la figura inconveniente de la madre de Angelika Schrobsdorff (*Tú no eres como otras madres*, Errata Naturae, 2016) o las conversaciones como puñales entre Vivian Gornick y su madre en *Apegos feroces* (Sexto Piso, 2017). Necesitamos a Lucía Berlin, que se enamoraba y bebía y tropezaba con la misma piedra, incapaz de escapar de sí misma, que cuidaba de sus cuatro hijos mientras ellos intentaban sin éxito cuidarla a ella de la vida, y que escribía unos cuentos deslumbrantes (*Manual para mujeres de la limpieza*, Alfaguara, 2016). Necesitamos leer historias de Medeas, de madres enloquecidas que matan a su proge-
nie (Katixa Agirre, *Las madres no*, Tránsito, 2019). Y de hijas

**«Escribimos picando
cebolla, bañando
niños, doblando ropas
minúsculas, esperando
el autobús del colegio,
mientras hacemos otras
cosas. Solo en nuestras
cabezas: allí dentro no
paramos de imaginar,
no paramos de escribir»**



que mueren y madres, como Joan Didion, que las recuerdan (*Noches azules*, Literatura Random House, 2012).

A las madres escritoras también nos gusta leer a las escritoras que nunca fueron madres (Simone de Beauvoir, Dorothy Parker). A Virginia Woolf se lo prohibieron su esposo, su médico y su hermana, debido a que el embarazo y la maternidad supondrían una alteración irreparable en su ya maltrecho estado mental. Nos gusta leer a las mujeres que razonaron la decisión de no ser madres, como Sheila Heti. En su novela *Maternidad* (Lumen, 2019), la narradora se plantea quedarse embarazada a sabiendas de que, de tener un hijo, su trabajo como escritora se verá afectado sin remedio: «Sé que cuanto más tiempo trabaje en este libro, menos probable será que tenga un hijo [...]. Este libro es un profiláctico». También leeremos siempre a Annie Ernaux, a la universitaria que abortó de forma clandestina en *El acontecimiento* (Tusquets, 2001). O a las que abortaron espontáneamente e intentaron ser madres sometándose a tratamientos de fertilidad agotadores y sin resultado, como narra Emilie Pine en su libro *Todo lo que no puedo decir* (Penguin Random House, 2020).

La maternidad es un acantilado. Las madres escritoras lo sabemos, sabemos de su atractivo y de su peligro. «En la maternidad descubriste tus propios monstruos como nunca», asegura Pilar Quintana, autora de *Los abismos* (Alfaguara, 2021). Si nos asomamos demasiado, si nos ofrecemos en exceso a la cima de la maternidad, perderemos pie, nos dejaremos caer dulcemente, acabaremos convertidas en pasto para las olas. «Nadie habla lo suficiente de lo oscuro que puede ser el embarazo», escribe Jazmina Barrera en *Linea nigra* (Pepitas, 2019).

Intuimos, además, como apunta Margarita García Robayo en *Primera persona* (Tránsito, 2018), que «los hijos son como los tormentos: una vez que nacen, nunca más se van». Por eso hay madres escritoras que escapan de sus hijos: Doris Lessing (tres hijos y un Premio Nobel de Literatura

en 2007) dejó a sus dos mayores en Sudáfrica y regresó a Londres con el más pequeño, consciente de que su carrera literaria se marchitaría de tenerlos a todos a su cuidado. Como ella, las madres escritoras tememos vernos forzadas a elegir, que nos pregunten qué escogeríamos, si nuestra escritura o nuestra prole. Porque son antagonistas pero a ambas las amamos. Porque por momentos las dos nos condenan y las dos nos salvan. Las dos apuntalan con firmezas dispares nuestras vidas.

Para las madres escritoras la maternidad es siempre paradójica. «Es un acto de posesión al mismo tiempo que de entrega», declara Gioconda Belli. Por eso escribimos sobre ella, sobre su belleza y su asombro, sobre lo que nos provoca: fascinación, extrañeza, desgarramiento. A propósito de este carácter contradictorio, Jane Lazarre, en su imprescindible *El nudo materno* (Las afueras, 2018), dice: «asumimos que las frases tendrían siempre dos partes: la segunda siempre contradecía aparentemente a la primera». También nosotras, como Lazarre, creamos hogares estables donde criar a nuestros hijos, madrigueras confortables, cálidas en invierno, frescas y aireadas en verano. Hemos leído mucho —las madres escritoras tenemos la manía de leer cualquier cosa, incluso libros sobre

«Necesitamos leer historias de Medeas, de madres enloquecidas que matan a su progenie (Katixa Agirre, *Las madres no*, Tránsito, 2019). Y de hijas que mueren y madres, como Joan Didion, que las recuerdan (*Noches azules*, Literatura Random House, 2012)»

crianza de la sección de «Autoayuda», una sección que jamás habríamos pisado antes, jamás en nuestro sano juicio—, hemos leído sobre la estabilidad psicológica de los niños y el manejo paciente de las rabietas, el apaciguamiento de sus cóleras o de sus envidias. Anhelamos lo predecible, quizá porque nuestras vidas, tal y como las concebíamos antes del nacimiento de nuestros hijos, han estallado. Les cortamos las uñas de bebés para que no se arañen mientras duermen, pegamos estrellas brillantes en los techos de sus habitaciones con el fin de alejar el miedo a la oscuridad, les vestimos con pijamas suaves, les insuflamos lecciones de moral práctica. Los llevamos a parques infantiles que cumplen con la normativa de seguridad vigente. Es el ambiente protegido,

ideal para criar a nuestros hijos. Pero cuando se encaraman al tobogán y nos saludan desde lo alto y los saludamos de vuelta cerrándonos con la mano enguantada el cuello del abrigo, entonces las madres escritoras deseamos con fiereza la intensidad, el arrebato, lo imprevisible, la irregularidad, el frenesí. Deseamos que el sufrimiento no sea quedo y en sordina, como esa terrible melancolía de la que nos habla Natalia Ginzburg en *A propósito de las mujeres* (Lumen, 2017), ese gran pozo oscuro en el que caemos las mujeres en ocasiones. Deseamos que ese hogar tibio y tranquilo se derrumbe. Huir de ese parque escabulléndonos por entre los setos en penumbra, dejar de esperar a la salida de sus clases de piano, tomar el primer avión con una maleta mínima y un pasaporte falso y que alguien nos espere a nosotras en un país lejano y ese alguien se ocupe felizmente de una.

Un día, aferradas a sus manos pequeñas, paseamos por los jardines de nuestra infancia, bajo los plátanos que nos proporcionaban la misma sombra treinta años atrás. Les enseñamos a atarse los cordones y a pelar castañas asadas, les leemos cuentos. Un día volvemos a escribir. Escribimos sobre nosotras, sobre la maternidad, sus diamantes y sus espinas. Escribimos sobre la mutación de nuestros cuerpos y sobre el recelo a transformarnos en nuestras madres.

No nos organizamos mejor, pero Ursula K. Le Guin tenía razón: escribimos.

«Para las madres escritoras la maternidad es siempre paradójica. “Es un acto de posesión al mismo tiempo que de entrega”, declara Gioconda Belli. Por eso escribimos sobre ella, sobre su belleza y su asombro, sobre lo que nos provoca: fascinación, extrañeza, desgarramiento»



LA LITERATURA ANFIBIA

por **Álex Chico**

1. La antesala

El debate que proporciona la reflexión sobre los géneros literarios es también una forma de abordar la historia de la literatura. Nos permite analizar textos desde una perspectiva actual que nos ayuda a encontrar claves ocultas que se pasaran por alto en el momento en que esos textos fueron escritos. Analizar desde los géneros nos permite identificar precedentes, momentos iniciales para que una nueva forma de narrar llegue a producirse. Hablar sobre sus límites es un diálogo con el pasado que abre posibilidades creativas en el futuro.

Puede que, en ocasiones, nos perdamos buscando términos, fundando escuelas, apuntalando estéticas. Sin embargo, cada mención no tiene por qué convertirse en una etiqueta que encapsule nuestra lectura, sino una puerta de entrada que nos da pie a repensar la estructura de una narración, su verdadero alcance. Con esa motivación comencé a aplicar un término que definiera no solo buena parte de lo que he escrito, también de lo que había leído. Así llegué a las novelas de ensayo ficción, un género que, si bien no es nuevo, sí me permitía englobar una serie de narraciones híbridas que oscilaban entre la novela y el ensayo. Un tipo de escritura que transita en la frontera, a medio camino entre diferentes géneros, y que ha sabido nutrirse de diversas formas de narrar, desde la crónica hasta la biografía, desde el diario hasta la prosa poética. Un género anfibio que necesita tierra y agua, porque sabe que cualquier asunto, por nimio que parezca, siempre está dispuesto para ser narrado. El autor de esta clase de textos parte de una premisa: todo cuenta porque todo nos cuenta. Poco importa que venga envuelto con una cubierta u otra. Al final es el lector quien decide qué tipo de libro ha leído. Por eso implica su papel activo: será él, en último término, el que elija en qué balda de su estantería coloque el libro. Lo explicó perfectamente Julio Cortázar: «la opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer».

Eso es lo que ha entendido una parte importante de la narrativa actual. Por eso, desde hace algún tiempo percibo que las mejores páginas de la literatura en español no nos llegan exclusivamente de la novela o la poesía, sino desde el ensa-

yo. Un ensayo, ya dijimos, heterogéneo, capaz de liberarse de rigores filológicos y predispuesto a alimentarse de cualquier forma narrativa. No un ensayo académico que presuma de profusión de datos o pretenda dar respuesta a planteamientos previos. Hablo de un tipo de escritura cuyo objetivo es añadir más preguntas porque acepta que no todo tiene una conclusión unívoca e inalterable. Un relato basado no tanto en la ficción, sino en la hipótesis y la conjetura, dos términos fundamentales para entender por qué escribimos. Tal vez por eso deberíamos conceder menos importancia a algunos conceptos y comenzar a reivindicar otros motivos de escritura. Lo contrario a la verdad no siempre es la mentira, igual que la ficción no es la cara opuesta de la realidad. En medio quedan estímulos que incentivan la creación: la conjetura, la duda, los caminos que se bifurcan a medida que los avanzamos, volviendo a esa sentencia que nos marcó Aristóteles: el historiador explica lo que sucedió, el poeta lo que podría haber sucedido. En definitiva, no se busca tanto una descripción de la realidad, sino una representación de la realidad, en la que el observador modifica lo que observa. Así, el lector sabrá que no solo está leyendo un hecho o un suceso, sino los motivos de alguien para explicar una historia. Se mueve en un terreno de figuraciones abstractas en las que nada es lo que parece. Cuando juzgamos un episodio y le añadimos conjeturas, nos damos cuenta de que hay pocas evidencias, igual que si trascribimos una vida: el lector descubrirá que esa vida es solo una fábula biográfica, una existencia posible entre otras muchas que también podrían haberse desarrollado.

El ensayo novelado dispara la realidad, provocando, en palabras de Luis Bagué Quílez, un «vitalismo expansivo». Los nuevos narradores van detrás de esos hilos y conexiones ocultas que relacionan un hecho minúsculo con un suceso planetario. El escenario se convierte en un palimpsesto en el que cada capa nos acerca a una realidad más profunda, añadiendo nuevas oraciones condicionales que nos permiten seguir ahondando. El autor se transforma en un infatigable *flâneur*. Alarga el paseo cuando se dirige a una calle que no tenía prevista tomar cuando inició su camino. En la escritura ese trayecto se traduce en digresiones, paréntesis o improvisaciones que no interrumpen la lectura, sino que la sitúan

«Con esa motivación comencé a aplicar un término que definiera no solo buena parte de lo que he escrito, también de lo que había leído. Así llegué a las novelas de ensayo ficción, un género que, si bien no es nuevo, sí me permitía englobar una serie de narraciones híbridas que oscilaban entre la novela y el ensayo. Un tipo de escritura que transita en la frontera, a medio camino entre diferentes géneros, y que ha sabido nutrirse de diversas formas de narrar, desde la crónica hasta la biografía, desde el diario hasta la prosa poética»

de modo más firme en la tierra por la que pasan. Generan así un diálogo entre lo que está fuera y lo que permanece dentro, como un ahondamiento hacia el exterior que siempre implica un viaje de ida y vuelta. Al final lo que nos demuestran sus textos es que lo importante no es describir el fuego, sino el camino que el autor ha seguido hasta encontrar la leña.

2. La habitación de la escritura

Tiendo a considerar la escritura como una consecuencia radical de la lectura, el último peldaño en un proceso lector. Escribimos para entender mejor una experiencia que está fuera de nosotros y, al hacerlo, la poseemos un poco más. La interiorizamos a través de nuestro propio lenguaje.

Algunos de los narradores actuales han filtrado esa descodificación mediante el ensayo. Escritores que se han nutrido de otras lecturas y de nuevos paisajes para devolverlos con una nueva mirada. Muchos de estos ensayistas han entendido algo que ya nos explicó María Zambrano: «Quizás todos los descubrimientos nazcan cuando se ven simultáneamente dos imágenes distintas de la realidad». La nueva narrativa nos aporta una lectura novedosa a lo ya existente, porque aborda la realidad desde perspectivas heterogéneas y poliédricas. Uno de los narradores a los que me refiero, Agustín Fernández Mallo, lo resume de forma muy oportuna: «No se trata de trabajar con algo que antes no existía, sino de poner ante nosotros otra manera de organizar lo que ya estaba ahí, lo que ya habíamos visto, y esa combinación de elementos dará lugar a algo nuevo, a algo emergente». Esa es la habilidad que



«Sí me atrevería a citar un nombre: W. G. Sebald. Tal vez sea este autor el que pueda servir de hilo conductor entre muchos de los ensayistas actuales. No me extraña: pocos escritores nos han hecho entender tan bien la Historia, la identidad, el viaje o el pasado. Esa influencia está muy presente en dos autores: Jordi Carrión y Cristian Crusat»

encuentro entre algunos escritores españoles actuales: la de hacer aflorar un escenario en donde nadie ve escena alguna, mientras añade una imagen distinta de lo que ya existía.

Sin pretender establecer ningún canon, sí me gustaría destacar algunos nombres. Muchos de ellos han dado pie a estas notas, porque han desarrollado buena parte de lo que he comentado hasta el momento. Autores como Sergio del Molino, por ejemplo, que en *La España vacía* convirtió un viaje por el interior del país en una experiencia múltiple, capaz de convocar varios tiempos y, a la vez, ahondar hacia fuera sin dejar de reflejar nuestro propio interior. Igual que sucedió con *La piel* o *Lugares fuera de sitio*, un bello ejercicio de exploración que se detiene en las esquinas dobladas de los mapas. Del Molino nos demuestra cómo se puede abordar la historia desde lo minúsculo, porque todo hecho, como ya dijimos, está lleno de significados. Pienso, de igual modo, en Marta Rebón. Además de ser una excelente traductora del ruso, Rebón es la autora de uno de los mejores libros que se editaron en 2017, *En la ciudad líquida*. Se trata de un recorrido apasionante por diferentes ciudades que se despliegan como un palimpsesto, una superficie sobre la que se levanta un sinfín de capas. La tierra que pisamos es solo la punta del iceberg. Debajo quedan muchos estratos que también configuran lo que somos, aunque queden sepultados bajo la piel de un territorio. *En la ciudad líquida* es, también, una reflexión sobre la identidad y la manera que adoptamos para describir al otro. Cito uno de sus fragmentos: «La biografía es una tentativa que opera a menudo en el terreno de las hipótesis, topa con ángulos ciegos en los que se refleja la imagen del biografiado». De nuevo, se nos cruza en el camino la conjetura, porque es a partir de ella como podemos alumbrar las partes oscuras del relato. Siguiendo ese trayecto, menciono a otra de esas escritoras que nos han clarificado la experiencia del viaje: Patricia Almarcegui. En sus ensayos consigna lo que ha vivido en diversos países y, mientras nos habla de esa experiencia, es capaz de teorizar sobre otros temas. Uno de los asuntos que me resul-

tan más sugerentes en su literatura es su comparación entre el viaje y la escritura, los puntos que unen ambas actividades, basadas en un movimiento perpetuo. Dos experiencias concomitantes que siempre logran dispararse hacia otros puntos. La realidad, otra vez, se dispara.

Es difícil hablar de modelos literarios que sirvan como referente ineludible entre los nuevos ensayistas españoles. Si algo caracteriza su escritura es que nace de estímulos variados, independientemente de la nacionalidad, del género o de la época. También aquí percibo una heterogeneidad muy interesante. Sin embargo, sí me atrevería a citar un nombre: W. G. Sebald. Tal vez sea este autor el que pueda servir de hilo conductor entre muchos de los ensayistas actuales. No me extraña: pocos escritores nos han hecho entender tan bien la Historia, la identidad, el viaje o el pasado. Esa influencia está muy presente en dos autores: Jordi Carrión y Cristian Crusat. El primero ha sublimado el concepto de *flâneur*, haciendo de cada paseo una experiencia inolvidable. Nos acompaña por librerías, pasajes barceloneses, biografías medio olvidadas o vidas que, si bien conocidas, siguen resultándonos ejemplares. Conserva el magnetismo de quien convierte al lector en un caminante, un viajero inmóvil que transita, desde su lugar de lectura, hacia muchos rincones del planeta, en un ejercicio en el que se mezclan la experiencia propia y la sicogeografía. El segundo proyecta una sabia reflexión en torno a la memoria, la ausencia presente del pasado, la fábula biográfica, y lo lleva a cabo a través de múltiples correspondencias y analogías. Se detiene en unos pocos pedazos para construir un mundo y nos da una clave que, en cierta forma, podría presentarse como una poética: «Exponer la vida, narrarla. Asomarse a su interior. Asomarse tras una lente, un escaparate, una ventana sin postigos». Para alumbrar esas zonas abismales, Crusat recurre en ocasiones a otras artes, de la misma manera que Luis Bagué Quílez en uno de esos libros fundamentales para demostrar el buen estado del ensayismo español: *La Menina ante el es-*

pejo. Bagué Quílez no descarta cualquier estímulo que le sirva para expandir la realidad, buscando nuevos huecos que alumbrar, mientras incentiva un espíritu especulativo que, según él mismo escribe, «justifica la germinación de todo tipo de historias». La obra se convierte así en un puzzle de hipótesis que oscilan entre el cuento y la vida.

Entre esos dos motores transita también *El infinito en un junco*, de Irene Vallejo. El cuento y la vida se entremezclan aquí para festejarse. Ese es, me parece, el espíritu de este libro, que está llamado a ser un clásico contemporáneo. Vallejo emplea todos los mecanismos de la narración para seducir a un lector absolutamente entregado a sus páginas. La habilidad de la autora, más allá del conocimiento que demuestra, es cómo aborda una reflexión sobre el origen del libro. Su estructura sigue el mismo impulso de Sherezade: contar historias en las que se juega la vida en cada frase. Una vuelta al pasado que no discrimina las trazas de su propia biografía, porque al lado de griegos y latinos Irene narra también su experiencia lectora. De nuevo, los planos de lectura no se limitan a unos datos concretos. Proponen, tam-

bién, un recorrido que nos explique por qué la autora tiene la necesidad de exponerlos.

Merece la pena, ya por último, citar unos pocos nombres más. Autores que manejan datos, sí, pero que no renuncian a las posibilidades que les concede el lenguaje, a través de analogías o metonimias como puntos de fuga del relato. Pienso en Agustín Fernández Mallo y su libro *La mirada imposible*, en donde se entretrejen redes y eslabones que, una vez juntos, parecen indivisibles, mientras la narración conecta hechos mínimos (un váter, un desecho, la basura) con una mirada de largo alcance. Pienso también en nuevos creadores que nos están aportando algunas de las páginas más originales de la literatura española contemporánea, como Vicente Luis Mora, Ginés S. Cutillas, Remedios Zafra, Eduardo Laporte, Javier Morales, Alberto Santamaría, Mario Martín Gijón o Miguel Ángel Hernández, entre otros muchos. Autores que, en definitiva, no solo buscan lectores, sino espectadores, cuando no testigos. Nos introducimos en sus libros como quien entra a una habitación oscura, a la espera de que su mirada nos habitúe a la falta de luz para comenzar a distinguir todos los detalles.



LA LITERATURA IMAGINATIVA EN ESPAÑOL

por **Vicente Luis Mora**

La hipótesis que plantea este texto es controvertida, pero quizá la única forma de sostener un debate literario y cuestionar el suelo tranquilo de las convenciones es no escurrir el bulto ante la polémica. La hipótesis es sencilla: creo que los panoramas literarios en los que la pulsión inventiva o imaginativa es la predominante producen mejores obras que aquellos donde la creación entendida en un sentido mínimo estrecha hasta la asfixia las posibilidades, generando una estética reconocible y normalizadora.

Para enfocar bien la controversia, pues la hay, es imprescindible una breve aclaración terminológica. Llamaremos «imaginación» literaria a la capacidad de crear y desplegar mundos completos de nuevo cuño, ya sean plausibles o implausibles, tengan o no un pie en puntos reales de partida. Esto implica que el escritor puede partir de una experiencia real, propia o ajena, y ser imaginativo, siempre que la sublime y explore sus posibilidades hasta límites insospechados. La imaginación, pues, no tiene necesariamente que estar ligada a lo «fantástico», como algunos creen, ni al escapismo, ni a la ciencia-ficción. Es un elemento transversal a cualquier estilo o género literario que, como explicaba siglos atrás Samuel Taylor Coleridge, surge de una voluntad precisa, de una decisión capaz y consciente de la persona que escribe. Eso sí, requiere de cierta originalidad; por ese motivo quienes arguyen que contar un divorcio o un desamor también requiere imaginación están en lo cierto, pero olvidan que esas historias no son originales y, en consecuencia, su inventiva es mínima, limitada a lo formal —y también hay innovación formal en la narración imaginativa, como es obvio—. Además, y esto duele, la imaginación es un don que no todos poseemos en la misma medida, como sucede también con la inteligencia y el talento.

Esto significa que dos autores pueden partir de la misma experiencia, incluso autobiográfica, y hacer dos libros de muy distinta calidad y grado de invención. En *La huida de la imaginación* poníamos el ejemplo de lo lejos que llevaba Peter Handke la pérdida de su madre en *Desgracia imparable*, mientras que Richard Ford era incapaz de levantar el

vuelo partiendo de una experiencia similar. Otro ejemplo, más fácil y previsible, es comparar a Marcel Proust con su aburridísimo imitador Karl Ove Knausgård. Y noventa años antes de que algunas voces actuales cuenten sus anécdotas amorosas, con pasmosa pobreza narrativa, Virginia Woolf escribía una novela para su amante y le salía nada menos que *Orlando*. Alguien me opondrá que comparo clásicos de la literatura con autores de mucho menor talento. Exactamente, eso es lo que estoy haciendo. Para demostrar que no es un problema de método, sino de determinación, capacidad, destreza, ambición narrativa y alcance. En lenguaje consuetudinario, diría Juan de Mairena, se llama «tomarse algunas molestias» a la hora de escribir.

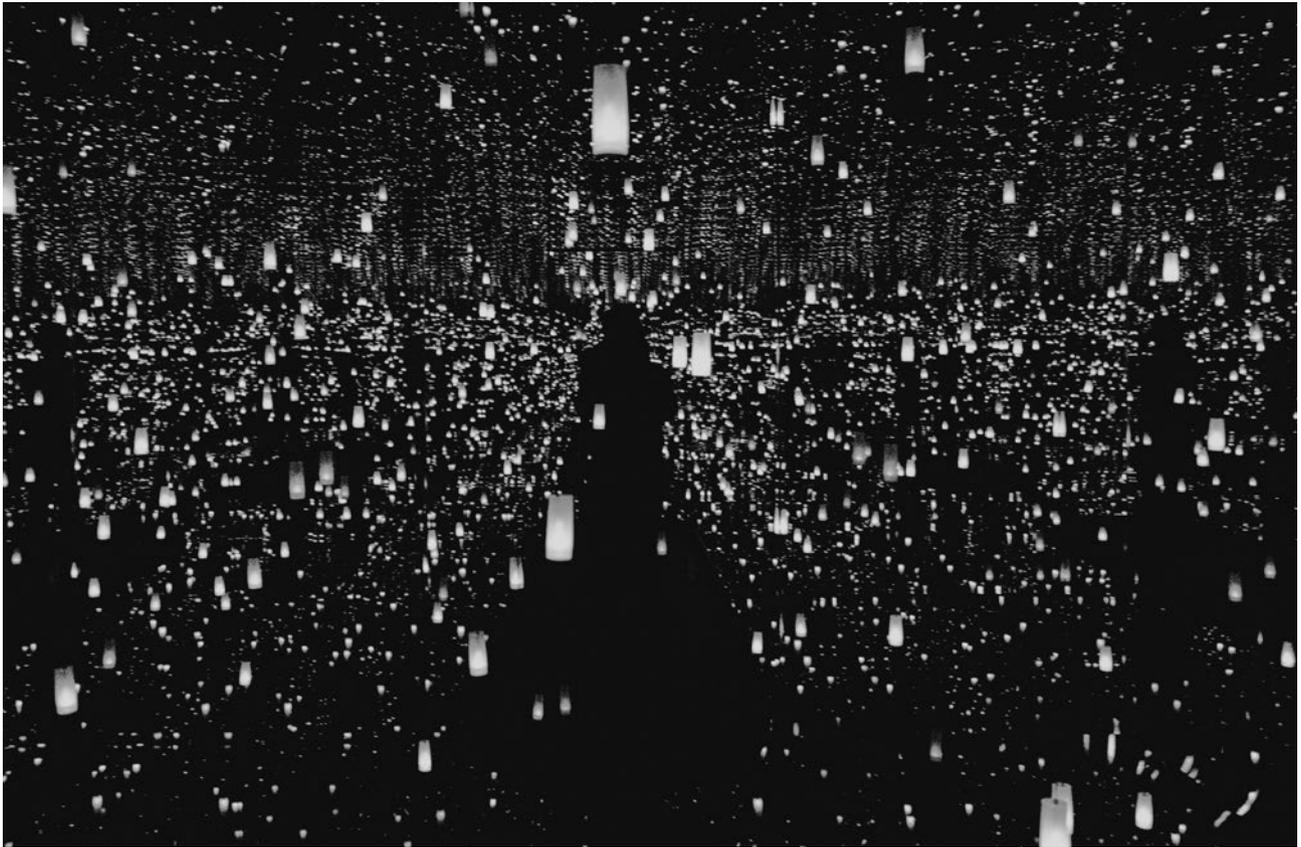
Haber levantado tempranamente la voz en contra de la plaga de autoficción barata que desde hace años asola las mesas de novedades en las librerías acarrea ciertas complicaciones, y no pocos ataques oblicuos en redes, pero también la satisfacción de recibir mensajes de lectores, hispanistas, profesores, escritoras y críticos agradecidos. En resumen, el hartazgo crece de manera directamente proporcional al tamaño de la torre de malas autoficciones o autobiografías que amenazan con hundir los suelos librerías. Y, como digo, el inconveniente de estos cerros de papel *egódico* no es su tema, ni el género, ni la perspectiva, ni la primera persona. El problema es la falta de talento. Porque con talento puede hacerse cualquier cosa, y levantar ferazmente cualquier árbol torcido.

Pongamos el ejemplo de un escritor de firme trayectoria, Luis Landero, y su libro *El huerto de Emerson* (Tusquets, 2021). Si hubiéramos de creer al narrador que nos apela a su comienzo, concluiríamos que no estamos ante un caso de literatura imaginativa, sino ante una memoria elaborada, o reelaborada: «En nuestro pasado está todo cuanto necesitamos para encender el fuego de la inspiración» (p. 11). Sin embargo, es riesgoso fiarse de la palabra de un narrador en general y de uno de Landero en particular, proclives como son a las añagazas y las escaramuzas. La «memoria» de esa voz remite a las geografías extremeñas conocidas por los numerosos y fieles lectores de Landero, y sus sucesivas ocupaciones (guitarrista, deambulador pa-

risino, escritor, etc.), de forma que un aire de familia nos sumerge en su mundo personal. Pero no nos fíemos. La vindicación radical de la memoria con la que se abre el libro se ha diluido a la altura de la página 184: «Yo solo necesito un poquito de realidad para escribir; lo demás es añadido imaginario». Por ese motivo, conforme avanza *El huerto de Emerson*, el prometido hilo memorioso se deslíe, y proliferan historias secundarias, entre ellas algunas anécdotas fantásticas, implausibles. Así, tenemos noticia de una familia cuyo progenitor levita en el aire, fenómeno recordado con precisión: «nosotros mismos veíamos cómo en efecto flotaba de verdad durante un trecho, y cómo se elevaba del suelo algo más de una cuarta mientras agitaba en el aire los pies. Éramos ocho o nueve, o quizá más, y no íbamos a ser todos víctimas de la misma ilusión» (p. 162). Más adelante, nos topamos con un grupo de personas caracterizadas por ser inmortales, o con orugas de melocotonero «del tamaño del brazo de un niño» (p. 190). Es decir, lo fantástico comparece disfrazado de habitual, de historia recordada, y es así como la ficción imaginativa se apropia del libro y lo redimensiona, a partir de una especie de propagación descontrolada y entrópica de los jirones de la memoria. Landero introduce algunos grumos de recuerdo en un cañón, junto a sus lecturas, su sagacidad y su inventiva, y el resultado son monstruos tranquilos, cotidianidades inverosímiles, fantasías con pantalones de franela.

La novela, o lo que fuere, de Landero, apunta en cierto lugar un asunto que parece preocupar a los autores que rondan la autoficción: qué pasa cuando uno ya *se ha contado*, cuando ha arramblado con los recuerdos y apurado los pozos del yo. Quizá de ahí viene esa sensación de refrito lector que tenemos cuando alguien revisita en un libro posterior veneros ya secos. «Pero ocurre», parece angustiarse Landero, que sabe que usará la imaginación para salir del trance, «que yo he contado ya casi todo mi pasado. Casi toda mi vida está ya vendimiada» (p. 12), y siguiendo con las metáforas vegetales y recolectoras que preñan, desde el título, *El huerto de Emerson*, continúa dos páginas más allá: «quizá el jardín de mi memoria se ha marchitado ya, como dice un personaje de Pamuk, y ya no me queda sino hacer como aquellas mujeres que iban a la rebusca de espigas, uvas o aceitunas después de la recolección» (p. 14). Como digo, a Landero no le preocupa ese agotamiento, porque sabe que no es la memoria, sino la fantasía, la que vendrá en su ayuda. Pero en otros libros, incluso en entrevistas a personas que escriben autoficción, detectamos cierta ansiedad respecto a la extinción del hontanar de recuerdos elaborables. Un caso significativo es el de Jonathan Franzen, quien, en una entrevista con Rubén Abella sobre su última novela, *Encrucijadas*, apunta: «La dificultad con la que me encuentro, al día de hoy, es que

«Llamaremos “imaginación” literaria a la capacidad de crear y desplegar mundos completos de nuevo cuño, ya sean plausibles o implausibles, tengan o no un pie en puntos reales de partida. Esto implica que el escritor puede partir de una experiencia real, propia o ajena, y ser imaginativo, siempre que la sublime y explore sus posibilidades hasta límites insospechados. La imaginación, pues, no tiene necesariamente que estar ligada a lo “fantástico”, como algunos creen, ni al escapismo, ni a la ciencia-ficción»



he usado todo mi material, el fácil y el complicado, así que me encuentro ante una escasez. No me refiero a las observaciones que suelo anotar en una libreta, sino a la materia prima, es decir, a cosas importantes que me han pasado, a personas que de verdad me importan». Otro ejemplo sería el de Sigrid Nunez, una excelente escritora que, como Landero, dice abreviar en la memoria aunque lo que levanta sus libros es la parte imaginativa e inventada, que la lleva a hacer confesiones de interés: «Esto es lo que aprendí. Simone Weil tenía razón. *El mal imaginario es romántico y variado; el mal real es sombrío, monótono, árido, aburrido*» (*El amigo*, trad. Mercedes Cebrián, Anagrama, 2019, p. 78). Al ser poco imaginativa, la fuente de los escritores demasiado apegados a la realidad se seca pronto. Y cuando se repiten las experiencias en varios libros, el agua sabe a reciclada, por no decir a aguas residuales.

La imaginación literaria crece en todo su esplendor cuanto más se aleja de los referentes reales. El motivo es que quien escribe debe esforzarse en crear(se) todo un mundo para sí mismo, en el que luego quepan los lectores. Extrañarse es entrañarse. El viaje es para autor y lectores el mismo, aunque el escritor deba, además, darle *forma*. Ese esfuerzo de generar un mundo posible, una realidad navegable —no verdadera, ni tampoco, necesariamente,

verosímil—, lleva al escritor a extraer todo el jugo de su inventiva, a extremar su capacidad creadora, a dar todo de sí. En cambio, cuando permanece en el extrarradio de su entorno, pueden suceder varias posibilidades funestas, que a veces se perpetran a la vez: una, que el escritor *pose*, para engrandecer su figura autorial; otra, que adopte una posición conservadora, pues la cercanía a su yo puede afectar a personas próximas o queridas, a las que no quiere (o sí) herir; otra, que se relaje o acomode, al no salir de las afueras de una urbe archisabida. En estos tres casos, el lector se sabe destinatario de segunda clase: la narración no está pensada para él, está creada para el autor, es una novela de autoayuda. O se ha escrito con la mirada puesta en la lista de ventas. La novela imaginativa, en cambio, tiene al lector como primer objetivo, y por eso los resultados, incluso a igualdad de talento, son mejores, aunque solo sea por menos previsibles.

Esto último parece difícil de demostrar, pero en realidad no lo es. Examinemos los dos últimos libros de Jon Bilbao, *Basilisco* (2020) y *Los extraños* (2021). En ambos hay un relato «marco» y otros relatos injertados en él. Además, el relato marco es el mismo en ambos libros: la vida contada en primera persona por Jon, un escritor que vive de faenas anejas a la escritura, y su pareja, Katharina. Sin caer en

«Creo que la narrativa española debería mirar más a la latinoamericana, y advertir que uno de los movimientos recientes con más seguimiento de crítica y lectores recibe nombres como “nuevo gótico latinoamericano” o “gótico andino”. Protagonizado principalmente por mujeres »

falacias biográficas, la tentación de leer este relato como próximo a la persona de su autor, cuya pareja real tiene además un nombre similar al de Katharina, es bastante natural. Y esto tiene gran importancia para las calidades de ambos libros. *Basilisco* es un libro espléndido porque abandona de continuo el marco de la convencional relación entre Jon y Katharina para enfrascarse en otras historias paralelas, ubicadas espacial o cronológicamente en escenarios ricos y diversos. En cambio, *Los extraños* está lastrada por el hecho de que la historia paralela, pese a tener extraterrestres y ovnis, sigue íntimamente ligada a la del relato principal, razón por la que nunca despega. *Basilisco* huye del entorno próximo, hasta hacer olvidarlo a veces; *Los extraños* no lo abandona nunca, y eso impide el crecimiento.

En la narrativa española hay todavía, por fortuna, autores imaginativos. Ahí están para probarlo libros recientes de Sara Mesa (*Un amor*), Jorge Carrión (*Membrana*, de imaginación desbordante), Andrés Ibáñez (una de las voces más inventivas y brillantes de la actualidad), Yolanda González y su *Punto Cero*, Ricardo Menéndez Salmón y la inventiva visual de su *Horda*, además de otros nombres como los de Irene Pujadas, Iván Repila, Agustín Fernández Mallo, Cristina Fernández Cubas, Rubén Martín Giráldez, Robert Juan-Cantavella o Manuela Buriel. Pero no es la tendencia general, propensa al realismo más o menos garbancero, por un lado, o a la literatura egódica, por otro. Creo que la narrativa española debería mirar más a la latinoamericana, y advertir que uno de los movimientos recientes con más seguimiento de crítica y lectores recibe nombres como «nuevo gótico latinoamericano» o «gótico andino». Protagonizado principalmente por mujeres (Mariana Enríquez, Lilian Colanzi, Dolores Reyes, Samantha Schweblin, Gio Rivero, Mónica Ojeda, Michelle Roche Rodríguez, Gabriela Cabezón Cámara, Alia Trabucco Zerán, Ana Llorba, Solange Rodríguez o Gabriela Ponce, con Fernanda García Lao, Rita Indiana o Fernanda Trías en su lindero de ciencia-ficción), presenta dentro de la disparidad una turbia e inquietante colección de líneas traspasables entre realidad política y

dimensiones sobrenaturales, religiones indígenas, onirismo, monstruosidades, tiempos paralelos, subjetividades mutantes y mundos en recreación. Como suelo decir, no se trataría de hacer lo mismo que estas mujeres, pero sí de poner en la escritura el mismo coraje imaginativo que ellas emplean. Los lectores saldríamos ganando.

LA HUIDA DE LA IMAGINACIÓN

Vicente Luis Mora



pre - textos
colección textos y pretextos

PREMIO CELIA AMORÓS
XXXVI PREMIOS CIUTAT DE VALÈNCIA

PRE-TEXTOS



Fotografía de Nina Subin



Fotografía de Pep Àvila



Fotografía de David Jiménez

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 periodo 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.

Jordi Soler

La Portuguesa, Veracruz, México, 1963. Es autor de diez novelas, traducidas a varias lenguas, y de libros de cuentos, de ensayo y de poesía. Desde *Bocafloja*, su primera novela, se convirtió en una de las voces literarias más importantes de su generación. La Casa de las Culturas del Mundo (*Haus der Kulturen der Welt*) en Berlín, elaboró un perfil sobre su obra donde dice: "Más que cualquier otro de los escritores de su generación, Soler ha conseguido un estilo propio, altamente visual, en su prosa y su poesía". Durante los últimos diez años del siglo XX, de manera paralela a su trabajo de escritor, hizo programas de música y literatura en dos de las estaciones de radio más influyentes de México. Luego fue diplomático en Irlanda y ahora vive en Barcelona, la ciudad que abandonó su familia después de la Guerra Civil, donde trabaja en su siguiente novela y en artículos que publica en diarios y revistas. Es caballero de la irlandesa Orden del Finnegans y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.

Juan Gómez Bárcena

Juan Gómez Bárcena (Santander, 1984) ha publicado *Los que duermen* (Salto de Página, 2012 / Sexto Piso, 2019), Premio Tormenta al Mejor Autor Revelación; *El cielo de Lima* (Salto de Página, 2014), Premio Ojo Crítico de Narrativa 2014 y Premio Ciudad de Alcalá de Narrativa 2015; *Kanada* (Sexto Piso, 2017), Premio Ciudad de Santander 2017, Premio Cálamo Otra Mirada 2017, y primer finalista del Premio internacional Tigre Juan 2017; y *Ni siquiera los muertos* (Sexto Piso, 2020), finalista del premio que el Gremio de Libreros de Madrid. Su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán, portugués, holandés y griego. Ha recibido becas de diferentes instituciones, como la Academia de España en Roma, la Fundación Antonio Gala, la Fundación BBVA, el FONCA en México o The International Writers' House en Graz.

CORRESPONDENCIAS

Jordi Soler y Juan Gómez Bárcena

¿CAFÉ COMO BALZAC O WHISKY COMO HEMINGWAY?

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Queridos Jordi y Juan,

Mi propósito es explorar el tema de México y España en vuestra obra, el de la memoria, el de escribir ambientando narraciones en épocas históricas, pero situadas en lugares que conocéis personal y hasta íntimamente. Se requieren enormes esfuerzos de la imaginación para desplazarse en el tiempo y en el espacio de esta manera, y enfrentar el desafío de encontrar la estructura y la voz del narrador y/o los personajes para mantener el juego. Juan, siendo español, viviste una temporada en México y escribiste una novela ambientada allí (lo mismo que Hungría, por ejemplo, o Perú). Jordi, eres un escritor mexicano, aunque de origen en parte español, y ambientas tus novelas en España y México (aunque también en Irlanda). En los dos casos, de alguna manera, aunque sea tangencial o insinuada, os insertáis en las historias casi de forma fantasmal. Exploramos estos viajes literarios en el espacio cultural y en el tiempo y cómo el desplazamiento termina inspirando una obra literaria. ¿Por qué molestarse en escribir sobre épocas remotas en países lejanos si podéis «escribir desde lo que conocéis», el obstinado lema de los talleres de escritura creativa, y desde el yo? Otra correspondencia: los dos habéis dedicado novelas a las vidas y anécdotas de poetas fundamentales: en el caso de Jordi, Antonin Artaud, y en el caso de Juan, Juan Ramón Jiménez. Curioso, diría Borges.

«Quizá el verdadero orden de mis días está en la novela que escribo, ese territorio que, como te decía, es más vasto, más estable, más confiable que cualquier región»

«Tal vez sea mi faceta de historiador, pero a veces me sucede que encuentro en el pasado una anécdota, una circunstancia o incluso un misterio que me llama de forma inexplicable, porque siento que en él está la clave de nuestras preocupaciones»

JORDI SOLER

Querido Juan: yo empezaría por una obviedad: la única patria del escritor es la lengua en la que escribe y, desde esta perspectiva, me parece que el punto geográfico a partir del cual se espuman nuestras historias es una cuestión de atrezo. Estoy exagerando, desde luego, porque me parece que así puedo explicar mejor lo que trato de decirte. Claro que cada geografía tiene su historia, sus paisajes y sus costumbres, y que los personajes que la habitan tienen una psicología determinada, y una cosmogonía que has de saber transmitir porque, de otra forma, la novela no resultaría creíble y eso, como bien sabemos, sería la desgracia del novelista. En las obras de ficción no tiene que ser verdad todo lo que cuentas, pero si tiene que parecerlo. Una vez que el novelista ha determinado el plató, la perspectiva del narrador y el tono y el colorido, la música en general de la novela, su trabajo, me parece, consiste en batallar con esos elementos que tiene sobre su escritorio y en ese momento ya no importa que la historia suceda en México, en Irlanda o en España. Otra cosa es la magia, no encuentro otra forma de decirlo, que tiene para cada escritor una geografía determinada. A mí me pasa con la selva de Veracruz, que es la geografía de varias de mis novelas, seguramente porque nací y crecí ahí y esto me permite disponer de una paleta de inputs que no tengo en ningún otro lugar, pero, reitero, cuando voy novela adentro ya me da lo mismo que mis personajes estén en la sierra de Veracruz, o en Dublín o en Barcelona, porque ya estoy instalado en el territorio de la literatura, que es más vasto que cualquier región. Sobre la esquina del mundo desde donde escribe el

escritor podría decir que en España trabajo mejor gracias a que no existe la sobremesa y las comidas terminan con una siesta, que es un reset perfecto para seguir trabajando en la tarde. En México, que es el país de las sobremesas que se convierten en cena y, con suerte, en desayuno, la escritura termina a la una y media, y luego se entrega uno a la inmensa alegría de pasar la tarde conversando, conspirando y vacilando con los amigos. Si tuviera mi escritorio en México sería poeta, los ritmos de la ciudad no me permitirían escribir la cantidad de horas al día que necesita una novela. En España echo de menos la sobremesa mexicana y en México me hace falta ese orden inamovible que tengo en España. Quizá el verdadero orden de mis días está en la novela que escribo, ese territorio que, como te decía, es más vasto, más estable, más confiable que cualquier región.

«Veo, por lo que me cuentas, que eres un novelista nocturno; yo soy de los diurnos, me levanto muy temprano, antes del amanecer y escribo hasta el medio día; me gusta trabajar a esa hora porque normalmente durante el sueño resuelvo algún nudo narrativo y amanezco ansioso por incorporar la modificación en el texto; a lo largo de la mañana sigo tirando del hilo onírico, nunca me ducho antes de terminar mi jornada porque tengo la impresión de que el agua rompe el hilo»

JUAN GÓMEZ BÁRCENA

Querido Jordi: Te escribo un sábado antes de la hora de la comida y su correspondiente siesta, que en mi caso no es un reseteo para seguir trabajando sino más bien un prólogo antes del verdadero trabajo, que llega con la tarde y sobre todo con la noche. Apenas llevo un rato despierto: espero que eso no le reste claridad a mis ideas.

Coincido contigo en que a veces concedemos una importancia exagerada al espacio o al tiempo en que está ambientada una novela, cuando todos los escritores trabajamos en último término con lo humano que hay en nosotros y con ese territorio común que es la lengua. Sin embargo, me he preguntado muchas veces por qué en todas mis novelas he acabado buscando esas coordenadas espaciotemporales remotas. Si lo humano es tan expresable en nuestro tiempo como en el fin de la II Guerra Mundial, o en la evangelización de Nueva España, o en el Perú finisecu-

lar, ¿por qué he acabado dirigiéndome a esas épocas y esos escenarios?

Hoy mi sensación es que lo que busco inconscientemente es adquirir la distancia precisa para hablar, precisamente, de nuestro presente. Es una labor similar a la del antropólogo que para hablar de sí mismo se dedica a investigar comunidades remotas: en ellas, como en un espejo, puede descubrir rastros de sí mismo. Tal vez sea mi faceta de historiador, pero a veces me sucede que encuentro en el pasado una anécdota, una circunstancia o incluso un misterio que me llama de forma inexplicable, porque siento que en él está la clave de nuestras preocupaciones. Se trata de narrar el presente evitando la actualidad. No sé si tú has vivido una experiencia parecida, o el motor de tus viajes literarios obedece a otras lógicas.

En ese sentido me siento lejos de las escrituras del yo y de la autoficción, que tanto abunda en nuestro tiempo. Sin embargo, me gustaría dejar claro

que el género no me crea ningún tipo de rechazo, y te reconozco que incluso me ha tentado muchas veces. Me parece una forma de acercamiento a lo universal tan digna como cualquier otra, y como lector he constatado que con la buena autoficción pueden tocarse puntos y fibras que quizá son inaccesibles desde otros lugares. Lo único que me preocupa es que en ocasiones pueda abusarse del género. Diría que, en ciertos sectores y mercados, e incluso en ciertos nichos de edad, hoy se ha convertido casi en un imperativo. Y ésa es la idea contra la que a mi juicio deberíamos rebelarnos: que exista una hoja de ruta precisa que indique lo que supuestamente debemos pensar o escribir los escritores.

Cuéntame cómo lo ves tú, y de paso cuéntame también algo sobre el papel de Antonin Artaud en *Diles que son cadáveres*, proyecto que me parece tiene algunas conexiones con mi propio trabajo.

JORDI SOLER

Juan querido: Seguramente tienes razón, escribimos novelas que transcurren en otra época para ver la nuestra desde otra perspectiva. En el fondo somos la misma criatura ingenua y temerosa que se sentaba a pensar, a decodificar su entorno y su circunstancia, en los tiempos de Tales de Mileto. La sustancia ha cambiado, en realidad, poco, de ahí viene mi idea de que ese desplazamiento en el tiempo que hace el novelista tiene más que ver con el atrezo que con la transmigración de las almas.

Dicho esto, debo confesar que escribí *Diles que son cadáveres* no por el afán de hurgar en una época y en una geografía particular, sino por lo mucho que me ha interesado, desde que era yo muy joven, la poesía y la figura de Antonin Artaud. A esto se sumó que yo vivía entonces en Du-

blín y que recorría apasionadamente las calles y los sitios que el poeta había visitado casi setenta años antes. Lo mismo me habría dado que Artaud hubiera vivido en la Edad Media. Me parece que tú en *El cielo de Lima* hiciste algo similar con Juan Ramón Jiménez, otro poeta. Imagino que habrás echado mano de esa faceta de historiador que mencionas, de los rudimentos que aprendiste en la universidad, ¿fue así? Como yo carezco de esos rudimentos lo pregunto con auténtica curiosidad. Veo, por lo que me cuentas, que eres un novelista nocturno; yo soy de los diurnos, me levanto muy temprano, antes del amanecer y escribo hasta el medio día; me gusta trabajar a esa hora porque normalmente durante el sueño resuelvo algún nudo narrativo y amanezco ansioso por incorporar la modificación en el texto; a lo largo de la mañana sigo tirando del hilo onírico, nunca me

ducho antes de terminar mi jornada porque tengo la impresión de que el agua rompe el hilo. Si llego a las seis de la tarde en pijama quiere decir que he tenido una jornada fastuosa. Y tú, ¿tienes alguna manía a la hora de sentarte a escribir?, ¿bebes cafés toda la noche como Balzac?, ¿whisky como Hemingway?

«Todo mi día es un perezoso prolegómeno del comienzo de la jornada de trabajo, que con frecuencia llega incluso después de la cena. Sólo cuando no hay peligro de distracciones y cuando he tenido la oportunidad de rumiar durante todo el día mi proyecto puedo sentarme a escribir»

JUAN GÓMEZ BÁRCENA

Hola de nuevo, querido Jordi. Te confieso que no soy ningún experto en Artaud. Hace poco descubrí que actuaba en una de mis películas favoritas, la estremecedora *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer. Ya entonces me comprometí a investigar un poco su figura: a ver si esta conversación me obliga de una vez a afrontar el reto.

Por mi parte, te contaré que efectivamente, yo también exploré la biografía de otro poeta -Juan Ramón Jiménez- en una de mis novelas, *El cielo de Lima*. Pero lo cierto es que Jiménez tiene una presencia más bien discreta en el libro. Lo que me interesó fue cierta anécdota que protagonizó en su juventud: por razones largas de explicar acabó enamorándose de una mujer que no existía, una tal Georgina Hübner, que ciertos aprendices de poeta peruanos inventaron para él. A mí mismo me interesó mucho más la figura de los bromistas que la figura del propio Juan Ramón, así que en la novela nunca adoptamos su punto de vista, y de hecho toda la trama transcurre en Perú. Para la recreación del Perú de principios de siglo XX sí necesité de mucha documentación, y supongo que también de esos rudimentos de historiador que mencionas, aunque tengo que reconocerte que la profesión de historiador no siempre concuerda bien con el oficio del escritor. Hay que luchar contra ese deseo, tan típico del historiador, de ser erudito y exhaustivo a la hora de presentar hechos del pasado, impulso que puede convertir su obra antes en un libro de Historia que en una novela.

Siempre envidio a los escritores que, como tú, son capaces de lanzarse a la escritura casi según se despiertan. Mi caso es justo el contrario: todo mi día es un perezoso prolegómeno del comienzo de la jornada de trabajo, que con frecuencia llega incluso después de la cena. Sólo cuando no hay peligro de distracciones

y cuando he tenido la oportunidad de rumiar durante todo el día mi proyecto puedo sentarme a escribir. Aunque por otra parte quién sabe a qué llamamos escribir: para mí escribir no es sólo el acto físico de martillear el teclado -algo que en realidad consume pocas horas e incluso pocos minutos de mi jornada de trabajo- sino todos los preparativos que eso lleva consigo -escuchar cierta música propiciatoria, ver fragmentos de películas o leer páginas sueltas de libros que podrían darme el tono de la novela, molestar un poco a mi gato mientras busco la palabra adecuada, etc. En todos esos ritos no hay, por desgracia, espacio para el whisky o el café: como mucho para apurar algunas latas de Sprite que dejo diseminadas por mi mesa de trabajo. Sé que como vicio el Sprite deja mucho que desear: ojalá pudiera compartirte algún detalle más canallesco.

Me he quedado pensando en tu rutina de escritura y en la mía propia y me ha surgido una curiosidad que pocas veces satisfacen las entrevistas: de acuerdo, ésa es nuestra jornada «típica» de trabajo, pero ¿cuántos días al año eres capaz de desarrollar de hecho una jornada típica? Porque los escritores por desgracia no sólo tenemos que lidiar con las palabras: también con los números de las facturas, con las hipotecas, con los viajes de promoción y otros contratiempos similares. ¿Consigues encadenar largas temporadas de trabajo diario, o distracciones como ésas te lo impiden? Yo te confesaré que la mayoría de mis «jornadas típicas» de trabajo se acumulan en verano, durante las vacaciones académicas -ejerzo como profesor de talleres literarios durante el año-. Sueño, sin embargo, con un tiempo futuro en que mis novelas avancen tan rápido en verano como en cualquier otra estación.

Te envió un abrazo desde este mes de noviembre, en el que escribo tan poco y doy tantas clases.

«En todos esos ritos no hay, por desgracia, espacio para el whisky o el café: como mucho para apurar algunas latas de Sprite que dejo diseminadas por mi mesa de trabajo. Sé que como vicio el Sprite deja mucho que desear: ojalá pudiera compartirte algún detalle más canallesco»

«Yo sí encadeno temporadas completas de escritura, mi jornada típica tiene lugar cada día, empieza, como te contaba, antes del amanecer y es por la tarde cuando hago el trabajo paraliterario que mantiene mis novelas y que es fundamentalmente escribir en periódicos. De hecho, llevo encadenando una novela detrás de otra desde que escribí la primera hace treinta años. En cuanto veo que voy a terminar la que estoy escribiendo, cuando el narrador grita ¡tierra a la vista!, empiezo la próxima porque me da vértigo quedarme sin historia que continuar al día siguiente»

JORDI SOLER

Es verdad, la escritura no es sólo escribir, también es el tiempo que pasas pensando en la cosa. Sentarse a pensar, como bien sabes, está penalizado socialmente en este milenio en el que se ha impuesto la idea de que toda actividad ha de producir algún rédito, y una persona pensando en su novela, cosa que yo hago todo el tiempo, es una persona que no está haciendo nada, que va a contrapelo, y de manera suicida, del time is money. El tiempo para nosotros es novela, no dinero. De otra forma no tendría sentido la morosidad con la que una y otra vez reescribes las páginas, ese empeño por dejar cada frase perfectamente afilada, que es la perfecta negación de la velocidad contemporánea. A diferencia de ti yo sí encadeno temporadas completas de escritura, mi jornada típica tiene lugar cada día, empieza, como te contaba, antes del amanecer y es por la tarde cuando hago el trabajo para-

literario que mantiene mis novelas y que es fundamentalmente escribir en periódicos. De hecho, llevo encadenando una novela detrás de otra desde que escribí la primera hace treinta años. En cuanto veo que voy a terminar la que estoy escribiendo, cuando el narrador grita ¡tierra a la vista!, empiezo la próxima porque me da vértigo quedarme sin historia que continuar al día siguiente. Durante el verano lo único que hago es trasladar mi escritorio, me llevo mis libretas al pueblo californiano al que vamos cada año, y compagino la historia que escribo con la vida de vacaciones que hacen Alexandra y mis hijos. ¿Libretas?, te estarás preguntando; pues sí, escribo mis novelas a mano, en una libreta voy desarrollando la línea general que alimento con las ideas, imágenes, figuras, delirios y alucinaciones que escribo en tarjetas. Tengo la impresión de que este circo de dos pistas, la libreta y las tarjetas, fija mejor mi atención que la pantalla del ordenador, que me parece poco seria.

El orden y la perfección de la tipografía del texto en la pantalla crean la ilusión de que está bien escrito, mientras que el caos de la escritura a mano tiene el efecto contrario: el desorden y la imperfección de tu letra te obligan a escribir con más precisión. Me gusta tu régimen del Sprite, imagino tu escritorio sembrado de latas verdes, como un valle irlandés. Yo a lo largo de mi jornada de escritura voy bebiendo agua y café y a veces, cuando se encalla el engranaje, me bebo un vasito de vino blanco, de «electricidad» que diría James Joyce, y cuando el engranaje se encalla de manera dramática, me bebo un whisky, aunque sean las siete de la mañana. Te mando un abrazo, con un poco de mar Mediterráneo.

JUAN GÓMEZ BÁRCENA

Me encanta eso que dices sobre la ilusión de buena escritura» que genera todo texto mecanografiado. Nunca lo había pensado con esas palabras, pero sin duda es así: cuanto mejor sea la presentación de un texto, más enmascarados estarán sus defectos. Lo he venido observando sobre todo con el grupo de amigos lectores que me echan una mano con mis manuscritos inéditos. Son algo así como siete u ocho excelentes lectores, que tienen la generosidad de dedicarme su tiempo antes de la publicación de un libro para proponerme mejoras y compartirme sus experiencias de lectura -no sé si tú buscas un apoyo similar, o te basta con la lectura de tus editores-. Pues bien, el caso es que me sorprendió descubrir que recibo muchas más sugerencias de cambio cuando el manuscrito es sólo un borrador negligentemente presentado que cuando ya está bien presentado y maquetado en las galeradas. Supongo que la razón es precisamente la que tú señalabas: algo en la perfección tipográfica de un texto nos ayuda a disculpar sus errores. Así que entiendo muy bien esa pulsión tuya en la escritura a mano, que te impide ser indulgente con los defectos de escritura.

Por mi parte siempre escribo a ordenador, salvo cuando se trata de documentarme o de programar la estructura de la novela. Para ese tipo de labores cuento, como tú, con libretas que me sirven como un banco de datos de ideas y referencias que no debo olvidar. Alguna vez he intentado llevar ese trabajo al ordenador, sin éxito: cuando se trata de planificar una obra necesito que todo sea visualmente claro y manipulable: debo poder tocar, manchar, anotar, rasgar si es preciso. Y sobre todo me funciona muy bien trabajar con pequeñas fichas de cartulina, cada una de las cuales representa un episodio

del libro o un tema secundario que me interesa tratar. A continuación, dispongo todas las fichas por el suelo o en una corchera y juego a desordenarlas, a probar qué pasaría si el capítulo 7 se contara antes del 6 o si un personaje apareciera en la novela mucho más tarde de lo que aparece. Sólo así puedo sentir que la novela tiene una existencia física: que más allá de en la memoria de ordenador, algo de ese próximo libro hipotético va formando en el suelo de mi despacho.

«Me encanta eso que dices sobre la ilusión de “buena escritura” que genera todo texto mecanografiado. Nunca lo había pensado con esas palabras, pero sin duda es así: cuanto mejor sea la presentación de un texto, más enmascarados estarán sus defectos. Lo he venido observando sobre todo con el grupo de amigos lectores que me echan una mano con mis manuscritos inéditos»



EL LUGAR INCÓMODO

Me preguntan acerca de por qué me vine a vivir a España con mucha más frecuencia que la deseada. Me lo pregunta la gente que me ve por primera vez, me lo pregunta quizá un periodista, me lo preguntan algunas de las personas que me leen, me lo pregunta la osteópata, el psicólogo, y me lo pregunta hasta mi alma. Me incomoda dar la única respuesta que sé darle a esa pregunta. Y, sin embargo, no formulo ni al menos practico otra respuesta posible; me quedo en la incomodidad.

La escritura como las mudanzas son incómodas. Son objetos dando vueltas, son memoria, son desplazamiento, son pérdidas, son caos, son ritmo. Y un intento por ordenar algo mucho menos que en el sitio de llegada, en el mismo momento del desplazamiento. Hacemos en-cajar y rotulamos. Y de todos modos, no vamos a encontrar lo que busquemos.

A la pregunta de por qué me vine a vivir a España contesto que por irme de mi lugar de nacimiento, que por desplazarme. No importa dónde hubiera nacido, no me fui de Buenos Aires por ninguna de las características de esa ciudad; me habría ido de cualquier lado. Contesto, entonces, sin responder: nunca menciono mi lugar de acogida. No justifico por qué a España. Apenas digo que quería irme y me fui, y que me habría ido también en otra vida. Para mí la fuga es el sitio.

Desde hace dos años y medio vivo en la sierra de Madrid. Es un lugar solitario. Vivo en una pedanía muy pequeña con un apeadero de tren y un bar, que abre solo en verano. Desde hace muy poco tiene también un club social, que es básicamente el otro bar. Abre todo el año pero no todos los días. Para comprar el pan tengo que coger coche o caminar dos kilómetros. Si ha nevado, cualquiera de las dos opciones son incómodas.

Con mucha menos frecuencia que la pregunta anterior, pero no por eso con menos incomodidad en mi respuesta, me hacen la pregunta de por qué vivo aislada en el campo. Por supuesto, hay quien también hace algún chiste con mi apellido. Nunca hablo de las ventajas de la sierra cuando contesto. No menciono la tranquilidad, ni el silencio para dormir, ni la concentración para la escritura, ni el paisaje o el olor de los pinos. Solo digo algo sobre la fuga. Sobre un estado de mudanza permanente. Y de incomodidad también.

Cuando hablo de la sierra, o de esta vida nueva en el campo —que no es aquellas veces que me preguntan— menciono mi casa con humedad y tejas rotas porque le caen piñas que las destrozan. También menciono la estufa de leña, el trabajo de salir al patio a buscar los troncos cada mañana, el precio de la tonelada de encina. Menciono los ratones de campo que se metieron en la alacena y los grupos de WhatsApp rurales que ruegan por favor que no pongamos veneno. Quizá hasta menciono las veces que tuve que inventarme un marido para dormir más tranquila en un lugar tan remoto, y yo tan sola.

Pero sí tengo una respuesta a por qué escribo: por habitar el lugar incómodo. Por hacer cuerpo la fuga y el tránsito. Por intentar rotular y en-cajar algo de lo que no me encaja: el lenguaje, por lo tanto, lo humano y su alma.

Salgo algunas mañanas a buscar piñas. Bajo hasta el río. Es una suerte cuando el suelo está seco y las piñas están abiertas. Pero si no es el caso, recojo también las mojadas y hasta las cerradas. Las cargo en sacos, que pesan. Luego junto al fuego las seco. En el salón de mi casa se arma un semicírculo de piñas preparándose para ser quemadas en un futuro. Recojo lo que salgo a buscar, busco lo que necesito. Hablar de lo que encuentro ya sería otra cosa.

Desde hace dos años y medio que tengo la sensación de estar viviendo en el lugar idóneo para la escritura. Despego la mirada de la pantalla del ordenador y miro montañas y pinos. Acumulo recados y los organizo para hacerlos todos juntos. Cojo el coche y los resuelvo de una vez en los pueblos grandes de alrededor. Salgo de casa cada cuatro o cinco días. Cuando vuelvo, regreso a la escritura. Es ahí donde me reencuentro con lo que se escapa: el lenguaje. No importa que me haya mudado al sitio idóneo, ninguna mudanza es definitiva. Y mi casa no es el sitio de llegada; creo que ese ni existe.



Florencia del Campo

Buenos Aires, 1982

Nació en Buenos Aires, y desde el año 2013 vive en Madrid. Es Editora por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) y cursó, además, estudios en Letras y Cine.

Su primera novela publicada en España se titula *La huésped* (Base Editorial, 2016). Con ella, la autora había resultado finalista del Premio Equis de Novela Corta 2014. Un año más tarde publicaba *Madre mía* (Caballo de Troya, 2017). En 2019 resultó ganadora del L Premio Internacional de Novela Ciudad de Barbastro con *La versión extranjera* (Pretextos, 2019). En 2020 publicó su primer poemario, *Mis hijas ajenas*, tras resultar ganadora del Premio La Bolsa de Pipas de Editorial Sloper; y ese mismo año sacó su primera novela juvenil: *Soy* (Editorial Barrett, 2020). Tiene, además, algunas novelas publicadas en Argentina bajo sellos independientes; y libros infantiles publicados en España.

Fotografía de Flor Carol

José Ignacio



Carnero

José Ignacio Carnero (Portugalete, 1986) es licenciado en Derecho Económico por la Universidad de Deusto y actualmente ejerce como abogado en Barcelona. Ha publicado dos novelas: *Ama* (Caballo de Troya, 2019) y *Hombres que caminan solos* (Literatura Random House, 2021).

«Novela es alguien contando algo con libertad»

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

He publicado dos novelas: *Ama* (Caballo de Troya, 2019) y *Hombres que caminan solos* (Literatura Random House, 2021). La primera trata la vida, enfermedad y muerte de mi madre, una mujer que emigró de Galicia al País Vasco para trabajar como criada. La segunda novela es el retrato de una depresión, la de un hombre que no sabe asumir su propia vulnerabilidad, aislado del mundo y en continúa búsqueda de soluciones. En ambas uso mi voz y mi vida como material literario, pero en la segunda incorporo elementos de ficción que entremezclo con experiencias personales.

¿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?

Me pasé muchos años leyendo a los clásicos, y creo que eso evitó que escribiera, porque veía un abismo entre la perfección que leía y mi capacidad e intenciones. Pasé mucho tiempo leyendo a los rusos. Era una época en la que estaba totalmente desconectado de la narrativa contemporánea. No compraba suplementos literarios, ni conocía el mundo editorial. Sencillamente, entraba en una librería y, por ejemplo, si había terminado con Tolstói, comenzaba con Dostoyevski; si había acabado con Balzac, seguía con Flaubert; si me gustaba Rulfo, leía a García Márquez. Pero no lo hacía con ninguna pretensión: era ignorancia. Después, no sé cómo, comencé a leer a autores contemporáneos. Me vienen a la cabeza Emmanuel Carrère, Philip Roth, Enrique Vila-Matas o Richard Ford. Fue

entonces cuando comencé a entender que el mundo del que hablaban era mi mundo. Y creo que eso fue lo que hizo que intentara escribir. Ya no existía ese abismo al que antes me refería.

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

Me interesa mucho la novela como espacio en el que experimentar, como lugar en el que el autor puede jugar con la vida, adulterarla, y quizá crear algo más auténtico que la realidad misma. Me interesa la novela como medio para descifrar la realidad y, una vez comprendida, como «disco duro» de nuestra memoria. Creo que la narrativa contemporánea ha comprendido eso; que la novela puede ser la vida misma; que no existen fronteras entre la realidad y la ficción; que, al fin y al cabo, todo es lo mismo: que vivir es vivir en el relato, y relatar es viv

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 es un error estrechar el concepto de novela. Para mí, la novela es un género esencialmente libre al que le sienta muy mal todo lo que tenga que ver con un canon. En este sentido, en la época actual tendemos a identificar a la novela con la novela decimonónica, y, por tanto, cuestionamos todo aquello que se aleje de ese modelo. Pero creo que eso es un error. A mi juicio, allá don-

de exista una mirada, una subjetividad, existe ficción, y poco importa si el material del que se sirve el autor provenga de la realidad o de su imaginación. Un suceso real visto por distintos autores que escriban contaminados por su mirada, es decir, con libertad, dará como resultado un material literario radicalmente distinto, y lo más probable es que a eso le llamemos novela. Novela es alguien contando algo con libertad.

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?

Creo que la fuerza y la renovación está viniendo de Latinoamérica. Quizá estemos asistiendo a un nuevo *boom* que, principalmente, está siendo protagonizado por mujeres latinoamericanas. Me interesa mucho lo que hacen, por ejemplo, Fernanda Melchor, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Alejandra Costamagna, o Margarita García Robayo. Sus propuestas son audaces y han ensanchado el campo temático de la literatura latinoamericana. En España destacaría a Juan Gómez Bárcena.

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

Lo próximo que escriba no tendrá nada que ver conmigo. Quiero dejar de escribir hacia dentro y hacerlo hacia afuera. Por eso, estoy escribiendo sobre la vida de los otros. Me seduce esa idea: contar la vida de los demás, pero sin renunciar a la voz que he usado en mis anteriores novelas. Además, me interesan las vidas reales. Tengo muy poca imaginación, así que lo más probable es que me ocupe de personas y sucesos verídicos.

CRÓNICA

El descubrimiento de América

ENSOÑACIÓN, FULGOR, MELANCOLÍA

por **Miguel Barrero**



En septiembre de 2019 visité por primera vez América. Lo hice después de que un comité formado por Luisgé Martín, Laura Revuelta, Ernesto Pérez Zúñiga, Cristina Sánchez Andrade y Javier Serena me incluyese en el programa *10 de 30* de la AECID, orientado a la promoción de la literatura española en el exterior. Con todos ellos tengo contraída una doble deuda: me permitieron asomarme al otro lado del océano y me forzaron a superar mi aerofobia, que en los meses previos al viaje me tuvo en vilo y traje de cabeza a unas cuantas personas queridas y próximas. Lo que sigue es una transcripción no siempre fiel de algunas notas apresuradas que tomé a lo largo de aquel periplo por Paraguay, Argentina y Uruguay en el que fui de acá para allá dando conferencias e impartiendo talleres de escritura —tengo que agradecer su complicidad y sus desvelos a Fernando Fajardo, Luis María Marina y Ricardo Ramón Jarne— al tiempo que, paso a paso, iba descubriendo un continente.

Asunción. Un río serpentea entre arboledas al otro lado de la ventanilla. El avión se aproxima a tierra, se van disipando las brumas con que han embotado mi conciencia los somníferos. El agua discurre mansa y dubitativa e intento retener cada uno de los meandros que tejen su camino para que el olvido no dilapide mi primera visión de un continente. He despegado a las dos de la mañana de Madrid y son las siete cuando aterrizo en el Silvio Pettirossi. Han transcurrido en el aire cinco horas que son en realidad once, y se sienten los es-

tragos de los meridianos y la aerofobia. Asunción se presenta ante el recién llegado luciendo su disfraz: un rutilante *skyline* de vocación pluscuamperfecta que se perfila, rimbombante, allá al fondo, contra el cielo, para ocultar bajo su oropel los estigmas de una verdad nada fotogénica, la resignación de un pueblo forzado a hacer de la necesidad virtud para no sucumbir ante los oprobios de la historia. «¿Y qué venís a hacer al Paraguay?», me pregunta alguien que da por hecho que aquí nunca puede venir nadie a hacer nada. Todo parece discurrir en sordina, también la relación que mantienen el pasado y el presente. Frente a mi hotel, un pequeño parque recuerda a las víctimas de la última y longeva dictadura; fueron varios miles, pero solo se ha localizado e identificado a cuatro, y sus nombres penden de unas lápidas en las que nadie repara demasiado, quizá por no resucitar viejos temores, como si fueran el mero recordatorio de una desgracia conocida para la que no cabe ya encontrar remedio. Justo al lado se levanta el Palacio de López, la mansión presidencial, y se encoge el alma al saber que quien la ocupa ahora es uno de los descendientes de quienes gobernaban entonces. El descubrimiento no me impacta tanto como la historia de Chacarita, un poblado chabolista que se extiende a lo ancho de la amplia vega que forma el río Paraguay: en tiempos de inundaciones, las autoridades lo desalojan y, en vez de instalar a sus inquilinos en unas viviendas sociales que no existen porque ningún gobierno las ha querido levantar nunca, les permite levantar en la plaza que separa el edificio legislativo de la catedral un racimo de cabañas endebles y ateridas para que se hacinen en su interior a la espera de que remitan las lluvias. Se imposita así una caridad inexistente para infligir otra humillación a los desposeídos, que palpan su sometimiento a los poderes terrenos y celestiales y recuerdan el yugo que los ata permanentemente a un destino para el que nadie ofrece escapatoria. El espanto brota y se acentúa a lo largo de los días, que se disuelven en una rutina amable y solitaria, pero también sacudida por la irrupción de ese sur del que apartamos la mirada y cuya desnudez se manifiesta a su alrededor con una crudeza que no admite disimulos. La descompensación horaria tiñe con su nebulosa los contornos de una realidad que va arrojando estampas inconexas que solo al engarzarse encuentran algo parecido a un significado. Hay una perrita abandonada que me saluda todas las mañanas, cada vez que paso por la calle Palma; hay niños que van medio desnudos por la calzada, jugándose la vida entre los coches, para vender fruta fresca a los automovilistas; hay un taxi destartado que me lleva a toda velocidad por calles descascarilladas; hay hombres y mujeres de tez morena que llevan la tristeza colgando de sus ojos; hay una rara determinación colectiva de intentar salir adelante, por más que no parezca haber un mañana hacia el que dirigirse. Hay también unos atardeceres bellísimos e inmediatos que observo desde la ventana de mi cuarto, cuando el sol se precipita tras las montañas que se atisban muy al fondo, al otro lado del río, y una quietud de morgue domina la ciudad exhausta. La luna acude a mecer las esperanzas frustradas y en el cuarto de baño el agua que se va por el desagüe gira al revés.

«Me permitieron asomarme al otro lado del océano y me forzaron a superar mi aerofobia, que en los meses previos al viaje me tuvo en vilo y trajo de cabeza a unas cuantas personas queridas y próximas. Lo que sigue es una transcripción no siempre fiel de algunas notas apresuradas que tomé a lo largo de aquel periplo por Paraguay, Argentina y Uruguay»

«En un velador de La Biela, Borges y Bioy mantienen una conversación que nadie escucha. A las puertas del restaurante, en cambio, Leo Messi concita la admiración y los parabienes de transeúntes y turistas. No muy lejos, en el cementerio de Recoleta, la sepultura de Evita recibe a cientos de personas mientras un ángel niño dormita acurrucado en un panteón de apellidos intrascendentes»



Buenos Aires. En un velador de La Biela, Borges y Bioy mantienen una conversación que nadie escucha. A las puertas del restaurante, en cambio, Leo Messi concita la admiración y los parabienes de transeúntes y turistas. No muy lejos, en el cementerio de Recoleta, la sepultura de Evita recibe a cientos de personas mientras un ángel niño dormita acurrucado en un panteón de apellidos intrascendentes. Me pregunto si no conformará esa rara conjunción de memoriales —dos escritores, un futbolista, una primera dama— una sucesión de versos desnortados que andan en busca de una canción que los hilvane. Todas las ciudades necesitan un relato en el que reconocerse, mucho más si se han construido a trompicones en tierra de nadie, si su identidad resulta de una suma aleatoria de eventualidades azarosas que solo algún designio inescrutable quiso consumir sobre un mismo suelo. Quizá por eso Buenos Aires es tan excesiva en todo, especialmente en sus mitomanías, que al pisarla por primera vez uno se pregunta si hay manera de abordarla sin dejarse arrastrar por los tópicos, si aún cabe la posibilidad de verter sobre ella una mirada propia e imparcial, una interpretación que se aleje de las muchas que se le han hecho y la convierta en algo distinto sin desmerecer la lealtad a unas esencias que probablemente sean el pilar fundamental de su ficción. En el centro de la Nueve de Julio, el célebre obelisco se iza como un mástil de la argentinidad y aconseja abandonar toda esperanza: no hay palabras suficientes para describir el porqué de esta metrópoli que se sueña europea y anhela ser una sucursal del viejo mundo en el último confín de América, por más que ni quiera ni pueda evitar que su vértigo desmienta la engañosa armonía haussmaniana que adorna unas cuadrículas en torno a las que desenvuelve la vida su espiral de ruido y furia. Así pues, no hay más opción que rendirse y dejar que sea la ciudad la que nos envuelva y dicte las normas a las que ha de plegarse el forastero, que se demorará por la bohemia de San Telmo a fotografiar postales que anticipan su nostalgia, y se asomará a los andenes de Retiro para tratar de escudriñar el secreto de sus ojos, y se



adentrará en las frondosidades del Parque Lezama por ver si entre sus senderos da con alguien que le instruya en los misterios de los héroes y las tumbas. Es tan inabarcable Buenos Aires que solo se la descubre a jirones —la silueta del Luna Park recortándose decrepita ante los rasca-cielos de Puerto Madero, los quioscos de flores que pueblan las aceras en pleno génesis primaveral, las librerías abiertas a horas intempestivas con sus estantes cargados de promesas que quedarán incumplidas, los cambistas de moneda que ofrecen precios ventajosos a costa de la delirante devaluación de la moneda nacional, un vestíbulo infernal en la Avenida de Mayo, el Pensador de Rodin dando la espalda al edificio del Congreso en una acabada metáfora política, los manifestantes que aquí y allá se apiñan con un furor que vuelve incomprensibles las consignas que profieren— y no se evade la impresión de que, por mucho que uno la vaya conociendo, siempre quedarán zonas de sombra. Ambiciosa y turbulenta y descreída, tan pronto cumple escrupulosamente los requisitos que se le exigen como sume en el desencanto a quien cree haberle tomado la medida. Lo compruebo en mi visita al barrio de La Boca, al ver cómo una tanguista intenta timarme siguiendo el nada original método de ensalzar mis atractivos, y también cuando salgo en busca del 348 de Corrientes para descubrir que las nieves del tiempo han hecho su trabajo y el edificio de apartamentos clandestinos al que cantó Gardel se ha visto sustituido por un garaje. Nada sorprende demasiado porque todo aquí es provisional y eterno, como el amor y las ensoñaciones, y Buenos Aires es pura incertidumbre elevada a la categoría de símbolo, merced a la osadía desnortada con que va afrontando su paso por la historia. Es esa fuerza la que la mantiene viva y libre, la que imposibilita cualquier intento de marcar el compás que oriente sus latidos. Me lo apunta el taxista que, a las tantas de la madrugada del domingo, me lleva de vuelta al hotel tras una noche trepidante y excesiva: «Vos creés que estás entrando en Buenos Aires, pero es Buenos Aires la que está entrando en vos.»

«Encuentro un tenue parecido entre Montevideo y Lisboa: las dos brotan como flores imprevistas en la desembocadura de un río, y ambas carecen de la presuntuosidad que caracteriza a otras urbes de su estilo. No exhiben su plumaje ante el recién llegado ni incurren en falsos alardes con el fin de epatarlo, sino que dejan que sea él quien descubra poco a poco, al recorrerlas, la belleza lánguida que sale al paso en recovecos imposibles, en jardines inesperados, en soportales que resultan ser algo más que un mero alivio para el tránsito»

Montevideo. Hay un hombre pescando en la Rambla. Su caña se apoya en lo que parecen los restos de una antigua fortificación y él enciende un cigarrillo y mira al frente con aire despreocupado, como si careciera de importancia la posibilidad de que algún pez mordiese el anzuelo, como si lo único importante fuera estar ahí porque hay que estar. Lo miro desde el salón del hotel en el que desayuno. Lleva una gruesa cazadora de piel y va tocado con un gorro de lana. El invierno ha venido de visita, un cielo plomizo se ha plantado sobre la ciudad con el amanecer, la niebla ha ido descendiendo poco a poco hasta casi rozar los adoquines y ahora una tempestad irrumpe con estrépito en la tranquilidad de la mañana inane. La silueta del pescador se desvanece poco a poco, difuminada por las lágrimas que empiezan a recorrer el exterior de los ventanales, y llega un momento en el que ya no se ve el paseo, ni el río, ni el pescador. He dormido poco y mal, estoy cansado y tengo el ánimo embotado por la amargura anticipada de la despedida. En la tarde de ayer, mientras caminaba aterido por la Dieciocho de Julio y buscaba un café en el que guarecerme del diluvio que acechaba, me preguntaba si es posible sentir nostalgia por algo que aún no se ha abandonado. «América engancha», me dijo una persona muy querida cuando estaba a punto de emprender el viaje que concluirá mañana, y vuelvo a escuchar su advertencia ahora que me asomo a la ventana de mi cuarto y veo la torre del edificio de Correos elevarse sobre los tejados de la Ciudad Vieja, la misma cuyas penumbras arrojaron mi desembarco nocturno en un ferri atestado de pasajeros silenciosos, ésa que recorro cada mañana y cada tarde para atender las escasas obligaciones que me quedan por cumplimentar aquí antes de volver a España. No he podido recorrer Montevideo todo lo que me hubiese gustado, porque el frío y el viento y la lluvia han tomado la ciudad y cada vez que salgo a la calle con mis ropas veraniegas me siento igual que un polizón atrapado en un naufragio sin opción de escapatoria. He dejado que las horas transcurriesen entre la preparación de las clases que imparto, las charlas ante los alumnos que tienen a bien ocupar sus tardes con mis explicaciones y breves salidas en busca de una farmacia donde adquirir aspirinas o alguna librería en la que fisgar esa clase de libros que, por más que estén escritos en mi idioma, solo se encuentran a diez mil kilómetros de casa. Me he dejado conducir hasta los andenes de la vieja Estación Central, hermosa y abandonada al pie de una encrucijada portuaria, y he entrevisto al filo de la medianoche, desde la ventanilla de un coche, las arboledas del Parque Rodó, el perfil del faro de Punta Carretas, la promesa esotérica del Castillo del Alquimista. Encuentro un tenue parecido entre Montevideo y Lisboa: las dos brotan como flores imprevistas en la desembocadura de un río, y ambas carecen de la presuntuosidad que caracteriza a otras urbes de su estilo. No exhiben su plumaje ante el recién llegado ni incurren en falsos alardes con el fin de epatarlo, sino que dejan que sea él quien descubra poco a poco, al recorrerlas, la belleza lánguida que sale al paso en recovecos imposibles, en jardines inesperados, en soportales que resultan ser algo más que un mero alivio para el tránsito. Montevideo se mece en una luminosidad cenicienta y atlántica, adormece sus quehaceres

en el sosiego y preserva un cierto deje provinciano que la hace inusualmente acogedora. Cuando la lluvia remite, los ancianos corren a sentarse en los bancos que hay dispuestos frente a la catedral o en la Plaza del Entrevero, y los escolares salen a pasear por Sarandí o se entregan a juegos diversos por los alrededores de la Puerta de San Juan. En las inminencias del crepúsculo, se llenan los cafés y atiendo al murmullo de las conversaciones cruzadas, y me pregunto qué pasaría si me sentara a una mesa yo también y participara de la tertulia y me hiciera pasar por uno más, como si no estuviera aquí de paso y no me fuera a ir enseguida y tuviese un mañana al que aferrarme, un porvenir bosquejado en este paisaje de fachadas ennegrecidas y amistosas. Cuando cae la última noche, las columnatas del Teatro Solís me abrazan en mi regreso al hotel y me asomo un momento a contemplar la mansedumbre insospechada del río que pronto se hará mar. Llega a mis oídos, desde algún lugar que no consigo precisar, el eco de una melodía tristísima y lejana. Aún tengo que preparar el equipaje, pero ya sé que en mi maleta no habrá espacio suficiente para todo lo que ahora me llevo, que es mucho más de lo que nunca aspiré a tener.



CRÓNICA

Epílogo: habitar

por **Lara Moreno**



A mediados de marzo del año 2020, igual que toda España, me encerré en mi casa. Nos encerró a todas y a todos un Estado de Alarma declarado por el Gobierno el sábado 14 de marzo. Aquel régimen excepcional pretendía apagar un fuego que, todavía hoy, quema los dedos de la humanidad entera.

Un mes antes, en febrero, yo había entregado a la editorial Destino un pequeño libro titulado *Deshabitar. Un recorrido por las habitaciones de la crisis inmobiliaria*. En él contaba, además de la crónica de todas las casas que he alquilado para vivir durante quince años en la ciudad de Madrid, cómo esta ciudad se ha ido tensando, estirando, calentándose como una olla a presión en materia de vivienda. Contaba cómo una ciudad pasa de acoger a expulsar.

El fin de fiesta de ese libro se sitúa en el momento en el que me veo obligada a cruzar los límites de la M-30. La M-30 protege la almendra de Madrid como la mejor de las murallas medievales. Dentro, los que pueden. Fuera, los que no pueden tanto. Hay que decir, me esfuerzo en repetirlo, que mi salto a la muralla es un salto desde el privilegio. Pude venderle mi alma al diablo, pasé del alquiler a la hipoteca, me ayudó mi familia; todo eso. Elegí comprar un piso de casi setenta metros cuadrados, en una cuarta planta sin ascensor, en Comillas, la zona de Carabanchel que linda con el río. Lo reformé. Lo convertí en mi hogar. Y cuando la pandemia cayó sobre nuestro país, especialmente sobre esta ciudad, como un dragón hambriento, sin piedad, yo tenía una torre donde guarecerme. Un lugar

luminoso, cálido y cómodo donde confinarme. Me pidieron que escribiera un epílogo a aquel libro. Nunca lo hice.

Por diversos motivos, durante muchas semanas viví con la sensación de que un enorme barco había zarpado y yo había tenido la suerte de agarrarme a su popa en el último segundo. Lo veía con nitidez. El barco podría haber echado a navegar un tiempo antes y yo no habría estado dentro. Podría haber zarpado mientras pagaba, yo sola, novecientos euros de alquiler por un piso de cincuenta metros cuadrados en la plaza de la Paja. Podría haber zarpado mientras yo vivía, por ejemplo, con un maltratador. Podría haber zarpado cuando yo me dedicaba a dar clases de escritura creativa y a lo mejor me habría quedado sin trabajo cuando todas las escuelas del país tuvieron que cerrar. Nada de eso había ocurrido. Aquel gigantesco barco zarpó, dejando, como siempre, a cientos de miles de personas al borde del puerto, estirando las manos por si atinaban a agarrarlo, o en el agua sucia, chapoteando, nadando hacia él, ahogándose con la espuma que formaba el timón al alejarse. Pero yo estaba dentro.

No tuve que solicitar el ingreso mínimo vital ni el bono social. No tuve que pedir microcréditos ni acogerme a las moratorias de los pagos del alquiler. El Estado no tuvo que avalarme en ningún préstamo bancario. Ni ERTE, ni ICO, ni prestación extraordinaria por cese de actividad para autónomos. No tuve que llamar al 016, ni al 112, ni al 091, ni tampoco al 062. No fui víctima de violencia de género durante los meses de encierro, no lo fui. El barco había zarpado y yo, milagrosamente, estaba dentro.

No tuve, tampoco, que compartir habitación, cocina o baño con tres, cuatro, cinco, seis o siete personas más. No tuve que estirar el cuello, con medio cuerpo fuera de una estrecha ventana, casi tocando con el hombro la pared de enfrente del tétrico patio interior, para divisar el cielo, muy arriba de mi cabeza, en las mañanas más turbias. Nadie tuvo que dejarme bolsas con comida en la puerta de mi casa ni vino el personal sanitario a recogerme, enfundado en aquellos asfixiantes trajes de astronauta, en mitad de la noche. No amamenté a un bebé ni a dos, no le limpié el culo a nadie, no sufrí ninguna crisis, no me contagié, no me quedé sin trabajo, no me hundí en la soledad, no pensé que me moría. Tuve miedo, claro que lo tuve. Y trabajé duro, muchísimas horas, sin orden ni concierto. Ocurrieron cosas feas. Sentí una nostalgia terrible por lo que había sido mi vida, nuestra vida. Añoré a mis amigas y a mis amigos, a mi hermana, a mi madre y a mi padre. Y mi hija, que cumplió nueve años encerrada, sufrió. Pero estábamos dentro y estábamos a salvo.

En marzo del 2020, mientras el dragón espolvoreaba su fuego por las desiertas calles de esta ciudad inclemente, yo amanecía escondida en una torre, mi piso de casi setenta metros cuadrados, desde donde se ven todos los tejados de Carabanchel, por cuyas ventanas entra un sol caudaloso en las tardes y una luz plástica y blanca en las mañanas. Apenas un mes después de haber entregado a la editorial mi crónica *Deshabitar*, habité. Pude dedicarme a ello. Pude leer. Porque, ahora ya enumerados los condicionantes de mi situación privilegiada, quiero confesar esto: yo habito cualquier lugar donde pueda leer en paz.

«Un mes antes, en febrero, yo había entregado a la editorial Destino un pequeño libro titulado *Deshabitar. Un recorrido por las habitaciones de la crisis inmobiliaria*. En él contaba, además de la crónica de todas las casas que he alquilado para vivir durante quince años en la ciudad de Madrid, cómo esta ciudad se ha ido tensando, estirando, calentándose como una olla a presión en materia de vivienda»

«La vida ha vuelto a ser lo que no era, por supuesto. Yo echo de menos a veces, como una déspota del privilegio, ese hogar que fueron para mí los libros la primavera en que el tiempo se detuvo. Y echaré de menos, para siempre, a mi querido amigo Nano»

A las semanas, o quizá a los días del inicio del Estado de Alarma, arranqué de mi estantería un libro que había leído hacía muchos años y que, como tantas veces ocurre, no había leído de verdad. En un alarde alegórico desproporcionado, leí de nuevo, esta vez con codicia, *Si esto es un hombre*, de Primo Levi.

«Todos los días se parecen y no es fácil contarlos». Con el cien por cien de la ocupación de las camas UCI en Madrid, el 28 de marzo murieron en esta comunidad 591 personas. El día 31, en España murieron 2.466, de las cuales, 849 fueron por coronavirus, según los datos oficiales. El Sistema de Monitorización de la Mortalidad alerta de un gran exceso, una convulsión. Dice que el 31 de marzo de 2020, en España murieron más del doble de las personas previstas. «La facultad humana de hacerse un hueco, de segregar una corteza, de levantarse alrededor de una frágil barrera defensiva, aún en circunstancias que parecen desesperadas, es asombrosa, y merecería un estudio detenido. Se trata de un precioso trabajo de adaptación, en parte pasivo e inconsciente y en parte activo: de clavar un clavo sobre la litera para colgar los zapatos por la noche; de establecer pactos tácitos de no agresión con los vecinos; de intuir y aceptar las costumbres y las leyes de aquel determinado *Kommando* y de aquel determinado *Block*. En virtud de este trabajo después de algunas semanas, se consigue llegar a cierto equilibrio, a cierto grado de seguridad frente a los imprevistos; uno se ha hecho un nido, el trauma del trasvase ha sido superado». Recuerdo que nunca antes en mi vida me había despertado con tanto miedo de leer las noticias. Y nunca antes había leído las noticias, nada más despertar, con tanto ahínco. Por las tardes, a veces por las noches, a veces antes del almuerzo, me tumbaba en el sofá de mi casa, como si nada ocurriera, pero atónita, y leía a Primo Levi, que escribía así: «Del mismo modo que nuestra hambre no es la sensación de quien no ha perdido una comida, así nuestro modo de tener frío exigiría un nombre particular. Decimos ‘hambre’, decimos ‘cansancio’, ‘miedo’ y ‘dolor’, decimos ‘invierno’, y son otras cosas. Son palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres que vivían, gozando y sufriendo, en sus casas. Si el Lager hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido».

Como había vuelto a habitar, como observaba mis plantas crecer, como coloqué fotos en marcos y las colgué de las paredes, como dejé definitivamente de ver series para volver a ver cine, como llenaba el frigorífico hasta las trancas en un alarde vergonzoso y ostentoso de salvamento, como no tenía la agenda llena de eventos, compromisos y alegres quedadas, como esta ciudad mía estaba prohibida y enseñaba los dientes, como era, de pronto, en el encierro, libre de mi propia cotidianeidad, como había vuelto a habitar, a leer, comencé a firmar los libros que leía, en las páginas de cortesía, con la fecha y esta leyenda: «Los libros de la pandemia». No sabía yo entonces que aquello duraría tanto. No sabía, tampoco, de qué forma se podría salir de ella. De todos los que así firmé, quiero recordar uno.

En la página de cortesía de *El dolor*, de Marguerite Duras, escrito a lápiz, dice: «Abril de 2020. Confinamiento. Los libros de la pandemia». Me había hundido en Duras, de bruces, un poco antes. Lejísimos quedaba *El amante*, leído en la juventud. Es tarde siempre cuando empieza una a leer-

la y se da cuenta de todo lo que tiene que arañar entre sus páginas. Ese verano del 2020 leería varios libros más de Duras, y *La vida material* fue el último libro que le regalé a un amigo muy querido por su cumpleaños, ya en 2021, a quien volveré a nombrar enseguida. Pero *El dolor* quedará siempre guardado en mi memoria como un libro de la noche y la pandemia. La luz de la bombilla de la lámpara que hay junto a mi cama era tan amarilla como las páginas de la edición de Alianza. El 2 de abril se registró un nuevo récord de fallecidos en un solo día: 950. Los muertos ya superaban los diez mil. En Madrid, los diez mil metros cuadrados del pabellón 5 de Ifema eran un hospital de campaña. Y la pista de tres centímetros del Palacio de Hielo, una morgue improvisada. Duras decía: «Ahora la calle mayor está desesperadamente vacía, y sus adoquines yacen panza arriba como peces muertos. Ciento cuarenta mil prisioneros de guerra han sido repatriados. Hasta ahora no hay cifra de deportados. A pesar de todos los esfuerzos llevados a cabo por los servicios ministeriales, los preparativos se quedan cortos. Los prisioneros esperan durante horas en los jardines de las Tullerías. Se anuncia que la Noche del Cine tendrá este año una brillantez excepcional». Sobre todo, decía: «En este momento hay en París gentes que ríen, jóvenes, sobre todo. Yo solo tengo enemigos. Es el atardecer. Es preciso que regrese para esperar junto al teléfono. En el otro lado también es el atardecer. En la cuneta, va cayendo la noche, las sombras ocultan ahora su boca. Sol rojo sobre París, lento. [...] Ni por un segundo veo la necesidad de ser valiente».

Subiendo las escaleras hacia la nada, más allá de mi cuarto piso, está la azotea. El techo de mi torre. No es transitable, solo sirve para tender. Pero nadie la usa, a excepción de mi vecina de enfrente, que tiene una esquina llena de plantas. Por aquel momento, utilizar los espacios comunes estaba prohibido. Pero yo los usé. Subí a mi hija a la azotea, con una manta y una tila, una noche que ella se asfixiaba. Quiero salir de aquí, me decía, siento que esto no va a acabarse nunca. Subí algunas mañanas a correr en círculos por encima del perímetro de mi casa. Subí a tender la ropa con mi niña, que jugaba al bádminton en las alturas con unas raquetas que pedimos por Amazon. Subí, una tarde de luz naranja, a leer la *Poesía reunida* de Piedad Bonnett y a enviarles por Whatsapp a mis amigos Aroa y Nano algunos poemas. Habíamos compartido tantas lecturas a lo largo de los años, habíamos compartido tanta ciudad los tres, tanta alegría, que en aquella primavera del 2020, sin poder tocarlos, el horizonte de Madrid que veía desde la azotea de verdad me dolía en el cuerpo. Como si algo ya nunca más fuera a ser como había sido.

Y les mandé esto: «Aprende la lección: mata los pájaros / no sea que al verlos volando en tu jardín / quieras volar. / Luego cierra tus ojos al paisaje. / Ponte piel sobre piel y cuenta las baldosas / y cuenta las palabras / no prodigues / no llores ni mires hacia atrás / y corre respirando con método con ritmo / sin resbalar jamás / hasta la muerte».

La vida ha vuelto a ser lo que no era, por supuesto. Yo echo de menos a veces, como una déspota del privilegio, ese hogar que fueron para mí los libros la primavera en que el tiempo se detuvo. Y echaré de menos, para siempre, a mi querido amigo Nano.



ALMUDENA GRANDES Y LOS HÉROES

por **Aroa Moreno**

Eran los años noventa cuando una mujer desconocida irrumpía en la literatura ganando el XI premio La sonrisa vertical de narrativa erótica que otorgaba la editorial Tusquets. La novela se titulaba *Las edades de Lulú*. Su autora, que hasta entonces trabajaba en el mundo editorial como redactora, tenía veintiocho años y había escrito la novela de madrugada, antes del amanecer, antes de llevar a su hijo al colegio, antes de la jornada laboral. Era Almudena Grandes (Madrid, 1960), y se convertiría con los años en una de las escritoras más leídas, aplaudidas y queridas de la literatura en español.

Decía Almudena que cuando te gusta un libro, dejas de leer la vida del personaje para leer tu propia vida. Que lees en primera persona del plural. La primera vez que a ella le sucedió eso fue siguiendo a Ulises en *La Odisea*. Decía que aquella había sido su lectura más importante. El libro se lo había regalado su abuelo para su comunión.

Ulises y Almudena se ataron juntos a un mástil. Ulises y Almudena dejaron ciego a Polifemo. Ulises y Almudena gritaron que no eran nadie. Ulises y Almudena regresaron a Ítaca. Ulises fue el primero de sus héroes, un héroe imperfecto, como los que ella escribiría después: héroes que dudan, héroes que tiemblan de miedo, hombres y mujeres solos que no se resignan a asumir su destino. Escuchar a Almudena Grandes hablar de literatura hacía al lector comprender el tipo de compromiso que la autora tenía con su oficio.

Cuentan sus amigos que daba igual lo que hubiera hecho el día anterior o que tuviera la casa llena de gente. Ella se levantaba, se ponía un té y se fumaba un cigarro, y empezaba a escribir la aventura. Solo así se puede comprender, con esa persistencia por sacar adelante su trabajo de creadora, que entregara miles de páginas trabadas de complejas arquitecturas argumentales e inmersiones históricas, que publicara un libro cada pocos años y que confiara en que sus lectores estarían ahí, esperando una nueva novela, dándole la libertad que ella necesitaba.

Fotografía de Iván Giménez

Almudena creía en las grandes ficciones, en la capacidad de la literatura por arrastrarte a otros paisajes, a otras islas. Contaba las novelas que le gustaban con devoción. Creía en la fuerza de la palabra para ponerte en la piel de otro. Fue lectora de toda la obra de Julio Verne, de Robert Louise Stevenson, de Benito Pérez Galdós, de Cervantes, de Daniel Defoe, y se fue forjando la escritora a través de las historias más increíbles y la ética de los héroes tiznados por la derrota.

Lulú permitió a su autora dedicarse a la literatura durante toda su vida. Entonces, eran muy pocas las mujeres que llegaban a las listas de los más vendidos. Que llegaban siquiera a los catálogos editoriales. Aquel libro, que va más allá y más al fondo que su argumento sexual, tuvo muchas traducciones e inspiró una película del director Bigas Luna. El siguiente, en 1991, se titula *Te llamaré Viernes*, en homenaje al compañero de Robinson Crusoe.

Algunos años y títulos después escribe una novela importante dentro de su trayectoria: *El corazón helado*. Aunque la memoria es un tema importante para la escritora desde siempre, y aparece en varios capítulos de novelas anteriores y en muchas colaboraciones de prensa, es en esta cuando decide mirarlo de frente. Y descubre que no es en los grandes libros de relatos oficiales donde va a encontrar la compañía y documentación para la narrativa, sino en las orillas, en las pequeñas historias olvidadas, en los héroes solitarios y aplastados por la dictadura, en memorias que no están en ningún catálogo. Lo hará siguiendo la tradición clásica de la prosa, pero rompiendo con la Historia y sus estereotipos. Por primera vez, y vendrán muchas más, escribe y abre una línea desde el pasado sentimental de España hasta nuestro presente.

Consciente de que había encontrado un filón de aventuras y de que el territorio de la literatura es la emoción, reconoció la escritora su propio asombro cuando encuentra la historia de la invasión de Val d'Aran en 1944 por una partida de guerrilleros comunistas. Decide contarla en *Inés y la alegría*. Inés fue la primera de las heroínas a las que daría vida para cartografiar un pasado aplastado en los laterales de una historia conscientemente olvidadiza.

Es el año 2010, y Almudena anuncia que esta novela formará parte de una serie de seis que agrupará bajo el galdosiano título *Episodios de una guerra interminable*. Y compromete su escritura con ellos, con un pie en el mundo de hoy pero regalando a los personajes una única felicidad posible: van a sobrevivir al dictador. Van a llegar a alguna Ítaca. Van a tensar el arco de Ulises delante de Penélope. Almudena sabía que pisamos sobre un territorio extraordinario apasionante de villanos y vencidos, de invasiones, de guerrillas y olvido, y respondió a un impul-

«Decía Almudena que cuando te gusta un libro, dejas de leer la vida del personaje para leer tu propia vida. Que lees en primera persona del plural. La primera vez que a ella le sucedió eso fue siguiendo a Ulises en *La Odisea*. Decía que aquella había sido su lectura más importante. El libro se lo había regalado su abuelo para su comunión»

so irresistible: devolver a la resistencia antifranquista su espacio en el relato de la democracia española.

Publica cada dos años cuatro títulos más ordenados cronológicamente: *Las tres bodas de Manolita*, *El lector de Julio Verne*, *Los pacientes del doctor García* y *La madre de Frankenstein*. Y dejó una novela para concluir este titánico proyecto.

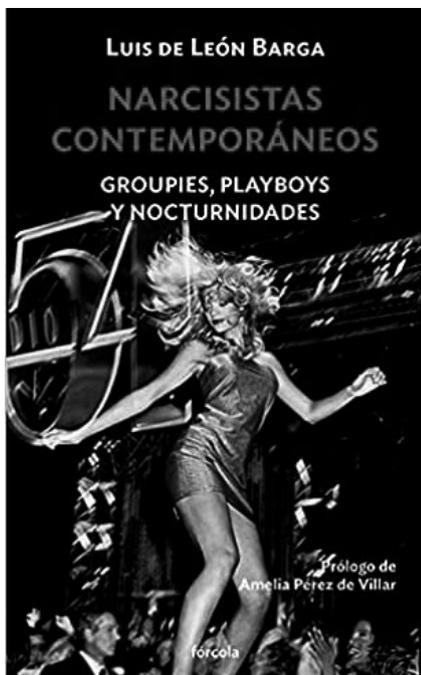
El día 27 del pasado mes de noviembre, Almudena Grandes murió en su casa de Madrid. Pudimos leerla al día siguiente en el periódico, porque había dejado enviada su columna quincenal, y podremos leerla en 2022 porque también envió una novela a Juan Cerezo, su editor de Tusquets, la misma editorial que la premió en 1990. No nos extrañaremos de que Almudena escribiera esa novela sobre un futuro próximo. La literatura, una vez más, le permitiría lo imposible.

Después de tantas páginas, le preguntaría a Almudena quiénes son hoy nuestros héroes. Dónde está nuestra Ítaca. Tal vez, la escritura fue la isla a la que regresar siempre, mañana tras mañana: un viaje infinito que no se acaba mientras nos queden libros. Una forma de estar en la vida. De rebelarse contra el tiempo. Escribiendo y leyendo.



BIBLIOTECA





Amar la propia imagen

Luis de León Barga
Narcisistas contemporáneos.
Groupies, Playboys y nocturnidades

Editorial Fórcola
 236 páginas

En septiembre de 2021 vieron a la luz en español dos libros íntimamente relacionados: *El hombre de la bata roja*, de Julian Barnes, y *Narcisistas contemporáneos*, de Luis de León. Muy diferentes en planteamiento y ejecución, abordan ambos el estudio del mismo modelo humano: el individuo enamorado de su propia imagen. La obra del inglés, publicada hace un par de años en su idioma, se centra en un grupo de dandis de la *belle époque*; la de nuestro compatriota, en sus epígonos o sucedáneos actuales.

Los dandis aparecieron en Europa durante la revolución industrial y, en gran medida, como reacción a ella. Enemigos de la vulgaridad burguesa y amantes de la belleza, último vestigio de un orden superior en el que estaba dejando de creerse, soñaban con desviar el curso de la historia armados solo con los recursos del arte y la poesía. Conscientes de la improbabilidad de lograrlo, apostaron por convertir su seguro fracaso en triunfo obrando en todo momento con despectiva y sublimada elegancia.

Uno de esos dandis, el más fecundo de todos, Oscar Wilde, escribió

que el dandismo era en el fondo una táctica defensiva. A fin de eludir los sufrimientos de la vida, el dandi se transforma en mero espectador de la suya. Barnes menciona en su libro esta idea y no la rechaza, aunque cree que el verdadero motor del dandi es su deseo de sobresalir y ser original. Esto lo acerca al narcisista del que se ocupa Luis de León.

El hombre de la bata roja al que alude el autor británico se llamaba Samuel Pozzi, célebre médico parisino al que la historia recuerda sobre todo por el retrato que le hizo Sargent. Barnes centra su atención en él y su círculo, en particular el conde Robert de Montesquieu, personaje que sirvió de inspiración a Huysmans y Proust para crear dos de los grandes dandis de la literatura: Des Esseintes y el barón Charlus.

La Gran Guerra, preludio del mundo actual, dio al traste con la sociedad donde este tipo de espíritus fueron posibles. El último de ellos -Luis de León lo considera dandi a medias- es Drieu La Rochelle. La sociedad de masas no tolera la prepotencia estética ni la apelación a ideales en los que no se cree.

El futuro del dandismo, futuro indigno quizá, pero como la URSS de Marx, fue el narcisismo contemporáneo.

El término «narcisista» no es nada fácil de explicar. Luis de León no acaba de hacerlo. Ni la alusión a Freud, quien usó el vocablo para designar el impulso sexual dirigido hacia uno mismo, ni la constatación de que el concepto ha ido evolucionando en direcciones ligadas al problema de la identidad personal, bastan para saber con claridad de qué estamos hablando. Por suerte, cuando se define a alguien como «narcisista» sigue vigente el mito griego del que proviene la idea y la palabra. Narciso, el tipo enamorado de su propia imagen, incapaz de trascenderse y, por tanto, de encontrar al otro como otro. Luis de León sugiere que «narcisismo» y «narcosis» comparten raíz etimológica. Yo no lo sé, y aunque admito que la hipótesis de que el narcisismo constituye una especie de adormecimiento, de estupefacción, me resulta muy atractiva, no logro verla reflejada en el libro.

Las modalidades principales del narcisismo contemporáneo son, para el autor, las *groupies* y los *playboys*, fi-

guras que comparten la inclinación a regodearse en sí mismos a través de la imagen reflejada en los otros. El espejo de Narciso ha cambiado en nuestra época: ahora no es el agua transparente del arroyo, sino la pupila de alguien que mira una revista o una pantalla. Nada más opuesto a la actitud narcisista que este verso de Machado: «El ojo que ve no es ojo porque tu lo veas; es ojo porque te ve».

Si el mundo del dandi estaba marcado por el recuerdo de un pretérito idealizado, el mundo del narcisista contemporáneo depende exclusivamente del instante fugaz. Ni el pasado ni el futuro importan, solo el instante glorioso. Las *groupies*, ídolatras de las estrellas del rock, buscaban con entusiasmo esos momentos, de los que muchas llevaban estricta contabilidad, igual que el criado de don Juan de sus conquistas. En vez de una libreta de autógrafos, una lista de músicos con los que se habían acostado y otra con los que les faltaba. El coleccionismo llegó al extremo de las Plaster Caster, dos chicas de Chicago especializadas en sacar moldes de escayola de los penes de las estrellas del rock, pretexto con el que consiguieron saltarse a menudo la fila de muchachas que solía hacer cola a la puerta de sus habitaciones para acostarse con ellos. Estos líos darían hoy tarea a los tribunales. Un *me too* retrospectivo resultaría catastrófico para los viejos rockeros. En la canción que dedicó King Crimson al asunto (*Ladies on the road*), se habla de las *groupies* como «manzanas robadas».

Como representantes de un estilo de vida caracterizado por negarse a aplazar nada, las *groupies* encarnaron un límite. Luis de Leon subraya el efecto que tuvo esa actitud, por ejemplo, en el cambio de las costumbres sexuales femeninas. Cuidadosamente, evitando en todo momento esa estrategia tan extendida de simplificar las cosas para condenarlas más fácilmente, aborda con amenidad e inteligencia cuestiones como la relación entre sexualidad nar-

cisista y perversión, las drogas, la prepotencia machista de las estrellas, etc.

El fenómeno narcisista alcanza mayor nitidez en la «pareja narcisista»: Dalí y Gala, Warhol y Sedgwick, Mick Jagger y Marianne Faithfull. Las páginas dedicadas a ellas son meritorias. Solo los comentarios deslizados acerca de cómo se pasó de emplear ciertas drogas para abrir la mente -esta era la excusa- al uso de poderosos narcóticos dirigidos a apagar momentáneamente el dolor o borrar el propio yo (las drogas fueron la puerta trasera por la que muchos dejaron un mundo que no les satisfacía, aunque Luís de Leon sabe que el consumo masivo no se debió exclusivamente al desencanto ligado al descrédito de la tradición, sino a las clásicas demandas emocionales de la juventud: inseguridad, dificultad para canalizar el deseo sexual, ansiedad por pertenecer a un grupo, etc.) bien valen la lectura del libro. Estoy seguro de que muchos agradecerán ir viendo con ejemplos sacados de la realidad y no de ninguna irrefutable ideología los cambios acaecidos en la mentalidad occidental durante aquellas décadas, por ejemplo, en el papel y la consideración social de la mujer. En este sentido, no es casual que la pérdida de relevancia pública de las *groupies* coincidiera con la aparición de las primeras estrellas femeninas del rock, Janis Joplin, Pati Smith o Chrissie Hyde. De esta, por cierto, dice Luis de León que fue la primera que contó con *groupies* masculinos.

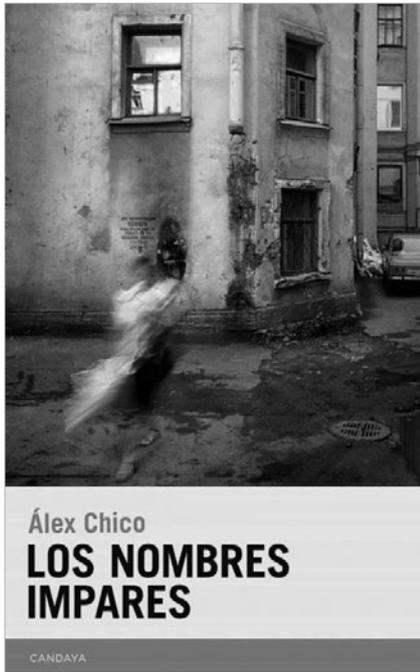
La historia del narcisismo femenino no es tan larga como la del narcisismo masculino. Ya hemos hablado del dandi, el sujeto entregado al culto de sí mismo (y del buen gusto que encarna). El arquetipo de narcisismo masculino de la segunda mitad del siglo XX es, según Luis de León, el *playboy*. Entre el dandi y el *playboy* hay, cómo no, notables diferencias. Mientras que el primero «se dejaba adorar, por lo que su actitud era pasiva», el segundo es un cazador «dispuesto a disparar cuando se presente la ocasión». En el mundo

del dandi hay siempre algo morboso, un gusto por lo impío y aberrante. En cambio, el *playboy*, hijo de un tiempo ateo y secularizado, lo halla todo aceptable, no distingue entre perversión y orden, entre sagrado y profano. Lo único que de veras le importa en su placer, placer que solo es completo y verdadero si tiene repercusión pública. Dos son los nombres que sirven al autor para caracterizar a esta figura: Porfirio Rubirosa y Gunter Sachs.

En la sociedad de masas el culto a la belleza se sustituye por el culto a la fama, el esfuerzo por forjarse a sí mismo por la autocomplacencia, la poesía y el arte por el hedonismo. El narcisista contemporáneo no es alguien que posea nobles ideales ni delicada sensibilidad, al contrario, entre ellos abundan los fatuos y engreídos, los impostores, los neuróticos. Quizás en el pasado este tipo de personas encontrara impedimentos para aflorar públicamente, pero no hoy, cuando cualquiera puede abandonarse enteramente a sí mismo a la vista de todos sin impostura, con una franqueza animal. La necesidad de ser admirado parece incluso haberse desatado gracias a internet y las «redes sociales». Lady Gaga es el ejemplo elegido en el libro para ilustrar brillantemente todo esto.

Narcisistas contemporáneos concluye con un capítulo dedicado a los diversos espacios de representación que necesitan estos para hacerse ver: los cafés-restaurantes, el club nocturno, la discoteca. El autor nos lleva de unos a otros describiendo sus costumbres. Hay algo caótico en la narración, como la hay en todo el libro, pero el lector apenas se da cuenta de ello porque la gracia del relato lo arrastra de un lado a otro sin violentarlo. Algunos verán en esto un defecto, otros una virtud. En lo que todos coincidirán, seguro, es que es un libro que ayuda a comprender el mundo de que venimos.

por **José María Herrera**



El Limónov de Álex Chico

Álex Chico
Los nombres impares

Candaya
252 páginas

«Cuantos más problemas, más literatura». Esta cita, en boca de uno de los personajes de la última novela de Álex Chico (Plasencia, 1980), parece reflejar el espíritu con el que el autor se enfrentó, y se enfrenta, a su propia escritura. Porque, como demostró en anteriores novelas de ensayo-ficción, género del que confirma como uno de sus mayores valedores, Chico se crece ante las dificultades que surgen ante determinados retos literarios. Así sucedió en 'Un final para Benjamin Walter', en el que se recrean los últimos días del filósofo alemán en Portbou, y también en 'Los cuerpos partidos', particular reconstrucción de los años de emigración del abuelo de Chico en un pueblo remoto, tanto en lo cultural como lo geográfico, de Bélgica.

Esta nueva entrega podría conformar una particular trilogía en cuanto que maneja parecidos materiales, temas y recursos literarios. También nos ofrece sus mayores fortalezas, con ese aliento a renovación del género, a literatura especialmente vívida, con ese juego tan refrescante entre realidad

y ficción y sus fronteras que tienden a desaparecer. No en vano la desaparición, como en las mejores novelas de Vila-Matas (el de *Doctor Pasavento*, sin ir más lejos) constituye uno de los temas presentes en las tres novelas. En la de Benjamin, la desaparición de la razón de ser de ciertos lugares, como ese Portbou exaduana que ahora sobrelleva como puede su condición fantasmal. En la del abuelo inmigrante, en cuanto que la vida sigue en el lugar de origen en ausencia de uno; de ahí aquello de *Los cuerpos partidos*, como esa existencia dividida, fraccionada, que padece todo emigrante: ni está en el lugar en el que le emplean ni en el lugar que abandonó (de ahí la dimensión de acontecimiento que generan ciertos regresos). Por último, en esta tercera entrega del tríptico identitario, el escritor catalán se atreve con otra desaparición, la del malogrado poeta Darío Galicia, uno de los que rondaron aquel cónclave mitificado de los infrarrealistas y su remedo literario del realvisceralismo que compuso Roberto Bolaño en su no menos mitificada *Los detectives salvajes*.

Materiales pesados en la corta pero firme carrera literaria de Álex Chico que mantiene con dignidad su vitola de ser una de las voces más originales y arriesgadas de su generación, y su rebeldía ante los corsés de los géneros. Porque el autor de *Los nombres impares* no solo quiere ampliar las costuras de la novela, del ensayo, de la autoficción, sino también, y se dice pronto, las de la realidad. Así lo dice en boca de su narrador, el Chico personaje, cuando se defiende de las acusaciones morales de su interlocutor en un momento dado: «...no le estamos faltando al respeto a nadie. Simplemente tratamos de ampliar la realidad». Un cometido también vilamatiano de quien no se conforma no ya solo con la vida, sino con la literatura (tradicional).

De ahí que la propuesta de Chico sea de celebrar y de seguir de cerca, por la posibilidad que brinda a una escritura híbrida pero que no acaba de renegar de su condición poética. Así como el citado en la novela Gurdjieff hablaba del corazón, la mente y el cuerpo como los tres elementos

a cultivar, el aliento poético que no debe faltar en la literatura de calidad impregna las páginas de estos artefactos (por usar la expresión de Fernández Mallo) literarios. Lo cual imbrica la obra en la mejor tradición literaria, al margen de las virguerías de concepto.

En cuanto a la trama en sí, *Los nombres partidos* bebe de ese afán de ir detrás del poeta (como tras la Cesárea Tinajero de *Los detectives...* de Bolaño o el Archiboldi del también bolañesco 2666). Si no se ha dicho ya, la sombra de Bolaño es alargada en esta última novela de Chico, tanto para que gire en torno a la figura del citado poeta Darío Galicia y su posible alter ego, ese *cuerpo partido*, que sería Damián Gallego. ¿La misma persona? Bajo ese interrogante se cobija el motor de la novela, que apuesta a la carta de la verosimilitud sus monedas más valiosas. ¿Es verosímil que el poeta Darío Galicia, uno de los más reconocidos del círculo infrarrealista y que acabó sus días como un *clochard* moribundo por el México profundo, sea en realidad un jubilado residente en un piso del barrio de Vallcarca, al norte de Barcelona, y que hubiera llevado una existencia clandestina hasta que el narrador y su colega director de cine dan con él, amenazando con destapar el (supuesto secreto)? Lo juzgará el lector. En cualquier caso, es una apuesta. Otra apuesta arriesgada de Chico que, cuando menos, resulta estimulante.

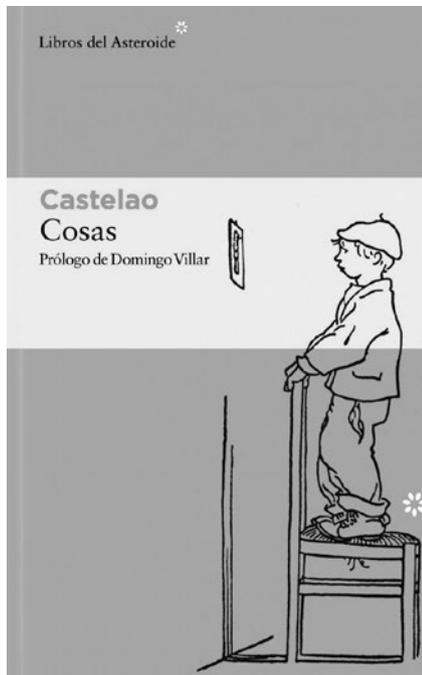
La novela, como toda buena novela, se lanza hacia un público amplio, ese gran público al que en realidad todo autor aspira (quien lo niega o es un esnob), pero es innegable que hará las delicias de los más bolañistas y en concreto de aquellos que marcaron *Los detectives salvajes* como novela de su generación. Sobre todo si conocen a fondo la figura de Darío Galicia, *personajificado* en Ernesto San Epifanio en la famosa novela del escritor chileno. Y aquellos

que no estén familiarizados sentirán el atractivo de una figura sin duda literaria: la del poeta echado a perder, una versión extrema de Leopoldo Panero, homosexual declarado cuando hacerlo podía conllevar las más duras consecuencias, y que carga a cuestas con la leyenda urbana de una operación cerebral o lobotomía que lo habría condenado a la condición de despojo humano. Basta consultar la hemeroteca reciente, como la necrológica publicada en *Milenio* por Ana Clavel y que se cita en la propia novela, para hacerse una idea del potencial del personaje.

Un potencial que Chico no se conforma con reproducir y recrear. En un momento, ese personaje llamado Chico que se parece a Chico y escribe novelas como Chico reconoce que quería que Darío Galicia fuera «su Limónov». «Su Prohaska». «Su Jusep Torres Campalanas». Pero mientras Max Aub inventó un experimental personaje, pintor cubista que habría tratado de tú a tú a Picasso y compañía, Álex Chico no se conforma con la imaginación ni con las hemerotecas ni las escasas pistas (por otra parte) que dibujan el paradero esquivo del poeta Darío Galicia. Tanto es así que hace suya la máxima que el movimiento infrarrealista escribía en letras mayúsculas del DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE A LOS CAMINOS. Y no deja todo, al contrario, Álex Chico se enfrenta al reto literario pero por la vía más audaz, la del escritor-salmón que narra a contracorriente. El propósito no es menor, a saber, conjugar el material existente con el inexistente, ese «dilema del narrador», para ofrecer así al lector una historia. Pero con la piqueta de proponer el material imaginado, la conjetura, como una certeza. Y lograr que el lector pasee por ese desfiladero de posibilidades dándolas por válidas, sin considerar, y ahí está el mérito de Chico, en que haya fraude. ¿La verdad? Lo importante es

lo verosímil. Todo es ficción, hasta un epitafio, viene a defender el narrador. O quizá no todo. Pero lo que parece fuera de toda duda es que la ficción puede ampliar la realidad y demostrar que sus límites acaso sean el primer escollo que debe salvar el escritor. Así lo creía al menos Julio Cortázar, que se consideraba el escritor más «realista» al considerar lo fantástico tan ordinario como el hecho de «tomar una sopa a las ocho de la tarde». ¿Y si Damián Gallego, vecino de un barrio anodino de Barcelona fuera en realidad el poeta maldito (a su pesar) Darío Galicia? Supuesto más o menos verosímil, el mero planteamiento de esos cuerpos partidos entre España y América expuesto como posibilidad real —y ese es uno de los puntos fuertes de Chico (el débil sería un ritmo narrativo en ocasiones lastrado)— no deja de resultar extrañamente magnético.

por **Eduardo Laporte**



Hacia el corazón de lo popular

Castelao
Cosas

Libros del Asteroide
124 páginas

Resulta afortunado ver a día de hoy publicado un clásico como este. Lo es por la obra en sí, por su valor literario, pero también porque nos renueva, en el contexto de habla española, una figura muy importante en la historia reciente de Galicia y de España. Alfonso Rodríguez Castelao (1886-1950) ha pasado a la posteridad como uno de los políticos más insignes del siglo XX: ministro del gobierno republicano de José Giral en el exilio, impulsor de Galeusca o persona fundamental en la defensa del Estatuto de Autonomía de Galicia; sin embargo menos conocido es por su obra creativa que abarca diversos registros: teatro, cuento, novela, ensayo, pintura, caricatura, diario, etc. Siendo una figura fundamental en la cultura gallega aún es un gran desconocido en el ámbito hispanoamericano, tal vez menos en Uruguay o Argentina, donde acabaría sus últimos días como exiliado, en Buenos Aires.

Castelao nace en el pueblo mariner de Rianxo, en las Rías Baixas, un bello enclave donde vivió parte de su vida, aun cuando su infancia la pasaría en la Pampa argentina, donde su padre

regentó una pulpería. Estudiaría medicina en Santiago de Compostela y a pesar de tener dotes para la misma diría aquella conocida frase: «Estudí medicina por respeto a mi padre, pero no la ejercí por respeto a la humanidad». Además de la retranca obvia, se muestra en ella uno de los rasgos característicos de su personalidad: la atención ética y humanista al prójimo, que en su vida se manifestaría como una constante preocupación por los excluidos, por los que sufren, por la gente común, en cierto modo esencia de los textos que componen *Cosas*.

La hermosa factura de este libro incluye los dibujos originales que Castelao realizó para la edición original en gallego, que saldría en dos partes, en 1926 y en 1929. Es interesante observar que entre esos años moriría su único hijo, lo cual podría ser asimismo uno de los intensificadores del tan poderoso fulgor emocional que el libro porta. La edición cuenta con esos dibujos, mostrando una singular combinación creativa, poética, que Castelao quiso imprimir siempre en sus obras. Una mezcla heterodoxa de letra y trazo, de

gesto plástico y palabra, como si el lenguaje verbal llegase hasta un determinado nivel, faltando algo indecible que solo la oralidad misma o la gestualidad de la imagen pudiesen convocar. La traducción, hecha mano a mano entre Luis Solano, editor de Libros del Asteroide, y el escritor Domingo Villar, está muy lograda, intentando aproximar la escritura *oralizante* de la edición original al español. La traducción contó también con una revisión de la poeta y editora gallega Dores Tembrás. En verdad el libro, para un lector hispanoparlante, es un descubrimiento no solo por el brillo de la escritura, por la conciencia moral de su autor, o por la cautivante realidad que sus breves relatos o fragmentos narrativos nos muestran, lo es también porque hay un pulso vanguardista en la escritura, pulso que tal vez en una primera lectura es difícil observar.

El título del libro *Cosas* da cuenta de un género propio (las *cousas*, «cosas») creado por Castelao, en una integración sintética de dibujo y escritura, género singular que fue definiendo en sus colaboraciones varias en revistas

de la época (*Céltiga, A Nosa Terra*, etc.), en una suerte de intento de congregar un pensamiento, una reflexión o un destello visionario en un texto breve, sencillo en apariencia, que dispone una interpelación afectiva o intelectual, o ambas, al lector. El autor rianxeiro tiró de este tipo de construcción literaria como un modo de escritura fragmentaria que dibuja un horizonte de prosa, un panorama narrativo en el que se sugiere, se muestra de forma elocuente sin taxatividad. Es precisamente esa cualidad híbrida y experimental una de las características de la amplia obra de Castelao, atento a todas las novedades que en su tiempo se estaban produciendo. Su *Diario* de viajes por Francia, Bélgica y Alemania da fe de esto, pues se puede observar un interés por el expresionismo alemán, que definitivamente influiría en su poética, la visión crítica hacia el cubismo o la sorpresiva integración del arte ruso, con ese carácter de vanguardia revolucionaria y transformativa. Son varias las influencias que componen la orientación creadora de Castelao, más aun en *Cosas*, dado que diseña un movimiento lector de aprehensión sutil cuya raíz dispone una preocupación de carácter social y cultural.

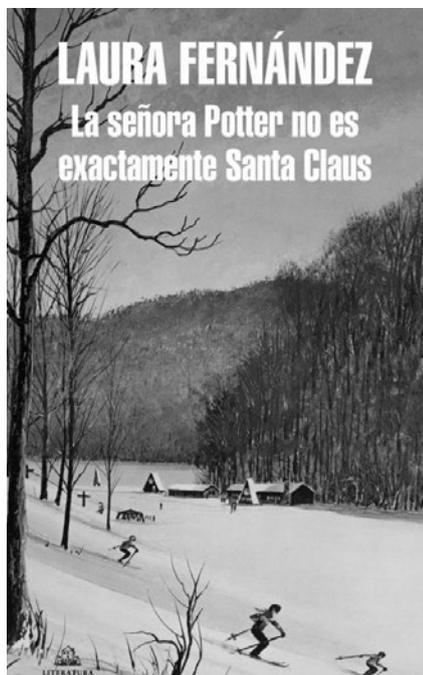
A pesar de la simpleza de los textos de *Cosas*, hay un profundo mar indagativo lleno de matices secretos que insinúan, de un modo no dicho, toda una serie de cuestiones que interrogan y muestran con discernimiento interior la miseria, la pobreza, el dolor, el asombro ante lo desconocido, la esperanza de algo mejor, cuestiones todas vinculadas al pueblo, al pueblo gallego, proyectado como idea global de cualquier época o lugar. Su pensamiento, influido por varios movimientos filosóficos y artísticos, por sus viajes y su inquietud intelectual, lo cifró en un modo *popular* en la medida en que parece que la candidez de Castelao, hombre amante de su gente, de la gente sencilla, de la gente del pueblo, hace que su prosa intente ser limpia, para cualquier lec-

tor, para cualquier persona, a pesar de los múltiples niveles hermenéuticos que su escritura contiene. Siempre que observo *Cosas*, o varias obras de Castelao, me resulta difícil no pensar en otros creadores de narraciones que intentaron hacer reflexionar desde la prosa sencilla, autores que pretendían el espacio de un pensamiento entreverado en el territorio de la figuración narrativa. De algún modo, de manera oculta, siempre he conectado a Castelao, a este Castelao que nos ocupa, con el Walter Benjamin narrador, el de *Calle de sentido único* o el de sus historias y relatos. Hay un aire de familia. Innegablemente Benjamin también bebe de un cierto expresionismo, y *Calle de sentido único* tiene un particular aire dramático ruso que pudo haber encontrado en Asja Lācis. En cualquier caso, *Cosas* comparte con ese autor el interés por abrir una prosa que conduce pensamiento sin erudiciones ni academicismos, inaugurando un género híbrido, además de compartir la afectación político-social del otro. No hay en Castelao un arte por el arte, al igual que en Benjamin, sino un arte que está entregado a lo popular, a la gente común, a quienes piden justicia y también amor.

Por eso el contenido del libro gravita alrededor de lo que podríamos llamar un cierto ser de lo popular, de lo popular gallego convertido en paradigma universal; oscilando sobre todo alrededor de esas personas que merecen una mirada llena de comprensión (pobres, locos, personas sufrientes por causa del poder o de la ausencia, de la distancia o de la impotencia) pero también nos muestra el libro ricas postales mágicas, luminosas, sobre la naturaleza o lo legendario que ha volado en el imaginario del pueblo durante siglos. La mirada humanista de Castelao, consciente de las desigualdades sociales, se entreteje con una retranca que boceta narrativamente panoramas imaginales, cuadros narrativos o, con Benjamin, imágenes dialécticas

(*dialektische Bild*), figuras en prosa que un corazón conmovido por el prójimo y por lo sublime que guarda la historia nos entrega como enigmas llenos de furia y belleza. Las prosas breves de este libro, junto con las ilustraciones que las acompañan, diseñan breves cuadros que interpelan al lector, que lo interrogan acerca de la precariedad, de la soledad o de la microhistoria humana. La ironía tan característica del polímata gallego, junto con una agudeza *profundadora*, hacen de la lectura de este libro un deleite, con esa tensión que dulcemente el escritor rianxeiro crea, posicionándonos ante ventanas por las que podemos ver un mundo, un destello, una idea, un surgimiento primordial del pueblo gallego en su vaivén histórico, con la serenidad humorística y delicada de un guardador de estampas, que son tesoros que hacen a la imaginación volar, soñar, al mismo tiempo que posicionarse éticamente ante un mundo duro, injusto y por momentos patético. Leer *Cosas* es un ejercicio complejo, porque exige poner el corazón en un estado de escucha atenta, sincera, compasiva, al mismo tiempo que hace que el pensamiento piense; un doble estímulo (unión de corazón e inteligencia) que solo ciertos sabios, o ciertas personas demónicas, como gustaba decir a Goethe, son capaces de hacer.

por **Roberto Abuín**



Inopinadamente exterlativa

Laura Fernández
***La señora Potter no es
exactamente Santa Claus***

Literatura Random House, 2021
608 páginas

A partir de una de las numerosísimas reflexiones sobre la creación literaria que puebla las también numerosísimas páginas (todas excelentes, todas esculpidísimas, algunas excesivas) de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, Laura Fernández (Terrassa, 1981) se desnuda (quizás involuntariamente) y pone lo siguiente en boca de uno de sus personajes: «¿Y si la vida de los escritores era eso? ¿Y si lo que hacían era lanzarse a sí mismos salvavidas con aspecto de palabras en mitad del frondoso vacío que constituía el mundo a su alrededor? ¿Y si no podían ver con claridad todo aquello que los demás veían con claridad y necesitaban nombrarlo para que existiese?». Tener esta idea en mente creo que es la mejor forma de aproximarse como lector inopinado a una novela tan aparentemente disparatada como esta, en la que uno termina oyendo, o al menos creyendo que lo hace, entre sus cientos de descacharrantes escenas, el latido de la verdad autobiográfica que insufla vida a toda obra literaria que se precie. Así al menos se da a entender en

la nota final que acompaña a la edición, en la que la autora confiesa que todo lo que contiene esta novela ocurrió, de una forma u otra, en alguna parte, aunque no exactamente como aquí se cuenta (¡menos mal!), siendo entonces cuando el manido adverbio cobra toda su dimensión en el desquiciado mundo de ficción que se (nos) inventa para la ocasión.

¿Y qué es lo que no ocurre exactamente en *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*?, se preguntarán. Resulta imposible siquiera resumir en este espacio todas sus subtramas, si bien el vórtice de todo tiene su origen en el día en el que la siempre nevada Kimberly Clark Weymouth ve peligrar su estatus turístico, construido alrededor de una famosa novela infantil –titulada precisamente *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*– escrita por la famosa y escurridiza Louise Cassidy Feldman, quien encontraría en aquella desahogada población la inspiración necesaria para escribir su impecable *best-seller*, culpable a su vez de haber convertido a Kimberly Clark Weymouth en lugar

de obligatorio peregrinaje para todos los fanáticos de su novela. Al frente de la tienda en la que se venden todo tipo de souvenirs relacionados con el mundo de la ya célebre señora Potter se encuentra el hijo de Randal Peltzer, atado de pies y manos a aquel maldito pero muy próspero negocio desde que su padre falleciera y su madre desapareciera del mapa. Con sigilo (aunque no con el suficiente), el joven Peltzer tratará de desprenderse de aquella tienda-tumba, provocando lo anterior un auténtico avispero de cotilleos e intereses creados entre los múltiples periodistas, agentes inmobiliarios, abogados, espías aficionados y estafalarios escritorzuolos que viven en Kimberly Clark Weymouth y alrededores.

A Stumpy MacPhail, uno de los principales protagonistas de los muchos (con desopilantes nombres americanizados como Sean Robin Pecknold, Cats McKisco o Urk Elfine Starkadder) que pululan por esta novela ciertamente coral, le gusta de hecho pensar en el mundo «como en una inabarcable colección de miniaturas»

(al fin y al cabo su hobby, su pasión, es el modelismo, y algún que otro magistral cuento de Kurt Vonnegut Jr. se me vino aquí a la mente), una imagen que bien valdría para describir el andamiaje sobre el que está construida esta novela, si bien un servidor, mientras leía, ha tenido todo el tiempo la sensación de estar dentro de una de esas bolas de nieve que se agitan con mala leche creando el caos en su interior, siendo no obstante el proceso posterior de recomposición de lo más placentero de ver. Porque, sí, hay mucho caos (y nieve) en *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, multitud de estrafalarios (por no decir fantasiosos) personajes que entran y salen, que hablan sin parar entre sí (por teléfono, por carta, ¡incluso en persona!) normalmente sin escucharse, lo que dará lugar (no queda otra) a infinitas situaciones (domésticas, en el fondo, si bien) de lo más extravagantes. Adviértase en todo caso que no estamos desde luego ante una novela *exactamente* realista, lo que por otro lado es ya marca de la casa dentro de la narrativa de Fernández. Al final, lo importante, como siempre, es presenciar cómo tras el caos provocado por la nieve que incesantemente cae durante las seiscientas páginas que ocupa esta novela termina todo transformado en un (metafórico) hermoso manto blanco donde todas las piezas del puzle parecen encontrar su acomodo espiritual. Habrá incluso a quien le parezcan un tanto ñoñas ciertas resoluciones: piénsese quizás entonces en el cine ochentero auspiciado por Steven Spielberg para sopearlo todo.

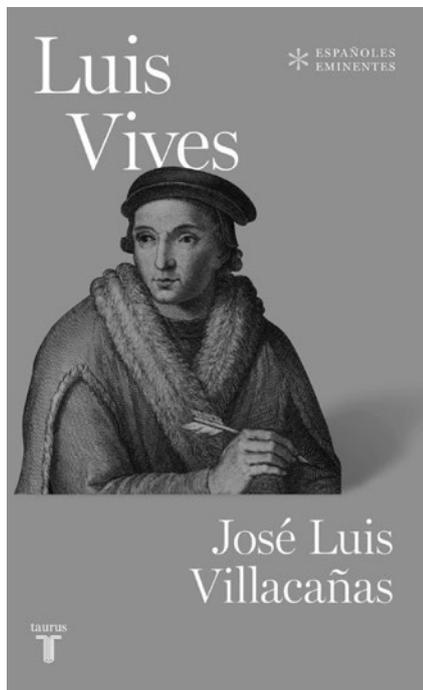
Al margen del imponente trabajo estructural que destila una obra tan aparentemente compleja y sin duda alambicada (tan solo sea por la cantidad de «miniaturas» que confluyen en ella), no cabe otra que pararse a divagar algo sobre la prosa única que gasta Laura Fernández, llevada aquí al paroxismo por no decir al virtuosismo,

consiguiendo con ello a su vez un grado de brillantez inusual. En su empeño por apropiarse de los guiños petrificados de cierta narrativa estadounidense, malamente traducida al castellano durante años (ceños fruncidos mediante...), esa con la que por otro lado tantos nos hemos criado sentimentalmente hablando, Fernández parece querer lanzar (aunque seguro que esto no es así) todo un órdago a lo que puede o debe entenderse como parte de nuestra tradición literaria, pues ya hace tiempo que los escritores españoles dejaron de amantarse de los clásicos básicos de la alta cultura para convertirse en omnívoros consumidores de cultura popular (anglosajona, a más señas). Hay por tanto algo de combativo en su empecinamiento por escribir así –con sus sorpresivas interjecciones que no sorprenden a nadie, con sus letras en cursiva o en mayúsculas puestas ahí sin orden ni criterio, por su forzado aunque magistral abuso de las comas– a contrapelo, en definitiva, de todas las críticas que pudieran hacerse desde la ortodoxia del castellano (RAE mediante). Me parece evidente, no obstante, que cuando Fernández plantea así su escritura lo hace con la suficiente distancia irónica como para validar (por supuesto) su muy meditada decisión estética, amén de para facilitar a sus lectores (al menos a ciertos lectores de ciertas generaciones) un sinfín de guiños pop a los que agarrarse, no ya a modo de gymkana cultureta sino como fórmula válida para hacer sentir en casa al que viene de fuera, a pesar de lo desapacible que se dibuja aquí a la fría y siempre nevada Kimberly Clark Weymouth.

Por su ambición literaria, por sus paralelismos referenciales y por su clara vocación totalizadora de una poética narrativa, *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* bien podría compararse, en cuanto a pretensiones, con la imponente trilogía que Rodrigo Fresán publicara hace

poco bajo el título de *La parte contada*. Fernández muestra así aquí toda su madurez como creadora, al ser capaz de insuflar vida hasta al último rincón del aparentemente plasticoso entramado de casualidades que recorre los pasillos ocultos de esta su última maravillosa novela, escrita con la pasión y la despreocupación con la que pintan los niños, cincelada luego con la mente trabajadora del escritor que es más que consciente de que la única forma válida para convertir la realidad en literatura es transformándola en la más pura ficción.

por **Fran G. Matute**



Nuestro primer filósofo moderno

José Luis Villacañas
Luis Vives

Editorial Taurus
584 páginas

«Si hay un español que haya actuado en la más crucial divisoria de aguas de la historia europea, si hay un español significativo para calibrar el sentido de nuestra propia evolución histórica como pueblo, ese es el valentino Juan Luis Vives –afirma rotundo el autor de este libro-. «Por eso se merece –añade- una biografía capaz de mostrar la faz del mundo europeo e hispánico refractado por la luz matizada de su mirada». Este es el objetivo al que aspira el contundente trabajo de José Luis Villacañas, catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense, historiador de la filosofía e historiador de las ideas políticas, de los conceptos y de las mentalidades.

Hijo de Lluís y Blanquina March, Juan Luis nació en 1493. Como otros miembros de la comunidad judía, sus ancestros se habían convertido al catolicismo en medio de las grandes desavenencias, presiones y decepciones que conocieron los reinos hispánicos entre 1391 y 1414. El biógrafo deduce que el niño Vives debió crecer en la atmósfera reservada de un hogar pací-

fico, que intentaba evitar los aires de desgracia que en cualquier momento podían levantarse contra ellos. Y, en efecto, cuando tenía ocho años se levantaron. Todo estalló cuando en marzo del año 1500 se descubrió la sinagoga secreta en la que la comunidad judía se entregaba al culto. Esta sinagoga estaba en casa de sus tíos y en ella, su hijo Miguel oficiaba de rabino. Los dueños de la casa fueron quemados vivos. El padre de Vives estuvo preso hasta el año 1501 y su abuelo paterno hasta 1504. Recordamos aquí que entre 1482 y 1530 más de dos mil judeoconvertos valencianos fueron procesados y sus bienes confiscados. Esta dura realidad marcó profundamente la niñez y juventud de Vives.

Tras la peste de 1508, fallecida su madre y con dieciséis años cumplidos, Vives tomó el camino de París y ya nunca volvería a vivir en España. Allí estuvo durante cinco años, hasta finales de 1514. «Al parecer –cuenta su biógrafo- llevó una existencia relativamente social y lúdica en la ciu-

dad del Sena, y desde luego asistió a cursos extracurriculares, con un claro desprecio por la enseñanza reglada». Hacia 1512, mientras estaba en París, ya comenzó a mantener contacto con la ciudad de Brujas, la que sería su ciudad de acogida. El autor apunta que, por aquel entonces, Vives ya era una persona abierta al mundo, que absorbía todo lo que le hacía vivir intelectualmente, sin prejuicio alguno. También afirma que aquel joven de veintidós años destaca por su altanería, que respira confianza en sí mismo y una superioridad aplastante. En 1514 ya se adhería al humanismo y tenía prisas por proclamarlo ante el mundo. Cicerón estaba ya muy presente en su vida y en sus reflexiones, en consecuencia, se llama a sí mismo filósofo y se concede el derecho de hablar sobre la totalidad del campo del saber. «Ciceroniano –escribe, desde luego, pero sin reverencia fetichista». Repasando el análisis que Vives hace de Cicerón, vemos lo que él desea llagar a ser: Con sus dotes llegó a compararse a Platón y a Aristóteles en filosofía, a Demóste-

nes en oratoria y a Lucrecio en poesía. Cicerón, pues, como modelo ideal.

Tras pasar cinco años en París, el joven Vives rompió con todo lo que representaba la Sorbona. El marcharse fue un gesto coherente. Estuvo dictado por lo intragable que le resultaba lo que oía en las aulas; todo le parecía pura palabrería. Su nuevo destino fue Brujas, lugar en el que mantenía un estrecho contacto con la familia Valldaura, valencianos establecidos en la ciudad belga para atender sus negocios y para vivir lejos de las garras de la Inquisición. En Brujas vivió de 1514 a 1517, menos los periodos que pasó en Lovaina. Posteriormente, tras su aventura inglesa regresará a Brujas, pues era el único lugar en el que disponía de una estructura familiar de cobertura. De hecho, contrajo matrimonio con la hija del matrimonio Valldaura.

En 1516, Vives conocerá a Erasmo. «Vives –puntualiza Villacañas- ya era erasmista antes de que se conocieran». «El encuentro –añade- lo confirmó en su admiración, pero realmente no fue correspondido». No parecieron ser espíritus afines. También con Lutero, otro de los personajes clave de su época, Vives muestra importantes diferencias, a pesar de que en un principio parecían coincidir en algunos puntos básicos. El biógrafo escribe: «Aunque cercano al espíritu penitencial del Lutero más angustiado y a la tesis de la justicia de Dios, e incluso a la de la gracia, no vemos en Vives ese rigor que pueda llevar a la tesis del *servo arbitrio*». En 1520, Tomás Moro, también gran personaje del momento, entra en escena al conocer con asombro y entusiasmo la obra de Vives. «Me llena de satisfacción –afirma maravillado- creer que una misma inspiración, venida del cielo por una secreta y misteriosa simpatía, unió entre sí nuestras mentes».

De la obra de Vives, su biógrafo destaca el valor de los sueños: «era consciente –escribe- de la dimensión mesiánica de su pensamiento». Tam-

bién tiene muy en cuenta sus cartas, al considerar que «son pequeñas joyas, obras de arte, cinceladas con el dolor y la distancia, siempre con el mejor trabajo, con las mejores galas». Esencial en su obra, considera que es el escrito que dedica a Carlos, el Emperador. «No hay libro más antimperial que este de Vives –afirma- dirigido precisamente al emperador Carlos para identificar su función excepcional y providencial». En suma, Vives ha visto que el imperial es un sistema de competencia desenfrenada y en escalada. En cuanto a su vida, Villacañas apunta que fue un hombre golpeado una y otra vez por la desgracia, que no le permitió encontrar un horizonte desahogado en toda su vida. «Solo a través de un puñado de textos –puntualiza- podemos extraer la noticia de una serie de acontecimientos que inducen a pensar en algo parecido al consuelo». Desde que nace en 1493, hasta que muere el 6 de mayo de 1540, le acompañan los problemas y las desgracias.

Al contemplar la obra de Luis Vives en su conjunto, el profesor y biógrafo afirma que «la profundidad intelectual de su pensamiento no podía generar continuadores a corto plazo», tan solo fue seguido por la fidelidad de sus amigos, algunos de ellos manifestaron con claridad que su obra no podía tener fortuna, sobre todo, en España y que el proceso específicamente moderno, que él había inspirado y favorecido, no podía realizarse aquí. Tuvieron que pasar dos siglos, para que ya entrados en el XVIII, personajes como Aranda y Campomanes estuvieron de acuerdo en acoger a Vives como parte de la formación de un nuevo espíritu español. Pero donde el autor apunta que Vives tiene una recepción más integral y orgánica, es en el pensamiento del catalán Jaime Balmes, quien desplegó la obra del valentino por toda la zona central del siglo XIX. También los castellanos comienzan a interesarse por Vives. Entre ellos, destacan las figuras de Joaquín Costa y de Marcelino Me-

néndez y Pelayo, sin olvidar a su principal discípulo, Adolfo Bonilla, autor de la primera monografía con pretensiones de monumentalidad dedicada al valentino. Entrados ya en el siglo XX, Villacañas nos habla del chocante fervor franquista por Vives y finaliza en la década de 1980, destacando la importancia del erudito mexicano Enrique González, al que reconoce como el mejor conocedor de Luis Vives en la actualidad.

Paso a paso, a través de su vida y de su obra, el biógrafo nos va descubriendo un personaje apasionante, pleno de inteligencia y sensibilidad, que trabajó duro para conocer a fondo la realidad cambiante y compleja que le tocó vivir con los ojos de un sefardita valenciano, pero también con la mente de un humanista europeo. Tanto el profesor Villacañas como otros estudiosos afirman que Vives es nuestro primer filósofo moderno.

Sería osado asegurar que este completísimo libro que comentamos es el definitivo, sin embargo sí me atrevo a decir que casi, casi, lo es.

por **Isabel de Armas**



No todo cabe en un cuerpo

Belén Gopegui
Existiríamos el mar

Literatura Random House
297 páginas

Este libro aborda nuestro presente inmediato partiendo de un deseo conjunto de hacer las cosas. Así lo expresa uno de los personajes de *Existiríamos el mar*: *No todo cabe en un cuerpo*. La autora ha contado que detrás hay muchas conversaciones surgidas en el último tiempo. La construcción de un relato colectivo que trata de un grupo de amigos, un poco disidentes, que plantean una convivencia distinta. El protagonismo plural está en buena parte de los libros de Gopegui, así como la denuncia de las injusticias, la explotación o los problemas sociales, temas por los que desde el principio se la ha relacionado con algunos de sus referentes del realismo social de los cincuenta.

Autora de izquierdas, comunista y revolucionaria, su ideología y ética abren un diálogo militante en una ficción que cuestiona la realidad que nos hacen creer que es. Despliega, como un arsenal, además de una enorme inteligencia, aquellas cuestiones de las que no se habla (dinero, ciencia, sentimientos, relaciones poco representadas), precisamente lo que nos

afecta. Este libro suma encuentros, propone alternativas para organizarse (movimientos sociales, sindicatos, cooperativas, feminismos), sabe que juntos somos más fuertes.

Como se pregunta Marta Sanz en su ensayo *No tan incendiario: ¿Se puede (o se debe) hacer política con la literatura en tiempos en los que se empeñan en hacer literatura de la política?* Belén Gopegui lleva treinta años apuntando en esa dirección. Hoy en día, la manera en que se dan las informaciones o cómo nos relacionamos con ellas son más reconocibles por los lectores. Las crisis continuas que afectan de pleno al mundo desarrollado tal vez despiertan conciencias. En su editorial *Periférica*, además del ensayo de Sanz, Julián Rodríguez reunió, con buen ojo, a autores como Constantino Bértolo y su profundo análisis de la crítica en *La cena de los notables* o a Damían Tabarovsky, que en su ensayo definitorio, *Literatura de izquierda*, podría quedar enmarcada esta autora con la que tiene, en mi opinión, una mirada muy similar hacia su propia escritura.

A lo largo de su trayectoria, Gopegui ha ido acentuando ese marcado sesgo político-social siempre dentro de la literatura de ficción (son los personajes los que se expresan, la narración la que vehicula una corriente de pensamiento muy concreta a pesar de que, entrelíneas, escuchamos a la autora). En *La conquista del aire*, quizá su libro más revelador, encuentro ciertas similitudes respecto a esta última novela (los amigos que protagonizaban aquella historia tenían a su vez cuarenta años, uno de ellos pide prestado dinero al resto, lo que hace que su relación cambie y la trama, perfectamente estructurada, sirva de reflexión acerca de la sociedad del momento). Entonces el discurso y la narración iban ligados, contaban con otra urgencia, resultaban más potentes, como si la autora arriesgara ahí su propia existencia. *Existiríamos el mar* no termina de lograr la emoción precisa. La cantidad de ideas lanzada es apabullante, pero adquiere un ritmo lento (los personajes conversan hasta la extenuación: hay que cuestionarlo todo, explicarse lo que ocu-

rre, se revuelven una y otra vez en su cansancio tenaz), la trama es exigua (durante bastante tiempo prácticamente desaparece), meramente funcional (da corporeidad) y, por lo tanto, prescindible. Lo interesante del libro es la apuesta formal evidente en el uso del lenguaje. Lo político se halla en el tono conversacional espontáneo, de inmediatez, que mantienen los personajes (¿y qué hay más real que una conversación?), donde conviven argumentos bien desarrollados, afán de teorizar y convencer, debate profundo, coletillas, ideas geniales y conflictivas, lugares comunes, frases prestadas, los tópicos de nuestra época. Me pregunto si esta deriva no tendría mejor cabida en cierto tipo de ensayo o formas más libres como los ejemplos anteriormente citados, que agarrarse finalmente a contar una historia convencional que deja, no obstante, escenas de intensidad.

La voz narradora de *Existiríamos el mar* habla desde una de esas realidades posibles que podrían encontrarse en esta. Concretamente en la calle Martín de Vargas, número 26, 3º c, en Madrid. Allí viven Lena, Ramiro, Camelia, Hugo y, hasta hace un mes, también Jara. Rondan los cuarenta años, no cuentan con un colchón económico aunque todos trabajan, excepto Jara, que ahora ha desaparecido pero antes siempre estaba en casa cuando los demás llegaban. Sin idealizar su situación, han construido algo con escasa libertad, modificado algunas cosas en su forma de estar y habitar con los demás. En una sociedad individualista en la que el capitalismo lo absorbe todo, cuánto vale que compartan su vida contigo y te hagan partícipe de ella, enriquezcan la tuya, la llenen de sensaciones nuevas. Aquí aprenden unos de otros, son felices cuando pueden ayudar y no solo recibir ayuda, la casa y el trabajo son refugios principales, pero al lado están la compañía, los cuidados, la defensa de lo común, lo público. En la tarea

de pensarnos y en nuestra responsabilidad como ciudadanos rescatan lo que sí está bien, tratan de ser buenas personas, hacen que todo sea menos costoso. Las funciones que realizan se describen pormenorizadamente: en qué consisten, su especificidad, su sentido, los intereses que hay detrás, para quién es el fruto de nuestro trabajo o cómo su falta nos determina. Camelia es administrativa, sindicalista no oficialista y madre alejada de su hija un año entero. Lena investiga con células en un laboratorio y piensa que lo que hace tal vez pueda resultar útil algún día. Hugo es programador, hace largas jornadas, le cuesta dormir. Ramiro, delegado sindical sin posibilidad de ascender, trabaja en el pasillo de una gran multinacional. Lena, Hugo, Camelia, Ramiro y Jara trazan una historia conjunta hecha con pedazos de sí mismos.

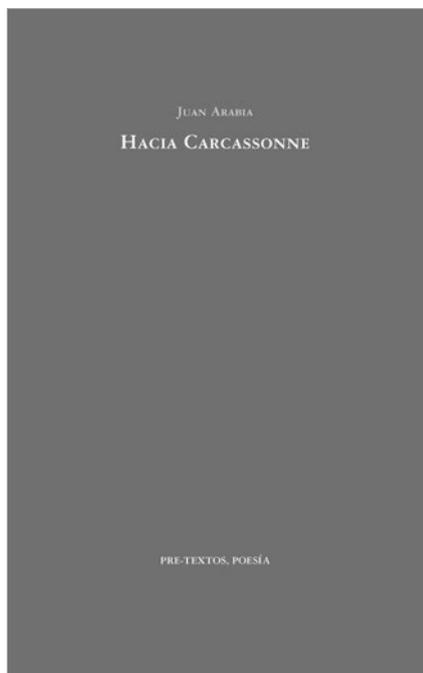
La propuesta estética demuestra un evidente interés por recoger y plasmar la oralidad en la que nos envolvemos y comunicamos (nuestras conversaciones, pensamientos y actos continuos). El uso de un tipo de expresiones y estructuras coloquiales es algo meditado: nos insta a salir y tocar el timbre de al lado, acercarnos otra vez. Reconozco que a veces esta reproducción del habla de mis vecinos me resulta forzada. Sin embargo, volviendo a la comparación, en *La conquista del aire* la manera en la que se hablan los personajes es capaz de reflejar y hacer un retrato más cierto o reconocible de nuestras vidas. En este sentido, me parece que hoy las propuestas de autoras con intenciones parecidas (conciencia de clase, de género) como Cristina Morales o Elena Medel, cuya obra interactúa, sin duda alguna, con la de Gopegui (cada una siguiendo una tradición con unos referentes, prioridades y preocupaciones distintas), están dando con la tecla adecuada.

La estabilidad de la convivencia de Martín de Vargas se tambalea al

marcharse Jara sin decir nada. Romper lo establecido desconcierta en un primer momento. El cambio provoca réplicas: quizás ese sea su valor, el de sacudir al resto, moverse cuando todo está quieto, mantener esa sensibilidad, valentía o angustia para hacerlo la primera. La que va más lejos de todos o la que tiene menos que perder o más problemas y solo sigue adelante porque necesita ser autosuficiente (la escena en la que enumera ofertas de empleo de un portal tipo Infojobs es sobrecogedora). Si se mueve una se mueven todas. Como un resorte que se activa, los cuatro ninjas, que se nombran así en la novela, pasan a la acción porque es insuficiente lo que vienen haciendo (casi siempre lo es).

Apunta hacia el final del libro: *Existir es el primero de los derechos. Por eso la primera ley social es la que asegura a todos los miembros de la sociedad los medios de existir*. El condicional, existiríamos, se encamina hacia otras maneras de vivir. Unas que logren mantener el pulso o latir común que supone formar parte de algo que va más allá; el infinito, lo inabarcable, lo innombrable. Este es el libro que Belén Gopegui quería escribir. Su posicionamiento implica la amenaza de tirar abajo el sistema establecido, lo que hace que inevitablemente nade a la contra buscando un poco de horizonte. Como no puede ser de otra manera, predica con el ejemplo de sus personajes: hace aquí un buen trabajo. Y nos deja, al menos a mí, a la espera de su siguiente obra.

por **María Cabrera**



Juan Arabia en su plata nevada

Juan Arabia
Hacia Carcassonne

Editorial Pre-Textos
44 páginas

La línea evolutiva de la lírica de Juan Arabia (Buenos Aires, 1983) es ascendente y en esta subida *Hacia Carcassonne* resulta una alzada más. ¿De dónde viene ese progreso? Pues principalmente de la tensión lingüística que, a su vez, procede de un cruce entre una imaginería potente, un simbolismo de vuelo, un lenguaje que sabe modular sus registros y una musicalidad que conoce bien su respiración. Lo bueno de un libro de poesía es que te vaya sorprendiendo a cada paso porque la trama en lo versal reside en el asombro y en la sugerencia. Algo que ocurre con equilibrada constancia, con espuelas brillantes y con una particularidad que se hace distintivo. Cuando uno lee poesía, hay que mirar los estratos, las capas que se han ido sedimentando en las diversas transformaciones creativas e intuir sus tiempos y sus topografías.

Vamos a ir por un camino poco habitual en mi quehacer como crítico, en el cual habitualmente voy trasladando la información reflexiva del libro a través de las temáticas y la disposición estructural (entre otros aspectos

críticos usuales). Pero esta vez, no nos vamos a lanzar por los cauces inhabituales. Vamos a elegir varios pivotes de *Hacia Carcassonne* y en esta elección, una primera parada podemos realizarla en «Purgatorio Crane». Se deja un primer paso a unas cursivas: *Exile is thus a purgatory* que se renuevan casi a modo de traducción en un verso central: «El exilio es así un purgatorio donde Dante se amarra». Antes se nos ha colocado la mirada en ese mar, en ese diapasón, en esas campanas...Imagen que abre el cierre, que despliega la paradoja, que se hace circular. De este modo, aparece como contrapunto de ese paraíso, esa posible correspondencia, ese encaje condicional: «hasta que la amplia mirada del paraíso/sea correspondida con el vórtice de nuestras almas». En medio queda una duplicación de citas (como la referencia al poeta estadounidense Hart Crane), esta vez con Rimbaud como maestro ceremonias. Y, sobre todo, ese final distinguido por diferente de poema casi visual.

Si «la poesía no es contingencia/ es eternidad» aquí, en este libro, nos en-

contramos con varios jalones, entre otros, el de ese pivote de «Opium Carcassonne», texto que uno considera central. Las razones estriban en que aparece ya nombrada esa cité del sur de Francia, amurallada, comunera y medieval; en que se aniquilan las distancias y sus símbolos...; en que el *trovar leu* se hace con su propio discurso y brilla (así como el de otros trovares). Juan Arabia va hacia el origen porque la poesía es un modo de ir hacia las entrañas, porque el escribir poesía es un modo de ser y aquí las geografías se perfilan con espacios anchurosos.

Este poema tira para arriba al lector hacia ese canto trovadoresco en que lo musical se mezcla con lo mediterráneo, en que se desenvuelve una retórica clara en sus oscuros, pues no estamos ante el habitual discurso poético (nos lo refresca otro poema cuando nos dice «recordando cómo el trovar/no era sólo cosa de afinar oídos/sino de dar de probar al gentío/el gusto y betún de las suelas»). Es cierto, pero en *Hacia Carcassonne* se hace de un modo en el que la oralidad se presenta de otra manera. Estamos

habitados a que si dialogamos sobre el plano del habla, nos vayamos a una poesía clara, experiencial, cercana. Nada acomodaticia, epigonal o chirle es la poesía de Juan Arabia (ya lo demostró con entregas anteriores como *El enemigo de los thirties* o *Desalojo de la naturaleza*). Pero vayamos a «Opium Carcassonne», ya el inicio agarra: «A toda luz, como bebiendo del sol en su orilla, [...]» y con este comienzo que no desmaya vamos trepando por la claridad, por las calles y su pasado, por los lados ocultos de lo oral. ¿Qué son los lados ocultos de lo oral? La naturalidad del hermetismo, el coloquialismo de lo barroco, la sombra elegante del silencio de las imágenes, la espontaneidad de la tensión lírica-informativa... Podemos observarlo como se contemplan mejor las explicaciones, con ejemplos: «Debo recordar, sin embargo,/el espesor de tu firma/la nostalgia cautelosa/ y el estéril excremento que disuelve tu mirada».

Para el viaje siempre hay que llevar (y hacer) algún libro y este se va haciendo amurallado y retornable, pues las capas están bien dispuestas, bien asentadas, con lo cual el debate entre «el cantar oscuro y el cantar liviano» salta por los aires en favor de una unión sin prejuicios ni imposturas; al igual que la confrontación de influencias, las cuales se van desgranando aquí y allá; o el babelismo que se ejercita con cuidado y sin excesos. Ahí tenemos varios casos en los que se transmuta la lengua materna en otra manera de decir, el más significativo es «Sparo Karma» escrito totalmente en italiano y en el que la alargada figura de Pound resuena; y también, textos como «Presencia» en el que se intercalan versos en francés e italiano. En este poema se prosigue con ese hilo conductor del libro: ese diálogo con los trovadores provenzales, con su poesía y su entorno. Es aquí, en «Presencia», donde cobra gran fuerza con esos lunáticos de la noche académica o con ese Ar-

naut Daniel que aparece finalmente para irse cantando.

¿Y desde ese diálogo qué hay de tradición en Juan Arabia y *Hacia Carcassonne*? Pues, en primer lugar, estamos ante un largo homenaje hacia un momento poético y hacia una manera de saber vivir. Y más allá se recoge ese espacio poético listo y renovado para el conceptismo y la imagen, para el *trobar ric*, en el que el desvío y lo singular de la métrica del ritmo junto con la utilización de palabras escasamente empleadas nos llevan aquí (y también en aquel momento) a lecturas múltiples y sabrosas. Como el mismo Artaud Daniel, Juan Arabia trabaja su arte de componer versos a modo de joyero y para ello lima y pule su obra con materiales preciosos y poco vistos.

Ese *trobar ric* va complementándose con el *trobar clus*, más inclinado hacia la poesía hermética, hacia las rimas elaboradas y palabras bien seleccionadas (¡qué menos en un poeta!) que, en algunos casos, se llega más por su sonido que por su significación. Ahí tenemos «Sextina: Defensa al trobar clus» (dicen que Artaud Daniel fue el creador de este tirabuzón métrico): «Esos bardos que imitan a los pájaros/silvestres, siempre olvidan que las jaulas/cercan los aires más puros, la tierra/se seca, y así la flor debe cantar/y restringir su luz, donde las malezas/bailan hacia el unísono del sol». Uno sigue pensando que un poeta debe instruirse, ejercitarse o usar en algún momento de su trayectoria poética composiciones de este tipo, una sextina, un soneto, una octava real, una silva... Juan Arabia sale muy bien parado cuando practica este virtuosismo en el que se coordina la variación signíca, cuestión que se va trenzando a lo largo de este poemario.

Hacia Carcassonne representa un envite valioso para lectores atrevidos, para un lector que quiere salir de caminos excesivamente trillados (la

poesía actual se inclina excesivamente hacia una ingente epigonalidad), para un lector curioso, explorador y que gusta de experimentar los desvíos del lenguaje. En este trayecto se compilan diversas búsquedas que nos van llevando a la sensación de poema único y a una instigación a salirse de lo gregario; por eso, estamos ante un libro de poemas que crea un espacio singular, desde su propio decir ajeno a hábitos y comodidades. En *Hacia Carcassonne* aparece esa palabra desgarrada que hace un recorrido repleto de significaciones; esa escritura que no le teme al riesgo y que resguarda constantemente la veta indagatoria. Sus poemas expresan una poética del afuera y se dan a una migración que supone un intenso cruce de voces cotidianas, herméticas y literarias. Todo un logro esta vereda lírica.

por **Julio César Galán**



El parasimpático

Edgardo Dobry
El parasimpático

Club Editor
106 páginas

¿Qué lugar ofrecen nuestras sociedades capitalistas a la poesía?, ¿de qué manera la poesía puede intervenir en la realidad del s. XXI?, ¿cómo seguir escribiendo en primera persona después de que Rimbaud declarara *Je est un autre?*, o aun ¿qué tradición literaria para la lengua castellana en la era de la globalización? Son algunas de las preguntas a las que invita Edgardo Dobry (Rosario, Argentina, 1962), desde las distintas facetas de su producción, como poeta, ensayista, traductor y profesor en la Universidad de Barcelona, ciudad en la que reside.

Su nuevo poemario, *El parasimpático*, muestra a un poeta contemplativo, que reflexiona en verso sobre lo que observa, escenas y situaciones de la realidad circunstancial en la que el sujeto lírico se inscribe, como parte de la misma. El título sugiere, en este sentido, una metonimia científica como principio de la producción poética: frente a la adrenalina generada por el sistema nervioso simpático, el parasimpático estimula la relajación, y el poeta aquí parece estar bajo sus

efectos, en estado de reposo. Se trata, quizás, de una nueva forma de resistencia para la poesía, ante la productividad y el rendimiento que exige nuestra época. De ahí la advertencia con la que empieza el soneto que abre, no sin humor, el poemario: «Debes saberlo, libro: aquí abajo / no habrá para ti premio hoy en día; / cuando el hombre suspira todavía / nadie aprecia virtud en su trabajo».

Lejos de una actitud mística o trascendente, la contemplación del poeta consiste para *El parasimpático* en rescatar la dimensión humana de la realidad, que por momentos creíamos perdida. Recuerda en cierta medida al arte de Montaigne en sus ensayos, pues como al filósofo francés, pero a través del verso, a Dobry le interesan los temas más variados de la realidad para abordar a través de ellos la condición humana. Mediante un tono conversacional, aunque no oral, los poemas se convierten en meditaciones sobre la vida de todos los días, brindando a las situaciones anodinas y a las pequeñas cosas un sentido nuevo, la mayoría de las veces no

exento de un sutil tono mordaz. Lo parasimpático podría constituir en este sentido un neologismo para evocar tanto el estado contemplativo que favorece la quietud, como el humor que se desprende de una mirada que, dejándose asombrar en ese estado, revela una nueva dimensión humana a partir de lo más banal e inesperado, como en los siguientes versos: «esa mueca pálida al trasluz con filo / de asombro en torno al cuello / quiere ahuyentar la mosca que lo humilla, / desnuda como está, siempre despierta». De acuerdo con ello, no se hallan aquí ni la luz cegadora de una intensidad vanguardista, ni *la noche oscura del alma* espiritual; frente a la mañana luminosa, estos poemas tienen lugar «de mañana, / la taza en la mano, la tostada en la mesa», en «Una mañana de marzo templada», o «después del almuerzo», en «la tarde distraída». Frente al lenguaje exaltado que busca la plenitud, *El parasimpático* se adecua con la serenidad y somnolencia de una atmósfera propicia para la meditación interior, como en la siguiente analogía: «esa zona de abril en que la

flora, // como un trabajo publicado, / se muestra algo apenada». Es precisamente bajo la luz tenue, cuando los sentidos son capaces de entrever lo que tradicionalmente la poesía común calla, y devolver a la cotidiana transparencia un halo de excepcionalidad: «Cada vez que entra un vecino / la puerta de la calle hipnotizada // relincha a la indolente luna / que de un estornudo la despierta». Estos poemas de Dobry proponen, así, una meditación abierta al mundo, que en lugar de conducir al ensimismamiento irremediable, se muestra atenta a los demás, convocándolos en un diálogo continuo, generalmente a través de la evocación de seres queridos y amigos que funcionan a la vez como disparadores y contrapunto para la reflexión. De este modo, la melancolía provocada por las pérdidas, muy presentes también en el libro, se ve compensada por la alegría de la complicidad que generan las vivencias y referencias compartidas. En muchas ocasiones la amistad está en el centro de la escena, como en los poemas «Confusión» y «Lo mejor es no fumar», originando el carácter humorístico de situaciones contradictorias e insólitas memorables. Precisamente este último poema se inspira en un tema de *Le spleen de Paris* de Baudelaire, que fue condenado en su época por delito moral al asociar poesía y dinero.

Consciente de que la poesía de hoy no puede sino ser heredera del poeta francés en tanto que primer poeta de la vida moderna, Dobry propone en *El parasimpático* una lúcida articulación entre la circulación mercantil y la poesía. Las tres partes que componen el libro se titulan «peso neto», «como todo» y «un réquiem». En el primer caso, el «peso neto» equivale literalmente al peso real de una mercancía sin su embalaje, pero también, en su acepción económica, significa la cantidad resultante tras haber aplicado los descuentos debidos. ¿Se trata acaso de una metáfora para re-

ferirse a la materia literaria como el cuerpo desnudo de la lengua, sin contenidos superficiales ni florituras? ¿o hay que interpretarlo como una broma del poeta al recordar lo poco que nos va quedando en este mundo? El segundo subtítulo, «como todo», ofrece a su vez distintas lecturas, según leamos en el «como» un verbo, en cuyo caso evocaría una insaciable glotonería y ambición propiamente capitalistas, o un término comparativo, con el grado de tolerancia o resignación de la expresión. No se trata de proponer lecturas excluyentes, sino de volver precisamente audible la tensión que provoca el encuentro entre ocio y productividad. Es en la articulación de esa tensión donde los poemas de *El parasimpático* resultan de un hallazgo particularmente original y sorprendente.

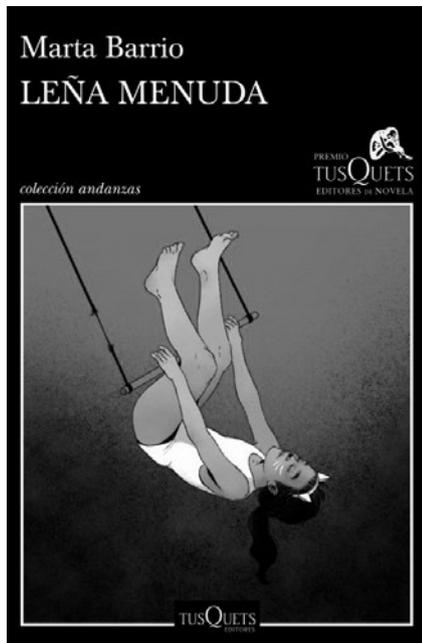
La tercera parte del poemario es un réquiem, en el que nuevamente Dobry rompe con la solemnidad que presupone el género para retratar a un ser querido, a quien restituye toda su vitalidad, a partir de algunas anécdotas que despliega a lo largo del poema. La muerte reaparece en otro hermoso poema donde la madre del poeta lo visita en la cocina; el carácter tragicómico de la escena alcanza una dimensión de ternura extraordinaria. Sin sensiblería ni sacralización, en estos versos de Dobry encontramos a un sujeto lírico atravesado por la experiencia y los afectos.

Fruto de un sujeto anclado en su realidad histórica, la lengua se expone como materia del tiempo, en toda su densidad. No solo a través de la historicidad de la lengua Dobry devuelve el poema a la realidad, sino que además procura un cuidado excelso a las palabras, consciente de que en los distintos significantes se ha depositado el tiempo. Por esta razón, como ya hacía en otros poemarios anteriores, Dobry juega con la polisemia de los términos, despertando sentidos dormidos e inusuales, revitalizando

la lengua y posibilitando, por consiguiente, una pluralidad de lecturas e interpretaciones.

Por último, junto a la conciencia con la que Dobry se sirve de la lengua, de su materialidad como manifestación de su historicidad y, por consiguiente, a su trabajo de poeta en el sentido etimológico de *poiesis*, esto es del obrar literalmente con la materia, destacaré también la lucidez con la que el poeta se inserta en la tradición. Argentino radicado en España, Dobry se apropia y resemantiza la rica herencia de la lengua castellana de todos los tiempos. Es más, en estos poemas la tradición española es inseparable de la tradición americana, pero también de la tradición europea de la lírica moderna. Junto al diálogo con amigos y familiares, vivos y muertos, en los versos de *El parasimpático* resuenan de este modo poetas tan distintos como Góngora, Darío, Vallejo, Ajmátova o Baudelaire, por nombrar algunos ejemplos. Es tal vez el gran desafío de este libro: proponer una poesía a la vez local y universal, en la que la tradición deja de pertenecer al pasado para convertirse en una sincronía de tiempos que apuestan por una lengua del porvenir.

por **Valentina Litvan**



Marta Barrio: la hondura y el volcán

Marta Barrio
Leña Menuda

Tusquets
315 páginas

En breve tiempo la escritora española Marta Barrio (1986) ha publicado dos novelas y ha obtenido el importante Premio Tusquets. Una irrupción que sorprende porque si bien era conocido su trabajo como editora, hasta la fecha no había publicado textos de ficción y sus escauceos literarios permanecían en la penumbra de la adolescencia cuando participaba en concursos del colegio.

Podría pensarse que años y años fijando su mirada en manuscritos ajenos entrenaron su escritura con lentitud y virtuosismo. Un trabajo de silencio, de curiosidad, de atento viaje hacia los mecanismos más profundos de lo narrativo que ha desembocado en dos títulos de inmensa fuerza y de textura variada.

El que nos ocupa en esta oportunidad: *Leña Menuda*, es una ficción que se adentra en un tema complejo, plagado de paradojas, de fundamentales decisiones, de caminos penumbrados. Uno de esos libros valientes que no teme asomarse al áspero territorio de uno de los discursos más rígidos de nuestro mundo: la maternidad, para luego darle la vuelta y explorarlo

desde una mirada en la que asoman el duelo y la resignación.

En ese sentido, es posible establecer conexiones con un título reciente como *La hija única*, de Guadalupe Nettel, aparecido en 2020 o de un poemario como *Hago la muerte*, de Maritza Jiménez, publicado en 1987. Miradas sobre lo maternal, pero no en su faceta celebratoria de vida que se inicia, sino de vida que nunca alcanzará su desarrollo.

Leña menuda se expande a partir de la historia de un embarazo que desviará su camino más frecuente y se verá enfrentado a la terrible evidencia de la enfermedad, del infinito padecimiento. Como dicen esos versos de Maritza Jiménez que me han acompañado durante la lectura de esta pieza narrativa: «*perdida al fondo/ la palabra MADRE/ devora cunas devora llantos/ sobre amnióticos vitales/ en mi vientre como un puño retando al vacío.../ ya no me crecen/ niños en los ojos/ ya no jugamos a la vida*»; esta pieza ficcional de Barrios crece a partir de la evidencia de una destrucción, de un camino hacia el abismo.

Radica aquí una de las grandes virtudes de esta historia; su gran punto de ruptura sucede en los inicios de la narración; pero la autora, con pulso firme, con profundidad expresiva, no se siente obligada a echar mano de recursos que ofrezcan inesperados giros a la historia para sorprender al lector. Una tragedia se anuncia en las páginas primeras de *Leña menuda*, y la obra se construye solo a partir del pensamiento de una madre que debe asumir que el tiempo apenas le permitirá un único acto de amor hacia su hijo.

La emoción con que esta pieza narrativa se fija en nosotros, surge de un trabajo continuado de exploración, de viaje subterráneo, de descenso hacia los ecos de una imaginación que atisba el quemante infierno por venir en el subsuelo de lo cotidiano. No en vano, en las primeras páginas de esta novela, la protagonista visita un volcán en las islas Eolias. Allí se asoma al cráter (imposible no pensar en Guayota o Pele, terribles dioses que según pueblos antiguos habitaban allí como verdaderas encarnaciones de la furia), y mientras su pensamiento asocia la profundidad

con la solidez de la materia que se gesta, de las formas que se están construyendo para nacer, también percibe un inesperado hedor que le revela cómo en aquello que se esconde muy adentro no habita tan solo el fulgor de un tesoro sino también la posibilidad de la podredumbre.

Imagen que actúa como inesperado fognazo, como excelente desvío de nuestra expectativa lectora. Frente a lo maternal, podría parecer más pertinente la imagen del pozo, la humedad que facilitará la vida y que desde la profunda penumbra acogerá el crecimiento de la existencia. No en vano es posible recordar una reflexión del narrador y ensayista Miguel Gomes sobre la creación y sobre esta figura del líquido oculto bajo tierra: «Cada palabra debe surgir de las honduras; sabremos enseguida de su sinceridad cuando suenen de un modo distinto, abismal. Si interrogamos, hallaremos respuestas, quizá nuestras mismas preguntas, pero recubiertas por una discreta piel de concisión y misterio...el eco salido del pozo jamás será falso...». Pues lo mismo puede decirse de este momento que edifica la novela de Marta Barrio. Su palabra narrativa tiene sinceridad, tiene vigor, pero se trata de una fuerza nacida de la hondura del fuego que todo lo arrasa.

«Quizá haya más voluntad de destrucción que de creación en mí, o quizás solamente pueda crear una cosa a la vez, y mi cuerpo esté demasiado centrado en producir carne de mi carne», acota la narradora en una de las reflexiones que se intercalan dentro del desarrollo de la anécdota central. Lo conflictivo, lo ambiguo, lo plural, que suele ser el motor de las grandes novelas, se despliegan aquí desde las páginas iniciales. La maternidad es plenitud, pero es renuncia. La maternidad es punto de inicio, pero también punto de cierre. Esta incertidumbre construye la humanidad fascinante del personaje (una humanidad también constituida por los ocasionales

clichés que se le escapan en momentos de desesperación), pues desde allí debe tomar desoladoras decisiones una vez que los médicos le revelan que el niño en camino sufre de terribles enfermedades. La protagonista de *Leña menuda* no actúa desde la certeza de las consignas, no elabora un panfleto ni una cartilla pedagógica. Sus acciones irrumpen desde la ternura, desde la oscilante culpa, desde la desnudez de una decisión propia, personal, en la que los discursos externos, religiosos, sociales, no tienen cabida.

Con una estructura fragmentaria muy bien tejida que activa y reactiva la atención del lector, que le entrega distintas capas de lo real en las que se alternan lo personal, lo anecdótico, lo reflexivo, *Leña menuda* avanza como una historia profundamente conmovedora. Aquí también se percibe otro de los grandes logros de este libro. Frente a los abismos continuos de la emoción folletinesca que podían aparecer en cada fase de este proceso, Marta Barrio construye una novela llena de humanidad y elegancia, de contención e inteligencia. Las emociones fáciles, de rápido consumo, no tienen cabida en esta pieza narrativa en la que la destaca el uso preciso de sugerentes detalles que condensan en sí mismos la contundencia dramática de la historia.

Surgen así fragmentos inolvidables que habitarán por siempre en la memoria de un lector atento: unos calcetines con dibujos infantiles en el momento del clímax hospitalario o ese otro momento cuando el rostro del niño condensa todas las edades, todos los rastros del tiempo que su cuerpo no alcanzará.

La protagonista de *Leña menuda* nos interpela, nos implica, nos entremezcla en su materia constitutiva. En sus palabras, somos ese dolor humano de su pérdida, de sus decisiones. Así, es posible recordar lo que afirma Muñoz Molina cuando explica: «Un mal per-

sonaje se parece a su autor o a su modelo: un personaje logrado se parece a cada uno de sus desconocidos lectores...Se sueña escribiendo, pero no siempre es agradable lo que se ve...».

Barrio recupera un fundamental milagro de la ficción. En sus palabras, una historia que irrumpen siendo una historia ajena, se transforma, en cierta medida, en la existencia personal de cada uno de sus espectadores. En estas páginas somos pérdida, somos el inicio de un relato que se cierra en su propio surgimiento. La vida se despliega ante nosotros como un territorio cuyas aparentes luces también contienen el espesor de las sombras.

Es necesario recalcar que, con este libro, Marta Barrio incorpora su nombre a ese grupo de autores que en años recientes configuran la realidad más refulgente de la narrativa en español: Katya Adauí, Rodrigo Blanco Calderón, Magela Baudoin, Liliana Colanzi, Fernanda Trías, Carlos Fonseca, Almudena Sánchez, María Fernanda Ampuero, Antonio Ortuño, Karina Sáinz Borgo, Carlos Manuel Álvarez y Andrea Abreu, entre otros.

Estamos frente a un libro que nos acompañará siempre; una novela que al llegar a su última palabra sigue perdurando en nosotros con la escaladadura que producen esas preguntas que jamás se encerrarán en la facilidad de una única respuesta.

por **Juan Carlos Méndez Guédez**

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 relaciones 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 €

