

nº 861

5 €  
Marzo 2022

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

**LEILA GUERRIERO**

Dossier

**DIARIOS**

DANIEL SALDAÑA PARÍS

IGNACIO PEYRÓ

BEGOÑA MÉNDEZ

MARTA SANZ

JULIO CÉSAR GALÁN

Crónica  
**PACO CERDÀ**

Correspondencias

**VALERIE MILES**

**CRISTINA RIVERA GARZA**

**LAURA FERNÁNDEZ**

Mesa Revuelta

**MARGARITA LEOZ**

“

**El cinismo es siempre como  
el recurso fácil que tenés para  
ser o parecer inteligente**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional  
**Pilar Cancela Rodríguez**

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

Director de Relaciones Culturales y Científicas  
**Guzmán Palacios Fernández**

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural  
**Elena González González**

Director Cuadernos Hispanoamericanos  
**Javier Serena**

Administración Cuadernos Hispanoamericanos  
**Magdalena Sánchez**

Comunicación  
**Mar Álvarez**

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

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

Diseño  
**Lara Lanceta**

Fotografía de portada de Emanuel Zerbos

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](http://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](http://www.cervantesvirtual.com)

De venta en librerías: distribuye Maidhisa

Precio ejemplar: 5 €

# SUMARIO

- 4** ENTREVISTA  
**LEILA GUERRIERO**  
por Carlos Manuel Álvarez
- 16** OTRA VUELTA DE TUERCA  
(EL PERIODISMO DE  
LEILA GUERRIERO)  
por Jacobo Iglesias
- 20** LEILA HA DADO SALA  
por Camila Fabbri
- 22** SEGUNDA VUELTA  
**SOBREPASADOS POR  
LA VIDA**  
por Noemí Sabugal
- 28** CORRESPONDENCIAS  
**CRISTINA RIVERA GARZA  
& LAURA FERNÁNDEZ,  
«ESCRIBÍAMOS ANTES DE  
ESCRIBIR: DESDE EL NO LUGAR,  
ESE YO EXPANDIDO»**  
por Valerie Miles
- 36** CRÓNICAS DEL ASOMBRO  
**MADRID, OTRA VEZ**  
por Gioconda Belli
- 38** CUESTIONARIO  
**«EL TRABAJO CON EL  
LENGUAJE -CON LA  
FORMA- ES LA BASE DE  
LO QUE QUEREMOS CONTAR»**  
Marta Jiménez Serrano
- 40** DOSSIER  
DIARIOS  
**ESA LÁNGUIDA VANGUARDIA.  
APUNTES DISPERSOS SOBRE  
EL DIARIO ÍNTIMO**  
por Daniel Saldaña París
- 46** DE LIBROS HABITABLES:  
OBSERVACIONES SOBRE  
DIARIOS Y DIARISTAS  
por Ignacio Peyró
- 50** DIARIOS ÍNTIMOS DE  
MUJER EN LAS LETRAS  
HISPANOAMERICANAS  
por Begoña Méndez
- 54** TRATADO DEL DELEITE  
por Marta Sanz
- 58** EL DÍA A DÍA  
DE RAFAEL CHIRBES  
por Julio César Galán
- 62** CRÓNICA  
**DEBAJO DEL TABLERO**  
por Paco Cerdà
- 68** MESA REVUELTA  
**TOMÁS GONZÁLEZ,  
LA DESPOJADA BELLEZA  
DE LO VERDADERO**  
por Margarita Leoz
- 72** BIBLIOTECA  
EJERCICIO (IMPOSIBLE) DE SUTURA.  
Purificació Mascarell  
LA PIEZA FUNDAMENTAL. María Cabrera  
SEIS LUNAS NEGRAS. Sergio Colina  
BUCEO EN LOS ABISMOS DE LA VIDA Y EL  
LENGUAJE. Mey Zamora  
LA TIERRA DE LA GRAN PROMESA O CUANDO  
TODO SE DESVANECE. Anna María Iglesia  
CUANDO SOÑAR ES COSA DE DOS. María Ovelar  
CÁNTICO ESPIRITUAL DE SIRENA. María Folguera  
IMPRESIONISMO Y MÍSTICA: EL VIAJE INTERIOR  
DE MIGUEL DE UNAMUNO. Andreu Navarra



Fotografía de Emanuel Zerbos

## LEILA GUERRIERO

**«El cinismo es siempre como el recurso fácil que tenés para ser o parecer inteligente»**

por **Carlos Manuel Álvarez**

**«El campeonato de malambo más famoso de la Argentina, y no lo conocía nadie, yo incluida. ¿Cómo puede ser que algo que está relacionado con un baile argentino más antiguo que el tango no sea conocido? Y que ganar eso sea como ganar el Oscar para esta gente. Historias como medio escondidas que básicamente lo que me despiertan es curiosidad»**

La fuerza indómita de Leila Guerriero secuestra el pulso corriente del lector y le inculca un nuevo ritmo de atención, como si comenzara a entrenarlo en el gimnasio riguroso de la belleza a través de ejercicios retóricos que tensan sin esfuerzo aparente el músculo de lo real. Hablamos de una maestra severa que inventa figuras a través de la imaginación de la mirada, es decir, alguien que combina la materia convencional de la costumbre y encuentra símbolos antiguos, parábolas secretas, furor, desazón y espanto en las soñolientas tramas cotidianas donde la conciencia automática del hombre moderno no puede reconocer la épica ni el fulgor. Leila despigmenta el tono monocorde y descubre, adonde quiera que decida observar, el extraño dibujo de la emoción. Desde un bailarín de malambo, hasta el emigrante chino dueño del supermercado de su barrio en Buenos Aires, su ejercicio de la crónica envía para nosotros mismos despachos desde las tierras extranjeras del presente, lugar que habitamos con una permanente intermitencia. Su estilo ágil y sonoro, la construcción de su relato, una trama que sabe que lo extraordinario es enemigo de la estridencia, dilucida lo fantasmal, vigoriza lo tenue y a través del ritmo imponente de su prosa le entrega a los hechos la sombra inquietante que les permite,

a pesar de las circunstancias, o gracias a ellas, haber ocurrido desde siempre: antes, luego y en cualquier lugar.

**¿Cómo escoges los temas? ¿Qué tiene que pasar para que Leila Guerriero se interese por algo?**

Trabajé mucho años en la redacción de la revista *Dominical* del diario *La Nación*, y cuando hago arqueología en la computadora y reviso esa carpeta veo que hay un poco de todo y unos cuantos temas visibles. Por ejemplo, hay una veta clara que luego la podés encontrar en *Plano americano*, perfiles de gente haciendo cosas creativas. Actores, fotógrafos, pintores. ¿Por qué me interesa eso? Bueno, a lo mejor es un mundo al que de alguna forma siento que pertenezco.

Recuerdo que una vez vi pasar a Bryce Echenique por la redacción. Vivísimo, caminaba. Sigue vivo, obviamente. Para mí, en ese momento, Bryce era como uno de mis héroes literarios. Yo lo vi pasar y miré a mi editor. Llamé a Planeta, recién entraba a la revista, era una periodista muy bisoña. No me conocían mucho. Bryce Echenique era como, no sé, Vargas Llosa. No era un tipo que le levantaba el teléfono a cualquiera y le decía: «sí, sí, ven a hacer una entrevista». Pedí como dos horas y me las dieron. Fue fantástico. Después conocí a Bryce y le hice otra

entrevista más y pues nada, me dio pavor pensar que ya le podía escribir un mail. Es raro eso, pero al principio me pasaba mucho con creadores así, digamos que a veces iba un poco como a lo fan. Por suerte, se me pasó rápido. Como vos sabés, la gente que hace cosas que a uno le gustan mucho no todo el tiempo es gente como que muy admirable, y no está bueno tampoco hacer periodismo de fan. Creo haberme medio salvado de eso porque siempre tuve pudor. Que no se me notara mucho si alguien me interesaba.

El otro rubro tenía que ver con cuestiones sociales bastante marginales todas. Ir a hacer una nota en un leproso que funciona todavía acá en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, ir a la Isla Maciel, que empezó siendo una playa linda, pero la gente la convirtió en un lugar contaminado, un lugar muy peligroso. La situación de las cárceles, la situación de las granjas de rehabilitación de adictos, asesinas, asesinos. Cosas medio enloquecidas como un grupo de magos que se habían organizado en una institución, aunque sin ningún tipo de conformación societaria legal ni nada por el estilo, y se encargaban de desenmascarar a los seudocientíficos, estos que dicen: «tome esta agüita santa que te va a quitar esto». O los movimientos de las iglesias evangelistas.

**«Me parece que muchas cosas cambiaron cuando escribí el primer libro, que es *Los suicidas del fin del mundo*. Para mí el cronista es un tipo que trata de mirar al sesgo, que trata de no ir por el camino predecible, que se preocupa también por la prosa, y que a la hora del reporteo y del trabajo de campo no recorre los caminos previsibles que se recorren usualmente cuando tienes que cubrir algo más rápido o de una manera más tradicional. Siempre creo que traté de hacerlo de una manera más instintiva, pero con el primer libro quedó muy como en evidencia para mí que con menos equis cantidad de reporteo yo no podía volver a hacer absolutamente nada, que con menos equis cantidad de voces yo no podía volver a escribir nada»**

Lo que veo al leer aquellos textos es una mirada que no hace mofa, sino que trata de entender, que trata de tomárselo en serio todo el tiempo. O sea, los magos. No iba a hacer una burla de los magos, me los tomaba en serio. De los evangelistas, trataba de entender qué es lo que encuentra la gente en el evangelismo que dejó de encontrar en el catolicismo más tradicional.

Entonces me parece que yo trato siempre como de andar mirando, a veces me sale, a veces no, y buscando cosas que no están a la vista. Por ahí pienso en *Una historia sencilla*, un libro que escribí sobre un campeonato de malambo en el interior de la Argentina. El campeonato de malambo más famoso de la Argentina, y no lo conocía nadie, yo incluida. ¿Cómo puede ser que algo que está relacionado con un baile argentino más antiguo que el tango no sea conocido? Y que ganar eso sea como ganar el Oscar para

esta gente. Historias como medio escondidas que básicamente lo que me despiertan es curiosidad. Ver cómo funciona ese mundo particular, por qué hay puesto ahí un sueño, una inquietud de un otro que yo no entiendo y quiero entender.

**¿Cuándo sientes tú que hay ese cambio de periodista a cronista, digamos? Porque has dicho dos cosas que son fundamentales. Una es intentar comprender algo que no compartimos, y la otra cuestión es el ejercicio de una mirada que no sé si llamar periférica, pero que consiste en tratar de mirar para donde no se mira. Me imagino que en algún punto hayas entrado en contradicción con los estándares propiamente dichos de una redacción de prensa.**

Mira, la verdad es creo que fui arrojada a esas aguas desde el principio, o mal acostumbrada desde el principio, te diría yo. Por ejemplo, la primera

nota para *Página 30* —la revista mensual de *Página 12* que fue el primer lugar en el que trabajé— tuve un mes para hacerla. Yo no era periodista y aprendí más o menos en diez minutos lo que tenía que hacer. Era una nota sobre el caos del tránsito en la ciudad de Buenos Aires. ¿Cómo se hace una historia, una historia interesante, sobre el caos del tránsito? «Tendrías que hablar con el Ministerio de Transporte» me dijo el editor. «Leé *Crash*, de J. G. Ballard. Conseguite gente que tenga buen auto, y que tenga dos y tres, preguntale si lo guardan en el garaje o en la calle. Hablá con gente de otros países para saber cómo están solucionando el tema del tránsito. Tratá de proyectarlo a un futuro, ¿qué podría pasar con el tránsito?»

Cuando el tipo me dijo: «hablá con la gente», yo dije: «bueno, acá hay como una cosa que podrá ser bibliográfica, de ensayo, y hay otra cosa que va

a ser activa, que va a ser dinámica». Y lo hice. Creo que luego seguí haciendo esto que hago ahora. De una manera mucho más precaria, con una mirada más burlona, más cínica. El cinismo es siempre como el recurso fácil que tenés para ser inteligente o parecer inteligente. Más piadosa también. Yo no soy piadosa, pero, quiero decir, más o menos insolente.

Me parece que muchas cosas cambiaron cuando escribí el primer libro, que es *Los suicidas del fin del mundo*. Para mí el cronista es un tipo que trata de mirar al sesgo, que trata de no ir por el camino predecible, que se preocupa también por la prosa, y que a la hora del reporteo y del trabajo de campo no recorre los caminos previsible que se recorren usualmente cuando tienes que cubrir algo más rápido o de una manera más tradicional. Siempre creo que traté de hacerlo de una manera más instintiva, pero con el primer libro quedó muy como en evidencia para mí que con menos equis cantidad de reporteo yo no podía volver a hacer absolutamente nada, que con menos equis cantidad de voces yo no podía volver a escribir nada. Entonces esas cosas, que son muy buenas, creo yo, se volvieron una especie de autoexigencia más fuerte. Demoré como tres o cuatro años en hacer ese libro y me costó mucho publicarlo, las editoriales me decían que no querían publicar un libro sobre suicidas.

Yo no hago entrevistas de siete meses. Si yo trato de escribir sobre la obra de determinada persona, no la entrevisto quince veces, digamos. Hablo con él una vez, me leo los libros, etcétera, pero no llamaría a eso un perfil. Porque para un perfil necesitaríamos mucho más tiempo y rodear a esa persona con otras voces. Es un trabajo como de mucha densidad. Entonces pasó algo con ese libro. Lo estaba haciendo bien, pero a partir de ahí tenía que ser más extremo, por decirlo de alguna manera.



Fotografía de Magdalena Siedlecki

**¿Y cuál es hoy la cantidad equis de reporte o la cantidad equis de tiempo que inviertes para llegar al perfil, digamos, para llegar a la crónica, o cuáles son las cosas que no pueden faltar?**

En cada caso es distinto. A veces empezás a hablar con las personas conocidas o las amigas de una persona y hablás con los tres y los tres son increíbles y pensás: «cómo voy a hacer para poner esto», porque todo lo que dicen es alucinante. Y otras veces vas y vas. Yo creo que lo que hay que hacer es insistir y tener flexibilidad. A veces el chofer de una persona es más interesante que el novio o la novia, digamos, en esos términos. También hay que ser como imaginativos, o sea, flexibles e imaginativos. Permanecer muy atentos al discurso del otro, escuchar cuáles son las personas que entran en su mapa de relaciones y medio como que ir tomando nota mental de esas personas, ver cómo aparecen en ese discurso, o sea, que no sea nada más un conocido lejano, que sea gente realmente relevante. Pero también tener en cuenta que lo que necesitás es una visión. Si solo vas a entrevistar a la madre, la mujer, la hija, la hermana, es muy posible que tengas una visión bastante cerrada también de eso.

Hay que abrir mucho, no sé, hablar con colegas, con compañeros de trabajo, con gente que ya no esté tan cerca, que se hayan dejado de ver años atrás. Es muy interesante hablar con gente que conoció por ahí al personaje en otras circunstancias. Incluso revisar los conflictos que hubo. Y también es interesante tener opiniones por fuera del plano personal. Por ejemplo, en el caso de un músico es muy interesante hablar con un gran crítico musical para que te dé un panorama, una voz autorizada, porque uno es un cronista, uno no es crítico de rock, ni crítico literario, ni crítico de moda. A mí eso me ayuda muchísimo, más allá de que, por supuesto, uno siempre tiene bibliografías y otro montón de cosas.

**Háblame un poco ya del lenguaje, de la escritura. Ahorita mencionabas *Una historia sencilla*, un libro en el que tratas un tema local, folclórico, si se quiere, y el texto excede por completo el interés del contexto particular que cuentas. ¿Cómo tratar un tema tan específico, tan intrincado, y hacer que resuene en todas partes?**

Me parece que el hecho de que sea universal viene, por un lado, de la misma naturaleza de la historia, aunque también te voy a decir algo poco modesto de mi parte, y es que si esa misma naturaleza de la historia no la sabés ver, te puede pasar completamente desapercibida. Creo que en esa historia hay una épica impresionante, la épica de un hombre común que tiene un sueño completamente fuera del registro de sus posibilidades. Todas las personas que iban a Laborde querían ganar ese campeonato. Te digo esto aun cuando todo va un poco como por fuera de mis propias ideas. Querían ganar el honor. No obtienen un premio en plata. Ser campeón de malambo de Laborde es ser campeón para toda la vida y eso implica que vas a tener más alumnos, que vas a tener ingresos mejores porque te van a llamar para que seas jurado de lugares, pero tampoco es que te vas a transformar en una persona que gana cien mil dolares al año.

Se juegan muchas cosas que tienen que ver con eso, con el honor, y en general son todas personas muy humildes que se dedican a una disciplina artística, porque el baile es eso, un arte. Entonces lo que ves ahí es la vieja historia de David contra Goliat. Es el pequeño ser, sujeto humano, peleando de una forma contra el sistema que le dice: «tú no», que le dice: «tú no podrás, no estás hecho para soñar, tú no perteneces al mundo de las ambiciones. Resignate, sé albañil, sé algo que no querés ser, jodete, eres una rata. Naciste donde cayó el rayo de la mala suerte. Tu destino es la desgra-

cia». Y esta gente son unos emancipados contra eso.

Entonces, digo, ¿cómo no va a haber una gran historia? Para mí era evidente que había una gran historia, y tuve la suerte de dar con una persona como Rodolfo González Alcántara, que estaba más loco que yo, porque, bueno, ahora el libro está terminado y está escrito y lo más asombroso del libro es que sea real. Quiero decir, yo seguí la vida de este tipo, y después de seis o siete meses me pregunté por primera vez: «¿qué pasa si no gana el año que viene?». Había una historia igual. También me parecía tremendo si Rodolfo fracasaba definitivamente y se retiraba del mundo del baile, pero qué si Rodolfo perdía y volvía a intentarlo el año siguiente, y volvía a perder y volvía a intentarlo. No me iba a pasar la vida yendo a Laborde con Rodolfo, ¿entendés? En un momento fue como: «oh, ya, ¿qué hice?». Pero bueno, nada, seguí adelante. Cuando me di cuenta pensé que era una persona insana, alguien que no piensa las cosas.

**¿Y cuando ganó cómo lo sentiste?**

Muy preocupada, y registrando y registrando. Yo estaba detrás esperando con él y todo era una tensión tremenda. Lo que quería era el momento de su cara en el anuncio, si se iba a poner a llorar, si se iba a decepcionar si no ganaba, si se iba a morir de un infarto, qué iba a hacer. Yo era una cámara y no podía parar de mirar. No me acuerdo lo que sentí. No tengo el menor registro de sentimiento alguno. Tengo todas las libretas, está todo anotado.

**Cero conciencia de ti misma en ese momento.**

Nada. Estaba completamente metida en mirar las caras, mirar los gritos, verlo a él tirado en el suelo, abrazándose. Y yo tomaba notas. «Hacen esto, hacen aquello». Sacaba fotos, grababa, como una máquina. En ese momento



yo creo que me tirás un pedrazo y no me doy cuenta.

También eres una gran editora, reconocidísima. ¿Cuál es la diferencia?

Una editora insoportable.

Sí, es verdad, un poco insoportable, en el mejor sentido. Es una escuela pasar por ahí, sinceramente. A mí me asombra muchísimo el rigor con el que editas. Me asombra y admiro esa obsesión con la escritura que trasladas igual al texto de otro. Ahí hay algo que habla de ti en términos muy elogiosos, me parece, porque al final sigue siendo el texto de otro. Quizá el editor tiene un posición menos egoísta que la posición de quien escribe. ¿Cómo es la relación con la palabra en cada uno de estos oficios?

Lo disfruto mucho, lo que pasa es que es completamente distinto. Cuando yo termino un texto con el cual estoy muy satisfecha, un texto escrito por mí, digo, un texto en el que está todo, hay un nivel de entrega, un nivel de plenitud. No dura mucho, pero es absoluto. Es uno de esos momentos en la vida en que está todo alineado, la luz justa, la temperatura justa, la tensión justa del músculo, el peso exacto. Ese trance es distinto a la sensación de editar, pero a veces, cuando recibís una primera versión de un texto o un libro de otro y vas leyendo, eso que vas leyendo es tan glorioso y gozoso, a pesar de que sabés que estás trabajando, de que estás editando, que faltan cosas, trabajar muchas partes y cambiar otras. Es como entrar en una especie de cueva de Alí Babá repleta de tesoros. Todavía con las luces en penumbras, medio apagadas. Pero vos ya percibís el tesoro ahí, y sabés que cuando todo eso se alumbre, va a ser deslumbrante, y sabés que podés trabajar en conjunto con otro para decirle: «mirá lo que hay acá, prendámosle todo, démosle todo el voltaje a esto». Hay una satisfacción infernal.

**«Cuando yo termino un texto con el cual estoy muy satisfecha, un texto escrito por mí, digo, un texto en el que está todo, hay un nivel de entrega, un nivel de plenitud. No dura mucho, pero es absoluto. Es uno de esos momentos en la vida en que está todo alineado, la luz justa, la temperatura justa, la tensión justa del músculo, el peso exacto»**

A veces no es tan grato, tenés que resolver textos más rápido, o la relación con el autor no es tan íntima. Pero cuando todo eso pasa, es bárbaro. El otro día le escribía a uno de esos autores con los que siempre me deslumbra trabajar y le decía: «hagámonos primos por decreto, digamos que somos primos». Para mí es muy satisfactorio también hacer que el otro brille más, brille mejor, a mí eso me gusta. Yo creo que, básicamente, si había algo que extremar más, se terminó de extremar con el trabajo de edición. Quiero decir, en el sentido de no dejar pasar cosas, una cronología equivocada, una palabra que está como demasiado exagerada. Y para mi escritura también puede ser estimulante. Cuando vos estás leyendo uno de estos libros o textos que uno edita y dice: «wow». Resulta muy estimulante y te dan ganas de escribir.

**¿Has tenido para ti editores como lo que eres tú para los demás?**

No, no mucho. Pero he tenido buenos editores. Yo no estudié periodismo, así que si alguien me buscó o me dio algún tipo de señalamiento o esas

cosas, fueron mis editores. Desde los que tuve en *Página 30*, hasta mis editores de *La Nación*, hasta editores como Elvio Gandolfo, que fue mi primer editor para un medio extranjero. Homero Alsina Thevenet me decía: «Querida, muchacha, me encanta todo el texto, pero parece como que al final te cansaste un poco. ¿Por qué no le buscas una vuelta?». Y también son lecciones, porque como editor primero te elogia y después te dice «pero». No empezar por el «pero». Las cosas que te enseña un editor no solo tienen que ver con marcarte un texto con comentarios, digamos. Tiene que ver con abrirte la cabeza acerca de cómo puedes ver una realidad, con llamarte la atención en términos de que «este dato es muy fuerte, ¿cómo podemos sostener esto con algún argumento?, ¿cuál es la fuente?». Yo soy bastante como rápida en ese sentido. Si me decís las cosas una vez, y yo encuentro que esa es la sugerencia justa, o que ese señalamiento es lógico, que es la mayoría de las veces, digamos, después lo aplico siempre. Ha sido una tarea de acumulación a lo largo de muchos años.

¿Hoy quién te edita? Digo, porque la edición es como la invasión de las ideas del otro, y cuando se llega a ese grado de reconocimiento, a esa exposición que tienes, quizá te quedes un poco sola a la hora de lidiar con las palabras. ¿Te edita alguien hoy, o ya eso no pasa con Leila? ¿Nadie se atreve a intervenir?

No, no es que no se atrean. Me parece que hay una cosa. Los libros, obviamente, tienen una corrección, pero es más una corrección de estilo, guion largo, guion corto, la comilla, o de pronto alguna falta de ortografía. Son cuestiones mínimas. A veces algunas me atemorizan un poco, o esas indicaciones que hablan de una lectura del tipo «esta frase está repetida

en tres páginas». Y, la verdad, sí, está repetida porque es como un estribillo. O sea, hay algo que no estamos entendiendo a fondo. Pero no es como un cuestionamiento. Y si fuera el cuestionamiento de un editor que te dice: «A mí me parece que este estribillo repetido así no funciona, cansa, demasiado artificioso», bueno, lo reviso. Pero si proviene de una lectura que es como que no encaja, me preocupa un poco, digo. No creo que tenga que ver con no atreverse. Yo trabajo con diecisiete o veinte versiones de los textos antes de mandarlas. Entonces, cuando llega al final, suele ser algo que está muy trabajado, muy pensado. Tampoco quiero decir que a mí nadie me co-

rrige ni una coma. No, no estoy en esa situación. Pero, en general, las marcas son pocas.

Hablabas ahorita de ese momento de éxtasis, cuando terminas un texto y sientes que absolutamente todo está alineado. ¿Eso solo se experimenta una vez concluido el texto, una vez visualizada la historia entera, o se puede experimentar a nivel más específico o mínimo? Digamos, cuando se obtiene determinada frase. Yo te voy a poner este ejemplo tuyo que es, sinceramente, uno de los inicios más bellos que yo haya leído y que me parece que por sí mismo merecería un estado de satisfacción como el que describes: «El car-



Fotografía de Emanuel Zerbos

tel flota en la noche de Buenos Aires como el ala de una mariposa seca».

La satisfacción total es algo que viene de algún lado, no es que uno solo lo experimente al final. Hay zonas del texto, ya sea una columna, una crónica o un libro, a las que siento que voy deseando llegar, para que se produzca esta sensación. Tampoco es que lo que está antes o después no me importa, pero sí es como una especie de clímax. Por ahí a veces tiene que ver con la frase, a veces tiene que ver con el momento. El otro día estaba describiendo a una chica y en un momento digo: «Tenía en los gestos la languidez que dan la confianza en uno mismo o la perfidia. Esa tarde, en la casa deshabitada, em-

pezó a sacarse la ropa. El suéter rojo que yo le envidiaba, los pantalones de *jean* ajustados que no me dejaban usar, la camisa, la camiseta, los zapatos, las medias. Quedó firme, helada y pálida, como si por debajo de la piel fluyera una finísima capa de hielo». Me encantó esa imagen de la finísima capa de hielo fluyendo por debajo de la piel. En momentos así siento una gran conexión con el lenguaje, como una especie de fusión. Son lugares muy reverberantes que funcionan también como un combustible. Una llega ahí, abreva, y sigue imbuida de ese combustible que considera muy precioso. Es como llegar al momento del recital en el que toca una que cantamos todos y se produce una euforia. Lo que pasa que sola en mi escritorio no se entera nadie.

Esa relación con el lenguaje tiene que venir de la lectura de poesía.

Yo leo mucha poesía, pero creo que viene de todo, también de cierto tipo de prosa que me resulta muy estimulante. Incluso hay autores que no me interesan tanto por su obra en general, sino por algunos pasajes específicos. Hay uno medio raro, Peter Esterhazy, con un libro que se llama *Armonía celestial*, escrito con una letra muy chiquitita. Ese libro nunca lo pude leer entero, pero cada vez que lo abro encuentro unos recursos muy surrealistas, muy vanguardistas. A mí hay un autor que me encanta, John Irving. Me parece sensacional. A veces disfruto mucho estos autores en los que veo que la forma es lo que más me importa, más que lo que me están contando. No puedo hablar mucho de eso porque me agota rápido, pero me resulta sumamente inspirador. Esas prosas en las que cada palabra importa, y a la vez, si leo mucho, me empacha.

Todo viene también de entender o de querer alcanzar con la prosa lo que se ve y lo que no se ve. O sea, la música de un texto solo se la podés dar con las palabras que decidas juntar y

**«Si yo te digo:  
“es un día  
lindo”, es muy  
posible que no  
sientas que el  
día está lindo,  
pero si yo te  
digo: “el cielo  
está azul como  
una bandeja de  
plata cegadora”,  
por ahí vas a  
sentir mucho  
más el calor, la  
reverberancia  
del sol y todo  
eso. Hacer con  
el lenguaje  
que las cosas  
pasen, pero eso  
me viene de  
todos lados, no  
nada más de la  
poesía»**



**«También estoy muy en contacto con el presente y con mis contemporáneos, tratando de latir un poco en el clima de la época. Por eso es tan difícil escribir columna ahora, porque el clima de la época late en un solo tempo, el tempo de la monotonía, y vos no querés escribir siempre sobre lo mismo. Entonces creo que hay ahí como un cofre. Son cosas mezcladas, lecturas, recuerdos»**

poner una al lado de la otra. Si yo te digo: «es un día lindo», es muy posible que no sientas que el día está lindo, pero si yo te digo: «el cielo está azul como una bandeja de plata cegadora», por ahí vas a sentir mucho más el calor, la reverberancia del sol y todo eso. Hacer con el lenguaje que las cosas pasen, pero eso me viene de todos lados, no nada más de la poesía.

**¿Cuál es el detonante para escribir esas columnas de El País, que son casi como unas cápsulas líricas y a veces parecen trenzarse alrededor de un detalle, un ambiente, una idea, un recuerdo? Tienen una atmósfera muy marcada que no sé si llamar vaporosa. ¿Qué las dispara? ¿Qué las enciende?**

Mucho contacto con algo muy primal de la existencia humana. Con las dudas, las zozobras, el estado de ánimo, pero teniendo muy en cuenta también que no puede ser una experiencia catártica porque es un perío-

dico y no puedo, no me interesa hacer un diario de mi vida a corazón abierto para nada. Ni ahí ni en ninguna parte. Y esto que decías vos de que no son firmes tiene que ver con la inestabilidad de la memoria. Tomo un recuerdo de la niñez, pero sé que puede haber sido distinto, entonces siempre hay una sombra como de duda, como algo que recuerdo muy puntualmente.

Mi padre volvió del mar y me trajo un caracol. Yo estaba tejiendo justamente en ese momento en la ventana. Lo recuerdo, pero no puedo recordar mucho más que eso, cómo estaba vestida, etcétera. Entonces lo que tengo que hacer es rescatar la atmósfera de ese momento, y eso siempre es un poco desdibujado. Acudo mucho a la memoria de años en los que hubo de todo: el aprendizaje de la valentía, el aprendizaje del miedo, el aprendizaje de la cobardía, el aprendizaje de la miserabilidad.

También estoy muy en contacto con el presente y con mis contemporáneos, tratando de latir un poco en

el clima de la época. Por eso es tan difícil escribir columna ahora, porque el clima de la época late en un solo tempo, el tempo de la monotonía, y vos no querés escribir siempre sobre lo mismo. Entonces creo que hay ahí como un cofre. Son cosas mezcladas, lecturas, recuerdos. El hecho de haber nacido en el interior y vivir allí hasta los diecisiete años, y después haber venido sola a una ciudad enorme como Buenos Aires y haber tenido toda la experiencia de la primavera democrática, cuando terminaba la dictadura.

Era un lugar muy estimulante, con mucha movida *under*, bastante peligroso también en un punto, y yo encontrarme a mis anchas en medio de todo eso, sin que nadie me dijera tenés que volver a tal hora o qué se yo. Fueron realmente años en los que pasaron muchas cosas. Igualmente me estimula la lectura. Yo estoy leyendo un libro y me dispara cosas, quiero escribir acerca de ese libro. Las columnas, las que son más intimistas, las veo a veces como una especie de pequeños apuntes acerca de estar vivos, tan sencillos como eso y complicado también.

**Noto que en algunas hay como un disfraz de ciertos acontecimientos, como que el texto parece avanzar hacia la confesión y en un punto borra las marcas reconocibles. Casi nos convierte en detectives que avanzan por un camino medio irrastreable. Lo desdibujas, ¿no?**

Sí, sí, totalmente, porque no me interesa. Yo soy una persona bastante discreta conmigo misma, entonces no voy a ser distinta con una columna y mucho menos con una columna que hable de mí. Siempre tengo muy claro que si yo tomo un recuerdo de mi vida para decir determinada cosa, eso tiene que estar puesto al servicio de contar algo más grande, que a otros más les pueda importar. Si yo hablo de mí, de cómo

**«La experiencia está en el cuerpo y el cuerpo está en la escritura. No podés separar eso. No podés impostar un carácter distinto. Si eres cursi en la vida real, es muy posible que tenga un estilo cursi y una mirada medio cursi. De lo que vos hablás es más de la mirada. Yo tengo una mirada muy preocupada por entender, que no está interesada en justificar nada, ni a víctimas ni a victimarios. Y es una mirada que es dura en un punto, que trata de no tener miedo de aquello que va a encontrar»**

aprendí a tener miedo, de cómo aprendí a ser valiente, no quiero que eso quede como una especie de ditirambo acerca de lo que yo hice, sino que toque, dentro de lo posible, a otra gente, y para que eso suceda tiene que trascender por mucho lo que me pasó a mí. Hay un intento de esquivar la anécdota personal, eso no me importa. Pero, sí, es como un crimen cometido sin dejar las huellas, totalmente, y eso tiene que ver con lo que yo quiero que suceda. Básicamente soy una persona íntima.

**Se trata de una escritura que tiene muy claro cuál es su ideal de perfección, y luego lo cumple. Hay un registro muy particular, como un estilo severo, y me atrevería a decir que eso eres tú. Digo, uno siempre está escribiendo o traduciendo su carácter, quien uno es, pero ¿se puede escribir de un modo cuyo estilo tenga una identidad distinta a la tuya? No sé por qué lo digo. En ti es muy evidente. Tu estilo parece tener el mismo poder que tiene Leila, la misma fuerza.**

Bueno, qué lindo. No se qué decir de esto.

**Sí, es que lo estoy diciendo todo de modo muy inexacto, y en realidad es algo que intuyo, más que cualquier cosa. No tengo como muchas palabras para decirte. Por ejemplo, algo que yo detecto en ti, en tus textos, pero también por haber trabajado contigo, es que hay una forma del rigor que no desconoce la ternura. Eso no abunda.**

La experiencia está en el cuerpo y el cuerpo está en la escritura. No podés separar eso. No podés impostar un carácter distinto. Si eres cursi en la vida real, es muy posible que tenga un estilo cursi y una mirada medio cursi. De lo que vos hablás es más de la mirada. Yo tengo una mirada muy preocupada por entender, que no está interesada en justificar nada, ni a víctimas ni a victimarios. Y es una mirada que es dura en un punto, que trata de no tener miedo de aquello que va a encontrar, aun cuando aquello que pueda encontrar sea algo que le resulte repulsivo, como hallar algo muy horrible en una persona que parece un encanto. Una cosa un poco también disciplinada, diría yo. Una mirada que

no se hace compinche de la realidad. No me gusta la palabra cómplice. Viste, compinche es ese que te dice: «oye, dale, vamos a tomar una cerveza». No, mi mirada no es esa.

**Como alcahuete o entusiasta.**

Claro, digo, esa mirada compinche, simpaticona, como condescendiente. Estoy al otro lado de eso, y también para sujetos supuestamente encantadores, incluso para víctimas, digamos. O sea, yo no parto de la base de que una víctima es una persona angelical. Entonces, bueno, sí creo que hay una dureza en ese sentido.

**Viste esta frase famosa de Janet Malcolm que dice...**

Sí, la del asesino. ¿Sabés que se murió?

**Sí, reciente.**

Hace bastante.

**¿Hace bastante? ¿Y por qué yo me enteré recién?**

Bastante quiero decir hace unos meses.



Fotografía de Pablo José Rey

**Pero yo me enteré hace muy poco, en realidad.**

Sí, yo me enteré hace un par de semanas, pero parece que llevaba un tiempo fallecida. Qué raro.

**Bueno, la idea de que todo periodista que no sea un tonto o un malvado concluye finalmente en algún punto que lo que hace es moralmente condenable o injustificado. ¿Lo has llegado a sentir?**

Para nada. Pero, vos sabés, yo nunca estuve de acuerdo con esa frase de Janet Malcolm. No termino bien de entender, porque, además, esas conclusiones ella las saca después de escribir un libro acerca de un sujeto que, en efecto, es un tipo deleznable, que hizo un montón de cosas espantosas. Pero no es eso lo que hacemos todos los periodistas. El periodista de ese libro, que es *El periodista y el asesino*, entrevista a un tipo haciendo algo que es asqueroso, diciéndole que gracias a lo que él escribe el tipo va a salir de la cárcel. Entonces el tipo le cuenta y le cuenta.

Ahora, perdón, yo no voy a ponerme entre la gente que hace eso. Ella saca la conclusión a partir de ese caso en particular. Yo lo siento, yo no estoy ahí, ni tampoco los colegas que admiro y que me gustan. Me parece una frase con mucha resonancia sensacionalista. Ojo, no quiero decir con esto que no he tenido mil millones de dudas y que no he metido la pata, diciendo a veces cosas que no debí haber dicho o asumiendo que determinada cosa que vi la podía escribir, cuando el entrevistado pensaba que la iba a mantener buena mente en privado, y yo asumo que todo lo que veo lo puedo escribir.

**¿A quién hubieses querido perfilar que ya no podrás? Hago esta pregunta sabiendo que has perfilado gente que ya no estaban.**

A mí me encantan las personas grandes, muy mayores, porque siento que son testigos de un mundo que ya no

hay. A Nicanor (Parra) lo entrevisté a los noventa y seis y se murió a los ciento tres. Tengo la sensación de que en este último año murió mucha gente que a mí me llamaba la atención. Con Diego, mi pareja, tenemos un chiste macabro. Yo permanezco muchas horas en el estudio, trabajando, y durante esas horas no estoy muy conectada. Si estoy escribiendo, no miro la tele, ni abro el diario siquiera. Cuando él viene, ya sé. Se asoma y dice: «¿Le querés hacer un perfil a Fulano de Tal?», y esa es la manera de decirme que Fulano de Tal se murió.

**¿Cuál es el valor del silencio en la escritura?**

Yo el silencio lo entiendo como trabajar con lo no dicho, que para mí es tan importante como trabajar con lo que se dice de manera evidente. Cuando escribo no voy buscando que el texto grite, chillé o aülle todo el tiempo, o que revele cada tres frases una supuesta verdad. Me gusta trabajar con el silencio literal, o sea, que el texto, a pesar de estar escrito, suene a silencio, suene a desierto. Y me gusta trabajar con ese otro silencio que no tiene que ser evidente, que dice las cosas sin decir las. Que un entrevistado se refiera lateralmente a una situación traumática, no sé, un aborto forzado, una violación o lo que fuere, y no decirlo de manera literal. Porque en el discurso del otro se ve que no quiere decirlo así. Entonces reflejar eso. Intentar también que haya en los textos como un peso ominoso, una cosa un poco perturbadora, inquietante, que no se sabe bien dónde está. Esparcir eso por todo el texto. Esparcir, de una manera no explícita, el peso de una cierta melancolía en una situación determinada. Como pintar por debajo, como plantar un río por debajo del texto que vaya llevando lo que yo quiero. Es una forma de hacer trabajar a las palabras, de ponerlas en una constelación, digamos, para que trabajen y produzcan eso. No solo ruido, sino también oquedad.

**«Yo el silencio lo entiendo como trabajar con lo no dicho, que para mí es tan importante como trabajar con lo que se dice de manera evidente. Cuando escribo no voy buscando que el texto grite, chillé o aülle todo el tiempo, o que revele cada tres frases una supuesta verdad. Me gusta trabajar con el silencio literal, o sea, que el texto, a pesar de estar escrito, suene a silencio, suene a desierto»**

# OTRA VUELTA DE TUERCA (EL PERIODISMO DE LEILA GUERRIERO)

por **Jacobo Iglesias**

**A**lgo tienen los argentinos con las formas breves. Cortázar se apoderó del cuento y lo hizo suyo para siempre —su corpus es difícilmente superable—; Borges lo hizo con el ensayo y, a su manera, también con el cuento; y ahora lo ha hecho Leila Guerriero con la crónica y el perfil. A salvo queda la novela, situada en algún lugar entre la Mancha y Macondo; y la poesía, escrita a caballo —o, si lo prefieren, a corcel— entre Andalucía y Chile.

Leila Guerriero nació en la ciudad de Junín, provincia de Buenos Aires, en 1967. Jamás pisó una universidad de periodistas ni un taller de escritura para reporteros, pero lleva 20 años tocando el «piano Steinway del periodismo» con la delicada furia de

Martha Argerich —otra roca argentina. La única escuela que frecuentó fue la de la tradición de sus compatriotas por escribir el mejor periodismo literario —el motor de Rodolfo Walsh, la dirección de Tomás Eloy Martínez, el magisterio de Martín Caparrós—, para terminar asestando el golpe definitivo, el *knock-out* que tumba al género —y al lector— y lo envía a la lona.

Podríamos empezar a hablar del periodismo de Leila Guerriero diciendo algunas de las cosas que no hace. No escribe con la urgencia que impone el mundo de los nuevos soportes: escribe en el sentido contrario a las agujas del reloj. No escribe con la parquedad y la ligereza del periodismo *online*, sino como si cada crónica fuera la última que fuera a escribir.

No escribe sobre ciertas personas de interés periodístico —estrellas de rock, magos, gigantes, poetas, empresarios—, sino que los hace florecer en el perfil y los lleva más allá de su propio relato. No utiliza el lenguaje como un cosmético para hacer el texto más vistoso, sino que cada palabra está premeditada y puesta al servicio de la historia. No cree que vivamos en un mundo plano —«de malos contra buenos, de indignados contra indignantes, de víctimas contra victimarios»—, sino en un mundo donde las historias han de tomar «el riesgo de la duda» y ser «pintadas con matices» para tratar de comprender algo de lo que nos rodea. Y no se nutre solo de estadísticas, reportajes y documentales, sino de poesía, novela, cine, fotografía, cómic.

**«Algo tienen los argentinos con las formas breves. Cortázar se apoderó del cuento y lo hizo suyo para siempre —su corpus es difícilmente superable—; Borges lo hizo con el ensayo y, a su manera, también con el cuento; y ahora lo ha hecho Leila Guerriero con la crónica y el perfil»**



Porque el periodismo, dice Leila Guerriero, «puede, y debe, echar mano de todos los recursos de la narrativa para crear un destilado, en lo posible, perfecto: la esencia de la esencia de la realidad».

\*\*\*

Igual que ocurre en los mejores cuentos y las mejores fotografías, las crónicas y perfiles de Leila Guerriero tratan de ver el mundo en un grano de arena. Y al terminar de leerlos sentimos que hay algo que va más allá de la historia que nos cuenta y que, como decía Cortázar al equiparar cuento y fotografía, ese fragmento de la realidad «actúa como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia» para actuar en el lector «como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota literaria».

Del mismo modo que una gran fotografía —de Brassai, de Kertész, de Koudelka— es capaz de mostrarnos el alma de lo fotografiado y captar eso que lo trasciende, también las crónicas y perfiles de Leila Guerriero pelean con uñas y dientes por salirse del texto para representar lo que describen, para ser lo que describen y encarnar el alma de lo retratado —y eso que lo trasciende—, de tal modo que al terminar la lectura se levante frente a nosotros materializado por la arquitectura del texto.

En una crónica de viajes sobre la Patagonia, Leila Guerriero escribe:

«Pampa de Agnia es una zona alta, donde el viento chilla y empuja como un monstruo. Desde allí pueden verse las primeras cumbres bajas de la cordillera. Más allá, la ruta 25 pierde su nombre y se transforma en provincial 62.

En Pampa de Agnia, oscura y sola, hay una gasolinera. Adentro, en lo que alguna vez fue bar, un televisor inerte, estanterías desnudas. El chico —que se llama Mauro, tiene once años, vive con su madre, su padre, dos hermanos y habla poco— enciende una lámpara, y una excrecencia babosa se derrama por el cuarto: la luz de un ojo que intenta ver, y que no puede.

—¿Le vendo algo? —pregunta.

Señala alrededor eso que tiene: nada.

Afuera, el sol se arroja. Araña la nieve de las cumbres bajas».

En estos párrafos finales —y en el resto de la crónica— está representada el alma de la Patagonia. Esa selección de palabras y de imágenes son la Patagonia. Y al leerlos, nos dejan en un estado de ensoñación, de epifanía que nos remite a la soledad inabarcable de su territorio «donde el viento chilla y empuja como un monstruo». El efecto no está escrito: está *hecho*. Y aquí ya no se trata solo de tener una mirada particular —imprescindible en todo buen cronista—, sino que es su forma de escribir la que nos transporta a ese estado de apertura en el que se mueven las mejores fotografías y los mejores cuentos. Un estado en el que entendemos —o creemos entender— algo del mundo que nos rodea: una vaga ensoñación de haber comprendido.

Y en esos párrafos finales sobre la Patagonia, en ese destilado perfecto de periodismo hay ecos de Hemingway. Y de planos cinematográficos. Y de cuentos. Y de poesía.

Otro de sus textos, un perfil sobre Nicanor Parra —el poeta chileno tenía 96 años cuando lo entrevistó—, comienza de la siguiente forma:

**«Porque el periodismo, dice Leila Guerriero, “puede, y debe, echar mano de todos los recursos de la narrativa para crear un destilado, en lo posible, perfecto: la esencia de la esencia de la realidad”»**

**«Sin embargo, las arquitecturas y el estilo de Leila Guerriero están depurados al máximo con un único objetivo: registrar con fidelidad los hechos para que la acción dramática hable por sí misma, para que el propio lenguaje llegue a ser lo que describe»**

«Es un hombre, pero podría ser otra cosa: una catástrofe, un rugido, el viento. Sentado en una butaca baja cubierta por una manta de lana, viste camisa de jean, un suéter beis que tiene varios agujeros, un pantalón de corderoy. A su espalda, una puerta vidriada separa la sala de un balcón en el que se ven dos sillas y, más allá, un terreno cubierto por arbustos. Después, el océano Pacífico, las olas que muerden rocas como corazones negros.

—Adelante, adelante.

Es un hombre, pero podría ser un dragón, el estertor de un volcán, la rigidez que antecede a un terremoto.

—Adelante, adelante.

Llegar a la casa de la calle Lincoln, en el pueblo costero de Las Cruces a 200 kilómetros de Santiago de Chile, donde vive Nicanor Parra, es fácil. Lo difícil es llegar a él».

En este magnífico arranque —y en todo el perfil— nos sucede algo parecido. En él podemos ver y sentir las contradicciones de un genio irrevemente, la complejidad de un sabio que ha vivido el siglo XX entero. El alma de un hombre que podría ser todos los hombres.

Como se puede apreciar en estos fragmentos, se trata de una escritura que, lejos de pavonearse —la gran tentación del periodismo narrativo—, está totalmente premeditada y puesta al servicio de la historia para producir el mismo efecto que una gran fotografía o un cuento memorable. Y es que un estilo demasiado bello podría falsificar la experiencia —llamando la atención sobre sí mismo— y alejarnos de la verdadera emoción de las escenas.

Sin embargo, las arquitecturas y el estilo de Leila Guerriero están depurados al máximo con un único objetivo: registrar con fidelidad los hechos para que la acción dramática hable por sí misma, para que el propio lenguaje llegue a ser lo que describe. Cabría decir de su estilo que es preciso, pero de una precisión poética —lo que constituye casi un oxímoron— que logra traernos la emoción de las cosas tal y como sucedieron en la realidad. Y lo mismo podría decirse de sus arquitecturas —estructura, tono, diálogos, escenas— trabajadas

hasta el límite para encontrar la mejor forma de encarnar lo que retrata.

El periodismo narrativo que alcanza esta altura de vuelo se sitúa junto a la poesía, la novela, el cuento o la fotografía como una de las elevadas formas del arte que nos ayudan a entender el mundo.

Con esta vuelta de tuerca, el anaque del periodismo narrativo queda nivelado —definitivamente— a la altura de los demás géneros.

\*\*\*

Una de las mejores escenas de *El perseguidor*, la novela corta de Julio Cortázar, es aquella en la que el crítico de jazz, Bruno, acude a un motel para ver al gran saxofonista Johnny Carter —trasunto de Charlie Parker y álgter ego de Cortázar—, y lo encuentra desnudo y envuelto en una manta sobre un sillón de la pieza. Bruno le ofrece café con un poco de ron y Johnny comienza a hablar de sus problemas existenciales relacionados con el paso del tiempo. Entonces, Bruno recuerda cómo, años atrás, Johnny había echado a perder una sesión de grabación al dejar de tocar el saxo de repente y no parar de decir: «Esto ya lo toqué mañana, es horrible, ya lo toqué mañana». Siempre he pensado que esa frase no es solo una de las claves de la novela, sino también de toda la obra de Charlie Parker y Julio Cortázar.

Porque existe, entre los perseguidores, una consigna: no repetirse, no autoplagiarse y buscar siempre nuevos modos y nuevas formas del arte. Leila Guerriero pertenece a esa estirpe: la de los perseguidores que se cuestionan todo, y, en primer lugar, a ellos mismos y su propia obra.

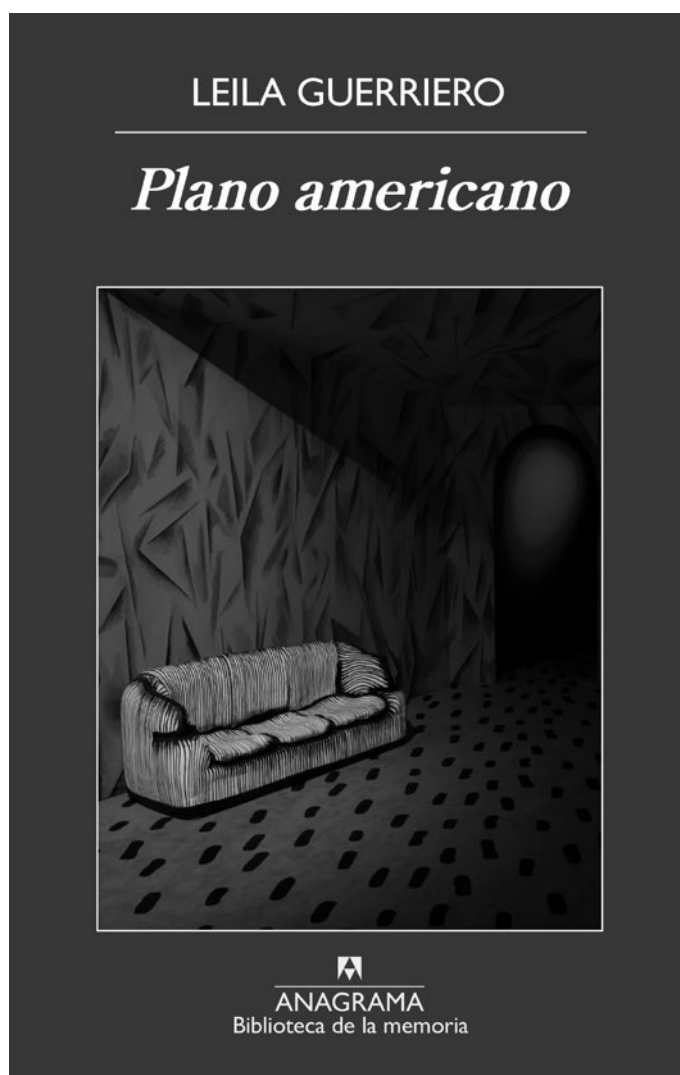
En su libro *Zona de obras* —una recopilación de los artículos y conferencias que Leila Guerriero ha escrito sobre el estado actual y el

**«Y mientras el periodismo de la urgencia se impone en el mundo de los nuevos soportes, Leila Guerriero seguirá escribiendo en el sentido contrario a las agujas del reloj, persiguiendo nuevos modos y nuevas formas, preguntándose —ante el folio en blanco— si eso ya lo escribió mañana, y publicando crónicas y perfiles para traernos eso que está tan a la vista pero que es tan difícil de representar: la esencia de la realidad»**

significado del periodismo— nos encontramos con muchas de esas preguntas que nunca tendrán respuesta. En el prólogo de ese libro, la propia autora resume su búsqueda de esta forma: «Dicen que, al atardecer, el gran cocinero Michel Bras llevaba a sus ayudantes a la terraza de su restaurante en la campiña francesa y los obligaba a permanecer allí hasta que el sol se ocultaba en el horizonte. Y entonces, señalando el cielo, les decía: «Muy bien: ahora vuelvan a la cocina y pongan esos platos. Estos textos son mis intentos por entender cómo se pone el atardecer en un plato. Aún no lo logro. Pero en eso estamos».

Y mientras el periodismo de la urgencia se impone en el mundo de los nuevos soportes, Leila Guerriero seguirá escribiendo en el sentido contrario a las agujas del reloj, persiguiendo nuevos modos y nuevas formas, preguntándose —ante el folio en blanco— si eso ya lo escribió mañana, y publicando crónicas y perfiles para traernos eso que está tan a la vista pero que es tan difícil de representar: la esencia de la realidad.

O mejor aún: «la esencia de la esencia de la realidad».



# LEILA HA DADO SALA

por **Camila Fabbri**

**H**ubo un tiempo que fue terrible y hermoso. Las calles de Buenos Aires estaban desiertas y en mi casilla de correo electrónico tenía, cada tres días, una carta de Leila Guerrero. Hacía pocos meses había empezado a asistir a su taller de crónica periodística y hacía pocos días se había desatado la hecatombe del encierro preventivo. Me aislé en la casa de mi hermana con mi sobrina. Esa era mi pequeña familia y ese estado de preservación me dejó inmóvil. Pero estaban los lunes, sí, los lunes del taller de Leila por videollamada. El contacto con el afuera más concreto se debatía ahí, en ese *primetime* de las ocho de la noche, con las ventanas del zoom de todos mis compañeros y compañeras, con la cara de susto compartida y sus livings bien ordenados para que los espías no nos hiciéramos ideas raras. La primera información que tenía de mis compañeros y compañeras de taller ya no era mediada por sus vestuarios o sus peinados, ahora había bibliotecas, gatos, parejas, heladeras. Todo agolpado ahí los lunes en las reuniones de Zoom de Leila. Y en ese estado de conservación en el que estábamos embebidos, desde su centro de comandos, Leila podía ver todo. Eso que tiene ella, que no sé cómo se nombra, pero se parece mucho a mirar a través de las paredes. Como si no hubiera materiales que separan, como si todo estuviera a la vista, como si el mundo que la rodea fuera un electrodoméstico abierto a la mitad con su arquitectura puesta ahí para

que emita juicio. Y Leila me vio, evidentemente, vio el terrible terror que me había disparado la noticia universal y decidió escribirme una carta. En ese momento empezó una correspondencia inesperada de alguien que hasta ese momento era una escritora admirada con rulos y anillos que escribía y hablaba en grandes dosis de humor y letalidad. Esa cadencia, ahora, era dirigida hacia mí y me preguntaba qué había hecho durante el día. Yo le respondía a duras penas y la conversación seguía así como seguía el encierro. Leila me punzaba, elegante pero exigente, me sugería que me sentara a escribir. Decía que ninguna otra cosa podría salvarme y me daba a entender que mi compromiso con la escritura ya estaba pautado. No había escapatoria. Con esa mezcla precisa entre la contención y la tenacidad fue como conocí a Leila Guerrero.

Abrí un archivo que, como sugerencia suya, tenía que tratarse de apuntes para el futuro, como una especie de conjuro para alivianar el presente y hacer pie en lo que podía llegar a ser una guía para la vida después del terror y la pereza. Escribí entradas breves, cosas que pensaba en el medio del vacío y que se parecían a la reflexión. En paralelo al taller de los lunes, yo había empezado a trabajar, sin saberlo, en un proyecto nuevo. Algo que Leila había impulsado desde el escritorio de su casa. Algo que no hubiera hecho por nadie o a partir del consejo de nada. Seguí las coordenadas de una

extraña amorosa y convincente. Y los lunes estaban ahí, también, y los quince talleristas teníamos las mismas caras de misterio. Todas las semanas teníamos una consigna nueva como disparadora para la escritura, pero a mediados de abril hubo una memorable. Nos tocó desarrollar un texto de dos mil caracteres sobre la pareja. Nuestros textos competirían entre sí. Al principio pensamos que no era buena idea eso de enaltecer a unxs sobre otrxs, pero nos hizo bien, esa semana no hubo lugar para otra cosa en nuestros días que no fuera escribir los mejores textos, arrimar las imágenes destacadas. Ahí estaba Leila otra vez, queriendo que regresemos al lugar del que nos habíamos movido: quería que volviéramos a ser, tal vez únicamente, escritores. Nada más y nada menos. Me gusta pensarlo así.

Pienso que en el encierro más fastidioso, Leila debe de haber tenido ese cuidado que tuvo conmigo con otros compañeros y compañeras del taller de los lunes. Pienso que seguramente les preguntaba cómo estaban, si estaban escribiendo, qué harían con toda esa capacidad agolpada ahí. Leila se había convertido en la directora técnica del pensamiento aterrado y quería eso. Quería insistir un poco para ponernos a escribir, para volvernos al ruedo, porque en su medio ambiente no hay lugar para lo contrario. Se vive y se escribe, se vive y se escribe, dicho así como una canción que repite este estribillo hasta el fin.



## SEGUNDA VUELTA

# Sobrepasados por la vida

por Noemí Sabugal

Esto pasó: que una periodista argentina más o menos desconocida se puso a investigar el suicidio de doce mujeres y hombres jóvenes en Las Heras, un pueblo de la Patagonia, y que un amigo editor, Elvio Gandolfo, le dijo atenta ahí, porque en esa historia no hay un artículo sino un libro, atenta ahí porque con mucho menos que eso Truman Capote escribió *A sangre fría*.

Y esto también pasó: que la periodista redactó una propuesta para el libro y empezó a peregrinar por editoriales y que varias le dijeron por teléfono que los lectores no querían historias de suicidios porque los deprimían. Y también pasó que otro editor le soltó: «¿Por qué mejor no lo escribís como si fuera una novela?». Y aun peor, pasó que la editora de una editorial importante la citó en su oficina, alabó el proyecto y, cuando todo parecía anunciar violines, le dijo de repente: «Me imagino que el libro lo querés escribir vos», para enseguida proponerle que le diera el material -que se lo pagaban bien- a otro periodista con un nombre más conocido para que lo escribiera.

Y eso sí que no pasó.

Y no, lo de la novela tampoco pasó.

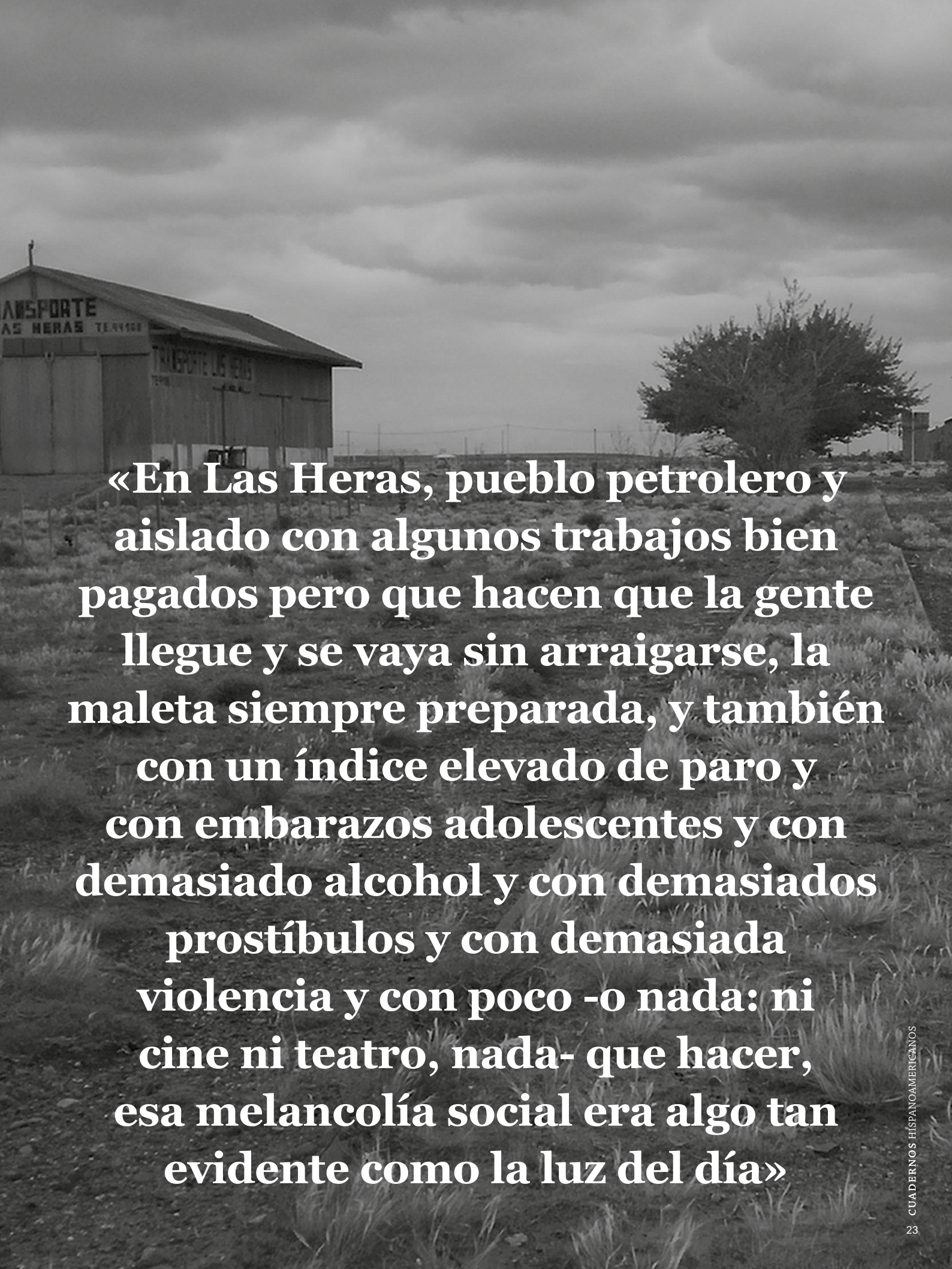
Pasó que Leila Guerriero escribió *Los suicidas del fin del mundo*, una crónica, y que publicó el libro, el primero de todos los suyos, como correspondía: con su firma.

Porque ni entonces ni ahora se podía convertir en ficción ni poner precio a algo tan terrible como esto: doce personas jóvenes que se suicidan en un año y medio, en un pueblo pequeño en el que todos se conocen. Y que lo hacen así: colgándose de un cable de la luz, en plena calle, o disparándose en la garganta con una escopeta de caza, o ahorcándose con un cinturón o con un alambre en su habitación, con la madre, padre y hermanos al otro lado de la puerta.

\*\*\*

«Es que vivir cuesta, y generalmente se piensa que morir no cuesta nada», dice Jéssica Ortiz, novia de Javier Tomkins, uno de los chicos que se suicidó en Las Heras. Javier se ahorcó con un lazo trenzado en el galpón de una granja. Tenía veinticuatro años.

Es una de las muchas voces que Leila Guerriero recoge en un libro que busca entender el qué y cómo del suicidio. O tal vez no entender, porque



**«En Las Heras, pueblo petrolero y aislado con algunos trabajos bien pagados pero que hacen que la gente llegue y se vaya sin arraigarse, la maleta siempre preparada, y también con un índice elevado de paro y con embarazos adolescentes y con demasiado alcohol y con demasiados prostíbulos y con demasiada violencia y con poco -o nada: ni cine ni teatro, nada- que hacer, esa melancolía social era algo tan evidente como la luz del día»**

hay cosas que no se pueden entender, sino mostrar. Tal vez no entender, sino poner luz sobre la herida que deja. Alumbrar un poco eso que Albert Camus definía al inicio de *El mito de Sísifo* como el único problema filosófico verdaderamente serio. «Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la

filosofía». Matarse, escribía Camus, es confesar que se ha sido sobrepasado por la vida o que no se la comprende. Es un acto que se prepara en el silencio del corazón porque el gusano está en el corazón del ser humano y en él hay que buscarlo.

\*\*\*

**«Y esto también pasó: que la periodista redactó una propuesta para el libro y empezó a peregrinar por editoriales y que varias le dijeron por teléfono que los lectores no querían historias de suicidios porque los deprimían. Y también pasó que otro editor le soltó: “¿Por qué mejor no lo escribís como si fuera una novela?». Y aun peor, pasó que la editora de una editorial importante la citó en su oficina, alabó el proyecto y, cuando todo parecía anunciar violines, le dijo de repente: «Me imagino que el libro lo querés escribir vos», para enseguida proponerle que le diera el material -que se lo pagaban bien- a otro periodista con un nombre más conocido para que lo escribiera. Y eso sí que no pasó.»**



Guerriero llegó a Las Heras en autobús, un mediodía de otoño de 2002, y allí descubrió lo difícil que es saber algo, aunque sea poco, sobre ese problema -el porqué alguien decide suicidarse-, y lo difícil que es para familiares y amigos vivir con esa pregunta siempre ardiendo, siempre en carne viva, siempre sin solución.

«Había escuchado tantas teorías para explicarlo todo», escribe Guerriero en *Los suicidas del fin del mundo*. «Teorías. Y las cosas que se empeñaban en no tener respuesta». Y también: «los datos dicen, pero nunca explican». Y los datos son que la Organización Mundial de la Salud dice que hay un millón de muertes anuales por suicidio. Y los datos decían además que en Santa Cruz, provincia a la que pertenece Las Heras, la tasa de suicidios era la tercera más alta de Argentina tras las de La Pampa y Chubut. Y sin embargo sobre Las Heras, ocho mil habitantes entonces, los datos todavía no decían nada, y por eso era como si Las Heras no existiera.

Y aun así la búsqueda de algún sentido, de algo, tiene que hacerse. Hay que recorrer ese camino. Porque en él están las madres que dicen, después del suicidio de su hija, que con su marido es como si fueran dos cables pelados. Están los amigos que escucharon los planes de muerte y trataron de convencer, de impedir: «¿qué le voy a decir a tu vieja, cuando tu vieja se esté revolviendo de tristeza?». Y están las novias cuyos ojos son grietas en las que baila un agua rara. Y está ese hermano que reconoce:

«-Nunca hablé mucho de esto con nadie. Ni con mis viejos. No nos explicamos nunca nosotros lo que ella hizo. Yo voy al cementerio solo, cuando llega la fecha, y me pregunto siempre lo mismo: qué puede haber pasado.

-¿Y qué te contestás?

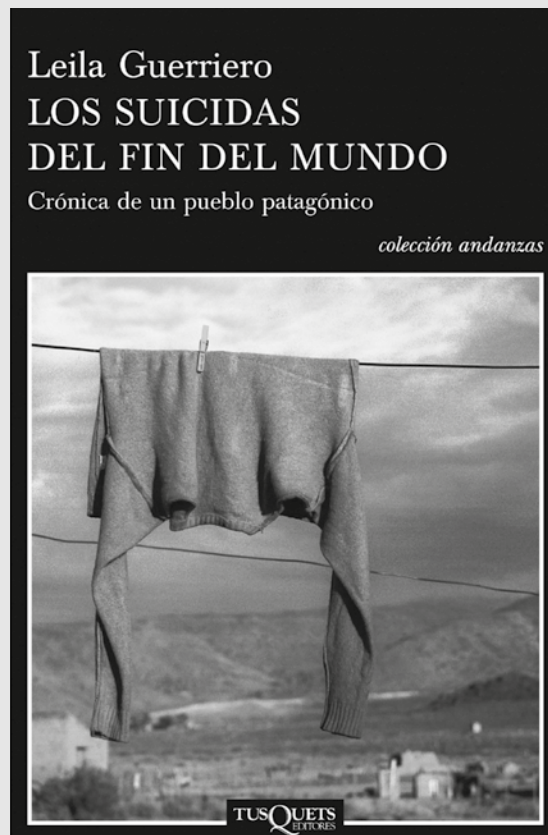
-Que no sé».

Durante esa búsqueda de respuestas -que nunca termina, como Sísifo con la subida de su montaña- aparece José Eduardo Abadi, un

médico psiquiatra que habla de algo llamado «melancolía social». Y dice que es necesario que haya una estructura que dé reconocimiento a las personas, que legitime la autoestima a través del amor y de la valoración, que provoque interés por la vida.

En Las Heras, pueblo petrolero y aislado con algunos trabajos bien pagados pero que hacen que la gente llegue y se vaya sin arraigarse, la maleta siempre preparada, y también con un índice elevado de paro y con embarazos adolescentes y con demasiado alcohol y con demasiados prostíbulos y con demasiada violencia y con poco -o nada: ni cine ni teatro, nada- que hacer, esa melancolía social era algo tan evidente como la luz del día.

Y aquí un apunte: ocho años después de que Guerriero hiciera su crónica, la todopoderosa





petrolera YPF, la que manda allí, abrió el Centro Cultural Las Heras: cine, teatro, presentaciones de libros, música, clases de tango y de violín y de canto, y también una semana dedicada a concienciar y a prevenir el suicidio. Y a finales de 2015, el municipio de Las Heras inició un programa de «embellecimiento», con la mejora de espacios públicos: iluminación, bancos, árboles.

Pero cuando Guerriero conoció las calles de Las Heras -las calles cuadrículadas y artificiales de los pueblos sin historia- todavía no había nada de esto. Y menos a finales de los noventa, entre marzo de 1997 y el final de 1999, cuan-

do se habían suicidado los doce -también había habido otros antes, y habría otros después-. Entonces, decía, no había nada de esto y Las Heras era un pueblo cuya aridez no sólo estaba en su lejanía de todo y en los campos pelados de la meseta desmedida a la que pertenece.

Todos los libros están afinados en un tono, dice Guerriero, y en el caso de *Los suicidas del fin del mundo* dice que ese tono es el del chirrido del viento que estruja Las Heras día tras día. Un viento que es así: una boca rota que se traga todos los sonidos, un siseo oscuro, un quejido de acero, una mandíbula, algo maligno que arrastra

hojas y polvo hasta la garganta de las casas. Un viento eterno, siempre afuera. Un viento que estremece las ventanas con un temblor profundo. Un viento que patea las puertas para poder entrar.

Y sin embargo, en contra de lo que dice la canción de Bob Dylan, tampoco está en el viento la respuesta.

En un texto leído en la Feria del Libro de Bogotá tres años después de la publicación del libro, Guerriero dijo que ese viento le servía para pintar, «sobre su alarido interminable», un pasado de sangre y un presente de horror en el que todo seguía sucediendo. Es un viento que asfixia y que sigue soplando mucho después de cerrar las páginas y de apretar el libro -fuerte- entre los demás de la estantería.

**«Todos los libros están afinados en un tono, dice Guerriero, y en el caso de *Los suicidas del fin del mundo* dice que ese tono es el del chirrido del viento que estruja Las Heras día tras día. Un viento que es así: una boca rota que se traga todos los sonidos, un siseo oscuro, un quejido de acero, una mandíbula, algo maligno que arrastra hojas y polvo hasta la garganta de las casas. Un viento eterno, siempre afuera. Un viento que estremece las ventanas con un temblor profundo. Un viento que patea las puertas para poder entrar. Y sin embargo, en contra de lo que dice la canción de Bob Dylan, tampoco está en el viento la respuesta»**



Fotografía de Nina Subin

## Valerie Miles

Nacida en Estados Unidos y radicada en Barcelona, Valerie Miles es escritora, editora, y traductora. Dirige *Granta* en español desde 2003 y fundó la colección de clásicos contemporáneos en español de *The New York Review of Books* durante su 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.



Fotografía de Fondation Jan Michaliski

## Cristina Rivera Garza

Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, México, 1964) es una escritora mexicana. Es catedrática en el Colegio de Artes Liberales y Ciencias Sociales de la Universidad de Houston. Ha publicado, entre otros, *Nadie me verá llorar*, *Autobiografía del algodón*, *Había mucha niebla o humo o no sé qué*, o *El invencible verano de Liliana*. Ha obtenido diversos reconocimientos, como el Premio Anna Seghers para literatura latinoamericana, en el 2005; en dos ocasiones el Premio Sor Juana Inés de la Cruz; el Premio Roger Caillois para literatura latinoamericana, en el 2013; la MacArthur Fellowship en 2020; o el Premio Iberoamericano de las Letras José Donoso en 2021.



Fotografía cedida por la autora

## Laura Fernández

Laura Fernández (Terrassa, 1981) es autora de seis novelas: *Bienvenidos a Welcome* (Elipsis, 2008), *Wendolin Kramer* (Seix Barral, 2011), *La Chica Zombie* (Seix Barral, 2013), *El Show de Grossman* (Aristas Martínez, 2013), *Connerland* (Literatura Random House, 2017) y *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* (Literatura Random House, 2021), galardonada con el premio El Ojo Crítico de Narrativa 2021. También es periodista y crítica literaria y musical con una larga trayectoria en medios escritos. Tiene dos hijos y un montón de libros de Philip K. Dick. Sus cuentos han sido incluidos en numerosas antologías y ha sido traducida al inglés, el francés y el italiano. En 2021 fue seleccionada por la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional) en la tercera edición del programa "10 de 30", que busca dar a conocer y promocionar en el extranjero la obra de una decena de escritores españoles entre los 30 y los 40 años.

CORRESPONDENCIAS

# Cristina Rivera Garza y Laura Fernández

ESCRIBÍAMOS ANTES DE ESCRIBIR:  
DESDE EL NO LUGAR,  
ESE YO EXPANDIDO

Coordinado por **Valerie Miles**

## VALERIE MILES

Hay una curiosidad, una correspondencia, que me gustaría explorar: las dos vivís en el bilingüismo absoluto. Hijas de padres migrantes, vuestras referencias culturales y espacios lingüísticos son diversos. Cristina, en el nuevo mundo, entre el inglés y el español. Laura, en el viejo continente, entre el español y el catalán. Para las dos, el acto de escribir parece tratarse de una *plasmación física* de un estado mental: una mirada en movimiento, un paisaje único por su condición híbrida; mezcla de lenguas, mezcla de escenarios, amalgama de sombras proyectadas por la fastuosa maquinaria de la imaginación. Prosa como un despliegue, una expansión semántica, abriéndose y contrayéndose, viva, tentativa, explorando las posibilidades de su hibridez. Pienso en José de la Colina, otro migrante, y su prosa «matrónica», que Octavio Paz celebró como algo tan singular. ¿Empezáis desde una imagen, un título, la voz de un personaje, una frase escuchada? ¿Qué incita o qué provoca esta conciencia que se vuelve física, que esculpe el lenguaje no como medio sino como materia?

«La ficción me ha parecido, desde niña, mucho más real que la realidad. Ahí estaban todas esas familias que parecían familias. Al otro lado estaba yo sola todo el día, yendo y volviendo del colegio, y esperando a que mis padres volviesen de la fábrica. La ficción me ofreció un segundo hogar, me hizo de padre y de madre, de mejor amiga, de hermana»

**LAURA FERNÁNDEZ**

Aquí Laura, ¿cómo estás? Yo un poco inquieta. Es la primera vez en años que no puedo escaparme a ningún otro lugar cuando apago la luz por las noches. Porque eso es lo que hago cuando escribo. No hay nada que me guste más que irme a la cama sin sueño, porque puedo seguir viviendo dentro de la historia que estoy escribiendo. Es como si me contara mis propios cuentos para quedarme dormida. ¿Sabes? A veces pienso que las historias que invento son como los hermanos que no he tenido. Una mejor amiga que cambia de forma cada vez pero que no va a irse nunca a ninguna parte. Empecé a inventar historias cuando era niña y ni siquiera sabía escribir. Lo único que necesitaba, como ahora, era un marco. Un escenario. Los disparadores dependen siempre del momento en el que me encuentro, de quién soy entonces. Cuando era niña, me recuerdo viendo lo que fuese en televisión y dejándolo a medias porque se me había ocurrido una idea mejor para esa misma historia. Corriendo a mi cuarto, que era tan diminuto que apenas cabía la cama y una pequeña mesa, y arrodillándome en el suelo y buscando muñecos que se pareciesen a los protagonistas para que pudiesen interpretar sus papeles, y llegar mucho más lejos. La ficción me ha parecido, desde niña, mucho más real que la realidad. Ahí estaban todas esas familias que parecían familias. Al otro lado estaba yo sola todo el día, yendo y volviendo del colegio, y esperando a que mis padres volvieran de la fábrica. La ficción me ofreció un segundo hogar, me hizo de padre y de madre, de mejor amiga, de hermana. Yo creo para existir en algún lugar, y por eso mis ideas siempre provienen

de otros sitios, de otras ficciones. Son ellas las que me sostienen, y las que sostienen ese otro mundo que crece en paralelo a mi vida, y que es siempre infinitamente libre. Todo empieza para mí con un personaje en una situación en la que, por alguna extraña razón, necesito estar. Me alejo de todo entonces, y construyo, y me divierto, y aprendo, tomo conciencia. ¿Cómo es para ti? ¿De dónde vienen tus historias?

---

**CRISTINA RIVERA GARZA**

Haces que me acuerde de tantas cosas con tu carta. Ahora mismo, sobre todo, a esa niña que fui y que, como la tuya, escribía también mucho antes de escribir. Si tuviera que regresar al origen, o inventar ese origen, tendría que empezar por decir que provengo de una familia fronteriza y nómada. Migrar, que muchas veces quiere decir dejar todo atrás, forma parte de mis experiencias primarias. Verás. Mis abuelos paternos dejaron el altiplano mexicano y se echaron a andar hacia el norte, donde encontraron trabajo, primero, en las minas de carbón de Coahuila, para finalmente establecerse en los campos de algodón cerca de la frontera entre Texas y Tamaulipas por ahí de los 1940s. Mis abuelos maternos llegaron a ese mismo sitio más o menos al mismo tiempo, pero ellos venían de regreso del Otro Lado, como todavía le decimos a Estados Unidos. Irse no fue una decisión sino una costumbre. Me iba de la mano de unos padres más aventureros que precavidos, más fuertes que sensatos. Aprender a despedirse fue otra forma de aprender a escribir. Tal vez por eso lo primero que escribí *realmente* fueron cartas: pequeños recados en una horrible letra manuscrita con los que pretendía permanecer en contacto, anular la distancia, restituir un mundo, provocar un milagro. En lo que se quedaba atrás —y en el siglo XX lo que se quedaba atrás se quedaba allá para siempre— surgían, tambaleantes, todos los hilos sueltos, las alternativas que luego, sólo luego, se llamarían ficción. Creo que desde entonces escribo desde el fuera de lugar que es el lugar por excelencia del migrante.

Pero empecemos otra vez. En tu carta hablas del marco del que surgen tus historias. Tienes toda la razón: a

«Migrar, que muchas veces quiere decir dejar todo atrás, forma parte de mis experiencias primarias.

Verás. Mis abuelos paternos dejaron el altiplano mexicano y se echaron a andar hacia el norte, donde encontraron trabajo, primero, en las minas de carbón de Coahuila, para finalmente establecerse en los campos de algodón cerca de la frontera entre Texas y Tamaulipas por ahí de los 1940s. Mis abuelos maternos llegaron a ese mismo sitio más o menos al mismo tiempo, pero ellos venían de regreso del Otro Lado, como todavía le decimos a Estados Unidos. Irse no fue una decisión sino una costumbre. Me iba de la mano de unos padres más aventureros que precavidos, más fuertes que sensatos»

ese marco yo lo llamo encuadre. Para mí la cosa empieza a través de la ventanilla de un automóvil en movimiento. ¿Debo decir que el automóvil era tan austero que no tenía ni siquiera radio y que esas largas jornadas por carreteras muy rectas se llevaban a cabo en el más absoluto de los silencios? Ahí está el paisaje que aparece y desaparece sin cesar. Ahí, el encuadre efímero que permite elegir, dentro del caos reinante, ciertos patrones o líneas o centellas. Ahí está la inmovilidad del cuerpo que, acaso no tan paradójicamente, acelera la movilidad de la mente. Ahí está la tierra, lejos de los pies, pero bajo los pies. ¿Qué hace

una niña que viaja por horas en el asiento trasero de un Volkswagen Sedán que atraviesa el norte, el inmenso norte del país? Se vuelve escritora, por supuesto.

Me gusta decir ahora que escribía en la distancia para vencer a la distancia. Hay que estar ahí, rodeada de distancia, para creer lo imposible: que las palabras serán lo suficientemente poderosas para producir lo real.

«Una vez oí a Stephen King decir que su infancia, la infancia de un niño sin agua corriente, criado por una madre soltera, había sido aburrida, y por eso desapareció en ese otro lugar en el que todo era posible. Yo veía al otro lado de la ventanilla cada día lo mismo. La ropa tendida de los vecinos. Jugaba a que, cuando hacía viento, la ropa hablaba entre sí. Yo era también ese montón de ropa. Un alguien que no era nadie, pero se moría por formar parte, pertenecer, a algún tipo de mundo en el que hablar una lengua u otra no fuese un pequeño crimen»

#### LAURA FERNÁNDEZ

Alejandro Zambra me dijo que él escribe para pertenecer. Y fue decirlo y decirme que yo también. Leyéndote he tenido la misma sensación. Que esa niña que fuiste, cartografiaba el mundo. Qué enormidad la de esas niñas que, ferozmente, se aferraron a su fuera de lugar sabiendo que no habría un lugar, que iban a tener que crearlo y que a lo mejor nadie más que ellas lo habitarían jamás, pero no les importaba. Como hija de inmigrantes que jamás se atrevieron a moverse, y fueron, son, aún, una isla, una isla sin pasado ni otra posibilidad de futuro que un diminuto y no reconocido presente extendido, crecí sintiéndome más cerca de los que pisaban ese Otro Lado del que hablas, los Estados Unidos, que de cualquiera con el que me cruzaba en la calle. Yo no era nadie y no iba a serlo a menos que yo misma, de alguna forma, automitificara ese

no lugar en el que estaba creciendo, ese yo expandido por todo aquello que me alejaba del mundo. Las novelas, los discos, la ficción televisiva. Una vez oí a Stephen King decir que su infancia, la infancia de un niño sin agua corriente, criado por una madre soltera, había sido aburrida, y por eso desapareció en ese otro lugar en el que todo era posible. Yo veía al otro lado de la ventanilla cada día lo mismo. La ropa tendida de los vecinos. Jugaba a que, cuando hacía viento, la ropa hablaba entre sí. Yo era también ese montón de ropa. Un alguien que no era nadie, pero se moría por formar parte, pertenecer, a algún tipo de mundo en el que hablar una lengua u otra no fuese un pequeño crimen.

Cuando estuve en Buenos Aires me preguntaron cómo fue que elegí el español —ni siquiera sé si decir *español* o *castellano*, ¿qué es lo correcto? ¿Qué es lo menos doloroso?— para

escribir. Yo contesté que mi lengua siempre fue mi lengua materna. Y en realidad no lo fue nunca. La lengua en la que escribo aún hoy es un español que nunca ha existido. El español mezcla de españoles traducidos de todas las traducciones que leí de niña y adolescente y que sigo leyendo aún hoy. Es el idioma de la ficción traducida la que he construido mi mundo. El lugar al que escapé para no tener que ser una cosa ni la otra. En no ser en absoluto valiente.



## CRISTINA RIVERA GARZA

Me quedo con esas ropas colgadas del tendedero que charlan entre sí porque por años imaginé algo parecido: un animado coloquio de pantalones y camisas y sábanas en el que discutían, con frecuencia a favor, aunque también en contra del viento, siempre de manera dramática en todo caso, el estado de las cosas, incluido el clima y el paso del tiempo. Fantasmas pescados en falta. La única manera en que podía constatar, y eso sólo por segundos, la forma de la intemperie. ¿Habrá sido todo eso un ejemplo de animismo o una muestra de ontología orientada a los objetos *avant la lettre*? A saber. Me quedo también con el recuerdo de esos tantos volúmenes escritos originalmente en otros idiomas, vertidos al español por traductores heroicamente anónimos. Me lo he preguntado mucho a últimas fechas: ¿quiénes fueron esos co-autores de Dostoievsky o de Böll o de Woolf que me abrieron las puertas a mundos que, de otra manera, habrían permanecido invisibles o sellados para mí? Qué razón tenía Jennifer Croft cuando, recientemente, exigió que el nombre de los traductores apareciera junto al del autor o autora en la portada de los libros.

La traducción nunca es un asunto menor. Pero no fue hasta que empecé a traducir que pude constatar, primero, que la traducción es el original sobre el cual construimos la experiencia de la lengua materna o de la primera lengua y, segundo, qué tan central ha sido la práctica de la traducción en todo mi proceso de escritura. He vivido más de 30 años en Estados Unidos, donde es relativamente sencillo vivir en español, porque el español no es una lengua extranjera acá, pero donde yo me he movido con trabajo, a veces con placer, siempre con algo de dubitación, entre el español y el inglés. Tiene que ver menos con la pericia o la habilidad, y más con

la relación desigual que guardan estos idiomas, y sus comunidades de hablantes, en el contexto geopolítico que me circunda. En todo caso, escribir con la máquina traductora en mente, desde la segunda lengua, en ese continuo estado de alerta del que lo duda todo y, por lo tanto, lo cuestiona todo, le ha abierto la puerta a la vulnerabilidad, no solo como un tema sino, más bien, como relación material con el lenguaje. ¿Está la vulnerabilidad del otro lado de la valentía?

Cuando estoy metida en un proyecto largo, Laura, procuro terminar mi día de trabajo escribiendo el inicio del párrafo que no voy a completar. Tentar al futuro, le llamo, que bien visto es la función de toda narrativa. Como Hansel y Gretel, dejo por ahí regadas las palabras que, a manera de migajas de pan, me permitirán recuperar el camino al día siguiente. Así que, antes de ponerme a cocinar, que eso es lo que estaré haciendo en unos minutos en esta casa por ahora llena de gente, anoto las palabras: apropiación (y su opuesto: desapropiación), cuidado como método, investigación como cuidado. Cada cual tiene su bosque dentro.

---

«Cuando estoy metida en un proyecto largo, Laura, procuro terminar mi día de trabajo escribiendo el inicio del párrafo que no voy a completar. Tentar al futuro, le llamo, que bien visto es la función de toda narrativa. Como Hansel y Gretel, dejo por ahí regadas las palabras que, a manera de migajas de pan, me permitirán recuperar el camino al día siguiente»

«En *Connerland* hay una definición, para mí, exactísima de lo que creo es un escritor sin armadura, lo que siento que soy yo misma. Imagino a un niño ante un escaparate repleto de cosas incapaz de decidirse por ninguna, y no haciéndolo, imagina cómo jugaría con todas ellas, es decir, elige todas sin elegir en realidad a ninguna»

#### Laura Fernández

Para escribir mi última novela, *La señora Potter no es Santa Claus*, un monstruo que llegó a tener ochocientas páginas, y en el que trabajé a diario durante cinco años, hice uso por primera vez de un diario. Porque yo, como tú, nunca sé a dónde voy, sólo sé que voy a alguna parte. Y el diario se convirtió en mi brújula, y también, en ese otro con el que compartir el viaje. Yo le preguntaba cosas, y me respondía. Era otra yo la que respondía, literalmente otra. Alguien que, del otro lado, reflexionaba sobre lo que acababa de decirme (*¿Debería Bill abandonar Kimberly Clark Weymouth?*) (*¿Por qué?*) (*¿Qué demonios quiere?*) (*¿Por qué no sé aún lo que quiere?*). Como tú, y a indicación de, otra vez, Stephen King, siempre me quedo en mitad de una acción cuando dejo de escribir. Porque cerrar una escena es matar el impulso, y, también, aquello que va a permitir que seamos quienes somos, esto es, un alguien que no se conforma con la vida, que necesita estar en otro lugar mientras vive.

¿Está la vulnerabilidad del otro lado de la valentía? En realidad, distorsioné la propia condición de valiente. Creo que el escritor es alguien que no elige, o que lo elige *todo*. Es alguien que no se conforma. En *Connerland* hay una definición, para mí, exactísima de lo que creo es un escritor sin armadura, lo que siento que soy yo misma. Imagino a un niño ante un escaparate repleto de cosas incapaz de decidirse por ninguna, y no haciéndolo, imagina cómo jugaría con todas ellas, es decir, elige todas sin elegir en realidad a ninguna. Es una versión de aquella poderosa imagen de *La campana de cristal* en la que Esther Greenwood, bajo el árbol cuyos frutos maduran sin que ella sea capaz de decidirse por ninguno,

empieza a verlos caer, los frutos se estrellan contra el suelo y *desaparecen*, y con ellos se esfuman todas las posibilidades que suponían. A veces me digo que no soy valiente por eso, porque no doy ningún paso en ninguna dirección, permanezco, tomando del mundo aquello que encaja en mi otro mundo, en el que nada existe en realidad, pero sí lo hace de alguna extraña manera para mí

Como Thomas Pynchon, o como, en realidad, su personaje, Mucho, en *La subasta del lote 49*, creo que todos somos una sala llena de gente, y yo acumulo gente, soy una sucesión de mí misma en distintos momentos, pero a la vez, contengo a todo aquel que he leído. Necesito no estar en ninguna parte, en todas partes, para crear, y también, para ser. De ahí mi expansión, y mi valor, el de algo no valiente, pero sí *valioso*, una puerta, o un millón de ellas, a cualquier otro lugar.

## CRISTINA RIVERA GARZA

Qué barbaridad, Laura, nunca he escrito un libro, vamos, nada, de 800 páginas seguidas. Siempre he equiparado escribir una novela con correr un maratón. ¿Será un libro de 800 páginas un ultramaratón, un triatlón y un maratón combinados, tres tremendos triatlones juntos? Algo me pasa a mí alrededor de las 250 o 300 páginas. No sé si me canso o me aburro. No sé si ese es el tamaño «natural» de mis enigmas. ¿Será que cada una de nosotras tiene una especie de medida interior para estas cosas? No lo planeo así nunca, pero de alguna manera casi ineludible llego a una especie de nudo o de transición justo por ahí.

Hace no mucho, en una residencia de escritores, me puse a revisar y luego a continuar con una novela que tenía por ahí arrumbada. Escribí cada mañana, inmediatamente después de despertar. Apenas si retiraba el edredón de mi cuerpo, saltaba hacia el escritorio que estaba a los pies de la cama. Prendía el ordenador y empezaba a leer lo que había dejado interrumpido el día anterior. Tienen razón los que dicen que es bueno escribir en ese estado nebuloso entre el sueño y la vigilia, cuando una no sabe si está escribiendo ciertamente o hablando con fantasmas. Tecleaba hasta las 13:00, sin importar si había escrito 1,500 palabras o si estaba en medio de un párrafo. Entonces volvía a la «civilización». Ya en el comedor compartido hablaba, sonreía, tomaba los cubiertos. Escuchaba historias. Luego, como si fuera a una cita, salía rumbo a la montaña. Esas dos horas de esfuerzo físico eran fundamentales para salirme de la cabeza y estar presente de un modo definitivo y contundente en mi cuerpo y en el territorio.

Empecé con toda esta rutina cuando abrí el archivo en la página 86 y, a medida que avanzaron los días, me fui acercando a la página 200. Y entonces sucedió otra vez, como el mecanismo exacto de un viejo reloj. Subí a la montaña por una nueva vereda cuando recordé los elementos de la trama y, sobre todo, las decisiones que había tomado respecto a las estrategias de escritura. Con la respiración alterada, haciendo un esfuerzo para mí mayúsculo, continué. Las cosas, esas cosas de la escritura, aparecían en una especie de radar interno que no hacía más que notarlas. Registrar su existencia. Cuando emprendí el camino de vuelta, ya de bajada, pude ver cómo se relacionaban entre sí, cuáles eran sus conexiones de causa y efecto, y avanzando cada vez más aprisa mientras me cuidaba de no caer, avizoré el fin en esa amplísima red de relaciones sinápticas. Así es como puedo salir de este libro, me dije en voz alta. Y decía salir de este libro literalmente, en modo material.

Alborozada, regresé al ordenador en la tarde nada más para anotar, en una especie de taquigrafía alucinada, las señas de esa ruta. No logro entender bien a bien lo que escribí esa tarde en ese estado de agitación que algunos denominamos como estado de gracia, pero todavía estoy de acuerdo en que podré recorrer ese camino de salida en algo así como 100 páginas más. Más, sería alargar innecesariamente la tensión, menguándola en el acto; menos, equivaldría a hacer pasar gato por liebre. ¿Pero cómo sé que recorrer esa experiencia me tomará más o menos 100 páginas? No lo sé a ciencia cierta, pero no falla. Sospecho que tiene que más con esta cosa inminentemente personal, cuajada en el cuerpo mismo, que es el tiempo interior.

Escribo esto y me digo de inmediato: pero si tú no crees en el interior, Cristina. Vamos. Intenta algo mejor.

Tienes razón, Laura. Siempre es otra la que responde. Siempre hay alguien más ahí, inmiscuida, implicada hasta el tuétano, pero con ojos ajenos. Y tal vez ver lo propio con ojos ajenos, volviéndolo impropio de ese modo, es el gran regalo de la escritura. Y tal vez ahí es donde se juntan, de manera indisoluble, la valentía y la vulnerabilidad. Cuando mencionas a ese niño incapaz de elegir, me acuerdo de Walter Benajmin y su discusión sobre el carácter destructivo. Frente a la disyuntiva, incapaz de decidirse por una cosa o por la otra, que sería excluir o desechar una cosa por otra, ahí es donde resalta el carácter destructivo. ¿Y no es *Détruire, dit-elle* uno de los textos más entrañables de Marguerite Duras?

# Madrid, otra vez

por **Gioconda Belli**



Hacia el final de los Cuatro Cuartetos, en «*Little Gidding*» T.S. Eliot escribe: «Nunca cesaremos de explorar/y el final de todas nuestras exploraciones/ será llegar al lugar de donde partimos/y conocerlo por primera vez».

Vuelvo a España y este tiempo de comienzo de una nueva vida que alcanzará dentro de la vida que hasta ahora conocí, tiene el sabor del regreso. Me hice adolescente en España. Mi madre, que era una deliciosa snob, decidió que Europa era un mejor lugar para educarme que mi Nicaragua natal.

Yo tenía catorce años cuando, luego de un periplo para culturizarme por varios países europeos y sus respectivos museos, ella me depositó en el Real Colegio de Santa Isabel, calle Santa Isabel 46, la calle donde ahora se encuentra el Museo Reina Sofía. El colegio, regentado por la orden de las monjas de La Asunción, era un edificio gris sin adornos. Decían las monjas que el edificio había sido donado por la Reina Mercedes a la congregación. Las religiosas me eran familiares. Conocía el hábito morado, el tocado blanco que sólo dejaba ver el rostro, el velo de un blanco que quería ser amarillo, el ruido pedregoso del largo rosario con sus cuentas de olivo a la cintura. Desde niña había sido alumna del Colegio de La Asunción en Managua.

Recuerdo la llegada: la enorme puerta de madera y herrajes, la puerta más pequeña por donde se entraba y que al cerrarse sonaba su aislamiento con un eco que retumbaba mientras uno avanzaba por un pasillo de azulejos hasta el *parloir* adusto, de piso y paredes de madera, con muebles tapizados rojo vino. Allí, sonriente, nos recibió la madre superiora, para darme la bienvenida al internado donde yo viviría los dos años siguientes. Mi estoica madre, a la que rara vez vi llorar, se despidió, sin

llanto, trazándome en la frente la pequeña cruz que me hacía por las noches antes de irme a dormir.

España era entonces tan lúgubre como los pasillos grises de cemento del colegio. Era el final de los años sesenta y a Franco sólo lo tocaba la sutil broma del periódico cuando el meteorólogo anunciaba «que un fresco general soplabla sobre Galicia». Aunque yo llegaba de un país también regido por un tirano y su familia, el paisaje tropical, el verdor intenso, las lluvias torrenciales de la estación lluviosa, no permitían que el aire de la dictadura, como lograba hacerlo en España, ensombreciera la atmósfera, las calles y los ánimos. En ese entonces, el vecindario del colegio en la Calle Santa Isabel se componía de un edificio que recuerdo albergaba la morgue, y que no sé a ciencia cierta si era un hospital también. Había una iglesia con un claustro de monjas de clausura que, a la hora de la comunión aparecían detrás de una pequeña ventana enrejada en una de las paredes cerca del altar, para recibir la hostia y cuyos rostros me causaban una conmoción interior de sólo imaginar cómo serían sus vidas fuera de la vida.

Subiendo hacia Antón Martín en las salidas del domingo, recuerdo papelerías fascinantes para mí, y la pastelería que era visita obligada para retornar al encierro de la semana al menos con un sabor dulce en la boca. No recuerdo otro tiempo más solitario que aquel que pasé en mi primer año de internado donde me sentí foránea entre las alegres muchachas que volvían cada día a sus casas, el seseo del castellano, y el primer invierno frío de mi vida. Sufrí de terribles insomnios y creo que fue entonces donde, sin saberlo aún, descubrí que escribir podía sacarme de aquella sensación de soledad. A la hora del estudio por la noche, que las monjas llamaban «el gran silencio» porque para ellas, después de las ocho o así, les era prohibido hablar, yo estudiaba y hacía tareas, pero luego sacaba el papel aéreo crujiente y escribía cartas larguísimas a mis padres, amigas y a un noviecito del que mis padres no aprobaban por razones inescrutables.

Escribía de mi aire interior, mis lecturas y me mostraba ante mi amor adolescente como un personaje fascinante, una dama medieval encerrada, viendo el mundo desde una almena lejana.

Creo que fue el día que caminé por la Castellana y me percaté de la cercanía del Museo del Prado al que podía entrar libremente, cuando descubrí un oficio para mis domingos. Iba allí casi todos. Lo recorrí varias veces de arriba abajo y las grandes pinturas, los Velásquez, los Goya, el Greco, los holandeses me enseñaron la historia del arte igual que la mejor maestra que tuve en esos años, pequeña, menuda, y apasionada, que daba contexto a mis exploraciones.

Ahora vuelvo a Madrid donde me ha puesto una curva inesperada de mi existencia. Ya no veo las señoras enlutadas, el aire y el sol tienen otra calidad. A pesar de la pandemia, Madrid es una ciudad alegre y transgresora, una ciudad que me acoge y donde gozo de amigos solidarios, sabios y divertidos. No pasa el tiempo en vano. Conoceré España otra vez por primera vez, como dice Eliot. Yo también cambiaré, me adaptaré al exilio. Sé que siempre la escritura, como entonces, me salvará.



# Marta



# Jiménez Serrano

Marta Jiménez Serrano (Madrid, 1990) es escritora. Es autora de la novela *Los nombres propios* (Sexto Piso, 2021) y del poemario *La edad ligera* (Rialp, 2021), que fue accésit del Premio Adonáis 2020. Ha colaborado con sus textos en revistas literarias como *Piedra del Molino*, *Turia* o *Anáfora*, y en la antología de lengua hispana *Casapaís*. En noviembre de 2021 recibió la beca de Acción Cultural Española en colaboración con la Mairie de París para disfrutar de la Residencia de escritores en la Cité internationale des arts 2022. Licenciada en Filología Hispánica (UCM) y máster en Estudios Literarios (UCM) y en Letras Modernas (Université de Lorraine), actualmente escribe e imparte talleres de escritura en Madrid.

# «El trabajo con el lenguaje -con la forma- es la base de lo que queremos contar»

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

El primer libro que publiqué es la novela *Los nombres propios* (Sexto Piso, 2021). Se trata de un *bildungsroman* estructurado en tres partes (y una coda), en las que se aborda la infancia, la adolescencia y la juventud de una niña (luego adolescente, luego mujer). La peculiaridad a nivel narrativo es que la historia está narrada por Be-laundía Fu, la amiga invisible de la protagonista. El tema principal del libro es la búsqueda de la identidad, pero al ser este un tema que llama a muchos otros, encontramos tramas sobre el amor, la familia, los afectos, la soledad, la enfermedad, la muerte y la amistad.

Mi segundo libro es *La edad ligera* (Rialp, 2021), un poemario cuya publicación se debe a que fue accésit del Premio Adonáis de Poesía en 2020. Este libro aborda el tema del amor partiendo de una respuesta a los clásicos (ya en el título se avanza Garcilaso). Comienza dirigiéndose directamente a Dante para -modestamente- hacerle algunos reproches, y de ahí explora y hace avanzar este amor, preguntándose cómo podría ser hoy, si no es como nos contó el Renacimiento.

**¿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?**

Leí desde pequeña mucha poesía, Antonio Machado y Gloria Fuertes sin duda me influyeron cuando comencé a escribir. *El Quijote* o *El guardián entre el centeno* fueron libros que me impactaron en la adolescencia, pero seguramente de quien más bebí en esa época fue de los relatos de Cortázar.

Ya en la universidad descubrí a Emily Dickinson, que me acompaña siempre,

y a Dante Alighieri, cuya *Vita nuova* creo que es una de las principales referencias de mi novela *Los nombres propios*. Dante tiene todo lo que me gusta: literaturiza lo que entonces era lengua vulgar, pasa de la prosa a la poesía sin intermediaciones, y me enseñó que los temas que me interesan pueden ser materia literaria. Eso también lo hicieron Alejandro Zambra y Joan Didion, y también Amélie Nothomb. Los tres comparten una aparente sencillez a la hora de expresarse que todavía intento comprender: parece que no dicen nada y lo dicen todo.

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

Me interesa fundamentalmente el trabajo con el lenguaje y la construcción de una ficción. Me parece que en literatura forma y contenido son indisolubles, y que en ese sentido el trabajo con el lenguaje -con la forma- es la base de lo que queremos contar. Paralelamente, me interesa la ficción. No me importa de dónde extraiga su material (de la documentación o de la vida misma), no me importa si es *autoficción* o si habla de dragones, pero me interesa la construcción de un mundo, de unos personajes, de una historia, más que el mero testimonio o la crónica.

**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?**

Supongo que el reciente auge de la *autoficción* ha dado lugar a esa

discusión entre qué es ensayo, qué testimonio, qué crónica, etc., pero dudo mucho que la discusión sobre los géneros narrativos se reduzca a nuestra época. Es verdad que hoy en día la teoría de la literatura es una disciplina muy desarrollada, pero ese debate (más o menos inconsciente) entre los géneros y entre la realidad y la ficción ya se dio con el surgimiento de lo que hoy llamamos novela epistolar, por ejemplo. ¿Era eso una *novela*? ¿Eran esas cartas reales?

Es un debate, en cualquier caso, que es competencia de los críticos y los teóricos, más que de los escritores.

**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?**

Cristina Morales, Juan Gómez Bárcena, Andrea Abreu, Alejandro Zambra o Valeria Luiselli, sin parecerse en nada entre sí, creo que tienen propuestas que coinciden en varios puntos: el cuidado por el lenguaje, una mirada particular del mundo y una determinada solidez literaria. Seguro que me olvido de muchos, pero seguro que estos están.

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

Ahora mismo os escribo desde París, donde estoy en la Cité Internationale des Arts con una beca de escritura, escribiendo un libro de relatos. Son relatos de ficción sobre las relaciones de pareja en el mundo de hoy, en los que exploro la distancia entre el papel que queremos representar y aquello que realmente somos. Espero que resulte un libro gustoso de leer y un poco irónico. ¡Veremos!







DOSSIER

# Diarios

**Esa lánguida vanguardia.  
Apuntes dispersos sobre el  
diario íntimo**

por Daniel Saldaña París

---

**De libros habitables:  
observaciones sobre diarios  
y diaristas**

por Ignacio Peyró

---

**Diarios íntimos de mujer en  
las letras hispanoamericanas**

por Begoña Méndez

---

**Tratado del deleite**

por Marta Sanz

---

**El día a día de Rafael Chirbes**

por Julio César Galán

# ESA LÁNGUIDA VANGUARDIA. APUNTES DISPERSOS SOBRE EL DIARIO ÍNTIMO

por **Daniel Saldaña París**

**N**o puedo decir exactamente cuándo me volví un lector de diarios personales. Casi desde que sé escribir he llevado diarios, intermitentemente, y desde que leí los de Anaïs Nin en la adolescencia he tenido rachas de fascinación lectora con ese género, si se le puede llamar género. Pero sólo en los últimos tres o cuatro años empecé a leer diarios de forma compulsiva y a tomar notas sobre esas lecturas. El problema es que esas notas las tomo también en mi propio diario; mis observaciones sobre el diario de Pavese o el de Katherine Mansfield se entrelazan ahí, de forma casi indiscernible, con el relato de mis descalabros emocionales y el recuento de mis viajes y rutinas.

Me consuela saber que no soy el único con esa costumbre. Muchos diaristas comentan otros diarios desde el suyo. Levantan, así, un entramado intertextual que a veces se vive como la pertenencia a una comunidad secreta, una especie de vanguardia lánguida (finalmente, la ambición no declarada del diario también es la fusión del arte y la vida cotidiana), sin programa ni manifiesto, que ofrece por momentos la sensación de escribir acompañados. Y supongo que escribir diarios, a un nivel bastante básico, se trata de eso: de buscar la forma de desdoblarse en alguien más que nos haga compañía, de inventar un destinatario a la medida de nuestra soledad.

\*

Pienso esto mientras releo los diarios de la chilena Teresa Wilms Montt (1893-1921), que adoptan la segunda persona todo el tiempo, dirigiéndose a un lector fluctuante e inestable que en una página es una proyección de sí misma, en otra un amante extrañado, luego una personificación del propio texto («¡Ah, Diario mío! Tú solo conoces mi inquietud») y más allá una araña que cuelga sobre

su cama mientras escribe: «Sí, arañita de luz, amada flor de pelo, que poco entiendes de las feas grandes cosas que conmueven a estos seres que se dicen superiores, porque comen más que vosotras, decorativas tejedoras del género diáfano y silencioso». Es como si la escritora, fuera de sí, se hablase a través de esos destinatarios provisionales.

No es raro encontrar este tipo de desplazamientos en el diario íntimo, porque la intimidad, siguiendo a José Luis Pardo (en *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 1996), se caracteriza por una socavación de la identidad: para ser uno mismo hace falta desdoblarse en dos: el yo que habla y el que (se) escucha. En la distancia que se abre entre ambos se escribe el diario. «La intimidad es lo que nos impide ser idénticos», escribe Pardo. De ahí que los cambios de persona verbal, o la ansiedad en torno a esos cambios y sus posibilidades, sean uno de los temas (en el sentido musical de la palabra) que más reaparecen en los diarios íntimos que me interesan.

«Me gustaría escribir una novela autobiográfica, pero escrita en tercera persona», apunta Pizarnik en junio de 1954. Y Piglia, en *Los diarios de Emilio Renzi*, escribe: «La primera persona puede ser generada por la tercera persona, etc. La escritura produce una serie de transformaciones y desintegraciones, sea del yo que pone en escena al relato, sea por la materia o la experiencia que integra en su funcionamiento». Son citas sobre las que vuelvo y que tengo muy presentes cuando garabateo mi propio diario, porque me interesa desbaratar esa idea, un tanto simplista, de que el diario es «escritura del yo», cuando lo más justo sería decir que es escritura de la extrañeza del yo —y, a veces, de su imposibilidad—. Claro que también hay diarios que desmienten la centralidad del yo de un modo aun más radical, y se convierten en un registro de la vida de los otros (ahí está el *Borges* de Bioy Casares, por ejemplo).

\*

Otra idea muy extendida en torno al género, que también me parece mal planteada, es que la intimidad del «diario íntimo» tiene algo que ver con lo que ahí se dice: que el autor (o, más frecuentemente, la autora), cuenta «sus cosas íntimas», es decir aquellos secretos inconfesables que no contaría en público ni en sus otros libros. Pero la intimidad no tiene que ver con la materia del diario, sino con su forma: dado que es imposible escribir *todo*, imposible incluso escribir todos los días, por mínimo que sea el apunte (aunque algunos autores, aburridísimos, se han acercado: así el suizo Amiel, que prácticamente funda el género), los diarios tienen siempre lagunas: días y semanas o meses e incluso años de silencio, en los que no sabemos qué fue de la vida del autor. «Con las acciones que dejamos entre paréntesis y con los pensamientos que dejamos inéditos al paso de nuestros días, podríamos escribir otro Diario, también nuestro y tan diferente del que llevamos, como pueden serlo el diamante del carbono», escribe el venezolano Rufino Blanco Fombona (1874-1944).

Claro que a veces también el carbón se encuentra. En algún lugar leí que Tolstoi llevaba un diario público, que le daba a su esposa para que lo pasara en limpio, y otro secreto, que escondía en sus botas. En Witold Gombrowicz, el diamante es su *Diario*, publicado en la revista *Kultura*, y el carbón es *Kronos*, el atado de papeles sueltos con anotaciones crípticas sobre sus finanzas, su deteriorada salud y sus encuentros sexuales con hombres y mujeres.

Esa parte de la vida que no está en el diario, pero que aparece como una ausencia, como un negativo de la escritura, es lo que le confiere su carácter íntimo, en realidad. Porque

el autor sabe qué paso en ese ínterin, y ese conocimiento, robado al lector, tiñe las páginas de una coloratura extraña. La intimidad es una temperatura del lenguaje: la calidez específica de ese silencio que se abre en cada elipsis.

\*

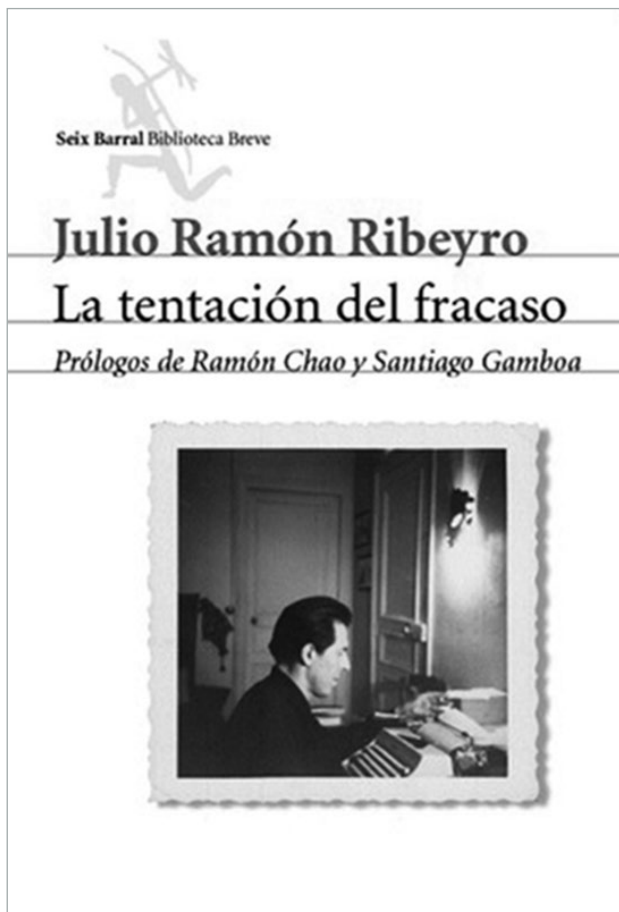
**«Muchos diaristas comentan otros diarios desde el suyo. Levantan, así, un entramado intertextual que a veces se vive como la pertenencia a una comunidad secreta, una especie de vanguardia lánguida (finalmente, la ambición no declarada del diario también es la fusión del arte y la vida cotidiana), sin programa ni manifiesto, que ofrece por momentos la sensación de escribir acompañados»**

El que escribe un diario, decía antes, parece cumplir discretamente con la aspiración vanguardista de fundir el arte y la vida cotidiana. Pero para poder escribirlo debe, paradójicamente, dar un paso atrás, sustraerse a la vida un momento y apartarse del flujo de los hechos para sentarse a escribir, a menudo doblado sobre sí mismo, inclinado sobre el cuaderno, dando la espalda al mundo. Por eso el diario se convierte, muchas veces, en una actividad solipsista y parasitaria. O, como escribe Julio Ramón Ribeyro en la introducción del suyo, en una «ocupación peligrosa» que «termina por suplantar a la obra potencial que conteníamos».

Así, a menudo el diario toma la forma de una bitácora de fracasos: el autor se dedica a registrar ahí todo lo que *no* está escribiendo por escribir el diario.

El ocultista más célebre del siglo XX, Aleister Crowley, explica que la escritura de un «diario mágico» es fundamental en la formación de un aprendiz

de brujo, y añade: «Es mejor fracasar en la ceremonia mágica que fracasar en anotar un registro puntual de ella». Esta máxima se puede extrapolar muy fácilmente a la literatura. No importa que la obra pública fracase, si el diario da cuenta de dicho fracaso. Esa es la idea que late detrás de *La novela luminosa*, de Mario Levrero, cuya primera parte, «Diario de la beca», es un monumento al fracaso, un registro puntilloso y a veces asfixiante de la imposibilidad de escribir una novela.



\*

El escritor que escribe un diario no sólo no goza de la vida mientras escribe, sino que tampoco está escribiendo nada «de provecho». Y es que los diarios personales muy rara vez reportan alguna ganancia económica a sus autores, ya que en general se publican cuando estos ya han muerto. Como escribe Alan Pauls en «Las banderas del célibe», su prólogo a *Cómo se escribe el diario íntimo* (El Ateneo, Buenos Aires, 1996), junto a cada diario se encuentra un cadáver: el de su autor. Se trata, según Pauls, de un género póstumo: «Casi no hay diario íntimo que no apueste a este extraño porvenir conjetural. Es el más allá del diario, su otra vida, su vida después de la vida».

Y es que, a diferencia de una novela o un ensayo, es muy difícil que un diario íntimo tenga un final en el sentido clásico. Dice Philippe Lejeune que el diario se termina por abandono, por destrucción o por muerte. Sólo cuando la muerte es voluntaria se podría decir que el autor le puso un punto final al diario. Quizá por eso es tan común la figura del diarista suicida. El suicidio es un gesto que está fuera del texto; no queda registrado en el diario, pero modifica nuestra lectura de éste.

Nadie puede leer el diario de Alejandra Pizarnik sin tener en cuenta que la autora se mató; ese acontecimiento, exterior a la escritura, funciona como una especie de imán que organiza las cargas magnéticas del diario y las hace señalar un mismo punto ciego, una línea de fuga. Ningún otro género guarda una relación tan estrecha con la muerte de su autor. Las novelas de Cesare Pavese o de Virginia Woolf, la poesía de Pizarnik o de Sylvia Plath, son obras autónomas, desligadas de la muerte por mano propia de esos autores; sus diarios, en cambio, parecen escritos *retrospectivamente* desde ese gesto.

\*

No hay, en la literatura latinoamericana, tantos diarios publicados como en la española, en donde abundan incluso las publicaciones en vida. A este lado del charco, quizá los argentinos (incluyo a Gombrowicz) y los chilenos han cultivado más el género, además de reflexionar sobre él constantemente. En México, que es donde escribo esto, los diarios publicados se pueden contar con los dedos de una mano. Aquí los escritores jugaron siempre (siguen jugando) a esculpir su efigie de embajadores, secretarios de estado, personajes que opinan en televisión sobre cualquier tema. La franqueza del diario se aviene mal con esa tendencia idiota; el pudor de los autores y la prudencia de sus albaceas también han jugado en contra.

Hace unos años se publicó una selección, expurgada de escándalos, de los diarios de Salvador Elizondo, quien publicó en vida sus *nocturnos* (esos diarios de la vida onírica que constituyen toda una tradición paralela, y que entre los autores más jóvenes ha cultivado, con buena fortuna, Rafael Villegas en *Lengua noche*). Es más fácil encontrar el diario como materia prima de la obra literaria: así aparece en la *Trilogía de la Memoria* de Sergio Pitol, en el *Diario del dolor* de María Luisa Puga (un inventario de síntomas y reflexiones desatados por la artritis reumatoide) o, más recientemente, en los libros, a medio camino entre el ensayo y la novela, de Jazmina Barrera.

Menos común es el caso de quien usa el diario ajeno como médula de la obra propia. Estoy pensando en *Correr el tupido velo*, de la chilena Pilar Donoso, que toma como punto de partida los diarios de su padre —José— para escribir una especie de biografía llena de ansiedades, revelaciones dolorosas, preguntas sin respuesta. No conozco un libro comparable, y es que en él aparece, en toda su crueldad, el carácter póstumo del diario como condena para los familiares que sobreviven. Pilar Donoso lee el desprecio secreto que le guardaba su padre, la bisexualidad escondida, el alcoholismo materno, la concesión altanera de su padre de adoptar a una hija para que la esposa no enloquezca —un mito de origen fracturado y frío—. Escribe esta biografía imposible de su padre, con fragmentos del diario intercalados, y luego se suicida.



# DE LIBROS HABITABLES: OBSERVACIONES SOBRE DIARIOS Y DIARISTAS

por **Ignacio Peyró**

**Hipótesis.** El diario siempre se sostendrá menos por su vocación testimonial que por la verosimilitud de su personaje.

**Inocencia aprendida.** Si el santo patrón de todos los diaristas, Samuel Pepys, no dejó una poética de su arte, no resulta ocioso preguntarse por qué habrían de hacerlo todos los demás. Es llamativo que algunos de los diarios y asimilables que más han gustado -pienso, en efecto, en el de Pepys, pero pienso también en todo lo que va de Stendhal a Alan Clark- destaquen por la inmediatez, por no decir la rapidez, que transparenta su escritura. Y es no menos notable que otros grandes momentos del género llamen la atención por todo lo contrario: su profunda elaboración. Pensemos, por muy distinta que sea su temperatura, en Jünger, en Pavese o en Pla. Así, tenemos en el diario la mayor y la menor autoconciencia literaria. Pero quizá importe señalar que, en ambos casos, el resultado puede ser harto parecido en al menos un punto: mayor o menor conciencia o voluntad literaria, al final siempre es la distancia y la voz de un autor concreto; el mundo visto con los colores que arroja su sombra. Quizá eso también explique que el género haya podido ir del mero aventar del día a día -Pepys, allá en su cielo, no debe de dar crédito a su culto- a ser un género con especial carga literaria: para lectores muy lectores y, con gran frecuencia, de escritores para escritores. Por mi parte, he querido siempre resistirme a tener, y más a formular, una poética del diario: la pregunta de por qué escribimos es una pregunta fundamental, porque preguntarse por la escritura no busca sino iluminar al hombre *-in principio erat Verbum*. Pero todos los que escribimos tenemos por deber el escribir; el de preguntarse por la escritura es deber supletorio. El diario exige abrazar la escritura como una inocencia aprendida, como un espacio de libertad interior, siquiera porque tal vez sea una conversación de siglos, pero vuelve a prenderse cada vez que nos ponemos.

**Gajes.** Por poca voluntad de escándalo que uno tenga, hay que reconocer que, si no te mete en algún problema, quizá no sea un diario. Pasarse de frenada es un riesgo del género, como en poesía lo es pasarse de precioso. El buen diarista juega siempre buscando la línea.

**Personajes.** De los diarios a la autoficción, hay un despuntar de cierta literatura personalísima favorecido por la nostalgia de una comunicación profunda, verdadera. La novela, claro es, no tiene el peso hegemónico que tuvo: basta un barrido con la cámara para saltarnos hoy la hora de meditaciones y maquinaciones de don Fermín de Pas en lo alto de la catedral de Vetusta. Quizá no sea demasiado arriesgado aventurar esto: los diarios pueden cubrir nuestra necesidad de personajes -pues no otra cosa es en ellos el propio autor- con cercanía y un mundo reconocible. De hecho, la primera persona del diario puede no estar lejos de la primera persona de las ficciones. Pocos géneros nos permiten, de modo tan rotundo, ponernos en los zapatos de otro yo.

**Y a propósito del yo.** Un diario es menos la vida de uno que la vida vista a través de los ojos de uno.

**Intimidaciones, verdades.** El diarismo ha conocido incluso suicidios en directo, y a la vez hay maestros del género -de nuevo Pla- con una relación con su propia intimidad que podía medirse en kilómetros. Personalmente, creo que el diario tiene más que ver con una parábola de nuestros días, con los pliegues de la vida, que con una desnudez de carnicería sentimental. Pero si la relación con la intimidad es problemática, la relación del diario con la verdad es crucial. Aquí solo haré un apunte: uno puede y debe pulir y reescribir, antes de publicarlo, lo que escribió -normal; a veces son solo bosquejos. Pero creo que uno no puede traicionar al que fue cuando lo escribía. Uno no

puede completar o perfeccionar con lo sabe ahora lo que no sabía antes. Si la escritura diarística puede tener un punto moralista -todo son valoraciones-, debemos respetar aquello con lo que nos inquieta: el paso del tiempo por nosotros, nuestra incapacidad para reconocer al que fuimos. Tal vez por eso, de un buen diario, el diarista nunca sale del todo bien.

**Viaje lector.** Uno puede leer a novelistas delincuentes o a poetas beatificados sin que eso nuble la relación con su obra. Un diario, sin embargo, será más o menos íntimo, pero siempre se lee desde la distancia más cercana: la confianza. Uno necesita congeniar -más que en otros géneros- con el personaje que le plantea el autor. Un diario tiene algo de viaje que se le propone a los lectores: si el autor nos gusta, iremos con él donde nos lleve y durante el tiempo que haga falta; si no nos gusta, querremos apeararnos lo antes posible, quizá tras una discusión. No es infrecuente que el género haya propiciado para sus cultores tanto grandes odios como grandes apasionamientos. La voz del diario tiene algo personalísimo -de ahí, por otra parte, tantas concomitancias con la poesía, otra rama de la contemplación.

**La novela de la vida moderna.** Algunos escritores tienen un diario decepcionante -pienso en Thomas Mann- frente al resto de su obra; entre los libros de otros -pienso en Valentí Puig-, los diarios tienen un relieve propio muy acusado; por último, hay diaristas a tiempo completo. Incluso añadiría que hay autores -Azorín- cuyas páginas tienen, en su mayor parte, un aire de diario sin serlo. Uno puede llevar un dietario por muchos motivos. Generalmente, porque le hace una cierta compañía; en otras ocasiones, igual que los pianistas hacen dedos, por no perder la costumbre de escribir. También, como arrumadero de materiales o crónica paralela de la factura de otra obra, por no hablar de cuando el diario se convierte en el lugar del desquite, etc. Para algunos, entre los que me incluyo, la escritura del diario va más allá de una disciplina del espíritu: con frecuencia, en una trayectoria laboral ajetreada, el diario es, simplemente, la única manera que he tenido de hilar la escritura a la vida, de mantener un ventanuco que me permitiera al mismo tiempo el placer del recogimiento y la mirada al mundo. Dicho de otro modo: el diario sublima muchas veces los libros que no vamos a escribir, a los que no vamos a llegar. Colma una urgencia o una angustia que tienen que ver con el sentido del tiempo y con la correspondencia a una vocación. En definitiva, queremos escribir para dar forma a algo y al final es la propia escritura la que nos da forma a nosotros.

**«Uno puede leer a novelistas delincuentes o a poetas beatificados sin que eso nuble la relación con su obra. Un diario, sin embargo, será más o menos íntimo, pero siempre se lee desde la distancia más cercana: la confianza. Uno necesita congeniar -más que en otros géneros- con el personaje que le plantea el autor. Un diario tiene algo de viaje que se le propone a los lectores: si el autor nos gusta, iremos con él donde nos lleve y durante el tiempo que haga falta; si no nos gusta, querremos apeararnos lo antes posible, quizá tras una discusión»**





**«Para algunos, entre los que me incluyo, la escritura del diario va más allá de una disciplina del espíritu: con frecuencia, en una trayectoria laboral ajetreada, el diario es, simplemente, la única manera que he tenido de hilar la escritura a la vida, de mantener un ventanuco que me permitiera al mismo tiempo el placer del recogimiento y la mirada al mundo. Dicho de otro modo: el diario sublima muchas veces los libros que no vamos a escribir, a los que no vamos a llegar»**

**Dreit nien.** Igual que el viejo trovador quería hacer una canción de pura nada, el diario roba y se nutre de todos los géneros: la crónica, el retrato, el aforismo, la utilería del novelista y del articulista, el ensayo puro, hasta el poema en prosa. Halla en su modestia su grandeza y en su impureza lo puro. ¿Hay un discurso propio del diario? Lo propio del diario, lo que lo singulariza como género, es el tacto en él de la huella del tiempo, la continuidad. En lo demás, es la fiesta y el encuentro de los géneros. Con la generosidad de la literatura, cabe de todo. Con su darwinismo, solo si funciona.

**Club diario.** Todo buen lugar -bares, restaurantes, hoteles, supongo que hasta gimnasios- termina por parecerse a un club, y no sé si es excesivo pensar que los escritores que nos son más cercanos terminan por asimilarse a diaristas: ese sería el poder de su cercanía. Me cuesta leer a Azorín o incluso a Baroja y Unamuno, por centrarnos en una misma época, sin leerlos como diaristas, escriban lo que escriban; si leo las Venecias de Morand, me susurran como un diario aunque sean unas memorias: ¿quizá por el mucho tiempo que llevan dentro? Están los diaristas y está su familia extendida: la vida de Johnson nos parece más diario que los propios diarios de Boswell.

**La necesidad de un paisaje.** Una *boutade*: lo importante de los diarios íntimos es que no sean muy íntimos. La verdadera intimidad solo se da -¡lo profundo es la piel!- mediante rodeos. El diarista tiene que abrir la

ventana: el apunte de las neurosis particulares será de utilidad para la ciencia, rara vez para el hedonismo de la literatura. De ahí que uno crea que el diario necesita un paisaje propio -el París de Léautaud, el capricho extremo de Trapiello. Bernard Franck escribió que el mayor favor que podía hacerle un escritor a su posteridad era dejarles el aire de su época. Y supongo que la voluntad de captar algo de lo que les rodeaba es lo que llevó a muchos escritores a llevar un diario. A mí, desde luego, me confirmó la intención -me dio la oportunidad de pasar del fragmento postadolescente al intento de poner un espejo a un cierto Madrid. A veces, dar testimonio puede ser -como el sabio Jiménez Lozano- un emboscamiento; o, como Pla, un desdén a la propia época: el diario es género que ha alumbrado individualidades irreductibles.

**Libros habitables.** Si el diario es el libro del escritor moderno que busca escribir como sea y donde sea, también lo es del lector, que al final del día debe elegir si volver al libro o embobarse con Netflix. Algo en la corriente del diario te permite zambullirte en cualquier parte, lo que, debemos admitir, es una misericordia que pareciera pensada para contemporáneos. Por supuesto, esta es una ventaja adventicia. Pero esa corriente es la que da sentido y termina por cuadrar lo que de fragmentario, como la vida, tiene el diario. Y lo que contribuye a hacer de él su ideal: convertirse en un libro habitable, quizá no un mundo con sus propias referencias, pero sí una voz amiga o el salón donde acudes a protegerte del mundo.

# DIARIOS ÍNTIMOS DE MUJER EN LAS LETRAS HISPANOAMERICANAS

por **Begoña Méndez**

**E**n las letras hispanoamericanas, los diarios de mujer emergieron en el siglo XIX, en paralelo a los procesos de construcción de los estados-nación y a las guerras de frontera. En este sentido, los cuadernos femeninos funcionan como metáfora y reverso íntimo de las violencias infligidas a los territorios: cuerpos de mujer y tierras inmersos en las luchas por la independencia. Si, emancipados de Europa, los países nacían a través del derramamiento de sangres hermanas, las mujeres, en la intimidad del hogar, tomaban la palabra y peleaban por liberarse del papel de esposas, hijas y madres a que habían sido relegadas, a causa de la división del trabajo por géneros. Estas escritoras, hijas de las élites políticas y militares, se negaron a vivir apartadas de la esfera pública. Sus diarios, testimonio vivo de sus rebeldías, son la herencia que nos legan; una memoria rescatada que, de otro modo, seguiría colgada en un vacío silente. Mientras los hombres libraban sus batallas con pólvora y con cuchillos, esas mujeres lo hicieron con las armas de la cultura letrada. *Lo íntimo*, de Juana Manuela Gorriti (Argentina, 1818-1892), es, en este sentido, emblemático. Escrito entre 1874 y 1892, la autora tenía la intención de publicarlo en vida para reivindicar su figura pública. Gravemente enferma, murió antes de verlo convertido en libro, en 1893. Su diario es mucho más que el registro de su vida personal porque habla de esa otra historia, colectiva e invisible, que tramaron las mujeres y que ha quedado fuera del discurso oficial. Convencida de que la alfabetización de las mujeres era fundamental para su emancipación, esta «literata», como le gustaba definirse, recorrió ella sola Chile, Argentina y Uruguay; en Lima, fundó un colegio laico y mixto y colaboró con otras intelectuales de la época para conseguir que la escritura y la lectura dejaran de ser herramientas minoritarias. Sin salirse de los marcos patriarcales consiguió, sin embargo, liberarse de ellos, porque si bien es cierto que defendió la figura de las mujeres como «madres de la patria», no es menos verdad que a «la epidemia del

revólver» enfrentó la resolución de «empuñar la pluma». También la colombiana Soledad Acosta (1833-1913) hizo de la literatura parte fundamental de su quehacer político. Antes de su actividad pública, y en el marco de la guerra civil que Colombia sufrió en 1854, redactó un diario secreto que nunca pensó en publicar. Hasta 2003 no fueron descubiertos. Sus cuadernos, publicados en 2015, testimonian los conflictos de una joven burguesa que se debate entre una férrea vocación intelectual y la sujeción de su cuerpo a un modelo de esposa sometida al marido. Mientras su prometido, el periodista y poeta José María Samper, participaba activamente en el frente constitucionalista, Soledad, junto a otras mujeres de la alta sociedad de Bogotá, se refugió en un convento; inhabilitada para intervenir en los asuntos políticos y desprovista de otras armas de emancipación, llevó su ardor combativo al terreno de lo íntimo, allí donde las mujeres enamoradas son santas y heroínas, mártires de la patria que se ofrecen en sacrificio a la nación y a sus hombres. Pero a partir de 1855, tras su boda con Samper, Acosta inició una sólida carrera como diplomática y periodista. Nunca más cultivó la literatura íntima. Cuando en 1902 fue nombrada académica de la Historia, obtuvo por fin el reconocimiento institucional con el que siempre había soñado.

*Páginas de un diario*, de Lily Íñiguez Matte (Francia, 1902–Suiza, 1926) es una hermosa rareza. Porque, aunque los diarios íntimos de señoritas habían surgido en Francia como dispositivos de control del deseo femenino por parte de esposos, prometidos y padres, Lily convirtió sus cuadernos en obrador literario. La feliz excepción se debe a que su madre, la chilena Rebeca Matte, no había sido educada para ser esposa, sino para desarrollar su vocación de escultora. Ni siquiera cuando se casó o cuando tuvo a Lily abandonó su carrera artística. Del mismo modo educó a su hija, que deseaba, con todas sus fuerzas, «ser una artista como mamá». Lily mostró desde niña una insólita destreza para traducir a imagen lírica sus fantasmas interiores, sombras

procedentes de un cuerpo frágil y enfermo. Y enseguida comprendió los peligros que entrañaba exponer la intimidad. Lily pensaba que «este diario no es publicable, porque es demasiado sincero y, por lo tanto, demasiado íntimo... tal vez una selección... Páginas de un Diario, pero más tarde... después de mi muerte». La amenaza constante de un prematuro acabamiento de vida, hizo que muy pronto se reivindicara como escritora: «Me siento orgullosa de ser poetisa», anotó con 21 años. Falleció de tuberculosis a los 24. Dos años más tarde, se publicaron las *Páginas de un Diario* que ahora reposan sobre mi mesa.

Si como afirma Beatriz Sarlo (Argentina, 1942) en el ensayo *La intimidad pública* (2018), el escándalo es «una irrupción violenta de la vida cotidiana» en la plaza pública, no existe mayor desvergüenza que una mujer fuera de casa y con su cuerpo en la calle, dispuesta a defender su autarquía, su activismo político o, como en el caso de Teresa Wilms Montt (1893 - 1921), presta para brillar en los ambientes intelectuales con su talento de artista bohemia. Hija de la élite chilena y exquisitamente educada, siempre quiso ser escritora. En casa se lo prohibieron; tal vez por eso, con diecisiete años y contraviniendo a sus padres, se casó con el alto funcionario Gustavo Balmacena. El matrimonio frecuentó los círculos artísticos de la época y la

joven destacó enseguida con su belleza felina, su talento literario y su alegre desparpajo. Pero su felicidad fue muy breve: en 1915, su marido la acusaba de adulterio y se hacía con la custodia de las hijas. Con la connivencia de sus suegros, encerró a Teresa en un convento. *Preciosa sangre* es el nombre de esos muros y es también el título con que, en 2017, fueron publicadas sus notas secretas. Un diario cuya redacción inició en su presidio y que nunca abandonó, porque en la expresión intimada de su dolor inenarrable encontró un lugar donde refugiarse de las violencias del mundo. En junio de 1916, el poeta chileno Vicente Huidobro ayudó a Teresa a escapar del convento y en la estricta soledad de su exilio empezó a publicar y a construirse un nombre en el mapa de las letras hispánicas. Pero ni siquiera el reconocimiento de su quehacer literario pudo sacarla del pozo negro de su melancolía y en 1921 decidió dar fin a su vida con un frasquito de veneno.

Existir. Hacerse una identidad, preguntarse ¿quién soy yo?, ¿qué lugar ocupo?, ¿qué mundo?, ¿qué cuerpo habito? ¿qué es esa imagen que me devuelve el espejo?; estas son las constantes vitales de la escritura íntima a partir del siglo XX. Un diálogo fecundo entre el yo reconocible y esas otras extranjeras que las mujeres descubren cuando se interrogan. Conscientes desde muy jóvenes de la fractura





Fotografía de Lily Íñiguez Matte

entre sus anhelos y las expectativas de sus entornos, conocedoras de la brecha insalvable entre el deseo de autonomía y las exigencias sociales y familiares, autoras como Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972) o Idea Vilariño (Uruguay, 1920-2009) escribieron sus diarios para fijar ese yo, estragado y doliente, que siempre quiere escaparse. Ambas decidieron situar sus universos poéticos en el lugar de la herida; sus escrituras, a la vez testimonio personal e indagación literaria, rasgaron las distinciones entre vida y literatura. No en vano, sus diarios íntimos fueron el requisito de sus plenas existencias: «Si no fuera por estas líneas, muero asfixiada», anotó Pizarnik en *Diarios* (2013). Vilariño, por su parte, afirmó en *Diario de juventud* (2013): «Mi vida real no existe: es literatura». Convencidas del valor artístico de sus cuadernos, ambas escritoras dejaron instrucciones precisas para que fueran publicados post mortem. Revisaron y reescribieron sus diarios y los pusieron en manos de sus futuros editores. Con la determinación de ser publicadas después de muertas, contribuían a cuestionar las fronteras entre universo afectivo y trabajo literario,

entre escritura privada y espacio público, e indicaban, además, un anhelo fundamental: la necesidad de los otros para poder existir: «increíble cómo necesito de la gente para saberme yo», sentenció Pizarnik. En este sentido, llevar un diario íntimo significa la demanda de una interlocución, la secreta necesidad de interacción con el mundo o, como dejó escrito la argentina, «¿Para qué escribe usted? Para que me quieran».

En los diarios íntimos, las lindes que dividen ficción y experiencia vital se revelan ilusorias y testimonian que el yo es un texto literario que no deja de escribirse, que la identidad es una *performance* de palabra y de carne que fulmina las barreras entre emoción interior y vivencia exterior. Los cuadernos de mujer hispanoamericanos evidencian que los vínculos entre intimidad y política son indelibles; desde sus orígenes, los diarios femeninos dan cuenta de la preocupación de sus autoras por el lugar que ocupan en la sociedad. Desde esta perspectiva, *Diario de una princesa montonera* (2016), de Mariana Eva Pérez (Argentina, 1977), engarza de un modo insoslayable con la herencia decimonónica. Sus apuntes, nacidos en el activismo bloguero y llevados después a libro impreso, señalan los vacíos de la historia a través de las llagas que acarrea por ser hija de unos padres asesinados durante el régimen de Videla. A un tiempo íntimo y colectivo, su discurso le da nombre a la memoria borrada de los padres perdidos y le permite rehacer su identidad secuestrada. Cansada de su activismo, domesticado por el gobierno de Kirchner, y hastiada de haber cumplido «con todo lo que indica el protocolo» para una hija de desaparecidos, abandona el gueto de «losderechos humanos» y busca otros lugares marginados del poder institucional, porque todavía «hay cosas que quieren ser dichas». *Diario de una princesa montonera* concede valor político a experiencia interior y otorga valor de verdad a la creación literaria. Exponer la propia historia en entornos digitales abre un escenario posible donde encontrarse con otros hijos de asesinados y tejer comunidad. Y puesto que «los desaparecidos vuelven. De eso trata la desaparición», Mariana Eva Pérez escribe con insistencia su historia huida, el vacío fantasmal de sus padres represaliados; su intención no es otra que soportar el presente y poder habitarlo, aunque sea «desde un cuerpo lleno de heridas».

Los diarios femeninos del siglo XXI son un transitar poético por los estados precarios; son un errar extraviado, una escritura callada que amplifica los silencios y también la extrañeza de ser cuerpo: «Vomitarme a mí misma. Autoexpulsarme y devenir en partículas que se unan de diferente forma», escribe la argentina Gabriela de Echave en el segundo volumen de *La desconocida que soy* (2018), un libro que recoge los fragmentos íntimos de un nutrido grupo de jóvenes autoras hispanoamericanas. Es abrumador el

modo en que ponen sus cuerpos en la escritura o tal vez no tanto, porque, como afirma María Moreno en *Contramarcha* (2020), «es difícil describir el terror sin apelar al cuerpo». Los textos de esta antología son el lugar de un reflejo que rebasa al individuo y crea comunidad, un espejo hecho añicos donde emergen esas otras que las mujeres encuentran en sus adentros. En *La desconocida que soy*, el miedo y la ansiedad se revelan como enfermedades de orden político («El olor de las lacrimógenas está en todas partes. En la ropa recién lavada [...], en los objetos comunes y apreciados, en cada lugar discreto y pequeño de mi casa», apunta la venezolana Miyo Kappar) y los trastornos alimentarios son el síntoma encarnado de un malestar colectivo («Las-timados, veo como se desarma la gente. Me desarmo yo también [...]. Mi arma para combatir este estado es la comida. Es el control de la comida», anota la argentina Julieta Correa). El género del diario sigue siendo en la actualidad un lugar de resistencia íntima frente al horror de un sistema empeñado en custodiar las carnes de las mujeres. Sigue siendo el refugio de la identidad rajada, un territorio entrañado donde dejar el cuerpo e inventar esas caricias que habrán de aliviarlo o, como escribe la argentina Natalia Romero que dejó anotado Hélène Cixous, «Escribir, soñar, parirse. Ser yo misma mi hija de cada día».



**«Los cuadernos femeninos funcionan como metáfora y reverso íntimo de las violencias infligidas a los territorios: cuerpos de mujer y tierras inmersos en las luchas por la independencia. Si, emancipados de Europa, los países nacían a través del derramamiento de sangres hermanas, las mujeres, en la intimidad del hogar, tomaban la palabra y peleaban por liberarse del papel de esposas, hijas y madres a que habían sido relegadas, a causa de la división del trabajo por géneros. Estas escritoras, hijas de las élites políticas y militares, se negaron a vivir apartadas de la esfera pública»**

# TRATADO DEL DELEITE

por **Marta Sanz**

**Sobre Julián Rodríguez. *Diario de un editor con perro. La casa de las montañas (2018-2019)*. Edición de Martín López-Vega. Colección La Gaveta. Editora Regional de Extremadura. Junta de Extremadura. Mérida. 2021.**

**E**l viernes 5 de abril de 2019 enumera Julián Rodríguez: «Trabajos, contratos, hospitales, propuestas...» y sigue más abajo «Hemos vuelto. Aquí estamos. Una propina, como dice el verso». Esta enumeración, que podemos leer casi al final de *Diario de un editor con perro*, constituye el primer recurso estilísticamente acelerado de unas entradas singulares precisamente por su cadencia contraria: demora, deleite -placer del ánimo y de los sentidos-, serenidad, concentración intensa en un punto no tan pequeño que por la acción de quien contempla se hace memorable y puede que hasta infinito. Quizá esta enumeración -laboral, sanitaria- resume la exigua capacidad para quejarse de un escritor que saca lo mejor de quien lo está leyendo. Nos paramos en cada oración y, con cada una, Rodríguez nos ofrece una oportunidad de imaginar, pensar, comentar. Martín López Vega, cuidadosísimo y sensible editor de estas entradas publicadas por Rodríguez en Facebook entre 2018 y 2019, resume en la contra: «días en los que se sucede la huella de sus lecturas, músicas y paseos acompañado de Zama, en la casa de las montañas». Zama es la perra de Julián Rodríguez.

«Trabajos, contratos, hospitales, propuestas...». Esta enumeración es justo lo que no cuenta este libro. Y, sin embargo, subyace a él. Es el ritmo vertiginoso que halla su contrapeso en la vívida pausa, la pausa activa, la casa de las montañas. Puede que, además, esta enumeración sea un presentimiento de muerte. No es el único acorde elegíaco: el sábado 27 de abril el escritor recoge unas palabras de Leslie Stephen antes de morir -«Un caudal de luz mágica»- y a quienes conocimos a Julián Rodríguez se nos hiela la sangre, porque aproximadamente dos meses más tarde, Julián dejó huérfana a su familia, a su círculo de amistades y a la cultura española. El último miembro

de esta serie no es hiperbólico, ya que Rodríguez no solo fue uno de los galeristas y editores más inteligentes del arranque del siglo XXI, sino también uno de los escritores más lúcidos e intrépidos de su generación. En *Diario de un escritor con perro* hay más descargas luctuosas: «La muerte presentida» que llega con los cazadores; el comentario de los *Kidertotenlieder* de Mahler con los que Alma temía que el compositor convocase la muerte de sus propios hijos... Quizá mi interpretación esté atravesada por un sentimiento adolescente de pérdida ante la muerte prematura de un hombre admirable, pero creo que este libro es un claroscuro, aunque, más allá de la morbidez o la melancolía del ojo que las lee, todas sus entradas, una tras otra, son preciosas y memorables.

En primer lugar, hay que decir lo obvio: este libro es un texto autobiográfico. Como todos. Incluso como esos textos que mencionan las puertas de Orión. Pero es que estas páginas, por su textura de subjetivismo ensayístico y su representación de fragmentos de una existencia posible, son redobladamente autobiográficas y profundamente literarias: por su vocación estilística, por esas posibles distorsiones imaginativas en las que de verdad nos retratamos, por su elegante pudor, su tangencialidad, sus escamoteos sentimentales y su búsqueda de autenticidad. No es una confesión. No es una exhibición de vísceras. Es una conversación decorosa posiblemente basada en la verdad de lo real. El pudor de Rodríguez se relaciona con un respeto hacia los lectores -hacia las lectoras, también- que se traduce en la búsqueda de la palabra justa. La palabra justa de un mundo que, por otro lado, se pierde: «El pruno, el laurel, el piorno». Tal vez, en eso consista la pequeña misión -y misión es una palabra grandilocuente que, sin embargo, le cuadra al hermoso panteísmo de Rodríguez- de quienes escriben: buscar la palabra justa para nombrar un mundo

que es y que simultáneamente se extingue. En este vértice y esta metamorfosis quizá podríamos ubicar *Diario de un editor con perro*: uno de los visitantes de la lejana casa dice «Para ellos todo está muy cerca. A un centímetro o dos del mapa». Habla con Julián de Google Maps y, en esa distorsión del espacio -lejanía, cercanía-, también se produce un cambio en la percepción del tiempo: frente a lo vertiginoso, el escritor practica cierta lentitud para propiciar la concentración y, con ella, el disfrute. Julián Rodríguez escribe estas páginas, que quizá no sean un diario o quizá sí, en Facebook. Las palabras sobre un lugar sin wifi, un territorio de nombres casi perdidos donde aún prevalecen las estaciones y su temperatura, el placer de las siestas al sol con una mantita en las piernas o el helor de una casa

cerrada entre semana, se vierten en un soporte digital y ese soporte añade un significado a lo escrito. Añade la idea de vivir un momento de crisis, entendida como transformación comunicativa y cultural. El emisor es un resistente, pero no un reaccionario: es un ser humano que entabla conversaciones en todas partes y combina melancolía con curiosidad juguetona.

El pudor familiar y amistoso se refleja en la utilización de las iniciales, y la omisión de referencias, salvo en contadísimas excepciones, a las personas de su vida. Parece el escritor un hombre solo, pero no lo es, de la misma manera que este no es el libro de un hombre que valora con cursilería la soledad de sus paseos para contarnos lo excepcional de su vida interior. Este escritor compra el



**«La naturaleza-texto se abre a las epifanías de un hombre, sensual y sensible, que vive con finura su condición hiperestésica: una condición que no es dolorosa y hace del mundo un lugar inhabitable como les sucede a los personajes del género de terror. Más bien, al contrario, aquí se abre una ventana para sentir el aroma de la hierba húmeda mientras se cocina una menestra y se profundiza, como si no se profundizara, en la placentera obligación de quien escribe: disfrutar buscando la palabra justa, “pochar” frente a “sofreír”; o deleitarse con la reflexión de la dependienta de la panadería: “Qué bonito este nombre, ¿verdad? Cabello de ángel”»**

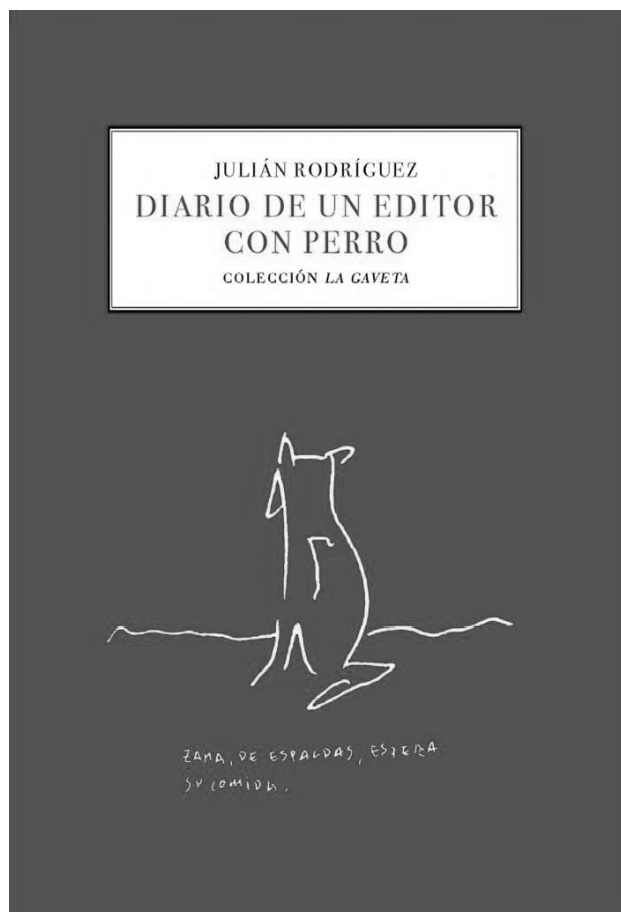
pan, hace una lumbre con leña menuda, descongela un caldo, libera a un animal enredado en un alambre. Pasea con Zama que corretea sobre los caracteres de una naturaleza sagrada. Se producen apariciones -el corzo, el ciervo dios, el cuervo-. La naturaleza-texto se abre a las epifanías de un hombre, sensual y sensible, que vive con finura su condición hiperestésica: una condición que no es dolorosa y hace del mundo un lugar inhabitable como les sucede a los personajes del género de terror. Más bien, al contrario, aquí se abre una ventana para sentir el aroma de la hierba húmeda mientras se cocina una menestra y se profundiza, como si no se profundizara, en la placentera obligación de quien escribe: disfrutar buscando la palabra justa, «pochar» frente a «sofreír»; o deleitarse con la reflexión de la dependienta de la panadería: «Qué bonito este nombre, ¿verdad? Cabello de ángel». La sensibilidad lingüística de una trabajadora se adhiere a esa mirada, atenta al concepto de clase y a la vez ecuménica, la cultura y el cultivo, que caracteriza la obra de Rodríguez. No por casualidad, el texto comienza con un encuentro revelador: un fontanero visita la casa de las montañas y se sorprende

por la condición «cultural» de Julián Rodríguez. Lo llama sin maldad «un pobre hombre»: un pobre hombre es alguien que acumula una sabiduría que no es natural, que no es normal, una sabiduría que acaso nos impida ser felices. El fontanero se extraña. Rodríguez escribe el diario de un hombre que no se aburre y goza sin fanatismo con lo diverso. Escribimos, hacemos la comida. Cultura, cultivo. Se puede percibir la belleza de una nevada y encerrarla en el copo de nieve de las palabras justas. Como un niño que mira las cosas por primera vez y, sin embargo, es un niño sabio, un niño melómano, consciente de que el conocimiento no estorba el placer, sino que lo intensifica. Julián Rodríguez escribe un tratado sobre el disfrute de la vida y de la cultura como parte del disfrute de la vida. La cultura del poleo y las patatas a la pobre que le enseñó a hacer su abuela hurdana son inseparables de la gozosa escucha de las distintas versiones de una pieza para piano de Fanny Mendelssohn. Sin ruralismo impostado y sin contradicción pedante: igual que la naturaleza se interpreta gracias a los aprendizajes de la cultura conocida (un Rembrandt, por ejemplo), la cultura enciclopédica se empapa del miedo



al lobo o la amenaza del furtivo. Un hombre nos cuenta quién es, construye una máscara que es la persona, compartiendo estos detalles de sus largos fines de semana campestres. Una persona es su trabajo y su ocio, y el solapamiento de las dos dimensiones. «Yo mismo quiero ser confundido con otro», escribe Rodríguez fingiendo ignorar si la frase es suya o de Walter Benjamin y poniendo otra vez de manifiesto que somos plagio y metabolismo.

Julián Rodríguez es un escritor que se fija. Revive sus instantes a través de la escritura y, mientras escribe, está viviendo. En permanente conversación con la realidad de los textos y la textualidad de lo real. Los párrafos de Julián te invitan a entrar en una atmósfera. Son hospitalarios; te ofrecen la hospitalidad de una casa caldeada en la que se guisa, se lee y se saborea un buen vino o un té. El momento se eleva a la categoría de experiencia única. Como la de leer este libro, en el que cada palabra te coloca en una posición de deleite. En el filo exacto de celebración de la vida y el arte de vivir. El lujo de tener tiempo en este pedazo justo del presente. Ahora. «No cuento las horas, las conozco», toma nota Rodríguez de las palabras de Erri de Luca y nos alivia atemperando cualquier atisbo de amargura elegiaca: este libro es pura luz.



**«Revive sus instantes a través de la escritura y, mientras escribe, está viviendo. En permanente conversación con la realidad de los textos y la textualidad de lo real. Los párrafos de Julián te invitan a entrar en una atmósfera. Son hospitalarios; te ofrecen la hospitalidad de una casa caldeada en la que se guisa, se lee y se saborea un buen vino o un té. El momento se eleva a la categoría de experiencia única. Como la de leer este libro, en el que cada palabra te coloca en una posición de deleite. En el filo exacto de celebración de la vida y el arte de vivir. El lujo de tener tiempo en este pedazo justo del presente. Ahora»**

# EL DÍA A DÍA DE RAFAEL CHIRBES

por **Julio César Galán**

**L**o que ocurre normalmente con los diarios de un escritor cuya recepción se ha ido ampliando a golpe sublime de progresiva calidad, es el cotilleo, y mucho más si se dan nombres y opiniones estéticas o personales (es lo que ha ocurrido con gran parte de las reseñas que se han publicado de *Diarios* de Rafael Chirbes). Que se hable perversa o sarcásticamente de los distintos seres y lares literarios no resulta un hecho singular. Lo que ocurre con este día a día de escritura estriba en que, incluso, cuando Rafael Chirbes se dedica a cierta disección de nuestro contexto, este resulta bello, irónico y humorístico. ¿Qué son estos diarios? ¿Una manera de guardar la caja fuerte del pasado? ¿Hacerse alguien en el presente perdurable? ¿Una vida descarnada en palabras aún descarnadas? ¿El taller de escritura de uno de los mejores narradores de la literatura iberoamericana? O como se pregunta Marta Sanz en su prólogo: «¿hemos de buscar a la persona bajo sus palabras, centrándonos en el estilo literario de estos cuadernos?».

En estos ratos perdidos, Rafael Chirbes se va desgajando del contexto y se va quedando solo con la palabra, con la exactitud de su narrativa y su energía, con su autobiografía de sombras... Los exteriores desenfocan al escritor, pero nosotros nos vamos hacia su obra; por ejemplo, hacia una de las referencias del arte de la novela (jalón de estos diarios), la cual alude a Milan Kundera, que a su vez nos lleva a Hermann Broch: «Descubrir lo que solo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral». Es ese lado inédito el que debe salir a la luz. Decía Chirbes que «El tiempo presente siempre es cristalización de épocas pasadas» y aquí reside el impulso de las grandes novelas: exponer las aristas de los cristales rotos, componer un arte de la indignación con materiales de derribo, saber hacer de espejo sin hacer de epígono del realismo, como ocurrió, en gran medida, en los años noventa. Como en sus novelas, los perfiles de los personajes de estos diarios

rellenan sus fondos con descontento, irritación, celos, odios y todo un abanico de malestares que organizan la trama vivencial. Pero también, con ternura, satisfacción, alborozo, confianza, amistad o amor. En la fuerza de las contradicciones reside la potencia del tiempo del relato, el brío de las impresiones y el ardor atrayente de los acontecimientos. Y es aquí donde se genera la profundidad descriptiva, en todas aquellas paradojas que hilan un discurso fragmentario y compacto de traiciones, inercias y desplantes.

Estos diarios están divididos en dos grandes partes, la primera sección viene con las siguientes coordenadas temporales: 1984 y 1992, más algunos ejes concretos: una habitación en París o una calle de Madrid. A lo largo de los días y de las noches nos vamos encontrando con alguien que escribe su autobiografía mediante otras biografías y que gana un espacio propio con ese acto especular. En este caso, escribir diarios es despojarse, es sentirse en la libertad de ser uno mismo, de romperse cuando hay que romperse y aclararse cuando la lucidez lo requiere. Y en esta voluntad se impulsa un intento de conjuntar geografías, combinar edades y reunir rostros. De una manera sistemática, tanto en esta parte como en la segunda, se nos pone ante la cámara la mesa revuelta, el encaje o el desligue de la escritura: las semillas para su narrativa y su ensayo (y seguramente para explicarse algunas parcelas vitales).

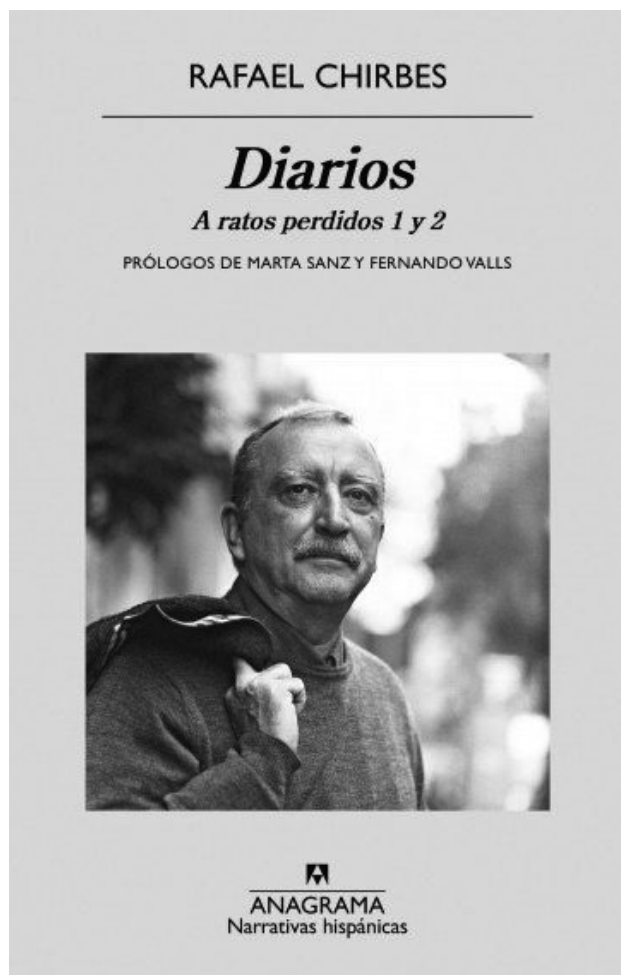
Desde el inicio de este primer periodo, en el que transcurren unos seis años, se van desgranando las teselas del mosaico: «conseguir una hora sin que te asalte la imagen del otro, sin darle vueltas a cuanto viviste con él, supone todo un éxito». Observación certera para la actualidad y el futuro, la de huir (algo que posteriormente volverá), la de buscar una pausa, la de concentrarse en uno mismo sin interferencias. Otra tesela: la de la nocturnidad con sus insomnios, sus abismos y sus fugacidades; la de los encuentros, los paseos, los viajes, las ciudades con su sedimento de soledades, las costras de la conciencia o las vidas posibles de la urbe; la metaliteratura bajo lo íntimo

y lo autoficticio; o la de la lectura como significado de vida y la escritura, como sentido de la misma.

Vamos pasando por esos tres cuadernos que forman esta primera parte: el primero de ellos, «Restos del cuaderno grande», y el segundo, «El cuaderno negro con la-cerías», forman un díptico temporal que rozan o hacen el año de anotaciones, mientras que el tercero y último, «El cuaderno de Burdeos», ronda los seis años. Todos los rezazos incluidos en estos tres cuadernos conforman una mirada calidoscópica, aunque con algunas diferencias formales: algunas entradas tienen aspecto de relatos, y otras son trenzas de citas, impresiones críticas, anécdotas sabrosas o testimonios certeros, caminos que constatan interrogantes, caminos para perderse o caminos para no volver.

En su prólogo, Fernando Valls nos señala la importancia de estos diarios en la trayectoria de Rafael Chirbes,

**«¿Qué son estos diarios? ¿Una manera de guardar la caja fuerte del pasado? ¿Hacerse alguien en el presente perdurable? ¿Una vida descarnada en palabras aún descarnadas? ¿El taller de escritura de uno de los mejores narradores de la literatura iberoamericana? O como se pregunta Marta Sanz en su prólogo: “¿hemos de buscar a la persona bajo sus palabras, centrándonos en el estilo literario de estos cuadernos?”»**





afirmación que podemos comprobar con la marcha de las páginas, pues se convierten en una poética viva, en proceso, contundente. ¿Por qué decimos esto? Por las referencias, los modelos, el análisis y el ajuste con su propia vida de puertas para adentro, la búsqueda del matiz, del punto exacto de fusión entre aquello que pasa y aquello que se quiere detener y por el tono que encuentra para hablar de cada estrato de la realidad. Si, sobre todo, en «El cuaderno de Burdeos» se va forjando esa conciencia reflexiva sobre la narración, es decir, de tomar en gran medida el diario como campo de pruebas y mapa para la aventura; en la segunda parte de los diarios esta se afronta como una constante, como una obsesión e, incluso, como algo que lleva su lado oscuro a través de la desazón, la inseguridad y la tristeza.

Casi se podría decir que estos diarios son -con sus intermitencias- un ensayo de críticas literarias que van desde 1995 hasta 2005 (con diversas paradas en títulos como «El cuadernito negro con anillas», «El tomo gris», «El cuaderno de hojas azules» o «Agenda Max Aub»). En diversas ocasiones, Rafael Chirbes nos apunta que toma un buen acopio de notas (de *La niñez defendida*), de voluntad de relecturas (*Los hermanos Karamázov* o *Tirant lo Blanc*), de apuntes de bibliografía (como la del tratamiento del lenguaje en *La Celestina*) o de cultivos para componer la sinfonía de la próxima novela. Podríamos dividir esta veta en la siguiente lengua bífida: interpretaciones del afuera e interpretaciones centrales. Las primeras se abren al exterior, al noble arte del análisis crítico, a diversos géneros: la novela, el ensayo (diestro en su brevedad con observaciones como las de *La tentación de lo imposible* de Vargas Llosa) y la poesía (una de ellas, la de Roger Wolfe, va girando hacia el humor y el sarcasmo, puntos que se agradecen), además de otras ramas creativas como el cine o la música. La principal, la de la narrativa, mezcla la exégesis con la intuición, lo certero y lo lúcido, o la sugerencia más la enseñanza. En cuanto al segundo grupo de interpretaciones, van desde el descubrimiento de un momento iluminador, como la lectura de *El tesoro de la Sierra Madre*, a la presencia de figuras fundamentales como Musil o Dostoievski, o las relaciones entre ética y narrativa.

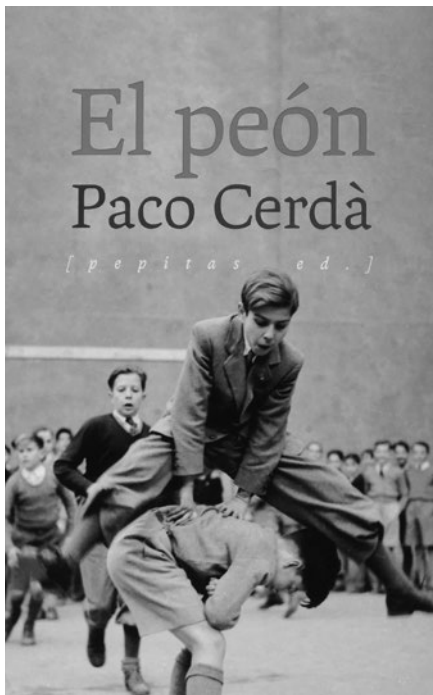
Si durante el siglo XX se produjo el progresivo reemplazo de la novela epistolar y géneros similares por el diario, la finalidad de estos escritos de Rafael Chirbes es la de contar de la manera más aguda e introspectiva algunos actos y pasiones. Se agradece una escritura nada edulcorada, nada condescendiente con el yo, nada impostada en su resolución. Estamos ante unas pequeñas memorias de un gran lector y ante un gran arte vivencial de resistir (y de disfrutar).

**«Como en sus novelas, los perfiles de los personajes de estos diarios rellenan sus fondos con descontento, irritación, celos, odios y todo un abanico de malestares que organizan la trama vivencial. Pero también, con ternura, satisfacción, alborozo, confianza, amistad o amor. En la fuerza de las contradicciones reside la potencia del tiempo del relato, el brío de las impresiones y el ardor atrayente de los acontecimientos. Y es aquí donde se genera la profundidad descriptiva, en todas aquellas paradojas que hilan un discurso fragmentario y compacto de traiciones, inercias y desplantes»**

CRÓNICA

# Debajo del tablero

por **Paco Cerdà**



Considerando en frío, imparcialmente, la irrelevancia que tiene un libro entre los dos millones de títulos que cada año se publican en el mundo.

Considerando que el encargo de esta revista va directo a la vanidad impúdica que cobija, en mayor o menor medida, todo escritor: relatar la experiencia de la escritura de *El peón* y combinarla con una reflexión sobre el procedimiento, las influencias y los modelos que lo acompañan.

Comprendiendo sin esfuerzo cuán poco interesará esta crónica de una crónica al personal ajeno a la obra y a los lectores alejados de la escritura, y acaso ni eso.

Considerando también que soy más bien refractario a la primera persona y al mercadeo de las andanzas, digamos, personales.

Examinando, en fin, que disipar brumas atenta contra la esencia misma de la literatura, el velo.

Comprendiendo que nunca fue más cierto que ahora que todo peón es una dama en potencia y esa creencia, salvífica, suele ser su perdición.

Considerando que una vez aceptada la propuesta de Javier Serena sería feo no llegar hasta el final de la partida... le hago una seña, viene, y le entrego este texto, avergonzado.

\*

Un libro es un viaje. Este empezó en clase turista, último asiento del vagón, junto a la ventanilla.

Aquel trayecto en tren de València a Madrid deparó una sorpresa. La pantalla del vagón emitía un Informe Robinson. Era corto, de apenas veinte minutos. Se titulaba *El cartero genial*.

Las imágenes se sucedían a doscientos kilómetros por hora. Un niño increíblemente pequeño, muy serio y formal, jugaba al ajedrez contra hombretones en traje y corbata. Ese mismo niño hablaba por la radio, era paseado a hombros tras regresar de un torneo en Londres, posaba junto a Franco como héroe nacional. Todo en blanco y negro, arrullado por la voz del Nodo y con ese tufo inconfundible de la propaganda de posguerra: lentitud, mentiras, falsas sonrisas.

Estaba la épica del niño prodigio mallorquín que con doce años le hacía tablas al campeón del mundo de ajedrez, el soviético Alekhine, y que con catorce ya era campeón de España y un icono pop de un país hambriento, atrasado y gris.

Estaba la poesía de un juego que es arte, que es ciencia, que es deporte, que es tan brutal como el boxeo sobre un cuadrilátero blanquinegro, con sus magulladuras en la mente.

Pero estaba, ante todo, el drama del antihéroe: el niño utilizado por una dictadura, el niño prodigio explotado hasta la extenuación y luego abandonado por el régimen cuando más falta le hacía, en aquel Torneo Interzonal de Estocolmo de 1962, antesala del campeonato del mundo, cumbre deportiva y punto de inflexión para una vida difícil, la de esa mente brillante y luego enferma, reconvertida en anodino funcionario de Correos en Ciempozuelos.

Era el vagón del silencio, pero a mi lado, Puri Mascarell –veinte años juntos, que tan bien me conoce– no pudo callarse una frase: Ése es tu próximo libro.

Nunca había oído ese nombre: Arturito Pomar. Nunca juego al ajedrez.

Rápidamente, nada extraño en mí, me obsesioné.

Llegué al hotel y tecleé en Google Arturo Pomar. Esa leyenda, para mí desconocida, había muerto hacía solo medio año. Tumbado sobre la cama leí un obituario de Marca con un encabezamiento irresistible: Muere Arturo Pomar, el Mozart del ajedrez que descubrió Marca. El subtítulo disparaba las revoluciones: En una España en blanco y negro, devota de toreros y vírgenes, que vivía con colas, estraperlo, cartillas de racionamiento y temor a que la nueva guerra mundial reviviera nuestra recién terminada cruzada, un niño mallorquín de 11 años afirmó la autoestima de todo un país.

«Estaba la épica del niño prodigio mallorquín que con doce años le hacía tablas al campeón del mundo de ajedrez, el soviético Alekhine, y que con catorce ya era campeón de España y un icono pop de un país hambriento, atrasado y gris»

«Pero estaba, ante todo, el drama del antihéroe: el niño utilizado por una dictadura, el niño prodigio explotado hasta la extenuación y luego abandonado por el régimen cuando más falta le hacía, en aquel Torneo Interzonal de Estocolmo de 1962, antesala del campeonato del mundo, cumbre deportiva y punto de inflexión para una vida difícil, la de esa mente brillante y luego enferma, reconvertida en anodino funcionario de Correos en Ciempozuelos»

La palabra evocación es demasiado insulsa para describir lo que removía aquella historia.

Busqué libros sobre Arturo Pomar. Había dos biografías muy difíciles de conseguir. Las intenté localizar ese mismo día, en Madrid. Nada. Rápidamente las compré por internet. *Artur Pomar, jugador d'escacs* (2009), de Jeroni Bergas; y *Arturo Pomar. Una vida dedicada al ajedrez* (2009), escrita por Antonio López Manzano y Joan Segura Vila. Así empecé a leer sobre Arturito Pomar. Con la pasión verdadera del amor encontrado sin buscarlo.

Enseguida supe que no quería hacer una biografía. Ya había dos.

Tuve una idea: confrontar las historias de Arturito Pomar y Bobby Fischer, dos ajedrecistas utilizados por sus regímenes, tan distintos, tan iguales.

Por qué no estructurar el relato a partir de los movimientos de aquella misma partida que ambos jugaron en el Torneo Interzonal de Estocolmo en 1962. Busqué la partida y la encontré. Había sido larguísima: 77 movimientos. Muchos.

Qué más quería contar yo. No lo sabía. Eso me lo dio la casualidad.

1962 fue un año especialmente convulso. En la España franquista es el año de la huelga minera en Asturias que desafió en la calle al régimen, del llamado Contubernio de Múnich, del rechazo a la solicitud de entrada en la Comunidad Económica Europea, del apresamiento del comunista Julián Grimau y su posterior fusilamiento como último muerto de la Guerra Civil, de las revueltas estudiantiles sofocadas con dureza o del Concilio Vaticano II para una Iglesia tridentina que aún llevaba bajo palio al dictador. En los Estados Unidos, en 1962 latía el movimiento por los derechos civiles, la crisis de los misiles de Cuba, el intercambio en el brumoso puente de los espías, la fiebre anticomunista de Guerra Fría.

Todo eran mayúsculas. A mí me encantan las minúsculas.

Así prendió la chispa de la locura: construir una gran partida literaria a partir de los «peones» que en aquel año se movían —eran movidos— en los tableros geopolíticos de Pomar y de Fischer: la España de Franco y la América de Kennedy. Peones que sacrificaron su vida en el altar de un bando: el comunismo, el anarquismo, el maquis, el obrerismo, el socialismo, el terrorismo etarra, el cristianismo social, la República en el exilio, el movimiento estudiantil o el falangismo joseantoniano. En el lado americano, peones entregados a la lucha antirracista del Black Power, el movimiento pacifista antinuclear, la Nueva Izquierda universitaria, la defensa de los pueblos indígenas o la guerra anticomunista al servicio del Ejército en Cuba o la Unión Soviética.

Era un juego de tableros dentro de tableros, como matrioskas rusas. Primera capa: narrar aquella partida Pomar-Fischer de Estocolmo 62.



Segunda: contar las vidas de Pomar y de Fischer de principio a fin. Tercera: encontrar peones españoles y estadounidenses del año 1962 y relatar sus historias. Cuarta: reflexionar sobre el significado y las implicaciones personales de entregarse a un bando o ser utilizado por él y, luego, pagar por ello un precio de muerte, cárcel, exilio, soledad. El precio de ser peón.

Y todo con una premisa: que ni una sola palabra atribuida a sus protagonistas ni el más nimio detalle de las historias narradas fueran una recreación novelesca. Nada.

El reto era la no ficción llevada a sus límites. Joseph Mitchell, Martín Caparrós, Emmanuel Carrère. Patrick Radden Keefe, Antonio Scurati, Leila Guerriero. Jacek Hugo-Bader, David Remnick, Olivier Rolin. Gay Talese, Joan Didion, Lola Lafon sin ficción.

Normas férreas, como en el ajedrez. Puro sinsentido.

La partida había comenzado. Había 77 fragmentos por delante. Y yo solo tenía una frase, escrita en el bairro de Mouraria, Lisboa: Nunca un peón es solo un peón.

\*

Recuerdo momentos.

Recuerdo localizar a Eduard Pomar, verme con él en una cafetería y exponerle mi propósito en torno a la historia de su padre. Su complicidad era para mí imprescindible.

Recuerdo obsesionarme –otra vez la obsesión– con identificar el juego de piezas que movían Pomar y Fischer en Estocolmo y comprarlo en alguna tienda de viejos. Inspiración no; puro fetichismo. Fueron muchas noches pasadas en foros de ajedrez. Nunca lo logré.

Recuerdo sentir pena con el apresamiento del comunista Julián Grimau y su posterior fusilamiento.

Recuerdo sentir admiración ante un falangista, Román Alonso Urdiales, por gritar Franco eres un traidor en el Valle de los Caídos delante de su caudillo.

Recuerdo sentirme débil frente a James Meredith, primer universitario negro en el campus de Misisipi, capaz de soportar a esos hijosdeputa que botaban el balón sobre su techo para que el negro no pudiera dormir y se largara de allí.

Recuerdo sentirme estúpido contando una y otra vez, una y otra vez, los treinta pasos de Marilyn Monroe en el Madison Square Garden para describir aquel happy birthday to you presidencial. Afuera llovía. Para qué sirve esto.



«Y todo con una premisa: que ni una sola palabra atribuida a sus protagonistas ni el más nimio detalle de las historias narradas fueran una recreación novelesca. Nada»

Recuerdo transcribir emisiones de Radio Dixie Free en La Habana o de la emisora filipina Bombo Radyo, transcribir informes psiquiátricos, transcribir fragmentos del Nodo, transcribir entrevistas televisivas. El collage como método de trabajo.

Recuerdo sentir curiosidad –esa es la palabra: curiosidad– entre viejos periódicos suecos, españoles y americanos, diarios personales recónditos, tesis doctorales, artículos académicos, fotografías antiguas, vídeos en blanco y negro y libros perdidos para conocer algo más sobre la vida y el peaje de mis peones. La trastienda emocional de Francis Gary Powers, el espía estadounidense atrapado por la URSS. La huida de los maquis Pedro Antonio Sánchez y Caracremada en una noche pirenaica. Los valientes mineros de Asturias con Amador Menéndez a la cabeza. La escritora Dolores Medio encerrada donde las Trece Rosas. Blanche Posner y la lucha de las mujeres pacifistas del Women Strike for Peace. La salida de prisión de Marcos Ana. Los caminos de Dionisio Ridruejo para llegar al Contubernio de Munich y su duro exilio. El último vuelo de Rudolf Anderson, única víctima de la crisis de los misiles de Cuba. La melancolía enquistada de Diego Martínez Barrio como presidente de la Segunda República en el exilio. Las penurias del militar estadounidense secuestrado en Vietnam George Fryett. Una desgarradora carta emitida por Radio Pirenaica. La infiltración del FBI en el Partido Comunista de Estados Unidos de la mano del agente especial Herbert K. Stallings. El luto de una viuda anónima de la posguerra española, mi bisabuela. Los peones de mi tablero.



Recuerdo –y es tan difícil imaginarlo– las miles de horas invertidas para captar algún detalle que enriqueciera la narración. Ejemplo: buscar el registro meteorológico de Minnesota en el invierno del 62 para poder escribir: En Minnesota, la tierra de los diez mil lagos, el invierno es frío; veintiséis grados bajo cero en este febrero de nieve adherida a todo, como de postal congelada en un paisaje níveo a perpetuidad.

Recuerdo la alegría al recibir cada correo electrónico de Peter Holmgren, historiador del ajedrez sueco. Como un detective sin tarifa y enamorado de su pasión, Peter se movió durante casi dos años –con generosa e inexplicable paciencia– entre documentos de la época y consultas a viejos ajedrecistas para poder reconstruir con la mayor exactitud posible horarios, emplazamientos, ambientes y hoteles que rodearon aquella partida olvidada por la historia entre Fischer y Pomar.

Recuerdo la perplejidad al conseguir, gracias a la ayuda del teniente coronel Juan José Crespo, los boletines militares que acreditaban algo extraordinario: A Arturito, antiguo orgullo patrio, el Estado español le abrió en 1953 un expediente disciplinario militar por haber faltado a la concentración de la caja de reclutas y un juez militar le daba veinte días para presentarse o, de lo contrario, lo declaraba en rebeldía. Y la rebeldía militar se pagaba con cárcel. Ayer ídolo; hoy prófugo. Pobre peón.

Recuerdo la libreta negra en la que iba ensamblando el orden de aquel rompecabezas de 77 piezas.

Recuerdo la compasión hacia Bobby Fischer: un genio sobre el tablero que no sabía moverse por los escaques de la vida.

Recuerdo la nostalgia de no haber conocido a Arturo Pomar y escuchar tantas veces su canción favorita: Questa piccolissima serenata...

\*

Escribir no ficción pura tiene mucho de reto.

Cuánto estás dispuesto a buscar, a preguntar, a investigar. Cuánto tiempo de tu vida valen tres líneas, sudando cada detalle.

La no ficción entraña un esfuerzo invisible, en tantos casos inútil.

Pero todo eso queda –debe quedar– debajo del tablero, donde se forman las brumas y anidan los recuerdos.

«Recuerdo la alegría al recibir cada correo electrónico de Peter Holmgren, historiador del ajedrez sueco. Como un detective sin tarifa y enamorado de su pasión, Peter se movió durante casi dos años – con generosa e inexplicable paciencia– entre documentos de la época y consultas a viejos ajedrecistas para poder reconstruir con la mayor exactitud posible horarios, emplazamientos, ambientes y hoteles que rodearon aquella partida olvidada por la historia entre Fischer y Pomar»

\*Paco Cerdà (Genovés, 1985) es periodista y autor de *El peón* (Pepitas, 2020), Premio al Mejor Libro del Año en España en los Premios Cálamo. Será traducido al francés y al inglés y la productora Sygnatia lo llevará a la gran pantalla. Es también autor de *Los últimos. Voces de la Laponia española* (Pepitas, 2017; traducido al francés).

# TOMÁS GONZÁLEZ, LA DESPOJADA BELLEZA DE LO VERDADERO

por **Margarita Leoz**

Entre los autores colombianos actuales no cuesta reconocer los nombres de William Ospina, Laura Restrepo, Juan Gabriel Vásquez, Héctor Abad Faciolince o Pilar Quintana. Sus libros han atravesado fronteras, se han traducido, han sido objeto de reseñas y estudios académicos. Su presencia es habitual en congresos literarios y ferias del libro.

Tomás González es también un escritor fundamental en las letras colombianas, pero las etiquetas de «escritor de culto» o «el secreto mejor guardado de la literatura colombiana» lo persiguen. A sus espaldas acarrea cierta fama de autor tímido, taciturno, esquivo a la promoción, ajeno a la recepción. Quizá se deba a este carácter discreto y a su distanciamiento respecto del público y de la parafernalia mediática que su obra no ha logrado la difusión que merece. No se prodiga en festivales y encuentros, prefiere el *email* al directo. En las escasas entrevistas para televisión que concede se muestra amable y educado, un hombre de barba blanca, gestos calmos y mirada aguda, pero inmune a la vanidad, indiferente a la celebridad conquistada. Él mismo se compara en una entrevista con dos de sus protagonistas, David de *La luz difícil* (2011) y León de *Para antes del olvido* (1987): «Con ambos comparto la extrema desconfianza y relativo desinterés por la fama y por lo que llaman la gloria». Sus palabras escasas, horadadas por profundos silencios, parecen disuasorias, como si le desagradase mancillar con explicaciones superfluas la novela sobre la que el periodista, incómodo al poco rato, lo inquiere. «Los libros deben defenderse solos», ha declarado. Sé que su casa se encuentra cerca del embalse de Guatapé, a ochenta kilómetros al este de Medellín. No la conozco y, sin embargo, imagino una edificación de una sola planta, de difícil acceso, protegida por una selva verdísima, perfumada, exuberante en aves y plantas que no sé nombrar.

Fotografía de Esteban Duperly/Planeta

Tomás González nació en Medellín en 1950. Comenzó estudios de Ingeniería Química que enseguida abandonó por los de Filosofía. Poco antes de publicar su primera novela, emigró a Estados Unidos con su mujer y su hijo donde residió casi veinte años –la mayor parte del tiempo en Nueva York–, desempeñando los más variados oficios. Regresó a Colombia en 2002 y se estableció en localidades apartadas, rurales (Chía, Cachipay y, más recientemente, Guatapé).

Hasta el momento ha publicado diez novelas, desde la primera de ellas, *Primero estaba el mar* (1983), hasta la más reciente, *El fin del Océano Pacífico* (2020). También tiene en su haber tres libros de relatos –*El rey del Honka-Monka* (1995), *El lejano amor de los extraños* (2013) y *El Expreso del Sol* (2016)– reunidos en el volumen *La espino-sa belleza del mundo* (2019), que contiene, además, tres cuentos nuevos. En paralelo a su obra prosística, González posee un libro de poesía, *Manglares*, una obra en marcha a la que cada año añade unos cuantos poemas; un libro cambiante, vivo, en perpetua mutación, como ese ecosistema híbrido al que alude el título, ese paisaje tropical entre lo líquido y lo terrestre donde el agua se funde y se confunde con la tierra. *Manglares* constituye un caudal paralelo de escritura, que fluye subterráneo a su narrativa, una forma de autobiografía. La primera edición del poemario data de 1997, pero por su esencia viva se ha reeditado con correcciones y adiciones de poemas en cuatro ocasiones más (2005, 2006, 2013 y 2018).

Distintas editoriales han acogido su obra. Con una tirada de cien ejemplares, su primera novela vio la luz impulsada por sus amigos de El Goce Pagano, el bar bogotano donde trabajaba como camarero. Su segunda novela, *Para antes del olvido*, ganó el premio nacional de novela colombiana Plaza & Janés en 1987. La editorial latinoamericana Norma publicó sus siguientes títulos. Entre 2010 y 2015 Tomás González sacó cinco libros en Alfaguara Colombia, entre ellos *La luz difícil*, su primer éxito de ventas, su novela más leída, traducida e interpretada, la que le daría visibilidad en el extranjero. Desde 2015 Seix Barral Colombia publica sus obras más recientes y está acometiendo la estupenda labor de recuperar su producción previa.

En muchas de las historias de Tomás González, un viaje desencadena la narración: el libro arranca con una salida. Este desplazamiento lo motiva un cambio de vida, como en el caso de Elena y J., la pareja protagonista de *Primero estaba el mar*, oriundos de Medellín pero decididos a asentarse en un territorio inhóspito del golfo de Urabá, en el Caribe antioqueño. El segundo párrafo de la novela, escueto y límpido, dice así: «Elena y J. iban para el mar». En especial en su narrativa breve se percibe este arranque: la huida de una situación insostenible, de un fracaso sentimental o de la desolación tras la muerte de un ser querido ocasionan el viaje. «Verdor», el primer cuento de *El rey del Honka-Monka*, comienza con esta frase: «Des-

**«No se prodiga en  
festivales y encuentros,  
prefiere el *email* al  
directo. En las escasas  
entrevistas para televisión  
que concede se muestra  
amable y educado, un  
hombre de barba blanca,  
gestos calmos y mirada  
aguda, pero inmune a  
la vanidad, indiferente  
a la celebridad  
conquistada»**

pués de la tragedia se quedaron todavía por un tiempo en Bogotá». Este íncipit contiene la inminencia de la partida. En efecto, azotados por ese drama que no se explicita pero que podría tratarse de la pérdida de un hijo, la pareja protagonista viajará a Nueva Orleans y luego a Nueva York. El nuevo decorado no podrá, no obstante, evitar que Boris, el personaje principal –un pintor que ha colgado los pinceles a raíz de la desgracia– sucumba a la desesperación, la locura, el alcoholismo y la marginalidad.

Pero en la literatura de Tomás González nunca existe el uno sin su contrario. El viaje es salida pero también regreso: el retorno a la vida no civilizada en *Primero estaba el mar* o al recogimiento en *Las noches todas* (2018), cuyo narrador, Esteban Latorre, comienza la novela diciendo: «Visité una tarde a mi hermana mayor y le anuncié que había decidido disminuir al máximo mis relaciones con los demás seres humanos. Pensaba vender el apartamento y comprar una casa con un buen terreno para dedicarme a la jardinería y a vivir en silencio con la tierra y las matas el resto de mis días». Del mismo modo, el viaje que Ignacio, el médico protagonista de *El fin del Océano Pacífico*, acomete implica asimismo un camino marcha atrás: su madre nonagenaria desea volver a ver, antes de morir, las ballenas jorobadas en la costa pacífica colombiana, y este desplazamiento –tan cercano al ocaso de la existencia tanto de la anciana madre como del maduro protagonista– constituye para Ignacio una vuelta a la familia, a la madre, al mar como origen de la vida: «Mi mamá insistió en volver a la tierra de las ballenas, y aquí volvimos».

## «Y si hablamos de arteficio humano, no hay uno que se ajuste más a esa definición que Nueva York, la ciudad de los rascacielos, esa selva de hormigón que alberga el epicentro de la novela más conocida de Tomás González, *La luz difícil*»

La tierra, el mar, las ballenas. Quizás debido a la riqueza y prodigalidad de los entornos colombianos, en la escritura de Tomás González existe siempre una presencia inequívoca de la naturaleza. Algunos de sus libros tienen títulos relacionados directamente con ella (*Manglares, Niebla al mediodía, Temporal*). No hay personaje sin escenario, no hay trama sin presencia contundente de lo natural, bello y terrible, fragante y nauseabundo, engeguecedor y sombrío. Gusta el autor de recrearse en los cielos, en las olas, en los bosques de guaduas, hasta el punto de que al lector le invade la impresión de que el paisaje cobra vida, se inmiscuye en la trama y en sus protagonistas, los posee. «La noche empezó a meterse en el cuarto, dulce e implacable. Entró crecido el ruido del mar; entraron los sonidos –y el silencio– de la selva cercana; se oyó el ladrido de perros lejanos» (*Primero estaba el mar*). Esta naturaleza bella y desbordante choca a menudo con la presencia humana, su arteficio y sus actuaciones irrespetuosas: la explotación maderera, los vertidos a los ríos, la basura que devuelve el mar o la violencia del narcotráfico, cuya herida subyace y supura abierta pero como en sordina en toda su obra.

Y si hablamos de arteficio humano, no hay uno que se ajuste más a esa definición que Nueva York, la ciudad de los rascacielos, esa selva de hormigón que alberga el epicentro de la novela más conocida de Tomás González, *La luz difícil*. David, un pintor colombiano que vive junto a su mujer Sara y sus hijos en un apartamento de Manhattan, relata los difíciles momentos en torno a la muerte de su hijo Jacobo, que, aquejado de graves secuelas físicas e insoportables dolores sin cura a resultas de un accidente de tráfico, ha decidido morir en una clínica de Oregón. Estas horas previas a la eutanasia, así como otros recuerdos anteriores (la marcha de Colombia de David, los primeros años en Nueva York

con Sara y los niños, los amigos, el accidente de Jacobo), se narran en un tono lúcido y trágico sin autocompasión desde el presente de David, anciano y casi ciego, un presente en el que Sara ha muerto y él ha cambiado el apartamento de la Gran Manzana por una finca rural y aislada en la región de Cundinamarca. Esta novela es un ejemplo de cómo una mano maestra es capaz de alternar planos temporales sin que el lector se extravíe en ningún momento, gracias a unos andamios invisibles pero muy sólidos detrás. Narrar entretejiendo capas de tiempo a la trama principal es una técnica común a varias de sus novelas.

«Se acaba el tiempo». Con esta frase se cierra la última novela de Tomás González, *El fin del Océano Pacífico*. Porque el tiempo –no solo como técnica narrativa, sino como motivo literario– es también una de las fascinaciones capitales del autor. «Es raro y desesperante que los seres humanos vivamos un manojo de años, vislumbremos la infinitud de este asunto, conozcamos dos o tres cosas, la ley de la gravedad, la existencia de los neutrinos, y pum se nos apague el mundo», dice el narrador. *El fin del Océano Pacífico* no trata de los límites físicos del mar, sino de la finitud de los personajes que lo contemplan, de ese lapso entre el nacimiento y la muerte, los dos extremos asombrosos de nuestra existencia. Como apunta Ignacio en otro instante, «el sol sale de nuevo siempre, pero no siempre va a salir de nuevo».

La voz narradora ha evolucionado con el paso de los años y de los libros: si en los primeros cuentos y novelas la tercera persona era predominante, en las últimas obras es la primera persona la que narra, dotándose de un tono introspectivo –confesional incluso–, plagado de nostalgias, pero también de humor por momentos, como si con la madurez se hubiese alcanzado la liviandad que otorgan las certezas de la experiencia. El relato de la vida se transforma cada vez más en el relato de los recuerdos de esa vida. Así, por ejemplo, a partir de las evocaciones –en ocasiones contradictorias– que le remiten sus hermanos, Tomás, el narrador del cuento «Vapor» recogido en *La espinosa belleza del mundo*, arma la crónica de un viaje familiar por el río Magdalena: «Después de cincuenta y pico de años tienden a mezclarse las fotos, los recuerdos, los lugares, y se puede decir que solo la admiración y el afecto por todo aquello, por lo olvidado tanto como por lo recordado, siguen intactos». El inestable equilibrio entre lo que la memoria conserva y lo que el olvido ha arrasado –entre presencia y ausencia, entre desaparición y permanencia– es también una de esas dicotomías, siempre fructíferas, en la escritura de Tomás González. Del mismo modo, en *El fin del Océano Pacífico* el protagonista construye el relato a partir de digresiones, anécdotas, voces propias y ajenas, meandros de la memoria de una familia con numerosas ramificaciones. «Estas hamacas son buenas para recordar», afirma Ignacio contemplando la inmensidad del mar.

Aunque su obra no posea una abierta voluntad autobiográfica, la personalidad y las vivencias de Tomás González la impregnan. El autor ha declarado que toma de su vida aquello que le sirve para dar cuerpo a su escritura, sin borrar de manera expresa sus propios rasgos. «Mi obra ha ido tomando la forma de mi vida», ha declarado. La historia de J. en *Primero estaba el mar* recrea el asesinato de su hermano Juan a finales de los setenta en Urabá. En *La luz difícil* el protagonista comparte con el autor no solo vivencias –su exilio de Colombia y su regreso al país–, sino también rasgos de personalidad y actitudes frente al arte y su recepción. En esa misma novela el apartamento del East Village es un calco del apartamento que el escritor antioqueño habitó en su etapa neoyorkina. Las sagas familiares que aparecen en *La historia de Horacio* (2000) o en el cuento «Flotar» de *El Expreso del Sol* se inspiran en su extensa familia antioqueña. En muchos casos sus protagonistas son, igual que él mismo, hombres que intentan dar forma artística al caos, extraer la belleza del horror del mundo: pintores como los ya mencionados David de *La luz difícil* o Boris de «Verdor», el arquitecto Raúl de *Niebla al mediodía* (2015), incluso Esteban en *Las noches todas* al decidir cultivar su jardín («Buscaba crear un lugar de mucha belleza, eso era todo, y ese impulso no tiene explicación».) Las obras que producen estos personajes (los lienzos, el diario, las memorias, los arbustos y las flores) constituyen verdaderas *mises en abyme* del propio relato: «Las páginas que voy escribiendo las voy tirando, numeradas, en una caja de Fab que tengo al lado del escritorio. [...] Ya están ahí las treinta y pico de pilas en las que escribí lo que fueron nuestros años de juventud con Sara, los primeros cinco, quiero decir, tan felices y a veces tan conflictivos, con todo ese torrente de hormonas todavía corriendo por nuestras venas. Y ahora se empiezan a posar las de Jacobo». (*La luz difícil*)

A pesar de todas las técnicas narrativas, de su habilidad con el uso de la sugerencia y de su personalísimo tratamiento del tiempo, la escritura de Tomás González nunca se opaca. Su estilo es conciso y contenido en algunas obras (*Primero estaba el mar*, *La luz difícil*), pero puede abigarrarse y soltarse en otras (*Para antes del olvido*, *El fin del Océano Pacífico*). Los argumentos de sus cuentos poseen un perfil claro, una trayectoria recta, pero en algunas de sus novelas el concepto de trama es ligero, serpentea como si sus libros se resistiesen a ser reducidos a una frase. La poesía está presente en todo lo que sale de su pluma, sean o no versos. Por todo lo anterior, sus textos apelan siempre a un lector activo, dispuesto a dar forma a los silencios, a inferir lo no dicho.

En su país, donde Tomás González goza de la devoción unánime de la crítica, muy buenas ventas y numerosos lectores devotos, ha aparecido este octubre su última obra, *Asombro*, que lleva por subtítulo «La vida, la literatura y el oficio de escribir»: un libro híbrido, donde se recogen

discursos, charlas y reflexiones sobre la escritura, textos inéditos, cuentos y apuntes autobiográficos de aquellos acontecimientos que inspiraron sus historias. El próximo otoño se reeditará *Niebla al mediodía*, su octava novela. Y Tomás González sigue escribiendo a su ritmo honesto, solitario, de espaldas a la tiranía del ruido. Su obra se defiende sola, pero requiere de un editor valiente, convencido. En Colombia lo ha encontrado en la persona de Juan David Correa, el director literario de Planeta Colombia. En Alemania lo publica la prestigiosa Fisher, de la mano del agente y traductor Peter Schultze-Kraft. Debería mover a la reflexión el hecho de que resulte bastante fácil conseguir un libro de Tomás González en una librería de Leipzig e imposible en una de Málaga, por citar dos ciudades al azar. A nuestras librerías españolas solo han llegado en formato físico, por el momento, cinco de sus libros (entre ellos su opera prima, *Primero estaba el mar*, en 2007, la friolera de veinticuatro años después de su publicación original), ninguno después de 2015. Como consuelo nos queda el *e-book*, a la espera de que una apuesta editorial apasionada acerque al lector español a este escritor atemporal, revolucionario por lo puro, de honda sobriedad sin trucos, esencial, contundente y admirable.



Fotografía de Esteban Duperly/Planeta



# BIBLIOTECA







# Ejercicio (imposible) de sutura

Alaíde Ventura Medina  
***Entre los rotos***

Tránsito, 2021  
248 páginas

La familia, y cómo construye o destruye a los individuos, es uno de los grandes temas de la literatura, o sea, de la historia de la humanidad. Y nunca agota sus variantes y derivas. Ahí está el célebre inicio de *Anna Karénina*, como una invitación inclemente a que cada lector piense de qué manera «única» su familia no es perfecta, no es una familia feliz. De estas cuestiones se ocupa la autora mexicana Alaíde Ventura Medina en su último libro, *Entre los rotos* (Tránsito, 2021). Un ejercicio de memoria íntima a partir de los recuerdos familiares, la infancia y la primera juventud de la narradora, con el objetivo de definir las líneas de rotura de un matrimonio y sus dos hijos. ¿La causa de tal cisura? La violencia patriarcal ejercida por un padre egoísta, insensible y dominante.

Aviso para los devotos del doble check en lo que viene denominándose autoficción —que no es otra cosa que ficción, claro. Dice Ventura sobre *Entre los rotos* en una reciente entrevista: «La protagonista no soy yo del todo. Es un juego de posibilidades. Es un yo hipotético. Lo que tiene mío es mi voz,

mi razonamiento y muchas de mis confesiones pero la historia familiar no fue como la mía. Aunque hay una resonancia, tiene un aire a mi vida. Pero es como un mundo paralelo». En este mundo paralelo, y a partir de una bolsa con fotografías conservadas por su hermano Julián, la narradora va perforando las capas del pasado hasta sacar a flote unos pedazos de historia. Estos trozos dispersos y sangrantes requieren de un delicado trabajo de sutura, de un pegado especial, de una cohesión que pronto se revela imposible. Por eso este relato desmembrado solo podía contarse de una forma: fragmentariamente. Y por eso este libro se organiza a base de teselas textuales, de una extensión que varía de las pocas líneas a las dos o tres páginas.

A través de estos fragmentos, conocemos unas vidas en minúscula deterioradas por la imposibilidad de comunicación y de encuentro con el otro, más dolorosa si cabe entre los miembros de una familia. Lo que no se dice, lo que se esconde, lo que se enreace. Freud decía que «lo ominoso» es aquello que, debiendo perma-

necer oculto, acaba por salir a la luz. También decía que «lo siniestro» se configura cuando lo familiar se torna extraño o lo extraño se vuelve familiar. Bien. Pues algo de todo esto está presente en la historia despiezada que nos muestra Ventura, narrada con un lenguaje aséptico, directo, dotado de un halo poético que proviene, precisamente, de esa desnudez y pureza expresivas. El acercamiento a la figura del padre-tótem-aplastante en la literatura contemporánea dispone de un manantial inagotable: la *Carta al padre* de Franz Kafka —escrita en 1919, pero publicada en 1952. Toneladas de represión, miedo, incompreensión y rabia expresadas de la forma más elegante y pulcra posible. Un desnudo emocional en el que poder identificarnos todos. Sería interesante confrontar el texto del checo con el de la mexicana.

La espita por la que se cuelan las historias de dominación y violencia doméstica se abre cada vez con menos reparos en el sistema literario, sobre todo gracias a la creciente publicación de textos de autoría femenina. Dentro de este corpus, el olfato crítico no

tarda en detectar una pulsión: la necesidad de exponer las cicatrices que imprime una infancia marcada por el horror. Contarla, otorgarle forma literaria, parece el mejor bálsamo para restañar las heridas. Una especie de exorcismo a través de la escritura. Así ocurre en *Entre los rotos*, pero también en otro libro que acabo de leer con la respiración contenida: *Caer es como volar*, de la holandesa Manon Uphoff (Gatopardo, 2021), una novela brutal sobre los abusos sexuales de un padre a sus hijas y las hondas huellas que les deja como herencia. Más: en *La familia grande* (Península, 2021), la jurista Camille Kouchner desvela cómo su hermano gemelo fue víctima desde los trece años de abusos sexuales por parte de su padrastro, un famoso politólogo. Y cómo aquel delito ha condicionado sus existencias adultas.

También Julián, víctima de la mayoría de golpes y vejaciones del padre, queda noqueado de por vida. Levantará una muralla de silencio para aislarse mientras su hermana mayor, la narradora, preferirá atrincherarse tras la palabra. No en vano, su relato está salpicado de definiciones personales sobre palabras clave: «Miedos: el silencio, el ridículo, la soledad, lastimar a un ser querido, la muerte, papá» o «Equipo: familia, tribu, aldea, clan. Equipo es el conjunto de personas en quienes se puede confiar. Mi equipo puedo ser yo misma. En ese caso la batalla es contra todos». También el libro está cuajado de listas, en un intento de ordenar el caos: «Lista de los mejores platillos de la abuela», «Algunas formas en las que papá me hirió», «Motivos por los cuales Memo y yo peleamos», «Mi hermano nunca me dijo que me quería. En cambio, hizo estas cosas»... Vivir es, sobre todo, acumular, cosas buenas y cosas malas. Asimismo, Ventura esculpe frases que devienen máximas: «La primera guerra a veces es la casa. La primera patria perdida, la familia» o «La culpa es una enfermedad de tratamiento complicado». Y, en medio de

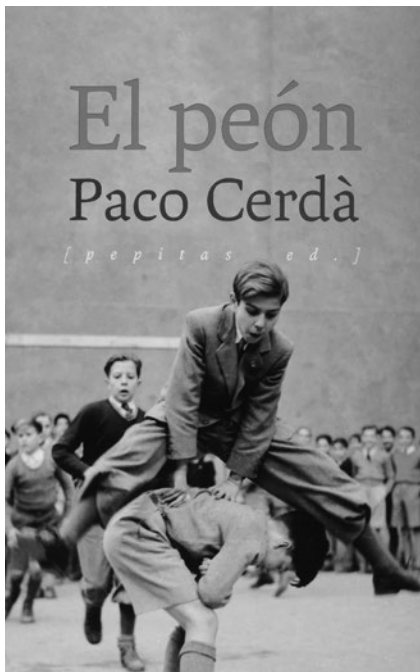
tantas palabras, el silencio de Julián. La mueca, el efecto, la metáfora.

El origen mexicano de la autora de *Entre los rotos* sirve para ubicar esta intrahistoria de violencia y dolor en un contexto social de idéntica violencia e idéntico dolor colectivos. En la misma entrevista antes citada, Ventura afirma: «[Los mexicanos] estamos en una situación de violencia extrema que, por desgracia, hemos normalizado porque ha sido tan constante y tan avasallador que ya ni siquiera la vemos. En México asesinan a diez mujeres al día y muchas de ellas son niñas. Tenemos una tasa altísima de violencia por todos lados: violencias derivadas de la trata, derivadas del narco y también lo que antes se conocían como crímenes pasionales, que ahora están tipificados como feminicidios». Los personajes de su novela están atrapados en un mundo violento, donde las parejas se gritan y golpean con normalidad —también la narradora será violenta con su novio, reproduciendo lo que ha visto en casa desde pequeña— o viajar en metro de buena mañana puede convertirse en una desgracia. El padre con el cinturón presto para azotar al hijo no es más que el reflejo de unas estructuras de poder podridas, machistas y basadas en el terror más salvaje: «Papá me lastimaba sin tocarme. Me tenía amarrada con una correa invisible que podía jalar cada vez que quisiera».

La madre de la narradora, una mujer desvaída y anulada, se dedica a recoger animalitos perdidos de la calle, a cuidarlos y protegerlos con mimo. Esos gatos, perros o pájaros no son más que otro reflejo: el de ella misma y sus hijos a expensas de un gigante que los empequeñece y asfixia poco a poco. Unas vidas destinadas al olvido que, gracias al arte para hilvanar recuerdos, vivencias, frases e instantes, perviven y nos interrogan: ¿hasta qué punto el concepto tradicional de familia es un arma mortal del patriarcado? ¿Cómo podemos aceptar la que nos ha tocado en suerte sin sucumbir? Leer a

Alaíde Ventura en su brillante ejercicio de sutura puede darnos algunas respuestas: «Amar es un perpetuo dilema de índole moral y ética. Un ejercicio de reflexión donde no hay respuestas equivocadas. Todos los caminos conducen al sufrimiento». Aunque sean respuestas tremendamente duras.

por Purificació Mascarell



## La pieza fundamental

Paco Cerdà  
**El peón**

Pepitas de calabaza, Logroño, 2020  
253 páginas

El que lleva negras firma las tablas antes de empezar. Es lo que se dice en el mundo del ajedrez. El renovado interés por este juego minoritario y antiguo, gracias a la serie *Gambito de dama*, ha dado mayor visibilidad al libro de Cerdà. La mítica partida Pomar-Fischer que origina la escritura de *El Peón* sirve de metáfora para hablar, precisamente, de hechos y personajes que quedaron en el olvido de manera intencionada, sin llegar a entenderse ni formar parte de la construcción del relato que necesitamos para contar de dónde venimos, quiénes somos, qué futuro esperamos lograr.

Arturo Pomar, el que fue niño prodigio del franquismo, llevaba las negras contra la leyenda estadounidense Bobby Fischer en su encuentro de Estocolmo en 1962. *Resistir es vencer*, resuena en alguna de las páginas que firma el autor genovés Paco Cerdà. Escritor, periodista y editor, su anterior producción, el ensayo *Los últimos. Voces de la Laponia española* (Pepitas de Calabaza, 2017) es una crónica en primera persona de la Es-

paña vaciada. *El peón* supone un paso más allá en sus preocupaciones sociales y políticas. Su implicación le ha hecho poner la mirada en las realidades más desfavorecidas y dolorosas, devolviendo memoria y protagonismo a esos personajes con vidas pequeñas. Cerdà se posiciona desde el momento en el que elige los temas de sus trabajos: los problemas de la despoblación, los peones de la Historia.

Esta es una obra de no ficción. Su autor explica en el apéndice que todo lo que ocurre en el libro había de ser real. Otra premisa era situar los hechos en el año 1962 en el que se celebró el Campeonato de Estocolmo, antesala del Campeonato Mundial de ajedrez y eje central de la trama. Para atenerse plenamente a las reglas internas del juego que se proponía llevar a cabo, los 77 movimientos de aquel enfrentamiento estructuran los 77 capítulos del libro. Construir el artefacto narrativo precisaba de una investigación exhaustiva que no penaliza, sin embargo, la lectura. Paco Cerdà es consciente de los materiales sensibles que maneja. Se adi-

vina un recorrido largo, minucioso y honesto en el que no cabe inventiva, interpretaciones ni equívocos. Pero hay más: un talento que se evidencia en una escritura de gran belleza, cruda cuando se trata de hacer justicia, una conjunción de fuerza y delicadeza, significado y trascendencia que la han hecho merecedora del premio Cálamo al Mejor Libro del año 2020.

La documentación e información de diversa índole, aparentemente ofrecidas en bruto al lector (el hecho original frente a la representación que pretende quedar diluida), forman una amalgama o composición a modo de collage, regida por el ritmo y coherencia internos de la narración: la transcripción, traducida, de *La Balada del Viejo Monroe*, extractos de ABC para la construcción de un mito, las noticias del NODO, la crónica de una partida en el Club Marshall de Nueva York o del torneo Rosenwald, una entrevista a Bobby Fischer en *Harper's Magazine*, un informe facultativo, el primer mensaje televisado de fin de año, los movimientos de una partida concreta en Moscú, cartas, diarios,

testimonios radiofónicos, fuentes orales, videos.

El libro recorre las vidas de los dos jugadores de ajedrez: un relato lleno de paralelismos, simbolismo y detalles de dimensión histórica que retratan dos países, modelos políticos y sociales distintos. Arturito Pomar, peón del franquismo en esa España necesitada de héroes, misera y analfabeta que tan bien retrataron Vázquez Montalbán y Martín Gaité. Bobby Fischer, niño pobre de Brooklyn, convertido en estrella mundial y peón de los EEUU de Kennedy durante la Guerra Fría. Vamos recorriendo partidas junto a ellos; aparecen datos de las clasificatorias y el avance entre torneos de zona e internacionales, los pasos de cada uno entre derrotas eliminatorias, victorias, fase final, hasta su encuentro en Estocolmo. La partida, definitiva para ambos, se puede seguir a medida que avanza el libro, en capítulos que relatan movimientos inolvidables como el de Pomar de renunciar, en un momento dado, a proteger a su reina. Pareciera, al transitar por estas páginas, que el destino de los personajes era jugarse la vida en aquella batalla. Hubo un antes y un después de Estocolmo. Un material literario de primera sobre el honor y la aventura en la línea de *El duelo* de Conrad o el destino ineludible en *Zama*, de Di Benedetto. *Épica y drama*, que apunta en otro momento del libro.

*El Peón* retrata asimismo las vidas de numerosos *peones* de la Historia. Creyentes, patriotas, subyugados por ideales, convertidos en símbolos individuales de causas colectivas: el Black Power, la lucha indígena, el pacifismo, la democracia. Minorías raciales, sexuales, políticas siempre en lucha. Partidas perdidas que se jugaron por nosotros, por ese futuro mejor aunque inalcanzado que a unos les supuso la cárcel, a otros el rechazo social, el exilio, la soledad o la muerte: maquis, cristianos, militares,

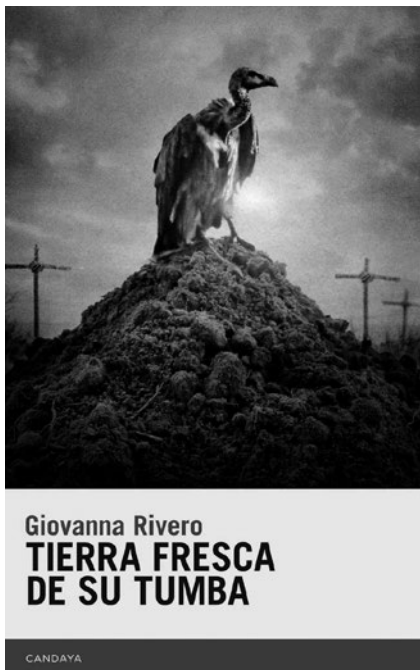
comunistas, negros, obreros, etarras, falangistas. Juntas cobran un significado global, vinculante. La historia de los olvidados de España y Vietnam, la Crisis de los misiles de Cuba, el viaje por las cárceles franquistas, el espionaje del FBI, el sur de EEUU acuciado por el Klan, las innumerables vergüenzas de la Historia que aniquilan vidas concretas. Se hace aquí una especie de justicia reparadora a las de Marilyn Monroe, Julián Grimau, Diego Martínez Barrio y Marcos Ana, entre otras: reconociendo, comprendiendo, asumiendo y validando el relato de los hechos. Un verdadero afán que agradezco a su autor.

La crónica, el reportaje, son géneros propios del periodismo que han ido ocupando un espacio cada vez mayor en la literatura en nuestra lengua. La influencia de autores como Leila Guerriero, Martín Caparrós, Santiago Alba Rico o Paco Cerdà son ejemplos de un interés creciente por la realidad como materia y material literario. La autoficción, esa crónica personal, es un ejemplo evidente. El proceso de selección y tratamiento de la información en un sistema de realidad ilimitado que nos desborda reclama un tipo de formato y características para unas necesidades y exigencias concretas, y a este servicio la crónica, el ensayo, el cine documental parecen haberse revelado favorables y útiles. Aunque sin hablar de pureza porque no hay una realidad única sino muchas enredadas. La definición escapa al molde, pero el caso es que funciona. Este libro es una mezcla de muchas cosas: un juego que contiene una obra de teatro y varios relatos cortos, la experiencia de volver a ver un vídeo que hemos visto mil veces como si fuera la primera, viajes con Google Street View, Maps y Youtube para saber cómo era Estocolmo y EEUU en 1962, si la luna era creciente aquella noche pirenaica en la que los maquis escapaban por las montañas o recordar, hacer memoria como

al abrir un álbum de fotos familiar, revisando el anuario de esta historia común que crece y pone, también a su disposición, herramientas propias de la novela.

Pomar, el que antaño fue ensalzado (empató al campeón mundial, fue siete veces campeón de España), es abandonado en el momento más importante de su carrera por un régimen al que ya no interesa. Un síntoma más de un país, España, que acostumbra a dar la espalda a sus valores culturales, históricos y patrimoniales cuando dejan de servirle para sus fines. Se presenta solo en Estocolmo para volver después, completamente derrotado, a su puesto de funcionario en correos. Fischer, ambicioso y arrogante, competitivo hasta la obsesión, acabó por olvidar de dónde venía y quién era, en una deriva hacia el desarraigo y la enfermedad mental. Fue lanzado a la fama para batallar contra los rusos en un *Uno contra todos*. El uso del deporte en época de conflictos territoriales y políticos ha tenido siempre la función de exaltar y promulgar ciertos valores y mensajes, sirviendo como herramienta de control de masas. Un sacrificio generado, extendido, al que le sobreviene una y otra vez la grandeza de unas vidas minúsculas que tuvieron su papel fundamental en todas las conquistas de la Historia. No fueron tan distintos. Dos caras de la misma moneda. Dos almas. Dos peones. La partida continúa.

por **María Cabrera**



## Seis lunas negras

Giovanna Rivero  
***Tierra fresca de su tumba***

Candaya  
 171 páginas

Un libro dedicado a un hermano menor «que se comió su propia sombra»: eso es *Tierra fresca de su tumba*. Un volumen de relatos (seis historias como seis lunas negras) poblados por familias, por desgracias y secretos que recorren las generaciones, por venganzas inter e intra grupales, por hermanos gemelos, tías dementes o borrachas, incestos e hijos extramatrimoniales. Y también por sombras, en un *crescendo* que va de la sencillez de la trama del primer cuento, «La mansedumbre», hasta la intensidad gravitacional de «Socorro» y «Piel de Asno», para acabar en la ciencia ficción gélida y los experimentos siniestros de «Hermano ciervo». Historias, en todo caso, sobre la pérdida de la inocencia y la gestión de la crueldad; historias de algún modo terapéuticas —«si me preguntaran a mí, diría que “terapia” significa en este y todos los idiomas: “sacar la mierda”, “comer excremento”, “ordeñar la putrefacción” (pág. 86)—, como diseñadas en último término a partir de una íntima convicción de la autora: «Hay que temerles a los hechos fortuitos, recubiertos de

inocencia» (pág. 110). Historias sobre la codicia y el desprecio por la vida humana, pero también sobre la generosidad, la solidaridad, la entrega.

No es este el primer libro de cuentos de la autora. Antes vinieron *Las bestias* (1997), *Contraluna* (2005), *Sangre dulce* (2006), *Niñas y detectives* (2009) y *Para comerte mejor* (2015). Títulos que ya permiten vislumbrar la textura ectoplasmática de la mirada de Rivero y las resonancias de la tradición más oscura de la fábula. También novelas como *98 segundos sin sombra* (Caballo de Troya, 2014), o *Tukzon* (2008), de la que ya se destacaba que adopta rasgos del relato policial, la ciencia ficción, el género fantástico y otros de los a menudo considerados géneros menores, a la vez que rebasaba los límites convencionales. De manera general, críticos como Guillermo Ruiz Plaza han visto en Giovanna Rivero uno de esas autoras «que escriben como si cavaran en busca de una revelación. Una revelación cuya inminencia palpita en cada uno de sus cuentos», y en *Tierra fresca de su tumba* «la culminación de una

poética que viene afilando sus garras desde hace más de veinte años».

Cada uno de los relatos de este volumen es un mundo cerrado, denso, y aun así todos los relatos comparten de algún modo un mismo (o conexo) universo telúrico. Un tono y una cosmovisión que las críticas acostumbran a calificar de «gótico» y «macabro» pero que van mucho más allá de los tópicos de un género o de los contornos habituales del horror. Se trata, eso sí, de una voz que es a la vez oscura como la brea y extrañamente cristalina como un lago helado, hondamente enraizada en la tierra y el fango y que no duda en explorar lo sobrenatural o los hilos del destino.

Además, también está muy presente el tema de la carnalidad (el cuerpo extrañado de quien ha sido violado, el de la embarazada, la carcasa del animal muerto). De hecho, Rivero ha señalado en una de las entrevistas concedidas al hilo del lanzamiento de libro que «el cuerpo en su pura existencia de carne, de célula, de sangre, de heces, de promesa de putrefacción, no tiene nada de literario. Es

carne absoluta. Es un a priori entrañable. No necesita de lo literario para ser, para instalarse en el espacio y dejar una huella. Es la escritura la que precisa del cuerpo para hacer algún anclaje que la libere de su angustia inmanente».

Los topos que recorrerá quien lea *Tierra fresca de su tumba* se reparten por el hemisferio occidental, reflejando de algún modo, en el plano creativo, la biografía transnacional de la autora, nacida en Montero, doctora por la Universidad de Florida, residente en Lake Mary... Bolivia, Estados Unidos y Canadá son los principales escenarios de los relatos de este libro de Giovanna Rivero, incorporando además sombras de recuerdos de París en la mente dipsómana de la tía Anita de «Piel de Asno» y también de Japón en «Cuando llueve parece humano». Cada una de las historias es una inmersión en profundidad en una esfera de la existencia, en las que transpira una investigación sistemática sobre las realidades abordadas y sus códigos (sin caer en la mera erudición) para luego trascenderlas a través de una mezcla intensa de realidad e imaginación. Mediante esos buceos, Rivero nos muestra (sin hacer de ello el objeto central de su quehacer narrativo, pero sí un subtexto fundamental para la configuración de los entramados que despliega) una Bolivia y una Norteamérica plurales, diversas, multiculturales y multiétnicas, a la par que tensionadas, conflictivas, violentas: unas Américas que transitan de Santa Cruz a los Yungas, de las opacas comunidades menonitas o los *métis* y los pueblos indígenas de Manitoba (con sus pactos de silencio) a la realidad de la emigración nipona a los países andinos y de sus descendientes en lugares como la colonia Okinawa.

Los personajes, individuales y colectivos, de estas historias se reparten pues por el continente, pero también se alojan en las aguas (las

aguas del mar despiadado de «Pez, tortuga, buitre», o las de los ríos, las del río Grande, las del río Kiiye), de donde extraen un magma líquido que recuerda, por ejemplo, y aun salvando las distancias, a *Dark Water*, del escritor japonés Koji Suzuki (disponible en castellano en la editorial Satori, en traducción de Rumi Sato). No en vano una de las protagonistas del libro, Nadine, nos recuerda que «los ríos pueden ser maravillosos y siniestros», y añade: «y por eso todavía los necesito». Y es que los personajes de *Tierra fresca de su tumba* se debaten a veces contra los infortunios y las violencias que han sido condenados a padecer, pero otras parecen abrazar la fuerza del destino o el desenlace al que se dirigen inevitablemente con una resignación valiente, lúcida, casi zen. Metafóricamente, ello se traduce casi siempre en una conexión íntima y profunda con la naturaleza. Unas veces son los entornos, ya sean los calurosos bolivianos o los bosques nevados de América del Norte. Otras veces son animales como tótems: la osa que ataca a Nadine y que de algún modo termina poseyendo su espíritu, convirtiéndola en «la osa del góspel», o el asno cuya piel comparte con Kenya, a la que ella y su hermano llaman Luna Sangrienta, o la cierva muerta que se descompone al lado del refugio del Joaquín de «Hermano Ciervo», o las ratas que devoran sus entrañas al ritmo al que la enfermedad devora el cuerpo del humano sujeto a un misterioso experimento.

Hay más ecos literarios a lo largo del volumen. El segundo relato, «Pez, tortuga, buitre» (encuentro del superviviente de un accidente en alta mar con la madre del compañero fallecido en la barca), podría recordar a una versión lírica y fantasmagórica del *Relato de un naufrago* de García Márquez. La Anne Escori de «Piel de Asno» (que se masturba delante de sus sobrinos huérfanos mientras lee un librito de Georges Bataille) po-

dría recordar a una de las mujeres que pueblan las páginas sobre París de Marvel Moreno (1939-1995), en especial las de *El tiempo de las Amazonas* (ed. Alfaguara, 2021) —aunque también, de otro modo, las de *En diciembre llegaban las brisas* (Plaza & Janés, 1987; Alfaguara, 2013)—, quitándoles su trasfondo colombiano y transportándolas al territorio helado de Canadá.

Se trata, en todo caso, de personajes que cargan «sin tregua el volumen insondable de la miseria», y a veces sucumben a ella, pero que son capaces de proclamar también: «Nosotros somos de la raza de los exiliados y amamos nuestra larga miseria» (pág. 113). Por eso cabría conectar la obra de Rivero con la tradición del nomadismo y la extraterritorialidad literaria que recorre las letras latinoamericanas. Efectivamente, los personajes y los lugares que habitan la prosa de Rivero son excéntricos, liminales, periféricos, marginales. Algunos incluso desertores. Quizás malditos. Quizás solo humanos, demasiado humanos.

por Sergio Colina



## Buceo en los abismos de la vida y el lenguaje

María Negroni  
***El corazón del daño***

Literatura Random House  
144 páginas

Si algo define a la escritora argentina María Negroni (Rosario, 1951) es la poesía. Su condición de poeta impregna toda su obra en el fondo y en la forma. Autora de volúmenes como *Archivo Dickinson*, *Exilium* o *Andanza...* su poemario más reciente es *Oratorio* (Bajo la luna). Ha traducido a diferentes autores y acaba de publicar *Una especie de fe*, una antología de poetas norteamericanas. Es también ensayista, novelista y docente. En 2013 creó en Buenos Aires la Maestría en Escritura Creativa en la Universidad Nacional de Tres de Febrero que dirige y donde sigue impartiendo clases.

«El poema se debate entre lo que es y lo que podría ser, y apuesta siempre a lo absoluto, que no es sino la dicha de encarnar una primera persona, cada vez más imbuida de su propia ausencia», escribe Negroni en su última obra titulada *El corazón del daño* (Literatura Random House). Hay en su escritura, como ella misma expresa, un esfuerzo continuado por conectar vida y literatura, por dar a las palabras grandeza para abarcar amplitudes y a la vez modestia para dejar espacio al silencio. La

literatura es en manos de Negroni un trabajo artesanal, de búsqueda constante, de creación, con la intención siempre de entrelazar la realidad y la memoria con la escritura.

Desde el título de esta novela que resuena a oxímoron –asociamos el corazón a los buenos sentimientos y al amor– hasta el último párrafo de algo más de un centenar de páginas, la autora argentina repasa una vida, con claros ecos de la suya, en un texto que posee una clara cadencia poética.

La poeta escoge minuciosamente las palabras que dan sentido a aquello que quiere expresar. Condensa, tamiza, destila hasta dejar caer como gotas de un néctar aquellos términos que moldean un texto denso e intenso. No alcanza quien lo recorre el sentido de lo leído de buenas a primeras. Hay que volver de nuevo y aprehender cada término. Ese esfuerzo lector tiene recompensa porque se descubren entonces matices y un vasto universo literario.

Decíamos anteriormente que *El corazón del daño* es una novela o una biografía novelada, también un largo poema. Las frases son cortas, la estructura dis-

continua. Son constantes las referencias a autoras y autores que han nutrido a Negroni. Las palabras de aquellos redundan y hacen hincapié en lo que nos está contando, en lo que quiere transmitirnos. Clarice Lispector es una de sus habituales y la cita que encabeza el libro le presta a Negroni un escueto y claro enunciado de intenciones: «Voy a crear lo que me sucedió».

La muerte de la madre de la autora en 2016 propició la escritura de este libro. Esa madre a la que llama y apela a lo largo de todas las páginas es una de las protagonistas de esta historia. «Mi madre: la ocupación más ferviente y más dañina de mi vida», apunta. Como hiciera Vivian Gornick en *Apegos feroces* (Sexto Piso) la hija, ya adulta, evoca una infancia que ha quedado marcada a fuego y que perpetúa a través del tiempo aquella mirada de entonces. La hija es crítica, severa, descarnada, no enmascara ni maquilla al personaje materno si no que más bien lo exhibe con todas sus miserias. Solo en algunas líneas hay una cierta conmiseración, un expresar «te entiendo», «fueron tus circunstancias». Tanto en el caso



de Gornick como en el de Negroni la ausencia de la madre –los padres ya estaban fuera– empuja a las autoras a reivindicar la memoria.

Hay un proceso de duelo. El recuerdo, la confrontación y el cuestionamiento de las verdades que uno alberga sobre cómo fueron las cosas en la familia, abre las espitas. Como el agua largo tiempo retenida, las primeras corrientes salen a trompicones y al final el caudal fluye de forma continua. Algo así ocurre en *El corazón del daño*. Porque la memoria cala en las carnes y a veces las palabras de la madre aún hieren («Allá vos», «incordio», «mírame a la boca cuando te hablo»...).

La narradora no borra escenas que se dieron cuando tenía diez años de edad y percibía la falta de reconocimiento a pesar de ser una niña obediente y aplicada en sus trabajos («siempre faltaba algo») ni la vulnerabilidad de la madre cuando desaparece un tiempo de su vida porque necesita una cura de sueño. Esa niña, despierta, que ve, que capta, que siente, crece con esa mochila: «Nunca nada anula nuestra infancia».

La familia se traslada de su ciudad natal a Buenos Aires. Cambian de vida. Tiene una hermana. El padre se va. La niña crece y en la adolescencia se vuelve contestaría y se implica en causas políticas. A los dieciocho años se va de casa. Cada uno de estos episodios se enreda con la escritura en un intento continuado por entenderse y por salvarse.

«Es posible escribir lo que se vive?», se pregunta. ¿Cómo condensar en los vocablos la intensidad de lo vivido? ¿Se puede transmitir lo que nos ocurre y lo que sentimos e inmortalizar esos instantes de vida que tuvieron unas coordenadas particulares? Sin saber a ciencia cierta que tal experiencia de la vida consiga su plasmación exacta en un texto, los lectores sí que encontramos vida en estas páginas, experiencias, sentires... y pierde importancia ya a quien pertenecen. La narración litera-

ria socializa esas vivencias. Será cada lectora o lector quien las haga suyas, tamizadas por las circunstancias personales o por sus referentes literarios.

Que Negroni se interrogue una y otra vez por ese mecanismo de vasos comunicantes no hace más que demostrar su obsesión por entender los vínculos entre la existencia y la escritura. Su cuestionamiento es el propio de una perfeccionista que sigue buceando en las profundidades del lenguaje para no traicionar su realidad. María Negroni y su escritura son simbióticas.

En *El corazón del daño* transitamos por la biografía de la narradora que tanto se acerca a la de la escritora. Y reseguir su vida es también volver a los textos que la han nutrido. Las palabras, los libros y la biblioteca son claves. Recuerda una casa sin libros, evoca los inicios en la escritura y los asocia con soledad y silencio. También la lectura. Al volver atrás repasa su propia producción y cómo en cada obra se filtró su experiencia. Así en *Arte y fuga* (Pre-Textos) está la niña que sufre ante los desplantes de la madre: «Dormía, por consiguiente, en lo habitual del miedo. / Como si no fuese una niña. / ¿Estaba yo en los días? ¿En armarme de un repente? / ¿En las anchuras de mi sueño calculaba un posible?».

La joven contestaría que tras dejar su país mantiene una relación amor odio con la madre, un doble vínculo. «Con *Islandia* –con Borges como faro– pude tocar algunas llagas». Más tarde escribiría la novela *La Anunciación* (Seix Barral) donde aborda su compromiso político que recuerda en estas páginas con algún fragmento: «No siempre esto es esto. / Quiero decir, me reeduqué, me volví tolerante. / Aprendí a tener acuerdos parciales con todas las opiniones. / Un verdadero progreso. / Una auténtica felicidad libre de euforia».

Cuenta el temor a la reacción de su madre tras la escritura de *La jaula bajo el trapo* (La Palma Editorial): «En el libro yo la atormentaba, la plagiaba, la ponía

en lo más cumbre y lo más vil, y la enjuiciaba, sin miramiento alguno».

Dialogando con la vida y la escritura aparecen infinidad de autores que Negroni ha interiorizado, una extensa bibliografía que acompaña su itinerario vital y literario. Con Borges de fondo, están Proust, Woolf, Baudelaire, Flaubert, Djuna Barnes, Pessoa, Celan, Pavese, Silvina Ocampo, María Zambrano, Alain Badiou... Juan Gelman, siempre, como Clarice Lispector. Tan ilustres compañías nutren el texto y a quien lee. No son intervenciones gratuitas ni ornamentales, cada una de las citas acompañan la voz de la protagonista y juntas constituyen una verdadera obra coral.

La narradora dejará Argentina y vivirá unos años en Nueva York con su compañero y sus hijos. En *El sueño de Úrsula* (Seix Barral) un personaje hablará por ella sobre el arraigo y el exilio: «Me diste el privilegio de una infancia con muchos desplazamientos, concédeme ahora la longitud del exilio, vivir en grandes ciudades y evitar la provincia, sobre todo la mía, porque su pequeñez es contagiosa y no se ve».

La obra de María Negroni ha sido traducida a diversas lenguas. Ha recibido becas como la Guggenheim o la Fundación Octavio Paz y reconocimientos como el Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI. Leer *El corazón del daño* nos sumerge en su universo literario y biográfico. La autora argentina viaja como los grandes héroes a la oscuridad para preguntarse por la vida. El resultado es un relato exigente y profundo que desazona a veces, como la propia existencia, y que enriquece mucho.

por **Mey Zamora**



# La tierra de la gran promesa o cuando todo se desvanece

Juan Villoro  
***La tierra de la gran promesa***

Literatura Random House  
 448 páginas

En un momento en que la complejidad es vilipendiada por quienes defienden a capa y espada la fácil comprensión y la ausencia de todo esfuerzo por parte del lector, la publicación de una novela como *La tierra de la gran promesa* (Literatura Random House) resulta un acontecimiento que merece ser celebrado. Resultaría pretencioso afirmar que se trata de la obra maestra de Juan Villoro, sobre todo teniendo en cuenta de que no conocemos -ni somos videntes ni lo pretendemos- esas obras que en un futuro puede llegar a escribir el escritor mexicano, cuya trayectoria como narrador está muy lejos de llegar a su fin. De lo que no hay duda es que, si nos atenemos a la primera acepción de la definición de «complejo» según la Real Academia, «que se compone de elementos diversos», *La tierra de la gran promesa* es una novela profundamente compleja. En ella, de hecho, no solo confluyen muchos de los temas que Villoro ha abordado tanto desde la ficción novelesca como desde el periodismo, profesión que es aquí

objeto de reflexión, sino también entran en juego distintos géneros literarios, así como líneas argumentales diferentes que hacen que resulte imposible definir la novela con una sola etiqueta. ¿Es *La tierra de la gran promesa* una novela sobre la situación política y social del México de los últimos cuarenta años? Sí. ¿Es *La tierra de la gran promesa* una novela sobre la culpa? Sí. ¿Es *La tierra de la gran promesa* una novela que reflexiona sobre el periodismo y sus límites? Sí. ¿Es *La tierra de la gran promesa* una novela sobre esa generación que vio caerse todas sus utopías? Sí. ¿Es *La tierra de la gran promesa* una novela que reflexiona sobre sí misma y sobre la relación entre escritura y realidad? También.

En parte, todos estos temas se resumen en la imagen con la que da inicio la novela y que, a su vez, dota de sentido al título: el incendio de la cineteca de México que tuvo lugar en 1982 durante la proyección de la película *La tierra de la gran promesa* de Andrzej Wajda. El director pola-

co relataba en aquel largometraje de 1975 la historia de tres amigos que, ansiosos por ganar dinero y prosperar socialmente a toda costa, ven cómo la fábrica textil sobre la que se asentaba su riqueza se viene abajo a causa de un enorme incendio. En la película, los jóvenes protagonistas sin escrúpulos y avariciosos son castigados, la némesis histórica parece cumplirse y, como en una tragedia griega, los personajes pagan por una culpa de la que no pueden librarse.

El carácter metafórico del incendio en el film de Wajda lo volvemos a encontrar en la novela de Villoro: aquí el incendio no solo evoca un hecho real -se calcula que entre las llamas se perdieron más de 6000 cintas-, sino que representa también el final de un tiempo. Con el fuego, se desvanece la cineteca, así como toda una generación de cineastas -la que está entre la de Arturo Ripstein y la de Guillermo del Toro- generación que ve cómo desde el gobierno de López Portillo se censura cualquier obra cinematográfica mínimamente críti-

ca con el gobierno. Y con el fuego se desvanecen también esos ideales que llevaron al Mayo del 68 y en los que el protagonista de Villoro, Diego, creyó en su momento, así como se desvanece esa fe en la posibilidad de que México podía llegar a ser un país distinto del que finalmente fue y sigue siendo. Las llamas del incendio son, asimismo, metáfora de la culpa que persigue a Diego, una culpa no expiada y que regresa con viveza cuando es contratado por un productor catalán y se traslada a vivir a Barcelona junto a su esposa, Mónica, una mujer joven, una «millennial» que nació cuando las llamas ya lo habían arrasado todo.

«El futuro prometía grandiosa marguana, cine de autor, democracia (y más aún: democracia donde ganarían los buenos), música para bailar con la mente y eclipses que haría que todos se tomaran de la mano en la noche más breve del planeta. Ser joven había sido así de estúpido y así de emocionante», piensa Diego. La imagen del incendio vuelve así a aparecer una vez más: esas llamas se llevaron por delante ese «futuro esperanzado» representado por la cineteca para abrir paso a un «presente desastroso», en el que México es un país controlado por el narcotráfico y donde, como dice no sin bastante escepticismo el padre de Diego, «¡hasta la piratería tiene sindicatos!», porque en México, «lo ilegal no se combate, solo se sindicaliza. Y eso de que el sindicato sea independiente tiene su gracia», añade, «un político corrupto debe ampararlo».

Si, por un lado, el incendio funciona en un plano metafórico a lo largo de toda la novela en distintos planos -el individual y el colectivo, el político y el moral- y puede, incluso, leerse, siempre en clave figurada, como el detonante que lleva a Diego a abandonar México, «donde el espanto era la principal sensación de pertenencia», para «vivir en un sitio donde no le diera miedo que se le acercara un individuo», por el otro, la relación

entre escritura y realidad constituye otros de los ejes centrales de la novela. Villoro indaga en los distintos niveles de la narrativa a través de Diego, un documentalista admirador de Juan Carlos Rulfo, Luciana Kaplan y Everando González, que habla mientras duerme. Su narrativa nocturna, diligentemente registrada por Mónica, que es sonidista y que opta por no contarle a su marido lo que revela estando dormido, tiene algo de confesión involuntaria: dormido, revela fragmentariamente la causa de esa culpa que le persigue y que pretende mantener oculta. La narrativa onírica escapa del control, como, sin embargo, también escapa la «narrativa diurna», aquella relacionada con su trabajo como documentalista. Y escapa porque ningún relato depende únicamente de quien lo construye: de la misma manera que en el proceso de producción y realización de un documental son muchas las exigencias que intervienen -el productor catalán que invita a Diego a Barcelona le confiesa que no sabe de dónde viene el dinero que, en parte, ayuda a financiar sus películas-, el documentalista no puede controlar los relatos de sus testimonios ni tampoco las consecuencias que dichos testimonios pueden tener. La realidad se escapa, como se le escapa a su padre, un notario que solamente valida transacciones, acuerdos y voluntades sin atender a su trasfondo, muchas veces ilícito.

«¿Había forma de ser testigo del horror sin compartirlo?», se pregunta Diego, en cuyos primeros documentales se adentra en el mundo del narcotráfico. La pregunta de Diego es la pregunta que se realiza la propia novela: ¿Cuál es la responsabilidad del testigo, del documentalista, del que testimonia cuánto acontece? ¿Hasta qué punto se es responsable de las consecuencias del relato? ¿Es válido buscar la verdad de los hechos independientemente de los efectos que dicha verdad pueda tener al ser reve-

lada? Todas estas cuestiones convierten a *La tierra de la gran promesa* en una novela que se interroga a sí misma sobre su función y sobre la función del escritor. Cuestionando los límites de los distintos niveles narrativos, Villoro reflexiona sobre la responsabilidad y la culpa de quien cuenta, una responsabilidad y una culpa inherentes al propio acto de escribir, que escapa siempre de todo control, pues, como sostenía Luis Buñuel, cineasta admirado por el protagonista, toda película tiene algo de onírico, lo inconsciente permea siempre el acto creativo.

por Anna María Iglesia



## Cuando soñar es cosa de dos

Andrés Barba | Carmen Cáceres  
***Un año con los ojos cerrados. Retrato involuntario de una pareja dormida.***

Papeles Mínimos  
 90 páginas

«Se dice dormir juntos, pero no es cierto», asegura Patricia, interpretada por Jean Seberg, en *Al final de la escapada* (Godard, 1968). Poco importa con quién compartamos la cama, soñar es un acto solitario que implica un viaje por nuestro subconsciente, una experiencia sensorial rodeada por la bruma del misterio. Esa evasión enigmática es uno de los temas que vertebran *Un año con los ojos cerrados. Retrato involuntario de una pareja dormida*, publicado por Papeles Mínimos, una obra onírica que compila los sueños de Carmen M. Cáceres y Andrés Barba, y que arranca con dos textos introductorios, uno más reflexivo y otro más confesional, de esta pareja de escritores.

Desde septiembre de 2014 y hasta agosto de 2015, Barba y Cáceres jugaron a enviarse postales con sus sueños. El objetivo, según cuentan en este artefacto literario que también recoge varias postales *collages* intervenidas por Cáceres, no era tanto desentrañar los posibles traumas, sino conocerse a través de sus relatos oníricos: cuando empezaron con este pasatiempo epistolar, hacía dos años que el autor de *República lumi-*

*nosa* y la ensayista de *Al borde de la boca* se habían encontrado en Buenos Aires (donde vivía Cáceres), y hacía poco que se habían mudado a Madrid, por lo que ansiaban obtener cualquier detalle que desentrañara el carácter del otro: «Este libro podría correr el riesgo de convertirse en el relato no pedido e insidioso de un sueño ajeno, si no fuera porque es también (o lo es por encima de todo) la historia de dos personas que intentan conocerse a través de sus sueños», confiesa Barba en *Abrir los ojos bajo el agua*, texto que precede el diario de sueños. Esta aventura íntima sobre la complicidad de dos amantes que comparten profesión es asimismo un retrato interior que explora las posibilidades de la pareja como tándem; la cita que lo inaugura es de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, otro monstruo de dos cabezas llamado pareja que también firmó un libro conjunto, *Los que aman odian*.

La masa ensoñadora que nos legan es un material arqueológico en el que no solo reconocemos a los soñadores, sino a la humanidad, porque como escribió Shakespeare, «estamos hechos de la misma materia que los sueños». Junto a

las obsesiones personales –los guardapolvos y la casa de infancia de Cáceres; los bebés y los festivales literarios de Andrés–, conviven temas universales como la muerte, los celos o el miedo al fracaso. No es difícil identificarse con su imaginaria, como si en nosotros operara una catarsis redentora. Una extraña sensación de familiaridad nos envuelve, ¿cómo asegurar que sus sueños no son los nuestros si los hemos olvidado? Soñamos solos, pero ¿acaso no es soñar un acto colectivo? Según el hinduismo, no solo nosotros, sino el universo entero vive en el sueño de Brahma o como apunta, de la mano de Jung, Cáceres en su ensayo introductorio, *Conjetura para una protección de los sueños*, los elementos del sueño son arquetipos que representan «la manifestación simbólica de patrones universales: la masa atávica de nuestro inconsciente colectivo». Estos arcanos mundos del subconsciente abren la puerta hacia el infinito ya que son «un estado en el que es posible realizar viajes hacia otros planos de la conciencia», como asegura Cáceres cuando cita *El arte de ensoñar* de Carlos Castaneda.

Decía Borges que los sueños son creación literaria, fabulamos cuando soñamos y cuando relatamos lo experimentado con los ojos cerrados. Como la energía que alumbró el arte, su estructura es caótica, somos nosotros los que ordenamos sus retazos imponiéndoles un orden cronológico. Es decir, el soñador es un escritor y un editor –una especie de Dios, si atendemos a *La consolación de la filosofía* de Boecio–, capaz de ver todas las acciones del sueño en un solo instante eterno, unos dones que quedan patentes en *Un año con los ojos cerrados*, un experimento que tiene mucho de manual de instrucciones. Aparte de imponerse escribir en postales de 10 x 15 cm –asusta pensar que el formato funcionaría en Instagram– y mandársela al otro a casa, esta pareja aprendió a pescar sueños, «la manera más efectiva [...] era mantener la `mirada` fija en ese vacío, no abrir los ojos al despertar y concentrarme en ese hueco. [...], la vaga imagen se convertía en un sedal. Bastaba entonces tirar [...]. Del otro lado, como una criatura magnífica, se sentía la presencia de un ser de otro mundo: el sueño», escribe Barba. Cáceres se hace eco de ese entrenamiento, de esa «habilidad que se ejercita», inspirándose en otras culturas: los egipcios, griegos y romanos precristianos construyeron «sanatorios o templos» para explorar su dinámica onírica que consideraban «un espacio de comunicación con los dioses»; el budismo propone entrenarse para convertirse en durmientes lúcidos a través del yoga nidra, «un estado de relajación en el que la conciencia permanece alerta [...], en el que el sujeto [...] entra en contacto con el infinito a través de la inacción».

Todavía no se ha escrito la historia de los seres humanos cuando duermen, por lo que Cáceres se pregunta si seríamos más justos si la hubiéramos registrado. «Si pudiésemos saber qué soñaba una noche cualquiera el apóstol Mateo [...] o una tejedora azteca: ¿nos conoceríamos más y mejor?». No son los primeros en relatar sus sueños.

También sucumbieron a su influjo, Bolaño, H. G. Wells o Nabokov, quien influido por las teorías del tiempo como entidad de múltiples direcciones del filósofo John Dunne, los consignó en 1964 y durante casi tres meses en 118 fichas de cartón. Al no encontrar patrones ni señales premonitorias, el autor de *Lolita* quedó frustrado. Según Gennady Barabtarlo, traductor al ruso de sus últimos libros, el proyecto de Nabokov no fue un fiasco, ya que condicionó su escritura (en especial, *Ada o el ardor*) y supuso incluso un presagio. En *Sueños de un insomne. Experimentos con el tiempo* (WunderKammer), un compendio donde se reúnen y comentan los sueños de Nabokov, Barabtarlo, señala que en un sueño, una mujer le pregunta si le gusta St-Martin, a lo que Nabokov contesta, corrigiéndola, Martin, no; Mentone (un sustituto onírico de Montreux, donde había vivido desde 1961). Curiosamente 13 años después de ese sueño, su cuerpo se incineraría en el Centro Funerario de St-Martin (Suiza). Todavía no sabemos si las fantasmagorías oníricas recogidas en *Un año con los ojos cerrados* encierran augurios, pero podemos conjeturar que el experimento ha sido influyente: el último libro de Barba –en fase de edición– es una novela espectral; ¿qué hay más fantasmagórico que un sueño?

Aunque Cáceres y Barba no inauguran un género, sí lo configuran con sus reglas de juego: sus textos epistolares y altamente plásticos de unas cien palabras dirigidos a un tú o a un vos recuerdan a poemas surrealistas. Símbolos universales, asociaciones inquietantes, rebuscadas sinestesias cuyo tono oscila entre lo dramático y lo cómico son el punto de partida de un formato único y un divertimento que podría, por qué no, extenderse entre parejas de durmientes de todo el mundo. Escritos en presente de indicativo, el tiempo de los sueños porque los fija en el infinito, nombran los hechos en el instante en el que suceden, como un comentarista deportivo frente al micrófono; su uso

nos conmina a experimentar sus vivencias oníricas y supone una lucha contra el olvido. No solo se trunca la realidad, también los géneros y tonos –arrancan épicos como una película de aventuras, prosiguen turbadores como un relato de ciencia ficción y se resuelven con humor. Los autores retuercen asimismo el canon: la ficción doméstica se ha relacionado tradicionalmente con la mujer, pero mientras el texto introductorio de Carmen M. Cáceres es más filosófico; el de Barba, que relata el principio de sus amores, es más confesional.

Cuanto más practican el ejercicio, más finos son en la descripción del inconsciente; los detalles y matices se enriquecen, llenándose de intensidades y colores; ¿es el músculo de la memoria?, ¿el pescador de sueños se vuelve más ducho? «Tengo 17 años, pero soy mucho más sabia, adentro tengo otra edad y lo sé», escribe Cáceres. El número dos se afianza en su actividad onírica: de la primera persona del singular a la del plural, ambos terminan protagonizando unas historias con la especular atmósfera de Borges; abundan los desdoblamientos de identidad, los *doppelgänger*: en un involuntario guiño a *El otro*, en el que el maestro argentino charla con su yo más joven, Barba describe un sueño en el que se topan con una pareja idéntica a ellos, pero de raza india.

Si al principio es fácil reconocer al autor del sueño por el estilo y el tono –más divertidos los de Barba; más sensoriales, los de Cáceres–, a medida que avanza el compendio, en aquellos sin voces argentinas, resulta cada vez más difícil acertar quién es el durmiente. ¿Es la convivencia la que los fusiona?, ¿el compartir experiencias? Sus sueños se sintonizan como suponemos lo hacen ellos en la vida. Al final, va a resultar que soñar no es una acción tan autónoma.

por **María Ovelar**



# Cántico espiritual de sirena

Emilia Pardo Bazán  
**La sirena negra**

Noctura ediciones  
200 páginas

«Nuestra generación está enferma de veras, desequilibrada y devorada [...] Siento a mi alrededor el torbellino de tantas ansias, negaciones y soberbias. Del Mal, en resumen. ¡Si saliese de todo esto un movimiento franciscano! Los grandes misticismos son hijos de los grandes desencantos y dolores. De esta idea ha nacido en mí el plan de ese ciclo de los monstruos, en que trabajaré algún tiempo». Así presentaba Emilia Pardo-Bazán su novela breve *La sirena negra* a Luis López Ballesteros, director del periódico *El Imparcial*. Y así fue: este libro, junto a *La Quimera* y *Dulce sueño*, entre 1903 y 1911, formó parte de un último ciclo novelístico de la autora, en el que mitología y vida cotidiana se encontraron para constituir una exploración modernista de la crisis entre tiempos y siglos. Nocturna Ediciones recupera el texto en un valioso trabajo de reedición, con notas al pie que incluyen aclaraciones sobre palabras y expresiones en desuso.

La melancolía ante el progreso, la atracción hacia las nuevas posibilidades de organización pública y privada,

el «malestar en la cultura» que identificó Freud en esos años de carrera de civilizaciones que culminarían en el estallido de la I Guerra Mundial, interesaron plenamente a una escritora que siempre fue curiosa, sin miedo a la contradicción, decidida a explorar los géneros y estilos que mejor correspondieran al ritmo del presente histórico y social. *La sirena negra* es, desde su título, una mirada a la fascinación por la muerte y la destrucción, en su forma arquetípica -identificada con una forma femenina, porque como dice el propio protagonista, «lo sobrenatural sentimental, para el varón, es siempre femenino»- pero también en el diagnóstico científico ante la depresión o *esplín*. La novela logra condensar el imaginario que ha evocado la Muerte a través de distintos recursos hilvanados por la voz del narrador, sin perder nunca el pie narrativo ni la verosimilitud del relato. La Danza de la Muerte medieval aparece en forma de pesadilla del protagonista, las disertaciones filosóficas al estilo platónico sobre lo deseable de la muerte surgen entre el protagonis-

ta y un joven discípulo -que será clave para el desarrollo de la trama-... Y las formas de la novela decimonónica nos llevan de la ciudad a la naturaleza, siendo el primero un lugar de crisis y tensión y el segundo un espacio para la redención amarga, donde inicialmente se alivian esos malestares de la cultura hasta que el aislamiento precipita la ansiedad en la convivencia de los protagonistas.

La voz del protagonista, Gaspar de Montenegro, es la de un «narrador poco fiable», paradójico. Comparte algunos rasgos con otro importante personaje del universo pardobazariano, Gabriel Pardo -que aparece en *La madre naturaleza* o *Insolación*:- el descreimiento, la honestidad con uno mismo en la insatisfacción que le producen las teorías o sistemas con que los humanos intentan poner orden al mundo; y en esta inteligencia nerviosa que cuestiona lo que conoce adivinamos una identificación de la autora con sus personajes -no en vano eligió su propio apellido para nombrar a Gabriel Pardo. Sin embargo, a diferencia de este último, Gas-

par de Montenegro no se esfuerza en hacer lo correcto o en buscar un último resquicio de dignidad, sino que se mueve impulsivamente en la relación amorosa que ha establecido con la Muerte. Se presenta a sí mismo como cínico, en un brillante juego de narración en primera persona que nos hace dudar desde el principio. Es como el famoso enigma: alguien nos asegura que miente, ¿cómo creerle? El gran acierto de Emilia Pardo-Bazán es la creación de unos personajes secundarios que a pesar de ser relatados desde el punto de vista del protagonista, juzgados por su mirada hastiada, se perfilan ante el lector mucho más allá de la caricatura que quiere imprimirles Gaspar de Montenegro. Especialmente interesantes son los personajes femeninos: Camila, la hermana consagrada a los protocolos de la vida social; Annie, la institutriz inglesa, o Trini, la frustrada novia del protagonista. Todas ellas revelan deseos propios, hipocresías estratégicas, contradicciones; las vemos cambiar de idea ante los ojos de Gaspar. Mientras, Gaspar las interpreta como estereotipos culturales femeninos -Camila como comadre murmuradora, Rita como pecadora arrepentida, Trini como inocente, Annie como vampiresa arribista-, al igual que hace con la Muerte -«La Seca», «La Segadora»-, de forma explícita y consciente. Pero la narración, aun tomándose muy en serio la fuerza simbólica del estereotipo y del arquetipo, aplica una mirada atenta que encuentra matices entre colores aparentemente radicales.

La novela comienza con un vagabundeo por el centro de Madrid; las primeras palabras son «En la esquina de la Red de San Luis y el Caballero de Gracia me separé del grupo que venía conmigo desde el teatro de Apolo». Esta precisión en los detalles no es casual: se ubica exactamente en un barrio con fama de bullicioso y lumpen que fue demolido para crear la

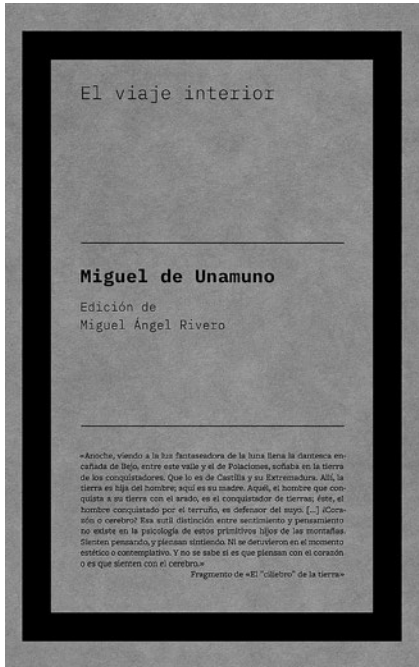
Gran Vía, proyecto urbanístico que tardó décadas en debatirse y lograrse -con estreno de célebre zarzuela homónima por medio-. Es decir, Emilia Pardo-Bazán hace surgir, ante nuestros ojos, al protagonista desde la encrucijada social y política más conflictiva de la ciudad, en la tiniebla de la madrugada. La autora hila fino en las contradicciones del protagonista, en esa nocturnidad «acanallada» que practica el insomne Gaspar pero que culmina con la gustosa zambullida en el colchón de plumas después de un lavado con agua caliente. Emilia Pardo-Bazán jamás renunció a la perspectiva de clase en su análisis y exploración imaginativa de la realidad.

Como apuntábamos antes, el crotopo habitual en la novela decimonónica nos lleva de la ciudad a la naturaleza, en un contraste que favorece la revelación final del protagonista. Ese Portodor es identificable con Sanxenxo, lugar donde Emilia Pardo-Bazán veraneó a menudo, y que disfraza con topónimo al igual que La Coruña se denominó Marineda a lo largo de su obra. En esta segunda parte la autora vuelve a dominar la hondura en la convivencia de distintos planos: el melodramático triángulo amoroso, el juego cínico del protagonista -una suerte de Valmont macabro, con el que también comparte el guiño etimológico en su nombre- y las altas cotas poéticas de momentos como el del paseo nocturno en barca, donde la muerte toma forma mitológica tangible pero también la naturaleza revela su capacidad de asombrar y transformar al más cínico.

Si comparamos la precisión de la primera frase de la novela con el tono de la última, descubriremos la transición de lo mundano a lo sagrado. Emilia Pardo-Bazán tuvo un fuerte sentido religioso durante toda su vida, lo cual no le impidió emprender un proyecto personal de modernidad e intelectualismo crítico. Ese sentido religioso aguarda agazapado durante toda la

novela; Gaspar permanece ajeno a Dios y solo atento a la Muerte como única autoridad, confundido -como veremos al final- por una mirada que le llega desde lo hondo, como en el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, y que él atribuye a la Segadora. Hasta que Dios y su sentido se hacen presentes en una última escena catártica. Lo interesante es que para llegar a ese punto, la autora ha configurado un universo rico en significados. El protagonista, que nos intenta convencer desde el principio de su capacidad de cálculo y control, se ha visto atravesado por su propia trampa. A diferencia de aquel canto de la *Odisea*, en *La sirena negra* el anti-héroe se equivocó de estrategia. Y su historia se revela como una parábola sobre aquellas generaciones que celebraron la posibilidad de la destrucción, a las puertas de 1914, y se encontraron con una «víctima colateral» entre los brazos.

por **María Folguera**



# Impresionismo y mística: *El viaje interior* de Miguel de Unamuno

Miguel de Unamuno  
***El viaje interior***

Malpaso Holding  
334 páginas

Cuando empecé a estudiar las incursiones y visitas de Unamuno por tierras extremeñas para escribir *Piedra y pasión*, pronto me di cuenta de que su literatura de viajes era uno de los aspectos menos estudiados, quizá eclipsado por aspectos políticos y filosóficos. La magnífica antología preparada por Miguel Ángel Rivero, publicada por Biblioteca Nueva, viene a cubrir esa laguna.

El volumen es como los de la serie menor dedicada a clásicos historiográficos de la editorial Urgoiti: un dos en uno. La introducción del libro es una monografía en sí misma, con sus más de cien folios, y la antología que le sigue sirve para ilustrar en la práctica qué entendía Miguel de Unamuno por viaje, o paisaje, así como para conocer los lugares que más le interesaban (cimas, monasterios, ruinas) y por qué odiaba a los turistas y a las ciudades grandes. El Unamuno que aflora en estas páginas de *El viaje interior* es intensamente romántico, pero romántico a lo idealista, a la alemana, a lo Schelling: nada de esproncedismo, costumbrismo, peredismo o zorrillismo. Lo que

nadie ha sabido señalar aún es la relación de continuidad que los artículos unamunianos dedicados a Yuste, Guadalupe y otros templos portugueses, castellanos o vascos significan respecto a los trabajos románticos de medio siglo antes redactados por Bécquer, Pablo Pífferrer o Pi i Margall, y Unamuno no registra estos antecedentes porque le interesa que se le relaciones más con la poesía de Lord Byron que con sus precursores hispánicos.

Rivero, autor de una tesis doctoral sobre el joven Unamuno, ha sabido construir un nuevo clásico unamuniano, de un modo parecido al método que iba utilizando el historiador Francisco Fuster, gran conocedor de los escritores del Fin de Siglo, con sus antologías temáticas de Azorín, Baroja o Julio Camba. Rivero y Fuster proceden igual: se zambullen en las obras completas de un escritor aparentemente agotado, para pescar textos olvidados o semienterrados entre la enorme masa textual. Con esos «descubrimientos» luminosos construyen un nuevo libro representativo que arroja una nueva luz sobre algún aspecto no muy conocido o tra-

bajado de alguno de nuestros genios literarios de hacia 1900.

Otra virtud de la introducción de Rivero, compartida con los trabajos de Fuster, es su falta de complejos, la naturalidad con la que actualiza nuestra comprensión de Unamuno y su contexto, sin los tradicionales fárragos y las discusiones bizantinas que convierten los prólogos académicos sobre nuestros clásicos contemporáneos en centones ilegibles. Por ejemplo, utiliza la categoría «Generación de Fin de Siglo» para desterrar de una vez las etiquetas reduccionistas tradicionales (Modernismo, Rubenismo, Generación del 98), y facilita la comprensión de los textos a través de una matizada reconstrucción del panorama literario y artístico en el que escribió Unamuno. Repito, la palabra clave es «actualización». Y esto no quiere decir que Rivero no respete a los clásicos de la crítica noventayochesca (Blanco Aguinaga, Pedro Lain Entralgo, Pedro Cerezo), más bien es al revés: títulos de 1945 o 1966 conviven con lo que se publicó el año pasado en este excelente prólogo que combina el ahorro de



recursos innecesario con la amenidad y el rigor. Lo que intento decir es que las viejas discusiones gastadas, que a veces no dejaban hablar a los textos por cuestiones a veces ideológicas, han quedado ya definitivamente atrás, lo que permite acceder a un Unamuno más dinámico y depurado de manipulaciones filológicas dudosas.

En realidad, cuando Unamuno escribe sobre paisajes o monasterios lo que está haciendo es filosofía. Esta necesidad de regresar a un platonismo pan-teísta es especialmente perceptible en trabajos como «La Flecha», texto muy teórico deudor de *En torno al casticismo* y que fue publicado en *El Noticiero Salmantino* en 1898, antes de pasar al libro *Paisajes* (1902), y que el editor señala acertadamente como a uno de los ejes de la reflexión unamuniana sobre el paisaje, la historia y la eternidad; así como también en «El sentimiento de la fortaleza» y «De vuelta a la cumbre», ambos recogidos en el último libro que el autor dedicó a los viajes: *Por tierras de Portugal y España* (1922).

En «La Flecha», granja monástica en la que Fray Luis de León escribió su diálogo sobre *Los nombres de Cristo*, entrelaza Unamuno las citas del libro de Fray Luis, lleno de evidentes reminiscencias neoplatónicas, para revivir junto al recuerdo de la felicidad apartada de Fray Luis la alegría de volver a sentirse conectado con la eternidad oculta en los lugares naturales de España. Una España que, para Unamuno, como señala acertadamente Miguel Ángel Rivero, es un ente de conocimiento metafísico más que un motivo de nacionalismo identitario. Por decirlo de otro modo, la España de Unamuno viene a ser un Ser de Parménides, un principio iluminador, más que un motivo de gestión política o propaganda ideológica. Unamuno se construyó su propia religión de España, obviamente relacionada con cierto patriotismo gineriano, pero en todo caso una vivencia espiritual más que una identidad arrojada. El campo castellano,

las cimas extremeñas, los valles vascos, las ruinas de los monasterios de jerónimos y agustinos, la doctrina mística plasmada en Santa Teresa, Fray Luis y San Juan forman una especie de sustrato para la sed de eternidad que Unamuno trata de saciar en contacto con todas esas formas españolas que le devuelven la plenitud del ser. Se trata de una curiosa mezcla de cristianismo alumbradista, rousseauianismo ruskiniano y filosofía eleática que Unamuno va destilando sin cambios aparentes entre 1889 y 1936.

Sobre Portugal tiene Unamuno una idea sorprendente: cree que se trata de un pueblo aparentemente blando o superficialmente cortés y amigo de la diversión, pero que alberga una especie de vocación para el suicidio que ilustra con varios ejemplos literarios y extractos de la prensa diaria. Unamuno piensa, convencido por el ejemplo de varios escritores que se han suicidado, y por lo que le explican sus correspondientes portugueses, que Portugal es un pueblo que busca la muerte, tanto de un modo individual como de un modo nacional o colectivo. No sabía explicar Unamuno por qué pasaba tanto tiempo en la nación vecina, empapándose de arquitectura y literatura lusas.

El ser humano recupera su pureza en contacto con la Naturaleza: la civilización, cuando es sana, no es más que una invitación a recuperar la cultura del paisaje, tal y como hacen los poetas verdaderos (Fray Luis, Lord Byron). Las ciudades solo contienen jugo de eternidad cuando la Historia y los sueños hablan a través de sus piedras (casos paradigmáticos: Ávila y Santa Teresa, Guarda y Camilo Castelo Branco). Núcleos como Madrid o París no son más que gusaneras para hombres ramplo-nes, obsesionados por la comodidad y la politiquería del momento. En su esquema, viajar es antónimo de hacer turismo. El viajero no sabe adónde va, y disfruta de las fatigas del trayecto. Hace descubrimientos y medita sobre la naturaleza que lo rodea, de donde

parten las certezas cósmicas. En cambio, el turista solo quiere llegar cuanto antes al destino estereotipado (lo que Unamuno llama un «cromo»), para regresar rápidamente al hotel y pensar en el menú. Dormir en el suelo, bajo un tronco, sentir el cansancio, sudar y vencer a los gigantes de piedra, las montañas, hablar con toda clase de gañanes, campesinos y especímenes humanos incontaminados, es lo que le interesa a nuestro autor, poco amigo de comodidades y grandes centros monumentales. A Unamuno le interesan los parajes que no salen en las guías, las ruinas y los recuerdos históricos sorprendentes, mezclando siempre la lectura con la proyección del estado de ánimo, más eufórico a medida que se ve alejando de los núcleos comerciales y políticos.

Su clasificación de los seres humanos es totalmente binaria: por una parte existen los hombres civilizados con espíritu, que saben bañarse en la luz natural, y por otra parte está el producto de ciudad que le merece el más solemne desprecio: «¡Desdichado el hombre que no puede prescindir del ruido y el trajín de sus prójimos!, porque este tal no se ha encontrado a sí mismo, ni ha sabido siquiera buscarse», escribirá en 1911.

Unamuno, quien admite que el concepto de «decoro» social le provoca urticaria, no tiene ningún reparo en escribir sobre experiencias místicas en los periódicos. Así ocurre cada vez que escribe sobre sus iluminaciones en la Sierra de Gredos, especialmente en la cima de la Peña de Francia. Queda muy bien retratado en *El viaje interior* el Unamuno más soñador y místico, diferente pero no separable del Unamuno polémico y político. Para paladear su excelente prosa sincerista no existe ahora en catálogo otro libro introductorio mejor ni más completo.

por **Andreu Navarra**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Don / Doña \_\_\_\_\_

Con residencia en \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_

CP \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_

DNI/Pasaporte \_\_\_\_\_

Email \_\_\_\_\_

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS a partir del número \_\_\_\_\_

## PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

### ESPAÑA

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

### EUROPA

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

### RESTO DEL MUNDO

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

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5 €

