

nº 862

5 €
Abril 2022

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

ALFREDO SANZOL

Dossier

**DIÁLOGOS EN EL TIEMPO
Y EN EL ESPACIO.**

TRES DRAMATURGAS

SERGIO COLINA
Y CARLOTA GAVIÑO
DENISE DESPEYROUX
ANDREA GARROTE
BÁRBARA COLIO

Crónica

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Segunda Vuelta

LAURA FERNÁNDEZ

Mesa Revuelta

**MARINA CLOSS
PATRICIO PRON**

“

**Lo que mejor sé hacer es luchar
con humor contra la violencia**

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 Miguel Lizana

Depósito Legal
M.3375/1958

ISSN
0011-250x

ISSN digital
2661-1031

Nipo digital
109-19-023-8

Nipo impreso
109-19-022-2

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

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

La revista puede consultarse en:

www.cuadernohispanoamericanos.com

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

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

De venta en librerías: distribuye Maidhisa

Precio ejemplar: 5 €

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

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
ALFREDO SANZOL
por Carlota Gaviño
- 16** CRÓNICA
LISBOA, AGOSTO, 2021
por Antonio Muñoz Molina
- 22** SEGUNDA VUELTA
**TITÁNICA JAURÍA DE AMOR
ROTO (SOBRE LOS GALGOS, LOS
GALGOS, DE SARA GALLARDO)**
por Laura Fernández
- 26** MESA REVUELTA
**LA AURORA DE UN ALIEN:
LA HORA EXTRAÑA DE
AURORA VENTURINI**
por Marina Closs
- 30** **TRAUMBUCH**
por Patricio Pron
- 34** CORRESPONDENCIAS
**IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN
Y MARGARITA LEOZ.
«PALABRAS QUE NO CUENTAN
Y UN PUÑADO DE PERSONAJES»**
por Valerie Miles
- 40** UNA PÁGINA DESDE LA HABANA
MINIATURAS EN UN ESTANTE
por Dainerys Machado
- 42** CUESTIONARIO
**«LOS TEMAS RECURRENTES
EN MIS TEXTOS LITERARIOS
SUELEN SER EL DESARRAIGO,
EL VIAJE INICIÁTICO Y LOS
LÍMITES Y PROBLEMAS DEL
CONOCIMIENTO»**
David Jiménez Torres
- 44** CRÓNICAS DEL ASOMBRO
EL SONIDO Y LA FURIA
por Gioconda Belli
- 46** DOSSIER
**DIÁLOGOS EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO. TRES
DRAMATURGAS**
**DEL DIÁLOGO COMO POÉTICA:
TRES DRAMATURGAS**
por Sergio Colina y Carlota Gaviño
- 50** **UN PASADO EN B**
por Denise Despeyroux
- 54** **PRESENTACIÓN AL ESTILO DE
TUS GLOSAS. PRIMERA CARTA
A SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**
por Andrea Garrote
- 58** **SOBRE LA MARCHA**
por Bárbara Colio
- 62** BIBLIOTECA
FERNANDO VALLEJO SIGUE EN SUS TRECE.
Santos Sanz Villanueva
**COMO UN VIRUS EN LAS MATEMÁTICAS
DEL ASUNTO.**
Fran G. Matute
MEMBRANA.
José María Pozuelo Yvancos
CON GAFAS DE COLOR VIOLETA.
Manuel Alberca
TRAUMBUCH.
Andrés Barba
**FERNANDO QUIÑONES EN
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.**
Fernando Valls
LA INDEPENDENCIA IDEOLÓGICA.
Toni Montesinos
CANTAR QUÉ.
Constantino Molina
**EL ESCONDIDO DRAMA DE UN VIVIR
COTIDIANO.**
Adolfo Sotelo Vázquez



Fotografía de Miguel Lizana

ALFREDO SANZOL

**«Lo que mejor sé hacer
es luchar con humor contra
la violencia»**

por **Carlota Gaviño**

Alfredo Sanzol, director del Centro Dramático Nacional desde enero de 2020, es uno de los autores dramáticos más importantes del panorama español. Habría que decir, sin duda, uno de los autores *cómicos*, si el adjetivo no estuviera cargado de todas esas connotaciones que parecen restar prestigio y consideración al trabajo de los comediógrafos. Sanzol es Premio Valle Inclán por *La ternura* y Premio Nacional de Literatura Dramática por *La respiración*. Además, ha recibido el Premio Max, el galardón más relevante de las artes escénicas españolas, en la categoría de mejor autoría en castellano, hasta en cuatro ocasiones. La última de ellas, este mismo año, por *El bar que se tragó a todos los españoles*, epopeya cómica que sigue las aventuras de Jorge Arizmendi, un cura navarro trasunto del padre del autor, a la búsqueda de su verdadera identidad y de la dispensa papal para casarse.

Esta entrevista se va a publicar en una revista dedicada a la literatura. ¿Qué define para ti la literatura dramática?

La acción. El deseo. Los personajes impulsados por una necesidad que, de no satisfacerse, produce la extinción automática, inmediata, del personaje. El personaje dramático, en cuanto nace, tiene dos posibilidades: vivir o morir.

Entonces, ¿dirías que te dedicas a la «literatura dramática»?

La primera vez que tuve conciencia de estar haciendo literatura dramática fue, creo, hace unos cinco años. Siempre he escrito textos para poner en escena. De lo que tenía conciencia era de hacer teatro, y para hacer teatro alguien tenía que escribir. Así que yo escribía. Las publicaciones de mis primeros textos son horribles porque yo no pensaba que eso le pudiera interesar a alguien como material literario. No le daba un valor como literatura, a pesar de que lo que más me gusta del mundo es la literatura y a pesar de que escribo desde los 12 años. Creo que eso tiene que ver con que la literatura se ha asociado tradicionalmente con la poesía, con la novela; que el teatro o la literatura dramática se asocian en muchos casos con los clásicos, pero no con la literatura contemporánea; y que los guiones de cine y audiovisual, por ejemplo, que nos han influido muchísimo a nosotros como personas

«Lo último que yo quería hacer era algo que se pareciera a lo que yo consideraba en aquel momento “teatro”, salvando *Luces de bohemia*, que había estudiado en el instituto. Es decir: lo que quería era salirme del canon, salirme de lo que era “literatura dramática”, de lo que era “teatro”. Además, estaba de moda en los años 90 decir que el teatro no era para leer. Todo falsedades, claro, pero de eso me he dado cuenta ahora»

de teatro, no se consideran literatura dramática. Tampoco se consideran literatura dramática los guiones que, por ejemplo, Kantor usaba para hacer sus espectáculos, que eran absolutamente visuales. Así que al menos en mi caso, lo último que yo quería hacer era algo que se pareciera a lo que yo consideraba en aquel momento «teatro», salvando *Luces de bohemia*, que había estudiado en el instituto. Es decir: lo que quería era salirme del canon, salirme de lo que era «literatu-

ra dramática», de lo que era «teatro». Además, estaba de moda en los años 90 decir que el teatro no era para leer. Todo falsedades, claro, pero de eso me he dado cuenta ahora. Y eso a pesar de que el texto con el que hice mi primer espectáculo como director es *Como los griegos*, de Stephen Berkhof, que es actor, director, un hombre de teatro total que escribió, entre otros, ese texto que es pura literatura dramática. Una maravilla de texto en el que las palabras son fundamentales.

«A mí me gustaría que la realidad se pareciera más al teatro. De hecho, siempre me han gustado las casas o las plazas que son teatrales. Por eso me gusta la arquitectura renacentista, o cuando se urbaniza de una manera teatral. Cuando llegué a Roma, pensé “¡Hombre! ¡Esto sí está bien hecho!”, porque la ciudad entera es como un decorado»

¿Tienes la sensación de que ese cambio con respecto a tu valoración de tu trabajo ha sucedido a partir de un texto en concreto, de una publicación en concreto?

No. Creo que han sido el público y los propios equipos con los que trabajo los que han valorado mis textos como literatura dramática. Es la valoración que otra gente ha hecho de esos textos, in-

dependientemente del espectáculo, lo que ha dado lugar a esa otra conciencia.

¿Alguna vez escribes sin pensar en el espectáculo, sin tener en mente el estreno?

Solamente una vez, para un premio. Por lo demás, siempre he escrito con fecha de estreno. Empecé a escribir en la RESAD [Real Escuela Superior de Arte Dramático] y escribía para estrenar en bares. Empezaba a escribir el lunes, sabiendo que el sábado íbamos a actuar en un bar. Así que la única vez que he escrito para leer fue para aquel concurso, hasta que decidimos montar la obra. Creo que debieron ser tres días en total: tres días en toda mi vida en los que escribí para que el texto fuera leído, y no hecho.

Y en todos esos otros casos, ¿sueles pensar en los actores y actrices que lo van a actuar, en las personas que vas a tener delante cuando te pongas a dirigir el espectáculo?

Cuando estoy escribiendo, en lo que pienso es en que estoy creando una realidad. Pienso en términos de realidad, más que de escenario. Aunque a menudo esa realidad en la que pienso tiene algo de teatral. Porque cuando pienso en una isla en la que viven tres leñadores [que es el planteamiento de *La Ternura*], no hay duda de que eso es muy teatral... No tiene nada de realidad, pero a mí me gustaría que lo tuviera. A mí me gustaría que la realidad se pareciera más al teatro. De hecho, siempre me han gustado las casas o las plazas que son teatrales. Por eso me gusta la arquitectura renacentista, o cuando se urbaniza de una manera teatral. Cuando llegué a Roma, pensé «¡Hombre! ¡Esto sí está bien hecho!», porque la ciudad entera es como un decorado. Y me encantan los paisajes que son teatrales, como en la paisajística inglesa, en la que aparentemente estamos en la naturaleza, pero está todo absolutamente manipulado para que sea teatral. Así que

pienso en realidades que son teatrales, pero siempre pienso en la realidad.

Además, me di cuenta, no sé en qué momento, de que me interesaba más jugar a que lo que estaba escribiendo ya había existido y que, por lo tanto, yo solamente me dedicaba a recordar. Me gusta hacer el esfuerzo de imaginar que estoy recordando lo que estoy inventando, porque esa estrategia te quita mucha responsabilidad.

Con respecto a los actores, aunque he escrito mucho para compañías o para mis actores, al escribir no pienso tanto en que lo va a hacer un actor u otro, sino en los personajes de verdad. Siempre con la confianza puesta en que los actores van a ser capaces de hacer todo lo que yo imagine. En *El bar que se tragó a todos los españoles* hay casi 50 personajes, y entre nueve actores y actrices pueden hacerlos todos. Siempre he puesto en mis actores una confianza que muchas veces ellos no tenían en sí mismos. Y ese trabajo con los actores ha sido siempre muy divertido, y también ha sido para ellos muy gratificante poder encarnar todo ese material. Así que no pienso en un actor como alguien limitado; aunque es verdad que todos estamos limitados, yo el primero: estoy limitado y no puedo hacer cualquier cosa. Los actores no pueden hacer cualquier cosa, pero yo nunca pienso así. Nunca pienso «yo esto no puedo hacerlo».

Tus personajes son contenedores de una multiplicidad enorme de posibilidades y hay en tus obras cierta reivindicación de las infinitas posibilidades dentro de cada historia, dentro de cada ser humano...

Siempre me ha gustado mucho la capacidad que tiene el teatro de disparar la imaginación, de no ser literal. De hecho, el teatro no puede ser literal porque en cuanto te subes a un escenario ya estás simbolizando algo. Y en cuanto sacas, por ejemplo, el tapón de una botella de agua, ya ese tapón significa o simboliza algo. Es imposible ser literal.

Eso me encanta del teatro: la capacidad transgresora y de abrir posibilidades que tienen el teatro y la literatura dramática. Porque las palabras son bestias a la hora de crear imágenes en el teatro y eso siempre me ha encantado. Me encanta escuchar a los actores diciendo palabras. Y a mí me encanta leer en voz alta. Yo escribo y al minuto ya se lo estoy leyendo a alguien. Porque necesito escuchar cómo suena, y sobre todo necesito ver la cara del otro al recibirlo.

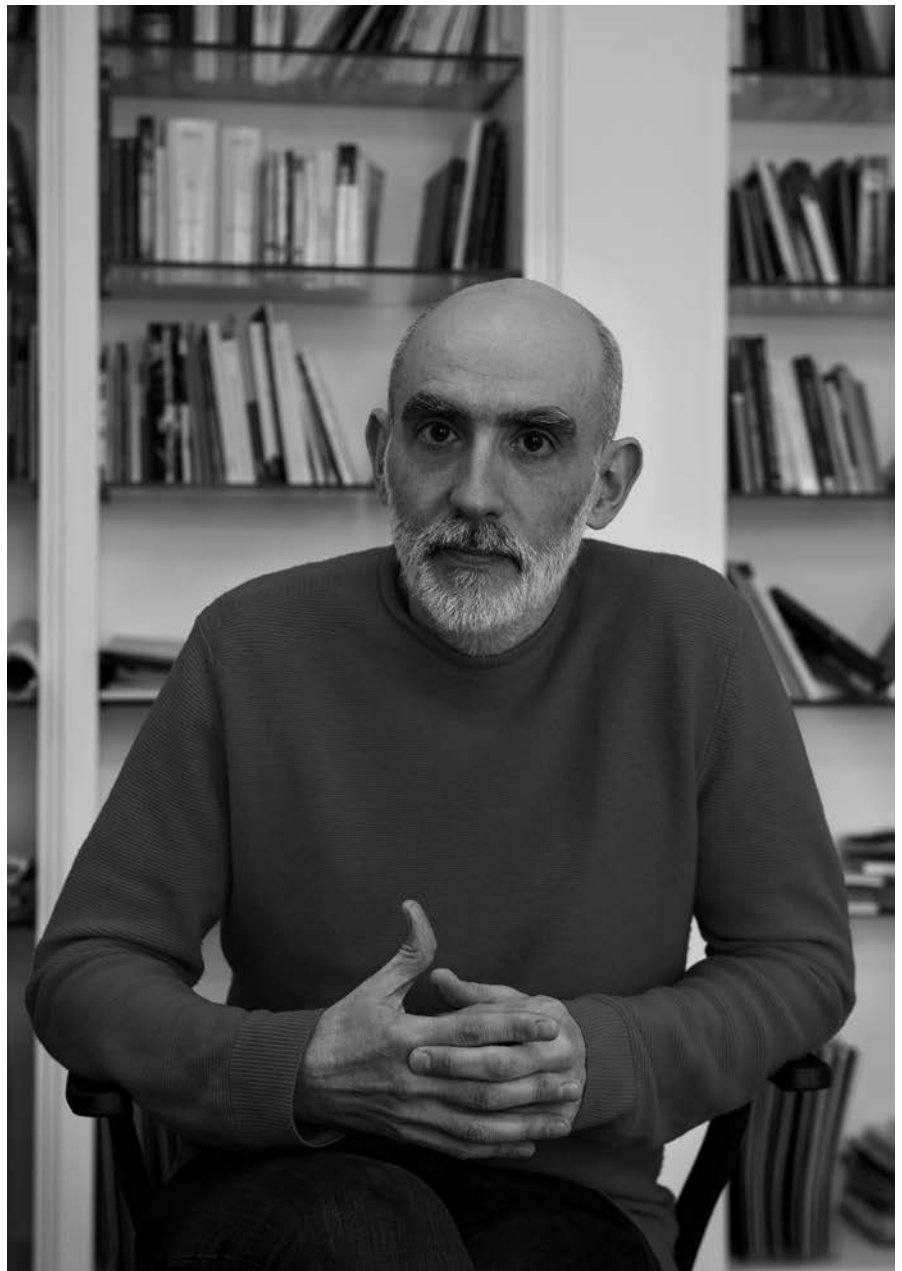
Toda la literatura tiene una base en la tradición oral brutal. De hecho, muchas veces les recuerdo a los chavales que la literatura la hace gente que escribe. O sea, que hay un acto físico en el acto de escribir. Decía Paco Umbral que el acto de pulsar las teclas de la máquina de escribir era sensual y a mí me parece totalmente cierto. No puedes escribir con telepatía. Tienes que *hacer algo*. Tienes que mover el cuerpo para escribir, o tienes que hablar, si lo dictas. Tienes que hacerlo. Toda esa parte de tradición oral de la literatura me interesa muchísimo. De hecho, las bases de la literatura universal *La Ilíada*, *La Odisea*, *El Quijote*, la *Comedia* de Dante, *La Celestina*... todo se entiende mucho mejor si lo lees en voz alta.

En el proceso de escritura, ¿cuál es tu relación con ese otro que recibe, o con lo que imaginas que será esa recepción? ¿Cómo te relacionas con el público al escribir?

Ese primer «otro» suelo ser yo. Como me aburra algo de lo que escribo... no lo soporto. Me tiene que divertir. Y hablo de divertirme y aburrirme siempre de manera honda y profunda. Porque hay muchas formas de entretenimiento. Sé que la gente se entretiene con muchas cosas diferentes, pero, si algo no me toca, si no me conmueve, para mí no va a ningún lado. Yo siempre tenía el miedo de que, si hablaba de mis cosas, mi trabajo no iba a resultar interesante porque parecía que había que hablar de cosas que le interesarán

a todo el mundo. Pero yo no sabía qué le interesaba a todo el mundo. Así que tuve una época de mucha confusión cuando era más joven, hasta que llegó un momento en el que me di cuenta de que, si escribía sobre cosas que en apariencia no me interesaban nada, al final acababa siempre llegando a crear historias, a tocar historias, realmente potentes, que me importaban y que

luego importaban a los demás. Ese fue un descubrimiento muy importante dentro de mi creación. Primero darme cuenta de que para llegar a mi inconsciente no podía ir directamente, y luego darme cuenta de que, en cuanto uno habla de algo que le toca, eso toca a la humanidad. Porque la humanidad se diferencia solo en los detalles. Hay una voluntad romántica, idealista, de



Fotografía de Miguel Lizana

hacernos creer que somos muy diferentes los unos de los otros, que es realmente desesperante. Porque, si yo he visto películas iraníes, me han contado cuentos chinos, o de *Las mil y una noches*, me ha conmovido el *Mahabharata*, ¿de qué diferencias me estáis hablando? ¡Pero si somos una banda de monos que sabemos hablar y escribir, que estamos metidos en el mismo planeta y nos interesa exactamente lo mismo! ¡Lo mismo! Y cuando me dicen «Es que tu teatro es muy español», pienso: «Pero si yo me he chupado toda la vida todas las ficciones de Estados Unidos, ¡y me conozco todos los pueblos de Arkansas!»

Cuando se leyó en Nueva York *En la luna*, que es una obra sobre la transición española, pensé: «¡Dios mío, qué vergüenza, no van a entender nada!». Y, antes de hacerse la lectura, hablé

con la compañía que iba a leerlo y les pregunté: «Tenéis alguna duda sobre el texto? “No”, me dicen. “¿Ninguna?”, repito. Y me dicen: “No”. ¿Sabéis quiénes son Lasa y Zabala?». Entonces se encogen de hombros y me dicen: «Sí, son como Sacco y Vanzetti, ¿no?». Claro. Bueno, exactamente: son dos más entre los asesinados por el estado, como otros 800.000 millones de personas asesinadas por los estados a lo largo de la historia de la humanidad.

Volviendo a la idea de literatura: ¿cuáles son tus libros de cabecera? ¿Qué estás leyendo ahora mismo?

Ana Karenina; *Cien años de soledad*; el guion de *Hannah y sus hermanas*, que he leído varias veces; la obra de teatro en la que se basó *La tentación vive arriba* de Wilder; el *Don Carlos* de Schiller... Ayer empecé a leer, a releer,

El diálogo de los perros. Porque necesitaba algo... Pensé: «necesito algo muy bueno, muy clásico». Y de repente veo en la estantería las *Novelas ejemplares*. Y digo, ¡esto es!

Siempre he leído como diez cosas a la vez... Cuando la gente pregunta, cuando se preguntan los unos a otros, «¿qué libro estás leyendo?», yo siempre pienso «¿un libro solo?» Para mí preguntar qué libro estás leyendo es como preguntar «¿en qué estás pensando?». Y yo me digo «¿te lo cuento todo? ¿todo lo que estoy pensando?». Ahora ya sé que esto que me pasa se llama pensamiento arborescente. Piensas una cosa y eso te lleva a otra, y otra, y otra, y otra. Y con la lectura me pasa igual: leo una cosa que me lleva a otra, que me lleva a otra, que me lleva a otra... Para mí leer solamente una cosa es como estar treinta días



Fotografía de Miguel Lizana

aislado con la misma persona; que me pregunten qué libro estás leyendo es como que me pregunten «¿con qué persona estás relacionándote ahora?». Pues, perdóname... con unas cuantas. Entonces, cuando me voy de viaje llevo una mochila solamente con libros, claro...

¿Y cuáles son las personas con las que más te gusta relacionarte en ese sentido? ¿Cuáles son tus autores de referencia?

Siempre que quiero hacer un listado se me olvidan... pero hay algunos a los que vuelvo una y otra vez y a los que tengo en el corazón. A Kantor, a Berkhof, claro. A Lope de Vega, Sófocles, Billy Wilder, Woody Allen, Groucho Marx, Rafael Azcona, Chejov, Molière, Gogol. Y a Ibsen. ¡Qué gran autor de comedias se perdió el mundo! Ibsen es un gran autor de comedia que debió pensar que si sus obras hacían gracia, a aquello que él quería decir no le iba a hacer caso nadie. El pobre es otra víctima de la solemnidad y de la seriedad. Pero yo creo que Ibsen debía ser muy divertido, aunque saliese en las fotos con esa cara. Debía serlo, porque en sus obras hay un ritmo, una cosa... Y, de hecho, *Peer Gynt* es una obra que amo, y que leí mucho mientras estaba escribiendo *El bar*. Pinter también ha sido para mí muy importante. Me encantan sus *sketches*, especialmente ese que dice: «¿Qué queréis? Queremos bronca. Bueno, y Pirandello, Darío Fo, De Filippo y toda esa tradición italiana... Neil Simon, Billy Wilder, Capra...

Con contadas excepciones, todos autores de comedia... ¿Dirías que tú eres un autor de comedias?

Yo soy un autor de comedias, no hay nada que hacer. Claro que el género de la comedia es muy extenso y mi comedia no es pura, en el sentido de que es una comedia que está profundamente basada en el dolor y he-

cha contra la violencia. Una comedia asociada a la resiliencia, que nace de una visión trágica. Por eso comprendo perfectamente la comedia de *Esperando a Godot* o las comedias de Azcona. Pienso que hay mucha comedia, mucho humor, que intenta curar heridas profundas y muchas veces inconscientes. A mí, entender en terapia cuáles son mis heridas inconscientes me ha servido para entender qué es lo que estaba escribiendo.

Y ¿cuál te parece que es la necesidad de la comedia? Quizá tenga algo que ver con esta sanación de la que hablas...

Sí, para mí tiene que ver con la necesidad de la libertad. Y la libertad tiene que ver con la necesidad, o más bien, la posibilidad de un mundo diferente. Para mí el humor está asociado al conocimiento. Porque las hipocresías, la codicia, la violencia, todos esos actos del ser humano que intentan someter al ser humano suelen usar herramientas que ponen velos sobre la realidad. Usan la mentira, la manipulación, nos hacen creer que no existen ciertas paradojas. Usan titulares sin oraciones en subjuntivo ni nada que se le parezca. Y las historias que desvelan esas artimañas producen risa y decimos: «¡Ah! ¡Eso es una comedia!». Bueno... es una comedia porque te estás riendo, pero en realidad lo que está haciendo la obra es desvelar esas artimañas y plantear paradojas. Desvelar cosas que, como dice la palabra, «velan», ponen obstáculos entre tú y la verdad.

¿Es esa la seña distintiva de la comedia, su capacidad para desvelar la realidad?

Sí, es una de ellas, que a mí me interesa especialmente. Pero también hay una comedia muy reaccionaria, que ridiculiza todos los intentos de modernización y de mejora. Una comedia que parece crítica pero que critica solo la parte más superficial del objeto para dejar a salvo la parte profunda. Eso,

«Cuanto uno habla de algo que le toca, eso toca a la humanidad. Porque la humanidad se diferencia solo en los detalles. Hay una voluntad romántica, idealista, de hacernos creer que somos muy diferentes los unos de los otros, que es realmente desesperante. Porque, si yo he visto películas iraníes, me han contado cuentos chinos, o de *Las mil y una noches*, me ha conmovido el *Mahabharata*, ¿de qué diferencias me estáis hablando?»



Fotografía de Miguel Lizana

por ejemplo, es lo que hacían los monigotes de Canal+, que a mí de pequeño me ponían muy nervioso porque hacían como que criticaban a Felipe González o a Jordi Pujol, pero en realidad criticaban solo la parte más superficial para no meterse en lo profundo: para no hablar de los GAL, para no hablar de la corrupción institucionalizada... Decían que era crítica política, y eso no es crítica política. Es «hacer como que se hace» crítica política y hacer en realidad humor reaccionario. Hay mucho humor reaccionario y está muy apoyado desde el poder porque es muy cruel con todo aquello que intenta cambiar el status quo. Pero la comedia que a mí me interesa es aquella que verdaderamente critica, satiriza o pone al descubierto las artimañas que usa el poder para mantenernos sometidos. Y esas artimañas no solamente son las del día

a día y el corto plazo. Tienen que ver con la historia: con los prejuicios que heredamos, con las narraciones y los cuentos que nos meten en la cabeza para explicarnos por qué han sucedido las cosas. Ese es uno de mis objetos de narración preferidos.

¿En qué sentido te parece que develar esas otras historias o esos otros modos de la historia puede construir la historia colectiva? Da la sensación de que, en obras como *El bar*, *Delicadas*, *En la Luna* o *Días estupendos*, estás contando historias singulares, que en muchos casos tienen que ver con tu propia historia familiar, pero que a la vez estás construyendo otro modo de la Historia. ¿Cómo se relacionan estas historias con la Historia?

Pues sobre todo a través de la experiencia personal: ver que las explica-

ciones que da la Historia a los sucesos muchas veces no tienen que ver con la realidad de la experiencia de las personas. Y ver que las explicaciones que da la historia oficial se construyen de tal manera que parece que cierran la discusión, trazan una línea tan definida que inhabilitan las excepciones y las mil variaciones de los asuntos y los temas. Y, sin embargo, cuando creces, te das cuenta de que todas esas historias que te han contado están hablando de las vivencias personales de gente que ha atravesado la Historia de una manera totalmente diferente a como nos la han contado. Y no hay placer mayor que poder generar a partir de esos materiales historias de ficción, pero que tienen en su base las experiencias emocionales de esas personas.

Y luego están los descubrimientos que vas haciendo en cuanto tiras del

«El género de la comedia es muy extenso y mi comedia no es pura, en el sentido de que es una comedia que está profundamente basada en el dolor y hecha contra la violencia. Una comedia asociada a la resiliencia, que nace de una visión trágica. Por eso comprendo perfectamente la comedia de *Esperando a Godot* o las comedias de Azcona. Pienso que hay mucha comedia, mucho humor, que intenta curar heridas profundas y muchas veces inconscientes»

hilo de las asociaciones. En muchos casos se trata de ponerse en el lugar de los personajes y tratar de entender. Escribiendo *El bar*, pensé: «claro, si yo fuera Franco y tuviera una unión tan buena con la Iglesia... Es que tengo un arma buenísima: el secreto de confesión. Tengo los secretos de todas las personas de todos los pueblos de España». Me di cuenta de que ese fue el motivo por el que para el régimen de Franco el Concilio Vaticano Segundo y la deserción de los curas fueron tal desastre. No porque el régimen de Franco estuviera especialmente preocupado por la vida espiritual o el bienestar emocional de sus ciudadanos, sino porque estaba perdiendo espías. Y pienso: pero ¿cómo no se nos habla de esto en el colegio! ¿Cómo no habla de esto la Historia oficial!

¿Crees entonces que el teatro tiene la capacidad de hacernos entender la Historia de otra manera? ¿Cuál es la capacidad de la ficción para incidir sobre la realidad?

Es imposible entender la historia del ser humano si no conoces la ficción, si no conoces las fantasías. El 80 por ciento de lo que ha hecho la humanidad primero fue una fantasía y

luego, mucho más tarde, se convierte en una realidad.

El ser humano no es más que un animal que imagina. ¿De qué manera tenemos entonces que entender la realidad? Necesariamente como el conjunto de los hechos y los objetos que de alguna manera se pueden tocar, sumados a las asociaciones, imaginaciones y fantasías que crea el ser humano. Todas esas fantasías e imaginaciones se transforman en obras de arte, y ¿existe algún imperio que no haya basado todo su aparato en la creación de un material artístico descomunal? ¡No! ¡No lo hay! La humanidad se expande a través de la contaminación de la fantasía. Nosotros pertenecemos ahora al imperio americano, porque el imperio americano nos ha contaminado con su fantasía. Pertenecemos al imperio romano porque el imperio romano nos contaminó con su fantasía. España tuvo un imperio porque contaminó con su fantasía a todo un continente. Esto es muy bonito y no se habla nunca de ello: en los Estados Unidos de América piensan que la base de su imaginario es anglosajón, pero no lo es. Es una mezcla de lo anglosajón y lo hispano, porque todos los Estados Unidos se crean sobre una base hispana. Y, de hecho,

por eso existe como forma artística americana el musical, que es una especie de deformación de la zarzuela. Y otras muchísimas cosas... ¿Qué son *Las aventuras de Tom Sawyer* sino *El Lazarillo de Tormes*?

Cuando una sociedad le da la espalda a su cultura, se pone de cara hacia otra. No hay escapatoria. Las sociedades generan imaginarios, y cuanto más espacio se les dé a los imaginarios que genera tu sociedad, más influencia va a tener esta en otras sociedades. Y si no les das espacio, otras sociedades tendrán influencia sobre la tuya.

Muchas de tus obras tienen un declarado contenido autobiográfico. ¿De qué manera funciona en esas obras el binomio realidad/fantasía o realidad/ficción?

Yo no creo que mi teatro sea más autobiográfico que el de otros. Lo que pasa es que yo lo digo. Para eso no tengo pudor. Pero hay muchísima gente que tiene pudor y dice «se me ha ocurrido una historia de una mujer que fue a servir con 15 años a Madrid». Y nunca van a decir que esa mujer es su madre. Pero lo más probable es que sea su madre, su tía, su prima, la madre de su prima. Porque en cuanto el personaje tiene sustancia está tocado por algo

«Para mí son importantes mis acontecimientos biográficos, pero también es muy importante la memoria, no solo la mía, sino la de toda la gente que tengo alrededor. Y también la fantasía, la imaginación o lo que sea, que me permite tener la sensación de que estoy viviendo y al mismo tiempo estoy imaginando cómo podría ser otra vida que no estoy viviendo. Esto es algo que me pasa continuamente, como si experimentase chispazos en los que se cruzan otras realidades»

personal. ¿Eso le quita valor a lo que se produce de manera imaginativa? No, claro que no. Sería como decir que el David de Miguel Ángel no tiene valor porque Miguel Ángel usó a un modelo de verdad. Y uno diría: «pero ¿qué está usted diciendo? ¿Usted se piensa que Miguel Ángel hizo al chaval que tenía delante? ¡No! Usó al chaval que tenía delante para *hacer* el David». Todo el mundo usa su biografía para no hacer su biografía, porque lo último que le interesa a uno es su biografía. La biografía de uno es una cárcel de la que hay que escapar y quien no quiere escapar de su biografía es que tiene un ego que necesita terapia. Nadie está contento con su biografía. La ficción intenta resolver ese mar de conflictos, de nudos heredados, de problemas que no sabemos cómo nos han caído encima; de personajes que son nues-

tros familiares, que traen más problemas; de ciudades en las que hemos nacido, que están llenas de conflictos, de tristezas... Y a todo eso se le llama biografía. Luego hay una parte, un tanto por ciento pequeñito pero de mucha importancia, que es el amor. Y a través de la ficción uno intenta hacer crecer ese amor, unas veces para agrandarlo más de lo que fue en la realidad, otras para darle sencillamente el valor que verdaderamente tuvo.

Para mí son importantes mis acontecimientos biográficos, pero también es muy importante la memoria, no solo la mía, sino la de toda la gente que tengo alrededor. Y también la fantasía, la imaginación o lo que sea, que me permite tener la sensación de que estoy viviendo y al mismo tiempo estoy imaginando cómo podría ser otra vida que no estoy viviendo. Esto es algo

que me pasa continuamente, como si experimentase chispazos en los que se cruzan otras realidades. Es decir, me subo a un autobús, veo a un señor e imagino, veo, *fantaseo* que ese señor se va a parar a hablar con alguien; que, al abrir la puerta de ese autobús, ese señor se va a encontrar en un coche con alguien que hace muchísimo tiempo que no ve y... Es como si la realidad diera patadas hacia adelante. Y eso que escribo de alguna manera da explicación o humaniza, curiosamente, a la realidad. Es algo paradójico. ¿Cómo puede ser que algo que no es «real», como la ficción, dé más contenido a la realidad, o incluso le dé su contenido real? Eso es algo que me alucina.

En relación con esta manera en la que se abren en tu cabeza las posibilidades de una realidad prácticamente infinita, parece que, en muchas de tus obras, efectivamente, una historia contiene otros miles de historias. El jurado que te concedió el Premio Nacional de Literatura por *La respiración* destaca que su trama es «tan abierta como compacta». Es cierto que tus tramas tienen siempre muchísima libertad, son tremendamente imprevisibles. Sucede en *El bar*, en *¡Aventura!*, en *La calma mágica...* ¿Es una voluntad consciente esta de que las tramas pueden dispararse así? ¿Y es en algún sentido eso una reivindicación de la libertad que tenemos para hacer que las cosas sean de otro modo?

Sí, desde luego tiene que ver con mi experiencia vital. Digamos que esa es la estructura de mi imaginación. También tiene que ver con la confianza en que la forma de la obra, aun teniendo que ser delimitada —porque no existe ninguna forma sin límites—, puede contener elementos imprevisibles, o que en apariencia no tienen que ver con el núcleo duro de la obra. A mí eso me encanta. Porque creo que está relacionado, precisamente, con la libertad, sí.

Hasta *En la Luna* la mayor parte de tus obras estaban compuestas de historias autoconclusivas en las que presentabas un mosaico de personajes en torno a un tema. Sin embargo, a partir de *¡Aventura!* esas historias tienen un desarrollo más largo. ¿Sientes ese cambio como un paso en tu trabajo? ¿Hay una voluntad en ello o simplemente empiezan a aparecer en tu trabajo historias más largas?

La primera obra que escribí fue *Cuscús y churros*, que era una historia larga. La escribí siguiendo las reglas de un libro que se llama *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*, gracias al que me enteré de lo que era la trama B; de que una escena tiene que empezar con un valor positivo o negativo, que luego se transforma en negativo o positivo... Me lo pasé muy bien. Cuando yo estudié Dirección de

Escena en la RESAD estaba muy mal visto todo esto de la narración. Se decía que el personaje estaba en crisis, que el ser humano había contado ya todas las historias que podía contar... Y sin embargo yo no veía más que historias por todos lados. Pero fue precisamente ahí, en los 2000, cuando empezó a recuperarse el gusto por las historias. Entonces me dije, «vale, he escrito *Cuscús y churros*, ¿ahora qué escribo?». Todas las historias en las que pensaba me sonaban a cliché: esto ya lo he escuchado, esto ya lo he visto... Pero a mí me gustaban mucho los espectáculos que estaban hechos con *sketches*. Espectáculos de creadores que nunca admitirían que trabajaban con *sketches*, como Pina Bausch o Christoph Marthaler. Ellos los llamaban *espectáculos de creación*. Pero no son más que historias cortas puestas

una detrás de la otra, que van creando un mosaico en la imaginación, con elementos que unifican, habitualmente plásticos. A mí esos espectáculos me gustaban mucho y me dije «¡voy a hacer obras de *sketches!*». Pero claro, por un lado estaban *los artistas* —que no hacían *sketches*, hacían *espectáculos de creación*—, y por otro estaban los que sí hacían *sketches*, que componían espectáculos cómicos que pertenecían normalmente al mundo de la subcultura y en los que los actores se cambiaban de vestuario para hacer los distintos personajes. Y yo dije, «¡pues yo voy a hacer *sketches* pero con los actores siempre vestidos igual!». Como para acercarme al arte... Y descubrí que eso era una maravilla porque aparecía una especie de *superpersonaje* que habitaba muchos personajes.



Fotografía de Miguel Lizana

«Cuando yo estudié Dirección de Escena en la RESAD estaba muy mal visto todo esto de la narración. Se decía que el personaje estaba en crisis, que el ser humano había contado ya todas las historias que podía contar... Y sin embargo yo no veía más que historias por todos lados. Pero fue precisamente ahí, en los 2000, cuando empezó a recuperarse el gusto por las historias. Entonces me dije, “vale, he escrito *Cuscús y churros*, ¿ahora qué escribo?”»

También descubrí con el tiempo que esas obras de *sketches*, si funcionan, tienen la misma estructura narrativa que una obra larga, con momentos en los que hay historias de presentación, historias en las que el personaje está en contacto con la muerte, con un giro en mitad del espectáculo que transforma absolutamente la trama... Hay una serie de normas de narración que tienen algo de clásico y creo que tienen que ver con la naturaleza del ser humano.

Después de hacer *Risas y destrucción*, vi que necesitaba seguir explorando ese mundo de los *sketches* e hice *Sí, pero no lo soy*, *Delicadas*, *Días estupendos*... Entonces empecé a trabajar sobre *¡Aventura!* e iba a escribir un *sketch* sobre un grupo de amigos que tiene una empresa y la vende a un empresario chino. Pero aquella historia se fue alargando. Aquellos personajes querían cada vez más sitio. Y *¡Aventura!* se convirtió en una obra larga. A partir de ahí he escrito historias largas. Pero siempre pienso que algún día volveré a escribir una de *sketches*. Dejaré de hacer las obras que hago cuando dejen de hacerse. Hay algo que no quiero decidir, algo que tiene que ver con una escucha a un movimiento orgánico. Me gusta verme como una especie de transmisor de unas energías que desconozco y que me llevan a escri-

bir historias y personajes que necesitan manifestarse. Por eso me encanta *Seis personajes en busca de autor*. Me parece una obra absolutamente realista sobre la creación, casi hiperrealismo: que sean los personajes los que entren y digan: «oye, tenemos que acabar esto».

Pero en aquella decisión no hubo nada calculado. Yo tuve una crisis muy grande desde que escribí *Cuscús y churros* y hasta *Risas y destrucción*. Hay ahí unos cinco años de travesía por el desierto en los que estuve trabajando en la tele, haciendo teatro de calle y continuamente escribiendo y sintiéndome fatal, hasta que me di cuenta de algunas cosas que eran esenciales para mí. Y una de ellas es que la responsabilidad de la producción artística no es al cien por cien del artista. Uno tiene un 50 por ciento de responsabilidad en lo que hace y el otro 50 tiene que ver con cosas en gran medida incontrolables. Sobre todo, me di cuenta de que la responsabilidad principal del artista es la de eliminar aquellos obstáculos que le impiden una expresión plena.

Fuiste de los primeros autores de tu generación que, en un momento muy complicado, en plena crisis de 2008, pudieron dar el salto de las salas alternativas en las que estaba cocinándose toda

la dramaturgia contemporánea a los grandes centros de producción nacionales. ¿Tienes la sensación de que eso tuvo alguna influencia en tu trabajo?

Yo di el salto al Centro Dramático Nacional en el 2008. Y para esa época ya había cierto movimiento de dramaturgia contemporánea. Estaban estrenando asiduamente Juan Mayorga, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé... Pero yo era un poco raro porque era un autor que estaba estrenando en centros públicos, haciendo algo parecido al humor. El humor estaba muy desterrado de la escena oficial. La comedia estaba muy desterrada de la cultura seria. De hecho, me preocupaba mucho eso, porque a mí no me interesaba la comedia *mainstream* o comercial, pero mi carácter, mi manera de expresarme y de hacer las cosas tampoco era solemne. Así que para mí fue esencial que Gerardo Vera viniera a ver *Risas y destrucción* y tuviera la confianza para encargarme *Sí, pero no lo soy*. Porque ningún otro sabía en qué lugar ubicarme. Además, yo siempre he hecho comentarios acerca de la cultura que no son oficialmente aceptados y la gente muchas veces se sentía cuestionada. Yo era un Mel Brooks fuera de sitio... ¡Y a mí ni siquiera me interesa tanto Mel Brooks! Sobre su trabajo pienso: «sí, pero ¿qué más?». Me siento más identi-



Fotografía de Miguel Lizana

ficado con la comedia de Woody Allen. Pero lo que yo quería hacer era teatro. El teatro es el lugar donde alucino. Porque el teatro es el terreno de la metáfora. El teatro es metafórico y el cine es literal.

Ahora, como director del Centro Dramático Nacional desde enero de 2020, estás prestando una especial atención a la dramaturgia contemporánea. ¿De qué manera estás trabajando para apoyar la autoría española?

Estoy haciendo todo lo que puedo. Estamos haciendo una programación que está basada en la escritura contemporánea. Porque siempre he tenido la sensación de que la sociedad española carecía de una voz consolidada de sus autores dramáticos, que carecía de este elemento que es fundamental en el resto de las culturas europeas. Simplemente porque

esta voz había sido exterminada conscientemente durante cuarenta años por una dictadura que tiene entre sus víctimas principales a aquellos que se dedicaban a las artes escénicas antes de la guerra. Y el símbolo de esto es Federico García Lorca. ¿Puede ser que, en 2020, casi 100 años después de la Guerra Civil, aún tengamos que andar con este tema? Pues sí. Esa es aún nuestra realidad.

Desde el Centro Dramático Nacional estamos impulsando la dramaturgia contemporánea española hacia un lugar de plenitud. Y para eso hemos puesto en marcha un programa de residencias para autores y autoras dramáticos; tenemos un consejo de lectura tremendamente activo; programamos los textos de creación contemporánea en las salas grandes tanto del Valle Inclán como del María Guerrero; hablamos con los me-

dios de comunicación para explicar estas iniciativas y su importancia. Arriesgamos. Porque la creación contemporánea supone mucho riesgo. Creo que he sido el primer director de una unidad de producción desde el inicio de la democracia que arrancó su mandato con un texto de creación propia. Y lo he hecho porque he querido ser el primero en asumir el riesgo de que mi primer espectáculo como director del CDN fuera un espectáculo que nacía de cero. Y esto gracias al impulso de Fefa Noia, la directora adjunta, que me animó a hacer eso en lugar de trabajar con un texto de repertorio. Porque yo tenía muchísimo miedo a fallar. La creación contemporánea supone un enorme riesgo, pero los beneficios que aporta a una sociedad son inmensos. Porque cada tiempo necesita crear su propio repertorio.

CRÓNICA

Lisboa, agosto, 2021

«He estado observando a los calceteiros que trabajaban estos días en nuestra calle. Todos son negros, con buen aspecto, laboriosos y relajados en el calor de las mañanas. El más importante, el maestro, es el que va poniendo las piedras menudas, blancas y negras, hundiéndolas con los golpes de un martillo pequeño en un lecho previamente extendido de arena»

por **Antonio Muñoz Molina**

Lisboa por fin, el primer regreso después de la pandemia, más de año y medio de ausencia. Me gusta escribir el nombre de la ciudad ahora que estoy en ella: *Lisboa*. Entramos por el Puente 25 de Abril. La amplitud de la desembocadura del Tajo se abre de repente, con un sobresalto de maravilla y de vértigo.

Al abrir la puerta de nuestra casa nos recibe el antiguo olor de Nueva York, porque los muebles, los cuadros, los libros, hasta las alfombras vinieron de la vida de allí. La casa es más bonita y espaciosa de lo que yo recordaba. Los aviones vuelven a cruzar el cielo como antes, en el descenso hacia el aeropuerto. Sus sombras grandes y fugaces atraviesan la calle.

Nos sumergimos en el silencio de las habitaciones como en el interior de un aljibe. Hay algo de polvo pero todo está en orden, favorable, diáfano. Tampoco me acordaba bien de cuánto me gusta vivir aquí. Me gusta encontrarme con los libros de esta biblioteca: esta tarde, como un regalo, con el diario de Katherine Mansfield. Lo compré en Nueva York, en uno de aquellos puestos callejeros de Broadway. Cómo me gustaba pararme en ellos y curiosear, perder el tiempo. Los vendedores estaban siempre a un paso de la indigencia. Encontré muchos tesoros, a precios irrisorios. Mansfield escribe con una belleza más afilada que Virginia Woolf, me parece, con menos vibrato. Su diario es también un cuaderno de notas sueltas y apuntes escritos con una libertad admirable: «I feel myself trembling on the brink of poetry».

Larga carrera por la orilla del Tajo, con la brisa del mar, el horizonte abierto, hasta la Praça do Comércio y luego de regreso, ya atardeciendo, unos cuarenta minutos. La ciudad está muy revivida a pesar de la pandemia. Hay muchos sitios abiertos, algunos nuevos, muchas obras en marcha. Me acuerdo de la Lisboa desvencijada y fúnebre de 2012, durante la crisis anterior. En aquella ocasión Europa castigó con crueldad a los países del sur, ahora ayuda a rescatarlos.

Los sonidos particulares de Lisboa: los martillazos breves y rápidos de los «calceteiros», los artesanos que instalan o reparan ese pavimento como de mosaico de las aceras que se llama «calçada portuguesa», y que es un prodigio de belleza y de sentido práctico, idéntico y siempre y siempre variado, con una perfección que se parece a la de las formas de la naturaleza, a la correspondencia que hay, por ejemplo, entre las tejas de un tejado y las escamas de un pez. Es un hallazgo simple e infalible, de una flexibilidad ilimitada, que permite todas las variaciones posibles sin cambiar nunca.

He estado observando a los calceteiros que trabajaban estos días en nuestra calle. Todos son negros, con buen aspecto, laboriosos y relajados en el calor de las mañanas. El más importante, el maestro, es el que va poniendo las piedras menudas, blancas y negras, hundiéndolas con los golpes de un martillo pequeño en un lecho previamente extendido de arena. No hay cemento, ni aglomerante alguno. Las piedras se irán afianzando apoyadas las unas en las otras y según las hundan las pisadas de la gente. El maestro, arrodillado en el tajo, junto al montón de bloques más o menos cúbicos y más o menos iguales de piedra caliza, los escoge de un vistazo de uno en uno, les da golpes para reducir los ángulos, para que se ajusten mejor con los ya instalados. Son decisiones certeras e instantáneas, trozos de rompecabezas que sin esfuerzo aparente encuentran su sitio, tesela de un mosaico abstracto. El maestro trabaja muy rápido y sin levantar la cabeza. Los breves martillazos no se detienen, en el silencio de la calle. Los otros operarios llevan monos de trabajo iguales. El maestro va de paisano. Lleva un pantalón claro, una camisa blanca ceñida, que no parece dificultar sus movimientos. Los otros se cubren con gorras de visera comunes: el maestro, con un sombrero de paja de alas muy cortas, más para lucimiento que para protección contra el sol. En el bolsillo superior de la camisa abulta anticuadamente un paquete de tabaco. El maestro trabaja ensimismado e infalible y no se quita el cigarro de la boca.

En esta calle misteriosa a veces se escucha una voz y no se ve a quien habla y otras se ve furtivamente a desconocidos que doblan una esquina o aparecen al fondo de un pasillo, a través de un balcón en las casas de enfrente. Por la terraza de la cocina veo ropa tendida en balcones tra-



seros, secándose a la brisa marina y al sol suave de Lisboa, pero no veo a las personas que la han tendido. De noche se sabe que está habitada una casa al otro lado de la calle porque hay encendida una luz: se ve el interior iluminado de una habitación, pero pocas veces se ve a alguien. En este mismo edificio nuestro se oyen pasos subiendo y bajando por las escaleras, pero es raro que nos crucemos con algún vecino.

El misterio de la calle ha subido un grado más desde esta mañana. Cuando salí, a las nueve, con el fresco de la primera hora, había tres coches de policía junto al edificio de enfrente, y una ambulancia amarilla. La ambulancia arrancó y no pude ver a quien llevaban dentro. Había algunas personas asomadas a los balcones, pero no decían nada. Los policías subieron a los coches patrulla y se marcharon. En los balcones no quedaba nadie. Junto a la acera hay un coche aparcado que tiene hundido por completo el parabrisas, como si le hubiera caído encima una piedra enorme.

Esta tarde, al volver a casa, vemos, varias puertas más arriba, a la altura de ese coche, una corona de flores grandes y blancas, apoyada contra la pared. Una cinta cuelga de ella:

Siu, may you rest in peace. Alex and Shaw family.

Al lado hay una vela extinguida, dentro de un tarro de cristal. Algunas personas pasan y se quedan mirando la corona de flores, el cristal reventado del coche.

Por la noche oí un llanto desgarrado y me asomé al balcón. Había un grupo de personas en la acera, delante del portal donde estaba la corona de flores. Habían encendido pequeñas velas en el suelo, que proyectaban sombras temblorosas a través de la calle. Varias personas abrazaban a la mujer que estaba llorando. Era un llanto terrible, de largos gritos sin consuelo. Cesaba un momento y volvía, como un largo quejido animal, no del todo humano, o no solo humano. Daba algo de vergüenza estar curioseando tanto sufrimiento desde un balcón. Algunas personas observaban y murmuraban cosas en un idioma que no sonaba portugués. Al cabo del rato solo queaban en la acera la corona de flores y las velas encendidas. A la mañana siguiente viene una grúa y se lleva el coche con el parabrisas reventado. Pensé que la persona muerta se habría tirado de un balcón del último piso y caído sobre él. Pero no había manchas de sangre. Busqué en los periódicos y no vi ninguna información.

Salgo pronto, con el ánimo ligero, la mochila a la espalda, con horas por delante, con la intención de visitar la casa museo de Fernando Pessoa. Decido entrar en la basílica de Estrela, que me pilla de camino. Voy



mirando siempre las especies vegetales que brotan entre las piedras de la acera, sobre todo en las zonas de sombra, en este clima templado y húmedo, tan favorable a las plantas.

La basílica, aunque es de finales del XVIII, tiene una magnificencia helada de barroco romano. El silencio, la amplitud, la penumbra, sosiegan el alma. Como suele suceder en las iglesias de Lisboa, las pinturas son casi todas lamentables. La menos desastrosa es un éxtasis de Santa Teresa, algo patrona también de mi oficio, porque está con la pluma en suspenso, los ojos fijos y ausentes, aguardando la revelación de lo que ha de escribir.

Al pie del cuadro hay un panel con lamparillas de cera. Solo unas pocas están encendidas. Un letrero avisa de que el donativo son cincuenta céntimos. Echo una moneda en el cepillo y enciendo una vela. La llama es débil al principio, parece que va a apagarse, pero prende bien, y arde en la penumbra, al lado de las otras, con toda su modestia de simbolismo inmemorial. Estoy dando las gracias por estos días en Lisboa, por el recuerdo de anoche, porque sí, por el gusto de encender una llama votiva en un templo, por el llanto de esa mujer en la calle.

En 1934, cuenta Richard Zenith en su biografía, Pessoa estuvo dando clases particulares de inglés a un chico de doce años, que lo recordó siempre con afecto. Para animar las clases Pessoa le contaba historias de Allan Poe, y le hablaba de códigos cifrados, de sociedades secretas, de trucos de magia. El alumno se acordó siempre del aliento etílico de Pessoa. En Granada conocí a borrachos tristes a los que el aliento les olía exactamente así: a vino y coñac agrio, a tabaco.

Leyendo a Zenith se ve que era un personaje irritante, desagradable en su racismo, tedioso en sus entusiasmos sucesivos por todas las patrañas posibles, el espiritismo, la astrología, la Kábala, la quiromancia. Y al mismo tiempo era una persona humilde, muy educada, cordial, fiel a sus amigos, sensible a las vidas de la gente común de Lisboa, muy cariñoso con sus sobrinos. A pesar de su incapacidad exasperante para terminar nada, lo cierto es que escribió muchos poemas de una perfección definitiva, unas veces de extrema concisión y otras de máximo desbordamiento, como si fuera, por épocas, Walt Whitman y Emily Dickinson, él que era al mismo tiempo Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, y además mi preferido entre los heterónimos, Bernardo Soares, que es casi un Leopold Bloom solterón y casto de Lisboa. En la biblioteca de la casa museo he visto que tenía un ejemplar de Ulysses.

Había una mujer inclinada sobre la corona y los ramos de flores, ordenándolos, y me he acercado a ella, a preguntarle por lo ocurrido el otro día. Es una mujer alta, rubia, mayor, con una piel de mucha intemperie, los ojos muy claros. Me cuenta que su hermana y su marido estaban

«Por la noche oí un llanto desgarrado y me asomé al balcón. Había un grupo de personas en la acera, delante del portal donde estaba la corona de flores. Habían encendido pequeñas velas en el suelo, que proyectaban sombras temblorosas a través de la calle. Varias personas abrazaban a la mujer que estaba llorando. Era un llanto terrible, de largos gritos sin consuelo. Cesaba un momento y volvía, como un largo quejido animal, no del todo humano, o no solo humano»

«Es el penúltimo sábado de agosto. Hay una gran luna llena en lo alto del cielo. Cuando salí al balcón la luna estaba medio oculta tras el contrapeso de una grúa. Se fue dejando ver poco a poco. La luna parece que acentúa el silencio del barrio, o que lo protege o lo vigila desde arriba. En el portal de al lado ya han desaparecido las coronas, los ramos de flores y las velas. Esa familia devastada habrá vuelto a Amsterdam con el recuerdo indeleble y maléfico de esta calle de Lisboa»

pasando unos días en Lisboa con una hija de treinta años, que sufría problemas graves, de los que no me da detalles. Son de Amsterdam. La hija era dulce, me dice, muy buena, a pesar de lo que ahora llama «*her mental issues*». Tenía treinta años, pero aparentaba dieciocho. Fue ella la que se tiró de madrugada por el balcón del cuarto piso y se rompió el cuello contra el parabrisas del coche.

Llega otra hermana y me saluda. Les doy el pésame a las dos, con toda la delicadeza que puedo. Si yo hubiera salido de casa esa mañana un poco antes habría visto el cuerpo desbaratado de esa pobre mujer. Antes de tirarse vería lo mismo que veo yo cada vez que me asomo al balcón, la calle y los tejados, la distancia del río al fondo.

Cada vez hay más ramos de flores y mensajes escritos junto al portal.

Leo y estudio portugués y me olvido de España. Siempre he tenido una gran capacidad para irme, para dejar atrás mi mundo cotidiano. Eso lo disfruté mucho en Nueva York, y también en Amsterdam, aunque allí pasamos solo dos meses. Irse uno radicalmente y estar del todo en el lugar a donde ha llegado.

Leo con ahinco, con el diccionario al alcance de la mano, periódicos portugueses, sobre todo Público y Expresso. Estudio más bien por en-



cima un manual de portugués. He descubierto el sabor de unas pequeñas ciruelas que llaman «claudias rainhas»: el nombre se paladea tanto como la fruta que nombra.

Sumergirme en otros idiomas ha sido una de mis maneras más eficaces de irme.

Es el penúltimo sábado de agosto. Hay una gran luna llena en lo alto del cielo. Cuando salí al balcón la luna estaba medio oculta tras el contrapeso de una grúa. Se fue dejando ver poco a poco. La luna parece que acentúa el silencio del barrio, o que lo protege o lo vigila desde arriba. En el portal de al lado ya han desaparecido las coronas, los ramos de flores y las velas. Esa familia devastada habrá vuelto a Amsterdam con el recuerdo indeleble y maléfico de esta calle de Lisboa.

Durante todo el día la casa y el barrio han estado sumergidos en una luz blanca de niebla. Vi la niebla esta mañana, avanzando desde el río, empujada por un viento húmedo y atlántico que despejaba el calor de los últimos días: como si la ciudad se hubiera adentrado en el mar, o el tiempo hubiera avanzado hacia el otoño. La claridad blanca se mantiene invariable. Da la impresión de que las horas no pasaran. Quedan borrados los sonidos, salvo el de los aviones, hoy invisibles. Se les oye acercarse sobre los tejados, pero no se les ve, como buques fantasmas.



SEGUNDA VUELTA

Titánica jauría de amor roto

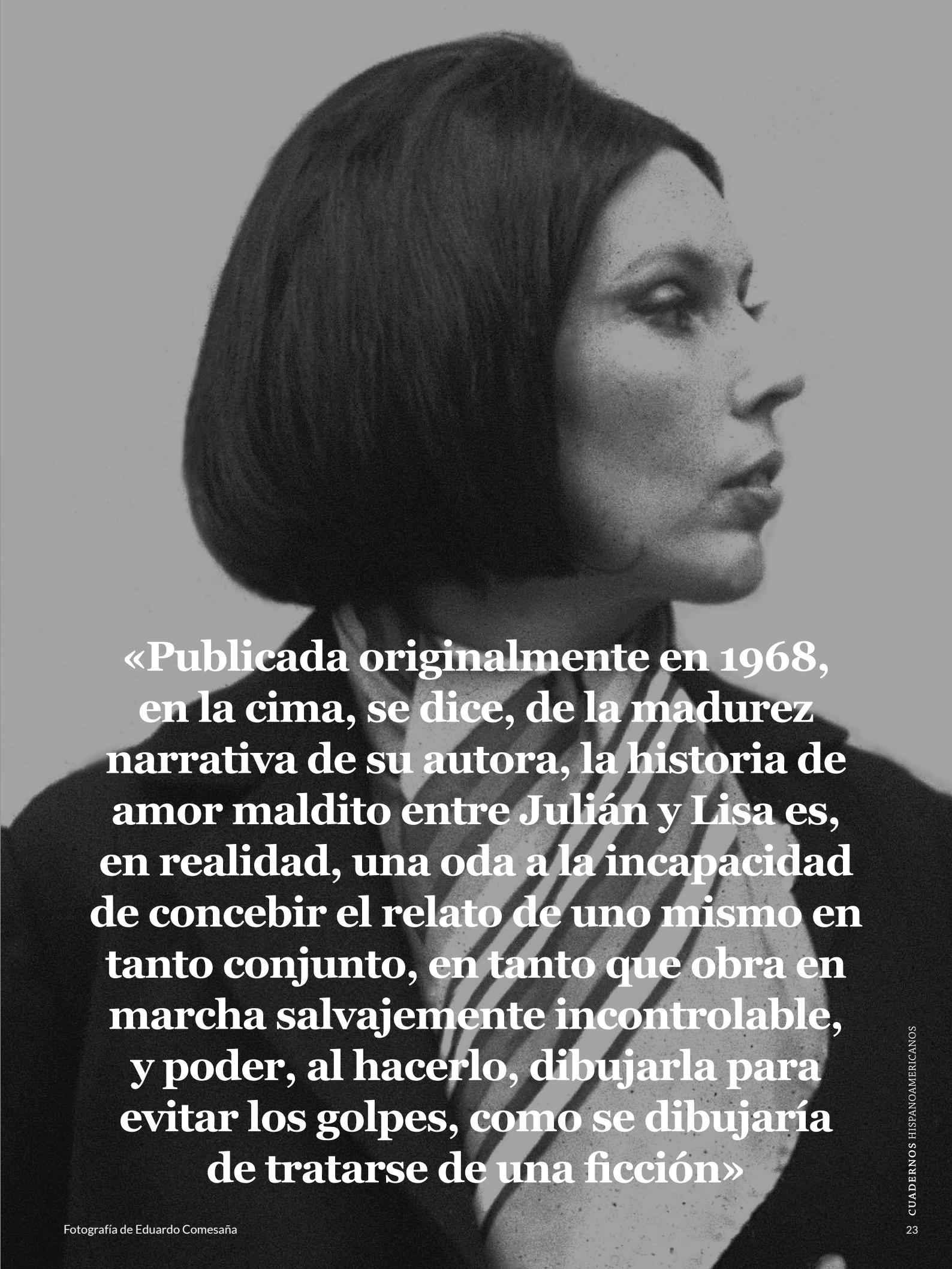
SOBRE *LOS GALGOS, LOS GALGOS*,
DE SARA GALLARDO

por **Laura Fernández**

«La vida ideal», se dice Julián, el atormentado, y, en realidad, perdido protagonista de esta historia, «es como un cuadro cubista, un ojo allí, media boca de acá, un clavel, un pedazo de diario». «Si pudiéramos pegarlos a nuestro gusto», se dice también, «lograríamos una armonía a medida». Para cuando se lo dice, Julián, ya está en París. Lejos de su vida. Lejos de Lisa. Lejos de la puerta que no debió cerrar creyendo que cerrándola se abriría alguna otra en algún lugar, y que, tras ella, también estaría Lisa. Que tomaría otra forma, que se subiría a un avión, que le esperaría un día al regresar a su fría buhardilla. Pero ¿y si eso no ocurre? ¿Y si las decisiones nos condenan a no poder volver atrás? ¿Y no lo hacen, en realidad, de alguna forma, siempre, y en cualquier caso? He aquí una vida que son en realidad un buen montón de ellas, como lo son, a veces, algunas vidas —que tienen partes y son tan distintas unas de otras que podrían contar como otras existencias—, y que se sostienen en la añoranza de aquello que se tuvo, y se pudo haber tenido para siempre de no haber subestimado,

en este caso, una aparentemente inofensiva, una infantil, maniobra sentimental. Unas tierras, Las Zanjás, una casa, unos galgos, y el amor, algún tipo de imperfecto fuego capaz de quemar, creciendo, expandiéndose, tímidamente a ratos, sin freno por momentos, como una mala hierba que nadie se hubiera atrevido a arrancar.

Publicada originalmente en 1968, en la cima, se dice, de la madurez narrativa de su autora, la historia de amor maldito entre Julián y Lisa es, en realidad, una oda a la incapacidad de concebir el relato de uno mismo en tanto conjunto, en tanto que obra en marcha salvajemente incontrolable, y poder, al hacerlo, dibujarla para evitar los golpes, como se dibujaría de tratarse de una ficción. Magnífica así Gallardo (Buenos Aires, 1931- 1988), escritora indomable, inadvertida cima de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del pasado siglo, que debe su recuperación a Ricardo Piglia —que en 2001, 13 años después de su muerte, rescató *Eisejuaz* (1971)—, trasladando el azar de una vida en cuatro actos, por



«Publicada originalmente en 1968, en la cima, se dice, de la madurez narrativa de su autora, la historia de amor maldito entre Julián y Lisa es, en realidad, una oda a la incapacidad de concebir el relato de uno mismo en tanto conjunto, en tanto que obra en marcha salvajemente incontrolable, y poder, al hacerlo, dibujarla para evitar los golpes, como se dibujaría de tratarse de una ficción»

momentos, corrientemente vulgar y expansiva en su mera contemplación del mundo que la rodea, a una ficción que trate de ordenarla y haga evidente el inevitable abismo, el poder del relato en tanto que reflejo de aquello que no existe: una narrativa consciente del yo capaz de poder rescatarnos de esa mala, horrenda, decisión que hará irrecuperable la vida que se había soñado tener y que tal vez incluso llegó a tenerse. O de qué forma aquello que se construye y cree que puede destruirse sin más consecuencia que un pequeño terremoto, acaba de una vez y para siempre con todo.

Hay, decíamos, cuatro actos en la vida de Julián, las que corresponden a las cuatro partes de la, en cierto sentido, *faulkneriana* novela. Y todas tienen que ver con puertas que se abren y cierran. En la primera, Julián hereda un campo de su padre y empieza a combinar su vida de abogado en la ciudad con la de hombre de campo. Hace construir una casa, una réplica de otra en la que se crio su madre. Compra galgos, caballos, ovejas, vacas, toros, árboles. Se muda con su novia, Lisa, que pinta, y espera, y a veces no entiende lo que pasa, y a veces es feliz

y otras no puede soportar estar allí, en cualquier parte, en realidad, porque las posibilidades son inmensas, pero, a la vez, indeseables. «Detesto esperar», se dice Julián en un momento dado, cuando las cosas empiezan a torcerse, cuando los caminos empiezan a recorrerse sin vuelta atrás, «y detesto que lo esperado llegue». Porque se diría que es cuando ese limbo, el limbo inconcluso de Las Zanjias en sus primeros días, aquellos en los que los únicos que corrían por las tierras eran Chispa y Corsario —reverso negro anticipado de la pareja que forman Julián y Lisa—, los galgos, empieza a desaparecer.

Cuando lo que estaba por hacer, cuando las posibilidades, se transforman en algo que toma forma —no soporta Julián la llegada de los toros, ni la de las vacas, ni la de las ovejas, porque están cambiándolo todo, porque están obligándoles a encerrarse en una vida que aún desean ingobernable—, en algo que acaba con el resto de posibilidades, expulsados del paraíso de aquel desamparo buscado, uno y otro se revuelven, se atacan, se duelen de lo perdido y, orgullosos, se alejan del error cometido diciéndose que alejarse es la única manera de soportar que exista, o de olvidar que lo ha hecho, o que lo hicieron una vez. Hecha de fogosísimas pinceladas, de un deseo doloroso, su historia de amor es magnánima, y crece en sus silencios, y en muchos sentidos se diría pionera en una tradición que contiene clásicos de lo irremediabilmente condenado, como el que se da entre Alejandra y Martín en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato, o entre Sofía y Rímini en *El pasado*, de Alan Pauls. Dejó dicho el también escritor Leopoldo Brizuela, y aquí parece más cierto que nunca, que «de alguna manera», ellos, todos, los escritores que la siguen, «hemos nacido de un mundo que ella tempranamente vislumbró, que somos hermanos de los personajes de sus ficciones, que sus búsquedas son las nuestras y su lenguaje y sus metáforas, un don inesperado, irremplazable».

«No es que la obra de Sara Gallardo no se parezca a nada. Es que se parece a muchísimas cosas que han sido descartadas o que se han olvidado o que no son las centrales. Es decir, no se parece a Ricardo Piglia, no se parece a Manuel Puig, no se parece a Rodolfo Walsh, no se parece a lo que se suele llamar el canon. Pero sí se parecía a muchísimas cosas laterales, cosas que no están en el centro. Esto pasa mu-

LOS GALGOS, LOS GALGOS



una novela de
SARA GALLARDO

«Admirablemente honda, titánica en su desarticulación, he aquí la clase de novela que permite a la Literatura expandirse, dar un enorme paso en alguna otra, insospechada, dirección»

cho con los grandes libros. Quedan y mucho tiempo después parece que fueran mucho más originales. Pero no, tomaron cosas de la cultura de su época. De escritores menores o de otros artistas o textos que han pasado al olvido. Eso también es la genialidad», dejó dicho también Brizuela, y es que hay, pese a lo aparentemente central del personaje de la propia escritora —además de escritora, periodista, traductora, hija y nieta de ilustres nombres de la política y no únicamente la política argentina— algo poderosamente marginal en la obra de Gallardo, el deseo de explorar un terreno aún por explorar, en este caso, el de, incluso, tratar de dibujar la manera en que respira un hogar —cómo se construye, cómo se abandona, la jauría, también formal, e incluso arquitectónica, en infinidad de sentidos, que desata el amor roto—, o el de mantener en pie a un hombre muerto, un hombre que murió cuando dejó a Lisa porque se dijo que ella le seguiría, que si se iba a París, ella le seguiría, y dio comienzo, esperando, a una tercera vida, una en la que se asfixia entre intelectuales y otros perros que no corren libres, que son perros de niños de vida claustrofóbica.

«No hay que sorprenderse de que pase el tiempo. Ni de nada», se dice Julián mucho antes de regresar, en la cuarta entrega de su vida teatralógica, a Buenos Aires. El tiempo no es el enemigo sino un inevitable testigo de aquello que no tiene remedio. Julián regresa a Buenos Aires rendido porque, sabe, no va a poder reencontrarse allí con el yo que dejó, y no va a poder reescribir la parte mal escrita. A su peculiar, y robusta, áspera, profunda manera, Gallardo —que murió demasiado pronto, a los 57 años, en 1988, de un fatídico ataque de asma— construye un universo que contiene una vida, una vida interior —lo que vemos es todo el tiempo el inventario de lo que ocurre en la cabeza de Julián— que brilla, y enloquece de inadvertida felicidad, durante ape-

nas un instante, y que luego se soporta porque debe hacerlo, y el viaje, la forma que la historia adopta, es tan absolutamente hipnótico, tan valerosamente perfecto —hay valentía, una necesaria e inédita, en la historia detenida que se niega a avanzar— que te permite sentir, en todo momento, la desorientación del protagonista. Lo poético de cada imagen que traza la prosa, pues cada frase es un arma con aspecto de verso indómito decidido a preñar de belleza hasta el último rincón sombrío —¿y no lo son todos, en realidad?—, eleva la obra a la condición de obra capaz de fundar su propio género, una *rara avis* inalcanzable, extraña, en la que el tiempo, como los galgos, los galgos del título, a ratos se detiene, echado en el jergón, y a ratos, corre, desesperado.

«En mi caso escribir —y escribir mucho, aunque sea de manera imperfecta— significa un esfuerzo por desenrollar una especie de madeja interna. Llegar a ser, mediante el trabajo, uno mismo. Es decir, trascenderse a sí mismo para llegar a ser quien uno es y no sabe», dijo en una ocasión Gallardo, y se diría que eso es lo que ocurre en *Los galgos, los galgos*. Julián se desmadeja, y se construye al hacerlo, a sabiendas de que la vida ideal no existe, o existe únicamente para ser contemplada un instante, sin acabar de entenderla, y sin tratar de hacerlo, como ocurre con los indomables cuadros cubistas. O andar preguntándose todo el tiempo qué hacer: «¿Y ahora? Lavarse, afeitarse, vestirse. ¿Y ahora? Salir, echar la llave a la puerta, bajar la escalera, esquivar con sobresalto una portera horrible, encontrarse en la vereda. ¿Y ahora? Comprar un diario, caminar hasta la esquina de Lafayette, entrar en una cafetería, pedir medias lunas y café, leer». Admirablemente honda, titánica en su desarticulación, he aquí la clase de novela que permite a la Literatura expandirse, dar un enorme paso en alguna otra, insospechada, dirección.



LA AURORA DE UN ALIEN: LA HORA EXTRAÑA DE AURORA VENTURINI

por **Marina Closs**

A veces una pasa cierto tiempo sin deslumbrarse y empieza a pensar que la literatura es algo que se puede aprender a hacer. Que escribir es una práctica más o menos domesticable. Entonces, se descubre a sí misma de pronto, leyendo y tratando conscientemente de aprender. En verdad: de domesticarse.

La posibilidad de todo esto es lo que desmiente (o quizá arruina) con un solo renglón Aurora Venturini. Cuyas líneas están hechas de algo totalmente inaprensible. Del encanto de lo nunca antes dicho y de lo, de entonces en más, inimitable. De lo inasimilado y, a la vez, de lo memorizable. Sus líneas tienen la magia (o la savia o la rabia) de lo inconfundible: de aquello que solo podría citarse.

De Aurora Venturini sabemos, en resumen, mucho y nada: que era fabuladora y olvidadiza. Que era mentirosa por olvido: de lo fabulable. Que vivía en una de esas salas rosa-durazno, con muchos cuadros enmarcados en dorado. Sabemos que fue amiga de Violette Le Duc y Jean Paul Sartre. Que no fue existencialista, sino criollamente católica. Y peronista, claro. Amiga ferviente de Evita y, al final de su vida, de dos arañas lectoras (peronistas y católicas), de las cuales una murió aplastada por un libro de sonetos.

Todo esto está un poco en los libros, un poco en las entrevistas y en el famoso documental que finalmente se cansó de protagonizar. Si hay algo que narra *Beatriz Portinari* (el documental de Krapp y Massa) es que Aurora no soportó la conmoción de tener que ser contada. Lo cual tiene sentido, porque ser el centro de un relato ajeno es siempre demoledor para alguien cuya imagen propia es producto de un

trabajo (interior) gigantesco: de un sacrificio y de un artificio totalmente asumidos como propios.

De una sola cosa no hay dudas: en vida, la hora de Venturini (su aurora) llegó casi al principio de su ocaso. Ganó el premio Nueva Novela de Página 12 a los 85 años y murió siete años después. Para siempre quedó resonando el equívoco de un premio «nuevo» otorgado a semejante escritora anciana. Venturini pasó a la historia en tanto tal, y la vejez parece ya ser parte de su gracia. Y sin embargo, el asunto Venturini no se cierra en las distintas paradojas «joven de 100 años», «vieja exótica». La juventud de Aurora es casi solamente conceptual: producto de la asociación de juventud con originalidad. Pero juventud concreta, en Venturini ¿dónde? Vejez sí, en todo caso. Y niñez. Quiero decir, más que joven o vieja, Aurora vivió siempre una hora excéntrica. Lo que reivindicó (por medio de su vida, para no ir más lejos) es esa condición tan saludable para un escritor de la extrañeza. Una condición totalmente inalienable (para un alienado por excelencia).

La vejez y la niñez: dos momentos de la vida *outsiders*. Dos estados de marginalidad «natural». Una Aurora joven me parece más bien improbable. Ella cuenta seguramente entre esas personas que pasan de una niñez sombría y senil a una ancianidad lúdica y brillante.

Entonces, Aurora la alienada: el alien. Algo arrastrado por la fantasía de ser alguien, aunque con fresco y franco conocimiento de que ningún ser humano realmente lo es. ¿No es eso un escritor? Por naturaleza, y sacando los confusos sentimientos, el ser humano es algo. Solo se hace alguien por esfuerzo. Por una especie de artificio. La condición de ser «alguien» resulta en general concedida por otros. Solo en el caso del excéntrico, del extraño, en cambio: se es alguien por una suerte de decisión propia.

Este creo yo que es el caso de Aurora, excéntrica por compromiso con lo propio. Y eso puede verse en todas sus líneas. Me refiero a su decisión. Su literatura no es una literatura acerca de algo, sino acerca de su decisión de ser ella. Persona, por lo demás, no exactamente admirable, y eso es lo impactante: el alguien que construye Aurora gana su derecho a la existencia por sí mismo. No apela a la simpatía ni a la moral ni a la justicia ni a ningún otro valor social. No pide nada a nadie.

Quizá las chispas, las ristas de autocompasión o simpatía por sí misma que destilan algunos de sus textos terminan de construir este personaje todo lo contrario de imparcial, todo lo contrario de omnisciente. Casi desagradablemente individual, digámoslo. Pero allí se confirma el hecho de que, a fin de cuentas, Venturini sigue siendo «alguien» por más que uno se espeluzne y no la lea. Qué monstruo y qué gloria

«Ganó el premio Nueva Novela de Página 12 a los 85 años y murió siete años después. Para siempre quedó resonando el equívoco de un premio “nuevo” otorgado a semejante escritora anciana. Venturini pasó a la historia en tanto tal, y la vejez parece ya ser parte de su gracia. Y sin embargo, el asunto Venturini no se cierra en las distintas paradojas “joven de 100 años”, “vieja exótica”. La juventud de Aurora es casi solamente conceptual: producto de la asociación de juventud con originalidad. Pero juventud concreta, en Venturini ¿dónde? Vejez sí, en todo caso. Y niñez. Quiero decir, más que joven o vieja, Aurora vivió siempre una hora excéntrica»

«¿Ocaso? Venturini vivió una aurora de 85 años. Su ausencia del canon aumenta (y confirma) su esencia gloriosa. Su “ideología confusa” en palabras de su albacea Liliana Viola es la clave de su frescura, su sinceridad. ¿Hay algo más aburrido que leer a alguien que tiene muy claro qué “hay que pensar”? ¿algo más retórico? Y por otra parte: ¿hay un motivo literario más productivo y poderoso que la confusión?»

de tiempos en que la literatura a veces se arrastra un poco cansada y llega como pidiendo permiso, como desvaneciéndose en su ocaso.

¿Ocaso? Venturini vivió una aurora de 85 años. Su ausencia del canon aumenta (y confirma) su esencia gloriosa. Su «ideología confusa» en palabras de su albacea Liliana Viola es la clave de su frescura, su sinceridad. ¿Hay algo más aburrido que leer a alguien que tiene muy claro qué «hay que pensar»? ¿algo más retórico? Y por otra parte: ¿hay un motivo literario más productivo y poderoso que la confusión?

La situación ideológica venturiniana hace la diferencia: Aurora no es un núcleo fuerte de ideas, no es ninguna institución, no es Piglia hablando para un público de seminaristas ultra-letrados. No es una institución y por eso no transmite un dogma. Transmite dudas y eso es pura literatura: duda, libertad y horror. Su literatura es personal y humana. Sus personajes también son, en su mayoría, horrorosos lugares comunes combinados magistralmente en la psiquis irreplicable y única de seres humanos bastante reales.

La poeta Elsie Vivanco exclamó al final de un gran poema para Osvaldo Lamborghini algo así como:

*Ser tu deseo, negro
¡qué gloria!*

Siempre me impresionó, en este poema, la belleza de esa confesión final: lo que trasmite es la alegría de ser objeto (la gloria de ser objeto) de la atención de otro. ¿Qué muestra de admiración más grande hay para un poeta que considerar glorioso el ser objeto de la poesía de otro? Quiero decir ¿se puede escribir un poema que exprese mayor admiración? Qué poema y qué gloria para ambos. Con esta misma clase de gloria se quedan,

pienso, los personajes de Aurora: unos pobres elegidos de su actividad fascinada.

Ser objeto de la curiosidad de Aurora, de su descripción: qué gloria para Espécimen, para Nacho Macho Vélez y otros tantos. Porque en su prosa, la descripción se hace ya en un grado de intromisión casi brujo. Es hasta como si la mirada de ella los animara. Esa mirada única por fija, sorda, absurda, maledicente. Una mirada de curiosidad total y lujuriosa. Que disfruta del horror, que no se asusta de puro chusma, quiero decir: del puro deseo de mirar. Aunque trae churros y facturas mientras mira, Aurora mira hasta dar hambre, creo yo, hasta dejar a su presa en los huesos.

Venturini es esa pura mirada entrometida y fascinante. Su resistencia a ser normal, a ser moral: la lleva directo a la leyenda. Esa mirada ideológicamente abyecta (y, así mismo, certera) nos muestra que una moral que no es la nuestra tiene aún derecho a la existencia. Porque el trabajo de un escritor no es «pensar bien», sino decir bien lo que piensa. Darle a cualquier idea una extraña, momentánea autoridad. Que nos permita, aunque sea por un momento, considerarla como propia. Devolverle a la idea su fuerza de idea ¿algo así como su amplitud entre intuición y experiencia? anterior a su estrechamiento: su literalidad. Una escritora ilustre es Aurora, que sabe cómo decir cosas pasadas de moda y hacer que uno las encuentre vivas, no sé si atractivas, pero sí considerables. Y esto, creo yo, porque la vida de esta escritora consistió en hacerse alguien, a la fuerza, con sacrificio, en volverse alguien digno: de tomar a su cargo todo el sacrificio de decir. El artificio y el sacrificio.

«Siempre he despertado a las siete, sin necesidad de despertador, aún es estado de sonambulismo. He despertado en el comedor, en el hall, en cualquier lugar a esa hora justa».

Esta especie de monstruo Venturini, tan horripilante como sus personajes, un poco tangencialmente puritano, maledicente a carcajadas. Cruel con encanto. Un monstruo conciente: un ser casi lastimoso y, al mismo tiempo, superior. Así como sus personajes:

«Otilia Otranto era una especie de solterona descontrolada, fuera del común de las célibes».

«Bartolomé O. Alárbol era delgado y pálido. Su rostro ojeroso demostraba esfuerzos inquietantes».

«Nacho Macho Vélez era un enano».

Así de horrorosa y temblorosa en una sola frase. Y aquí no es la aliteración el centro del espectáculo. Es esa especie de salto que pegan en plena horizontalidad las palabras. Una de las cosas que sucede con el léxico de Aurora es que salta, es como si escribiese con palabras que estuviesen en el acto de empujar. Obsérvese casi cualquier oración: todas sus palabras están ordenadas en posición de saltar. Y hasta podría hablarse de un estilo del salto, del paso felino, acompasado, del movimiento alegre y peligroso: la alegría rugiente de la frase.

«El tiempo es un triángulo, una trinidad inmovible por donde los inquietos espacios se llevan todas las cosas, entre ellas al humano».

«Resultamos espejos de nosotros mismos y no nos alegran las imágenes reflejadas».

«Mala época es la infancia».

Los comienzos minimalistas y sentenciosos. Casi todos sus cuentos están impresionantemente bien comenzados. Y más allá del estilo, volviendo a los personajes, esos seres extrañamente folclóricos en su actualidad. Esos palacios ajados llenos de mujeres brujas, esos escritores encomendados de por vida a su fracaso. Esas vueltas de tuerca inolvidables: señoras hambrientas de venganza que se cansan de seguir a su enemigo y contratan desdeñosamente a un detective. Al que luego siguen, por desconfiadas.

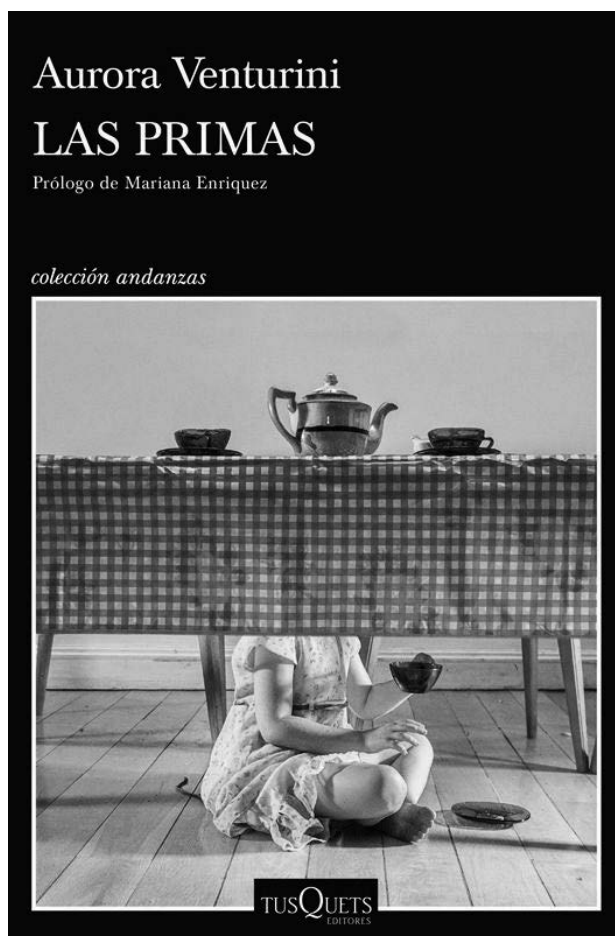
Uno ama inmediatamente esa ciudad de La Plata, llena de profesores excéntricos, de escritores sobre todo (porque La Plata zumba de escritores), de educadores mamarrachos, de héroes cobardes, de señoras encerradas en palacios cayéndose sobre sus sombreritos franceses. Parece parte de la naturaleza (la naturalidad) de La Plata: el hecho de escribir. Y también: el hecho de hacer magia. Pero hacerla mal: no saber hacer magia. Ese folklore auroral me parece que empalma extrañamente bien como comentario a la sempiterna tradición «realista-mágica»: una ciudad austral en la que la gente quiere hacer magia, pero no le sale. Luego, escriben, van al psicólogo, tienen romances, acosan a la empleada, contratan detectives, se sientan a tomar el té. Hablan de otra cosa.

Todos esos escritores, barriales, pobres, malos, finos, tiernos, maliciosos, dulces. Obsesionados con lo verdaderamente importante que, en el fondo, y para un es-

critor, es una sola cosa: ser digno de decir. De escribir, en este caso: de decir por medio de un artificio. Y de un sacrificio.

Todos como aguijonados por el impulso de ser dignos, por esa comezón que da el oficio, ese sentimiento de querer ir a mirar, de desear estar siempre más o menos invitado (solo por escritor, solo por registrador de todo lo curioso). Excéntricos, entonces: personas que, en el intento de ser algo, se transforman en alguien. Aurora trabaja de psicóloga para ser escritora. Nacho Macho trabaja de político para robar ¡textos! Las amigas trabajan de bibliotecarias para escribir tesis. Tino Tímoli trabaja de detective por puro amor a la novela negra.

Todo oficio está vaciado, está vorazmente tragado por el oficio entre oficios, el vacío entre vacíos, el delirio convulsivo: el sacrificio de escribir. El artificio, en realidad: del sacrificio. En el destino del escritor: el sacrificio y el artificio. O el artificio del sacrificio. En Aurora Venturini nada se anula, porque anular equivale a perder y, en el artificio de escribir: acumular gana. La artificialidad de ser alguien y el sacrificio de «hacerse alguien» (la excentricidad como pacto consigo mismo). La actividad de escribir (el artificio de la obra) y el sacrificio también: de todo lo demás, solo por (¿o para?) ¡jeso!



TRAUMBUCH

Cuadernos Hispanoamericanos reproduce aquí en exclusiva el prólogo de Patricio Pron a su libro de sueños, *Traumbuch*, que la editorial española Delirio acaba de publicar.

por **Patricio Pron**

**«Escrito en el sueño, borrado en la vigilia.»
Edgardo Zotto, *Buceo***

1

A sus dificultades para conciliar el sueño debemos posiblemente una parte considerable de la obra de Franz Kafka, cuyo insomnio, sobre el que escribió reiteradamente en su diario, lo sitúa en la constelación singularísima a la que pertenecieron también Djuna Barnes, Saul Bellow, Albert Camus, Marguerite Duras, André Gide, Witold Gombrowicz, Ósip Mandelstam y otros¹.

Fiódor Dostoievski —por el contrario— solía dormir profundamente, o eso temía; por las noches dejaba una nota al pie de su cama indicando que, si no despertaba, no se le debía enterrar de inmediato. Y algo similar hacía Hans Christian Andersen, quien colocaba en una silla junto a su cama un papel con la frase «Parezco muerto, pero no lo estoy»; al autor de «La reina de las nieves» le preocupaba especialmente ser enterrado vivo: siendo ya anciano, ordenó que se le cortasen las arterias tras su muerte, como Raymond Roussel, quien dispuso en su testamento que se le hiciese «un largo corte transversal» en una de las muñecas por la misma razón. Quizás ambos conocían el caso de Nicolai Gógol: quince años después de su muerte, las autoridades del cementerio moscovita en el que fue sepultado descubrieron que, por la forma en que yacía el esqueleto, según algunos, y por los rasguños en el interior del féretro, de acuerdo con otra versión de la historia, el autor de «El capote» había sido, muy posiblemente, enterrado vivo.

1. Georg Büchner, Robert Burton, Raymond Carver, Michael Chabon, John Cheever, E. M. Cioran, Annette v. Droste-Hülshoff, Durs Grünbein, Lars Gustafsson, Ernest Hemingway, Hermann Hesse, Patricia Highsmith, Wolfgang Hildesheimer, Homero, John Irving, Ernst Jandl, Mascha Kaleko, Gertrud Kolmar, Klaus y Thomas Mann, Elsa Morante, Robert Musil, Fernando Pessoa, Francesco Petrarca, Silvia Plath, Marcel Proust, Philip Roth, Francis Scott Fitzgerald, Anne Sexton, William Shakespeare, Theodor Storm, Wislawa Szymborska, Giuseppe Ungaretti y Leon de Winter son otros de los autores que escribieron acerca de sus dificultades para conciliar el sueño.

Acerca de la muerte del autor se puede decir —como sostuvo alguien— que ninguno de nosotros ha estado todavía en el funeral pese a que llevamos años leyendo las necrológicas; sobre el sueño, por otra parte, se ha dicho demasiado, pero pocos han observado el hecho de que la interrupción de la conciencia que tiene lugar en él es también una forma de cesación del autor, si acaso breve y en ocasiones —piénsese en Kafka— profundamente deseada.

Si el autor «no está» durante el sueño, si su vida onírica escapa a su control y no responde a sus intenciones, ¿quién es —una vez más— el autor de protocolos de sueños como los que escribieron y publicaron con su nombre escritores como Graham Greene, T. W. Adorno, Jack Kerouac, Carl Gustav Jung, Vladimir Nabokov y tantos otros?

Miguel Noguera imaginó en alguna ocasión la posibilidad de «soñar, previa al sueño, la tabla de contenidos del sueño ¡y que después el sueño la cumpla!», en un ejemplo extremo de una visión instrumental que comparten psicólogos y advinos. Los siglos XVIII y XIX contemplaron el reemplazo de modelos de interpretación del sueño basados en concepciones religiosas y/o de carácter espiritual por una visión racionalista del mismo como producto de la fisiología; pero la atribución de un carácter simbólico al sueño no fue abandonada por completo y permea tanto las interpretaciones de Sigmund Freud como las de Carl Gustav Jung, quienes, adhiriendo a la concepción romántica del sueño como «auténtico» y «revelador» en oposición a la conciencia, intentaron darle un uso²; como escribió Alicia Puglionesi en su ensayo «Lofty Only in Sound: Crossed Wires and Community

in 19th-Century Dreams», la psicología científica del último cuarto del siglo XIX «no conquistó antiguas concepciones del sueño, sino que ayudó a dar nueva forma al lenguaje de los soñadores». Nuestras interpretaciones son inevitablemente herederas, si no de una visión esotérica del sueño como anuncio y/o advertencia, sí al menos de la visión utilitaria que lo concibe como «material» y como mensaje del soñador a sí mismo. «A menudo los sueños dan la impresión de ser triviales y trascendentales al mismo tiempo», escribe Puglionesi. «Nos prometen una revelación si conseguimos tan sólo ubicar una cara, un lugar... como en ese sueño tan común en el que unas palabras se disuelven en la página un segundo antes de que comprendamos su significado».

Uno de sus usos más recurrentes es el que vincula el sueño y la producción literaria, ya sea porque el autor los inscribe en su obra —como hizo William S. Burroughs en *Tierras del Occidente* (1987), donde reescribió algunos que aparecerían más tarde en *Mi educación* (1995)—, porque admite que le sirvieron de inspiración para la escritura de alguna de sus obras —por ejemplo *Campo de batalla* y *El cónsul honorario*, como reconoció Graham Greene en el prólogo a su libro de sueños *Un mundo propio* (1992), o como sostuvo Henri Michaux en relación con algunos de sus poemas— o afirma tener sueños en los que continúan las vidas de sus personajes, como en el caso de *El libro de los sueños* de Jack Kerouac (1960). «Narra un sueño y pierde un lector» es el famoso *dictum* de Henry James que los escritores desoyen una y otra vez desde hace siglos; una historia de la literatura sin la presencia en ella de los sueños —reales o no, atribuidos al autor o a sus personajes, sujetos a interpretación o no— presentaría singularísimas lagunas^{3,4}.

2. Un uso al menos parcialmente cuestionado por Hugo Hiriart en *Sobre la naturaleza de los sueños*, su singularísimo intento de dar respuesta a la pregunta de cómo y para qué soñamos. De acuerdo con el escritor mexicano, los sueños constituyen conjeturas breves sin principio y sin fin —sin antes y después, al margen del orden que se les impone cuando se los «narra»— en torno a las posibilidades implícitas de determinadas situaciones. En propiedad, asegura Hiriart, los sueños no pueden ser narrados sino descriptos, puesto que «el sueño no avanza, sino considera con más detalle lo que ya está dado, destaca detalles [...] y los lleva a[ll] primer plano» (83) como si fuese «una especie de *idea*» (73, subrayado del autor). El autor rechaza la argumentación freudiana —«*causal, mecánica, explicativa*», resume (133, subrayado del autor)— de acuerdo con la cual los elementos del sueño se articularían en una «red interna»; para el mexicano esa red, y la consiguiente posibilidad de interpretación, existe, pero es una «red externa». Al margen de la cuestión de que no hay pruebas de que el recuerdo del sueño se corresponda con el sueño —un asunto tal vez no menor en obras como la que el lector tiene en este momento—, para Hiriart la interpretación del sueño es admisible, pero sólo si se reconoce su carácter de intrusión en una lógica del sueño que es contingente pero no azarosa y que tal vez sea banal.

3. Por ejemplo las de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo —ésta última, autora de al menos un cuento magistral sobre el asunto, «Los sueños de Leopoldina»—, así como la de Roberto Bolaño, uno de los autores hispanohablantes que más y más consistentemente narró sueños.

4. Una lista inevitablemente incompleta de aquellos autores que hicieron uso del sueño en su literatura incluye, por supuesto, a los románticos —Jean Paul, Franz Brentano, Bettina von Arnim, Jacob y Wilhelm Grimm, Novalis, Joseph von Eichendorff, Ludwig Tieck y E. T. A. Hoffmann— y a los surrealistas, con André Breton a la cabeza, a Frederik Willem van Eeden, Franz Kafka, Arthur Schnitzler, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann; en el ámbito hispanohablante, a Lorenzo García Vega, Francisco Ferrer Lerín, Sergio Pitol, Vicente Molina Foix, Héctor Libertella y la guatemalteca Vania Vargas. (Por contra, Margaret Atwood observó en alguna ocasión que los personajes de Jane Austen nunca sueñan.) Atwood apuntó también que textos como *Drácula*, *Confesiones de un opiófago inglés*, *Un cuento de Navidad*, *Alicia en el País de las Maravillas*, los cuentos de Sheridan LeFanu y *Otra vuelta de tuerca* están presididos por una impronta onírica, *dreamlike*. Jacobo Siruela recuerda, a su vez, que

Según R. L. Stevenson, de un sueño proviene todo el argumento de la escena en la cual Mr. Hyde ingiere la pócima para escapar de sus perseguidores; como también un sueño creó la gigantesca mano de hierro que irrumpe en la escalinata del castillo de Otranto en el artificio gótico de Horace Walpole; y también de un sueño proceden los muros y las torres del palacio de Kubla Khan, con sus jardines radiantes, sus laberintos de agua fresca y todas las melodiosas cadencias poéticas del poema de Coleridge. Según Borges, el plano de aquel palacio también le fue revelado al emperador Kubla Khan mientras dormía. Y asimismo la lóbrega imagen de la ciudad de Perla, donde, como escribe Alfred Kubin, «nunca brilla el sol»; así como la primera y pavorosa imagen de Frankenstein, nuestro moderno (y profético) Prometeo; y probablemente algunas de las visiones más numinosas y sobrecogedoras de Dante o William Blake. (69-70)

Pero no siempre los sueños servían como material para la producción de una literatura onírica. Fleur Jaeggy recuerda en *Vidas conjeturales* que, en procura de soñar «mejor»,

Southey experimentaba con el gas hilarante. Ann Radcliffe recurría a grandes cantidades de alimentos indigestos, que fomentaban sus visiones aterradoras. Mrs. Hunt está orgullosa de haber producido un sueño apocalíptico, que después reapareció en un poema de Shelley. [...] Lamb se

La visión utilitarista de los sueños entraña una doble subordinación: la de quien sueña a la persona y/o institución que asegura poder acceder a su supuesto contenido y la del sueño mismo a su condición de mensaje⁵. No importa cómo se responda a la pregunta de «qué hacer» con el sueño, la idea de que éste podría tener una utilidad —un uso posible, de cualquier índole— somete al sueño a servidumbre, le impide ser, gloriosamente, él⁶.

3

Disminuida considerablemente la credibilidad de los modelos interpretativos del sueño, la visión utilitarista, de la que su interpretación es epifenómeno, avanza sobre él para negarlo en nombre de la productividad: como recuerdan Jonathan Crary en *24/7. El capitalismo al asalto del sueño* (2015) y Darian Leader en el reciente *¿Por qué no podemos dormir? Nuestra mente durante el sueño y el insomnio* (2019), el exceso de estímulos y la demanda persistente de atención y de absoluta disponibilidad, así como una presión notable destinada a «optimizar» la calidad de nuestro sueño mediante consejos prácticos, aplicaciones de teléfono y/o, puerilmente, mejores colchones y almohadas ergonómicas, convierten el sueño en un problema cuya superación provendrá —como prevén algunos— de la aplicación por parte de la industria de tecnologías militares en período de pruebas cuya finalidad es hacer soportable su privación. La disponibilidad absoluta del sujeto y la necesidad de que trabaje y consuma incluso en mayor medida de lo que lo hace en la actualidad⁷ están detrás del proyecto de una sociedad felizmente insomne, en la que tarde o temprano acabaremos viviendo.

Los diarios de sueños son habituales en inglés y en alemán, así como, en menor medida, en francés y en italiano. (Una explicación de esto radica, según algunos, en el mandato de introspección y «cuidado de sí» que preside la cultura en los países protestantes, a diferencia de los católicos, donde, por otra parte, la erupción del inconsciente se produciría sobre todo en la vida diurna.) Dieron cuenta de sus sueños —de una manera u otra, a menudo de forma escrita— John William Dunne, quien sostuvo que los sueños anticipatorios constituyen un recordatorio de que nuestra vida transcurre en múltiples líneas temporales, algunas de las cuales se encuentran en nuestro «futuro» —de allí que algunos «se cumplan»: desde su punto de vista, sólo narran cosas que ya han sucedido (véase Siruela)—; Georg Christoph Lichtenberg, quien observó que «toda nuestra historia es únicamente la de los hombres despiertos; nadie hasta ahora ha pensado en una historia de los hombres que duermen»; Wieland Herzfelde, Theodor W. Adorno, Stefan George, Franz Fühmann, Isolde Kurz, Paula Ludwig, Ricarda Huch, Ernst Wiechert, Horst Bienek, Alice Koch, Wolfgang Bächler, Ernst Jünger, Heiner Müller, Peter Weiss, Jochen Klepper, Felix Philipp Ingold; Marie-Jean-Léon Le Coq d'Hervey de Saint-Denys, conocido como marqués d'Hervey de Saint-Denis —quien estudió las alucinaciones visuales que induce el sueño—, René Descartes, Michel Leiris, Georges Perec, Hélène Cixous, Marguerite Yourcenar, Raymond Queneau, Michel Butor, Maurice Blanchot, Julien Gracq y Elsa Morante, el mexicano Bernardo Ortiz de Montellano, Julio Cortázar, Rodolfo Enrique Fogwill, Inka Martí, María Rodés, Carmen Cáceres y Andrés Barba, además de los autores mencionados antes⁸.

5. Unos cincuenta años atrás, Vladimir Nabokov fue posiblemente el último escritor que creyó en la idea de que los sueños tienen un mensaje; en su opinión, estos constituyen una refutación de la idea de progresión lineal del tiempo.

6. Que este uso no se circunscribe a la interpretación de su contenido latente y/o a la prognosis se pone de manifiesto en el estudio clásico de Charlotte Beradt *Das Dritte Reich des Traums* [El Tercer Reich del sueño] (1966), en el que la autora narra la internalización de las instituciones represivas del nacionalsocialismo a través de los sueños que le contaron personas comunes y corrientes entre 1930 y 1939. También en lo que ha hecho más recientemente Barbara Hahn al dar cuenta de los «sueños en el siglo de la violencia» en su libro *Endlose Nacht* [Noche sin fin] (2016), cuyo tema son los sueños de escritores e intelectuales a lo largo del siglo XX y el modo en que estos —sostiene Hahn, inspirándose en Beradt pero también en Anna Ajmátova y en Primo Levi— se ofrecen como material histórico, como archivos de una época específica. (Ambos proyectos pueden ser vistos como concreción de lo que Walter Benjamin, quien también registró los suyos, esbozó como la posibilidad del estudio de un «sueño del colectivo».)

7. Crary afirma que en los Estados Unidos la cantidad de horas de sueño promedio ha pasado de diez a seis en el transcurso de unas décadas y Leader da cuenta del hecho de que

La industria de los productos y métodos para ayudar a dormir generará este año nada menos que 76.700 millones de dólares de negocio. [...] Si, décadas atrás, apenas se conocía un reducido número de posibles trastornos del sueño, hoy son ya más de setenta. Y a más trastornos, más remedios, más expertos, más ingresos. Del mismo modo que los medios nos dicen constantemente qué debemos comer y qué ejercicio debemos hacer, ahora también nos dan instrucciones sobre cómo y cuándo debemos dormir (13).

8. También, por supuesto, en la tradición rusa, donde, como narra Irina Paperno, las anotaciones de sueños fueron utilizadas a menudo en procesos legales como el que sufrió el campesino Andrei Arzhilovsky: el dieciocho de diciembre de 1936 había soñado que se veía obligado a observar cómo Stalin sodomizaba a un hombre, lo que llevó a que lo ejecutaran al año siguiente. Anna Ajmátova, quien también tenía un gran interés en su vida onírica, no dejó protocolos de sus sueños para evitar que fueran utilizados en su contra como en el caso de Arzhilovsky. La experiencia de Horst Bienek, quien llevó un diario de sueños durante los cuatro años en que estuvo condenado a trabajos forzados en Vorkuta, refuerza lo sostenido por Jean Cayrol, quien recuerda que en los campos de concentración los prisioneros solían contarse sus sueños a primera hora de la mañana y que esto les daba fuerzas para soportar el día que comenzaba: existe una relación específica y muy interesante entre encierro y producción onírica, de la que dan testimonio —además de Bienek y Cayrol— escritores tan distintos como Rudolf Leonhard, Otto Dor Kulka y Rithy Panh.

Sobre la mayor parte de ellos planean algunas preguntas de difícil o imposible respuesta. ¿Se trata de sueños reales? ¿Son ficticios? ¿Qué grado de intervención se ha permitido el autor al prepararlos para su publicación? ¿Por qué publicar estos testimonios de una cierta actividad nocturna?

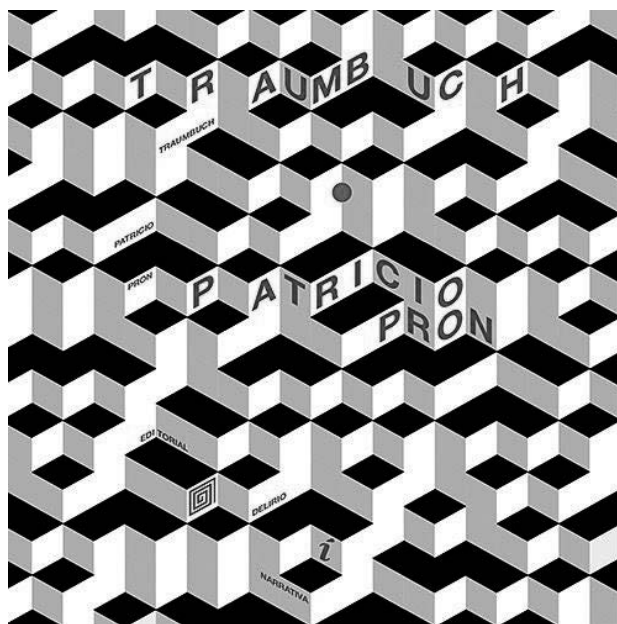
5

«Ninguna persona viva sabe lo suficiente para escribir», afirmó Ezra Pound. Pero Michel Leiris, que produjo bastante, no se resignó a esperar un cambio de situación que le permitiera (improbablemente) hacerlo y llevó un diario de sueños entre 1923 y 1960: se proponía escribir con ese material una novela de aventuras que nunca pudo llevar a cabo; su fracaso le sirvió para constatar que los sueños no pueden ser transformados en literatura: «son» literatura en todo su esplendor, extraída de un lago profundo y oscuro.

A comienzos de la década de 1990 yo también empecé a registrar mis sueños creyendo que estos podrían servir como repositorio de argumentos; a excepción de una sección breve en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, sin embargo, nunca pude utilizarlos con esa finalidad: parecían poseer una sintaxis y un sentido que les eran propios. No eran proféticos ni adivinatorios, no decían nada sobre quien los había soñado, no admitían una interpretación, no tenían ninguna utilidad. La lectura de Leiris me hubiese evitado incurrir en el error, pero este también resultó útil.

Maurice Blanchot se preguntó en alguna ocasión «si todo sueño trata de divulgarse, aunque sea ocultándose.» Al publicar esta reunión de algunos sueños reales tenidos en los últimos treinta años mi intención es la de satisfacer esa necesidad íntima del sueño, así como dar cuenta de una victoria íntima —y que, por consiguiente, sólo me concierne a mí— sobre el que Janet Malcolm definió como «el guardián que nos detiene en la frontera entre el sueño y la vigilia y confisca los espolios más brillantes y peligrosos de nuestras creaciones nocturnas»; mi propósito es también el de contribuir a un tipo peculiar de literatura, la de un género sin convenciones —puesto que cada soñador cree ser único y que su producción onírica es diferente a la de otros, y tal vez lo sea— que recomienza con cada nueva contribución que se le hace.

Un libro de sueños nunca es «un libro más» de su autor; de hecho, ni siquiera es de su «autor» si se piensa en sus peculiares condiciones de producción y la falta de control que éste ha tenido sobre su forma y, en particular, sobre su contenido. En los textos que integran la serie se pone de manifiesto el problema de la legibilidad y sus límites y se escenifica una de las preguntas esenciales de la literatura, la de si sólo se debe leer «lo que se dice, lo que está» o también —y particularmente— «lo que no se dice, lo que no está», el excedente de significado. El sueño



se sustrae al juicio crítico, porque ¿cómo leerlo? ¿Cómo juzgarlo? ¿Cuál es su valor, y en relación a qué? ¿A la experiencia diurna que tal vez le haya servido de inspiración? ¿A los sueños que tienen los demás y a los que sólo accedemos excepcionalmente?

«Contamos nuestros sueños por una necesidad oscura: para hacerlos más reales, viviendo con alguien diferente la singularidad que les pertenece y que parecería no destinarlos más que a uno solo, pero más aún: para apropiármolos, constituyéndonos, gracias a la palabra común, no sólo en dueños del sueño, sino en su principal autor y apoderándonos así, con decisión, de ese ser parecido, aunque excéntrico, que fue nosotros durante la noche», escribió Blanchot. Si la posibilidad de hacer reales estos sueños no fuese razón suficiente para su publicación, tal vez sí lo sea para su lectura. El proyecto es el mismo que preside los libros que creo haber escrito con los ojos abiertos: el de escribir no acerca de algo, sino desde su interior, un cierto tipo de textos cuyo valor no radica tan sólo en la posibilidad de significación —y las características que se le asocian de forma más recurrente en el ámbito de la literatura: profundidad psicológica, referencialidad histórica y coherencia argumental entre las más recurrentes— sino también en el cuestionamiento que proponen a su supuesto uso, un tipo de literatura que, en su singularidad, invita a pensar en los textos como acontecimientos, como aspectos no interpretables de una inquietud que quizá sea la que define nuestra época. Fabio de la Flor confió desde el primer momento en este proyecto, y tengo una deuda con él por ello. Y también con Giselle Etcheverry Walker, a la que, naturalmente, está dedicado este libro: «'I'll let you be in my dreams if I can be in yours' / I said that».



Fotografía de Nina Subin



Fotografía de Ivan Giménez – Seix Barral



Fotografía de Javier Campos

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.

Ignacio Martínez de Pisón

Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) es autor de más de quince libros, entre los que destacan, *El día de mañana* (2011; Premio de la Crítica, Premio Ciutat de Barcelona, Premio de las Letras Aragonesas, Premio Hislibris), *La buena reputación* (2014; Premio Nacional de Narrativa, Premio Cálamo al Libro del Año) y *Derecho natural* (2017). También ha publicado el ensayo *Enterrar a los muertos* (2005), el libro de relatos *Aeropuerto de Funchal* (2009) y la novela de no ficción *Filek* (2018).

Margarita Leoz

Margarita Leoz (Pamplona, 1980) es Licenciada en Filología Francesa por la Universidad de Salamanca y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona. Es autora del libro de poesía *El telar de Penélope* (Calambur, 2008), ganador del Certamen de Encuentros de Jóvenes Artistas de Navarra en 2007, y de los libros de relatos *Segunda residencia* (Tropo Editores, 2011) y *Flores fuera de estación* (Seix Barral, 2019). Sus artículos y sus críticas literarias han aparecido en revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista 5W*, *Litoral*. Algunos de sus cuentos han sido traducidos al inglés, al hebreo y al letón. En 2021 fue seleccionada para el proyecto «10 de 30» de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), que elige a los diez mejores escritores menores de cuarenta años para promover su obra en el ámbito internacional. En mayo se publicará su novela *Punta Albatros* en la editorial Seix Barral.

CORRESPONDENCIAS

Ignacio Martínez de Pisón y Margarita Leoz

PALABRAS QUE NO CUENTAN Y UN PUÑADO DE PERSONAJES

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Cheever *forever*, dirían algunos. Es un escritor que, a pesar del paso de los años, sigue siendo admirado, leído, influyente. Aunque pareció durante un tiempo que iba a caer en el olvido, su obra ha cruzado fronteras lingüísticas, culturales y temporales. Y así será el caso con algunas escritoras redescubiertas recientemente como Lucía Berlín, Joy Williams o Grace Paley, u otras muy leídas ahora como Lydia Davis y Lorrie Moore. La tradición realista estadounidense del siglo XX ha influido en la cuentística en español. Podríamos plantear la vieja pregunta de ¿qué es, exactamente, el realismo? Cheever, que es conocido por ser un realista, a menudo incurrió en lo fantástico, y al menos usaba formas extremas de la extrañeza, siendo siempre un gran estilista, elegante y sensual. Vosotros dos os inscribís en esta línea de la ficción que quiere re-encantar lo cotidiano y explorar las vidas de personas que podrían ser nuestros vecinos, familiares, miembros de nuestra comunidad inmediata. Con un trazo lingüístico depurado, nítido, vuestras historias a menudo esconden o camuflan complejidades: intersticios que activan al lector a ser creativo, un plano escondido que sigue la famosa metáfora del iceberg de Hemingway. Sois escritores profundamente humanos, que no se distancian de sus criaturas, como dioses jugando en una tablero de ajedrez, y vuestros personajes cobran vida –¿real?– a pesar de no ser más que fenómenos del lenguaje.

Buenos días a ambos: ¡vamos allá!

MARGARITA LEOZ

Querido Ignacio:

Aprendemos imitando, qué duda cabe. He vuelto a «El nadador», el cuento de John Cheever. He vuelto a tu «Siempre hay un perro al acecho». Me siguen pareciendo sublimes, inmunes a los arañazos del tiempo. También me han resultado relatos profundamente simbólicos, extraños, muy poco «realistas». ¿Cuántas facetas posee ese término? Sé que no me interesa tanto la cotidianidad sino su extrañamiento, lo familiar sino sus alteraciones.

Me pregunto qué te impresionó a ti de la tradición norteamericana. En mi caso fue, en un primer momento, esa limpieza del estilo, esa pulcritud de frases cortas, sencillas, a partir de un vocabulario tangible, nada rebuscado, casi propio de la oralidad. Las narraciones fluían siguiendo en apariencia el orden natural del sujeto-verbo-predicado. Y, sin embargo, por debajo de esa tersura corrían las verdaderas historias, las sugeridas, los dobles

sentidos, la ambigüedad, lo que las palabras no contaban, lo que los silencios iban componiendo. Debido a ese doble plano, sentí como lectora que formaba parte de la creación, que el cuento quedaría incompleto sin una lectura activa por mi parte.

Me refiero a «Gato bajo la lluvia» de Hemingway a «Cazadores en la nieve» de Tobias Wolff. También a los cuentos de Alice Munro o de Lorrie Moore. Pero yo venía de Flaubert y de Maupassant, venía de Chéjov. Las tragedias cotidianas me interpelaban, esos individuos anodinos cuyas vidas se bifurcan de repente, chocan contra un punto de no retorno o experimentan una epifanía sin vuelta atrás. Las palabras de Gúrov, el protagonista de «La dama del perrito», formulaban pensamientos que me pertenecían incluso antes de haberlos imaginado. ¿Recuerdas el sentimiento de fracaso de Gabriel Conroy al final de «Los muertos» de James Joyce? No me costaba hacerlo mío. Esos seres imperfectos dudaban, tenían dificultades para tomar decisiones, decían lo primero que se les pasaba por la cabeza en lugar de aquello que cobijaba su interior. Porque no osaban, porque eran torpes, porque erraban en la dirección de sus afectos.

Yo deseé provocar lo mismo: que mi escritura emergiese a partir de detalles minúsculos pero elocuentes. Y que mis historias trascendiesen: que un lector desconocido —a kilómetros, experiencias, años, países o lenguas de mí— experimentase el mismo desgarró, la misma inquietud, la misma incomodidad que mis personajes, se identificase, en suma, con sus tribulaciones.

Ahora siento que me alejo de esa influencia, la de los autores norteamericanos, como si fuesen parientes lejanos que durante un tiempo frecuentamos con asiduidad y de los que luego nos distanciamos sin que mediase ninguna

pelea, ninguna enemistad manifiesta. Siguen estando ahí, en un lugar privilegiado de mi biblioteca, pero mi voz tiende hacia caminos menos marcados. John Irving siempre escribe la última línea —la tiene antes de empezar a escribir— y dice que escribe hacia ella. Yo no sé bien hacia dónde voy.

IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

Querida Margarita:

Mencionas el relato «El nadador». Fue lo primero que conocí de Cheever, pero no a través del propio relato sino de la versión cinematográfica protagonizada por Burt Lancaster. A Cheever empecé a leerlo por inducción de Francisco Casavella, que a principios de los noventa me recomendó apasionadamente sus libros de relatos. Encontré los dos volúmenes, descatalogados desde la quiebra de Bruguera, en una librería de viejo. Y quedé fascinado: de los cuentos pasé rápidamente a las novelas y al diario, que da muchas pistas sobre la dolorosa fractura que se adivina en el alma de sus personajes. Me interrogo acerca del porqué de esa fascinación mía (un auténtico flechazo) y creo que la narrativa de Cheever me aportó unos nutrientes de los que mis libros carecían. Yo venía de una tradición más cercana a lo fantástico, digamos la tradición que nace de Poe y nos llega a través de Cortázar (que no por casualidad fue su traductor), y Cheever me reorientó hacia esa otra gran tradición que tú citas, la que nace de Chéjov, que los grandes cuentistas norteamericanos supieron actualizar y adaptar a su realidad. El culto a la sencillez, la atención al detalle, la renuncia al alarde estilístico, el afán de transparencia, la sutileza en el tratamiento del drama, un tono aparentemente menor, la capacidad para sugerir, la atención a esos seres imperfectos que tú indicas.

Todo eso que estaba en Chéjov está también en Cheever.

Hay autores que abren puertas y las dejan abiertas para los que vienen detrás. Hay también autores que abren las puertas sólo para pasar ellos y las cierran en cuanto han pasado. Borges es uno de éstos: cualquiera que quiera seguir a Borges está condenado a convertirse en un epígono. Cheever, en cambio, es de los otros. En sus cuentos descubres soluciones que puedes aplicar a tus propias historias sin por ello dejar de ser tú, sin convertirte en discípulo de nadie.

Mi descubrimiento de la canadiense Alice Munro, aunque más tardío, no fue muy distinto. También ésta es una narradora que deja abiertas las puertas para los demás. Técnicamente es impecable. En sus cuentos las cosas pasan porque tienen que pasar, pero hasta el final no se da cuenta el lector de que era eso, precisamente eso, lo que tenía que pasar. Y sus historias nunca resultan previsibles. Munro jamás comete los errores de los narradores mediocres, que siempre acaban enseñando la tramoya: esas pistas que siembran, esas informaciones estratégicamente colocadas para retomarlas en el momento en que la trama necesite un empujón. Detrás de los relatos de «*Flores fuera de estación*» (que me parecieron estupendos, extraordinarios) intuí precisamente a una buena lectora de Alice Munro. Tus comentarios me lo confirman. ¿Te acuerdas de cómo llegaste hasta ella y de qué fue lo que te deslumbró de sus cuentos? Y ya que hablas de los autores norteamericanos como unos parientes queridos a los que sin embargo has dejado de frecuentar, dime cuál es tu nueva familia literaria, a qué tradiciones y a qué escritores te has acercado recientemente.

Seguro que, a pesar de lo que afirmas en tu última línea, sí que tienes alguna idea de hacia dónde vas.

«No trabajo a partir de temas, nunca escribo para vehicular una idea. Las ideas llevan aparejadas explicaciones y certezas morales, posturas recias y unívocas, reglas de conducta. Las tramas son necesarias pero deberían ser solo como cuerdas que sostienen la ropa en el tendedero: lo valioso es el modo en que las sábanas son mecidas por el viento, los juegos de sombra y claridad en sus pliegues, esos claroscuros»

MARGARITA LEOZ

Suscribo esos descubrimientos adictivos que nos impulsan a leer todo lo que sale de una pluma que nos fascina. Así me ocurrió con Carver, con los ya nombrados Cheever o Woolf. Yo también llegué a Munro después de leer a los demás. ¿Cómo era ella capaz de conservar la tensión durante cincuenta, sesenta páginas, sin que declinase en ningún momento el interés, sin caer en lo superfluo, en lo accesorio? Sus tramas se estiraban, se ramificaban. Sus narraciones poseían partes separadas por élipis reveladoras, saltos temporales arriesgados. De sus narraciones nadie sale indemne. Con Munro me di cuenta de que los relatos no tenían por qué ser solo nucleares, encapsulados y densos; había otras maneras de contar. Deseé hacer lo mismo, recogí los guijarros que ella había dejado caer en mi camino. Igual que tú apuntas, yo también, en una época de mi escritura, me renové, me refresqué.

En este sentido, para mí lo decisivo es el orden, el andamio que sujeta el libro. James Salter —otro norteameri-

cano, otro modelo— escribe: «Lo más importante es la organización, encontrar un orden». Quizá, como señala Clarice Lispector, soy de esas personas que se preocupan demasiado del orden externo porque internamente están en desorden y necesitan de un contrapunto que les dé seguridad. No trabajo a partir de temas, nunca escribo para vehicular una idea. Las ideas llevan aparejadas explicaciones y certezas morales, posturas recias y unívocas, reglas de conducta. Las tramas son necesarias pero deberían ser solo como cuerdas que sostienen la ropa en el tendedero: lo valioso es el modo en que las sábanas son mecidas por el viento, los juegos de sombra y claridad en sus pliegues, esos claroscuros.

Me preguntas por mis nuevas familias literarias. Por suerte son cambiantes, evolucionan. La tradición norteamericana siempre ocupará su sitio, así como el siglo XIX y los franceses (mis herencias universitarias). En la última década he leído a Natalia Ginzburg y a Annie Ernaux. Me interesan los libros de etiqueta difícil, la hibridación y los géneros del yo, pero también una bue-

na, genuina, novela de ficción. Cada vez me giro más hacia el oeste, hacia las voces latinoamericanas: Tomás González, Margarita García Robayo, Pedro Mairal. No me atraen las innovaciones por sí mismas; sigo creyendo en los valores literarios atemporales: la calidad, la honestidad, el engranaje perfecto, la elegancia del estilo.

Regreso a Salter, ese escritor luminoso vestido de aviador a punto de despegar en su caza para elevarse sobre los cielos de Corea. Las relecturas de su novela *Años luz* me devuelven a territorios inexplorados. «Estoy componiendo. Escucho las palabras a medida que las escribo», dice. Cada vez más necesito de la cadencia y la musicalidad de las frases, de la sonoridad. ¡Qué inane resultaría todo sin el aliento del estilo! Quiero que la escritura sea siempre un reto, estar en perpetuo movimiento. Quiero ir en esa dirección. ¿Hacia dónde vas tú? A lo largo de tu carrera literaria, ya extensa, ¿has sentido que había momentos de inflexión, cambios de rumbo conscientes o inconscientes? ¿Cómo los has enfrentado?

«Cuando alguien se pone a contar una historia, lo primero que hace es seleccionar fragmentos de vida, lo que ya implica una estructuración del material narrativo: ¿por qué consideramos que unas partes son relevantes y otras no, por qué las combinamos de una de las muchas maneras posibles y no de otra, por qué empezamos a contar desde un acontecimiento determinado y ponemos el punto final precisamente donde lo ponemos?»

IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

Me gusta esa comparación sobre las tramas y las cuerdas del tendadero. En efecto, sin esas cuerdas, las historias serían como prendas puestas a secar un poco a la diabla, extendidas sobre los arbustos como en las películas de exploradores. La narrativa, y especialmente la narrativa breve, que suele jugar con estructuras más sólidas que la novela, busca siempre ordenar un trozo de realidad. La vida, por sí misma, carece de estructura. Cuando alguien se pone a contar una historia, lo primero que hace es seleccionar fragmentos de vida, lo que ya implica una estructuración del material narrativo: ¿por qué consideramos que unas partes son relevantes y otras no, por qué las combinamos de una de las muchas maneras posibles y no de otra, por qué empezamos a contar desde un acontecimiento determinado y ponemos el punto final precisamente donde lo ponemos?

Todo eso, que ya hacían en torno a una hoguera los primeros narradores orales hace miles de años, responde

a la necesidad humana de ordenar la realidad. Los narradores somos herederos directos de una tradición que hunde sus raíces en la noche de los siglos. Entretanto ha ocurrido que el ser humano ha desarrollado la vertiente digamos artística de la vieja inclinación del ser humano a contarse a sí mismo. Los cuentos de Boccaccio se nutrían de la tradición, estilizándola: los narradores del Decamerón que trataban de aliviar su confinamiento (¿qué actual parece eso!) contaban las antiguas historias de una manera nueva, más hermosa y eficaz. ¿En qué momento alcanza la cumbre esa evolución? Por lo que respecta al relato, yo diría que hace poco más de un siglo. Desde entonces las técnicas del cuentista no han cambiado demasiado. Por eso podemos leer a Chéjov como si fuera un contemporáneo.

Es verdad que entretanto ha habido aportaciones significativas. Hemingway, que como novelista me parece mediocre, fue sin embargo un gran cuentista, y seguramente uno de los últimos renovadores del género. Apeó el estilo del pedestal

de la retórica y nos enseñó a escribir con las palabras de todos los días. Y, consciente de que lo verdaderamente importante de la historia casi nunca aparece totalmente enunciado, acostumbró al lector a leer entre líneas. Los grandes cuentistas norteamericanos de los que venimos hablando son todos herederos suyos. Entre ellos está uno que acabas de mencionar, Raymond Carver. Esos diálogos, esa aspereza, ese interés por personajes al borde del abismo, y, al mismo tiempo, esa humanidad tan profunda. Cuando, mucho después, leí a Lucia Berlin, sentí un impacto similar. Me pregunto por qué en su momento nadie se acordó de incorporar a Berlin al grupo del llamado *dirty realism*, con el que comparte tantas cosas.

De esos escritores aprendí a situar mis historias en localizaciones cercanas, vividas. Me gusta que Berlin ambiente sus cuentos en Albuquerque, Cheever los suyos en los «suburbs» de Nueva York, Carver en ciudades de la América profunda, Munro en pequeños pueblos canadienses. A lo mejor eso contesta a tu pregunta

sobre posibles puntos de inflexión en mi trayectoria. En mis primeros libros, las ubicaciones eran en general vagas, indefinidas. A partir de cierto momento, empecé a ambientar mis historias en ciudades concretas que además me resultaban familiares. Citas a Natalia Ginzburg, que ha sido desde siempre una de mis debilidades. También ella ambienta sus historias en lugares muy concretos: Turín, los Abruzos. Su literatura es una literatura muy cercana a la vida.

Pero quizás el cambio más relevante que se produjo en mis libros fue el descubrimiento de la Historia, escrita así, con mayúscula. En cierto momento me sentí algo extenuado, como si me hubiera quedado sin historias que contar, y la incorporación de elementos procedentes de la Historia me proporcionó un nuevo tema al que luego he vuelto con frecuencia: el choque que en determinadas épocas se produce entre los destinos individuales y el destino colectivo. ¿Has pensado alguna vez en contar historias en las que los personajes reaccionaran a impulsos no únicamente individuales sino también colectivos?

MARGARITA LEOZ

Te confieso que las localizaciones difusas poseen para mí algo fascinante. Del mismo modo que mis personajes —en especial los protagonistas— a veces carecen de nombre, en mis relatos no se precisa el lugar concreto donde sucede la acción. Esa falta de designación no significa que el escenario carezca de importancia o se ubique en una geografía imprecisa. Así como la identidad de los personajes viene dada por sus acciones u omisiones, por sus palabras o sus silencios, el lector inferirá la localización del cuento a partir de pinceladas

atmosféricas, de detalles relacionados con la orografía, la vegetación, la fauna o el clima. Me divierte escribir sin ofrecer demasiadas certezas y sin ostentarlas yo tampoco como creadora.

Esto no sucede en todos los casos, claro. No he sentido hasta hoy la llamada que mencionas, la de ubicar mis tramas en la Historia con mayúsculas, pero no me cierro a ello tampoco. Lo que estoy escribiendo en estos momentos se sitúa en emplazamientos muy concretos y reales, en ciudades con calles y barrios, plazas y parques, que he transitado y habitado en épocas distintas de mi vida. La historia, la nueva historia, lo demanda. No me opongo, no me resisto a los requerimientos de la escritura. ¿No te da la impresión de que cada proyecto literario pide unos modos de trabajar diferentes? Es preciso adaptarse: el escritor al libro, no el libro al escritor.

Un abrazo

PD: ¡Qué descubrimiento, Lucia Berlin! Y también todas las cuentistas a quienes hemos leído tan tarde: Lorrie Moore, Lydia Davis, Joy Williams, Grace Paley, Cynthia Ozick.

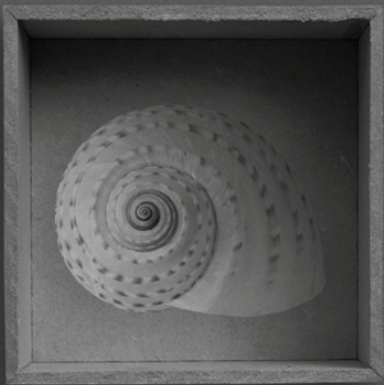
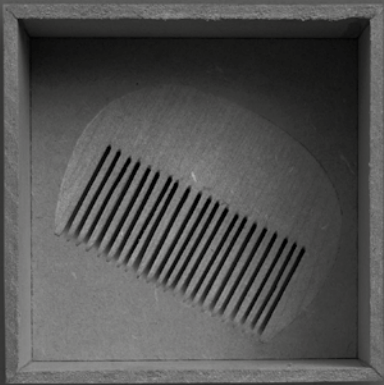
IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

De las autoras que mencionas he leído a Lorrie Moore, Lydia Davis, también a Grace Paley, aunque hace mucho tiempo. No sé si conoces las novelas de Anne Tyler. Intuyo que podrían gustarte. Es una escritora que forma parte del *mainstream*, lo que a mi juicio no le resta ni un ápice de atractivo. La acción de sus novelas está invariablemente ambientada en Baltimore, un Baltimore que sin embargo no tiene nada que ver con, por ejemplo, el de la serie *The Wire*,

tan claramente caracterizado, tan reconocible. Tyler delimita un territorio concreto para convertirlo en metáfora de muchos otros territorios similares con idénticos conflictos: problemas de inadaptación, estructuras familiares novedosas y cambiantes, nuevas formas de relación social, etcétera, a los que la autora aplica sus finas dotes de observación, una portentosa capacidad para la disección y la vocación de ser testigo de su época. Anne Tyler me parece una de las mejores cronistas de la inmensa clase media actual, que acierta a retratar con todas sus glorias y todas sus miserias y desde una perspectiva que unas veces es generosa, comprensiva, y otras veces áspera, implacable.

Desde su nacimiento, la novela contemporánea está íntimamente ligada a un estamento determinado. Hay tantas cosas que han crecido de la mano de esas clases medias: la novela, sí, pero también la propia idea de ciudad, la democracia parlamentaria, el propio estatuto del artista y el escritor, los derechos individuales. Que un novelista consiga erigirse en portavoz de una clase social es bien poca cosa. Que un novelista sepa reflejar la extrema complejidad del alma humana a partir de la observación de un puñado de personajes me parece, en cambio, un gran logro. Creo que ése es el espacio privativo de los novelistas, que los historiadores, los pensadores, los poetas, los cronistas tocan sólo de refilón, mientras nosotros podemos entregarnos a él sin restricciones.

Un fuerte abrazo.



MINIATURAS EN UN ESTANTE

Regresar a La Habana, después de dos años y un mes de distancia, fue más difícil que soportar esa distancia. De lejos, el virus parecía haber detenido la economía, destruido el espíritu de la gente. De cerca, era claro que había sido todo más devastador. Me sorprendieron las cabezas bajas y el Malecón vacío. Tampoco pude entender el valor del dinero. Cualquier cosa que hace unos años costaba 20 pesos cubanos, ahora cuesta 100. Ni quienes viven en la isla logran predecir cuánto valdrá la comida al día siguiente. Se dan de bruces contra sus monederos, sacan y sacan billetes de colores que cada vez valen menos, los cuentan dos veces antes de protestar los altos precios. Una amiga que se fue de Cuba en 1960 y nunca más ha regresado, me pidió que le trajera, en mi vuelta a Miami, algunas monedas con el escudo cubano. Pude encontrar una de tres pesos, aunque no estaba segura de que ella la querría, porque esa tiene al Che por un lado. Le conseguí además un centavo de CUC, de esa moneda que el gobierno canceló el año pasado, justo en medio de la crisis. También le traje un peso de los que siguen circulando. Pero la verdad es que me gusta muchísimo más el centavo de CUC porque es una miniatura, tan pequeña como la uña de mi dedo meñique. Desde que tengo uso de razón, he coleccionado miniaturas. La primera crónica que publiqué en la revista *Bohemia*, recién graduada de periodismo, fue sobre esa colección. Cuando salí de Cuba en 2014, entre los poquísimos objetos personales que llevé en la maleta, estaba mi colección de miniaturas. Hay en ella un librero pequeñito, con tres libros de poemas muy cursis, un baúl de madera, un juego de cazuelitas de barro. En los dos años que viví en México nunca tuve en casa un espacio para ponerlas. Uno pensaría que un puñado de miniaturas caben en cualquier mueble, que es lo mejor que puede coleccionar un migrante; pero eso no es del todo cierto. En México las tuve dispersas entre mi mesa de noche y un pedazo del closet. Les pude agregar una tacita de talavera, alguna piedra de río, un caracol de la Huasteca. Pero nunca pude ponerlas en ningún estante, hasta que me mudé a Estados Unidos. A veces los pocos objetos que cargamos indican que uno ha llegado a alguna parte, incluso antes de que sus dueños seamos conscientes de ello. En La Habana, quedaron un perrito de barro, una bailarina en *grand-pilé* y un espejito redondo. Cuando uno se va de un país, nunca puede llevarse todo. Como esa colección de miniaturas, mi vida ha quedado dispersa. Por más que amé a México, allí nunca encontré un lugar propio. Tal y como les pasó a mis miniaturas, yo tampoco tuve un escritorio. Trabajaba en la mesa del comedor porque, aunque me fui a estudiar una Maestría, me convertí demasiado pronto en la novia de alguien y la dueña de nada; y me cambié a una casa donde no se me permitió mover ni un mueble. De todo lo que esto realmente significó, de todo lo que puse en riesgo, me doy cuenta mientras acomodado debajo de la mesa del televisor otra pieza pequeñísima que, ahora sí, traje a Miami desde La Habana. La gente me pregunta por qué he podido escribir tanto en los últimos años. Porque como a mi colección de miniaturas, a mi vida también le he puesto nuevas piezas y he dejado otras en el camino. Si en México nunca tuve un escritorio, convertí mi apartamento en Miami en un gran estudio, lleno de miniaturas. Ellas están por todos lados y tienen su lugar propio. Resulta que en esta ciudad aprendí a vivir sola, que entiendo la moneda y la cabrona política, que puedo prever la crisis y usar el transporte público sin preguntar direcciones. Si me guío por el destino de mis miniaturas, voy a terminar llamando a Miami «casa». Es cierto que me ha tomado casi seis años y que, quizás, pronto me tenga que volver a ir. Pero después de esto, donde esté, mi colección tendrá siempre que encontrar su espacio. Al final, es más que barro y madera.



Dainerys Machado Vento

La Habana, 1986

Es escritora, periodista e investigadora literaria. Tiene una Maestría en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis A.C., México, y está culminando su Doctorado en Estudios Lingüísticos y Culturales en la Universidad de Miami, ciudad donde radica desde 2016. Es autora del libro de cuentos *Las noventa Habanas* y de la investigación literaria *El estruendo de Ciclón. La nueva revista cubana (1955-1959)*, ambos publicados por Katakana Editores en 2019 y 2022, respectivamente. Ha colaborado en medios como *Letras Libres*, *Literal Magazine*, *Emisférica*, *Yahoo Noticias*, entre otros de Estados Unidos, México, Argentina, España, Uruguay y Cuba. En 2021, la revista *Granta en español* la incluyó en su segunda lista de los mejores narradores jóvenes de la lengua.

Fotografía cedida por la autora

David



Jiménez Torres

David Jiménez Torres (Madrid, 1986) es doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Cambridge. Ha sido profesor en universidades de Reino Unido y de España y en la actualidad es investigador posdoctoral en la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de las novelas *Salter School* (2007) y *Cambridge en mitad de la noche* (2018) y de los ensayos *El país de la niebla* (2018) y 2017. *La crisis que cambió España* (2021). También ha publicado la monografía *Nuestro hombre en Londres. Ramiro de Maeztu y las relaciones angloespañolas* (2020) y coordinó el libro colectivo *The Configuration of the Spanish Public Sphere* (2019). Ha colaborado en diversos medios y actualmente es columnista del diario *El Mundo*.

«Los temas recurrentes en mis textos literarios suelen ser el desarraigo, el viaje iniciático y los límites y problemas del conocimiento»

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

Por suerte, o por desgracia, me atraen géneros y tipos de escritura bastante distintos. Por ello el conjunto de mis libros publicados es bastante heterogéneo, quizá incluso esquizofrénico. He publicado dos novelas (*Salter School*, en Martínez Roca, y *Cambridge en mitad de la noche*, en Entre Ambos), dos ensayos literarios (*El país de la niebla*, en Ipso, y *El mal dormir*, en Libros del Asteroide), un ensayo de análisis político (2017: *La crisis que cambió España*, en Deusto), y una monografía académica (*Nuestro hombre en Londres. Ramiro de Maeztu y las relaciones angloespañolas*, en Marcial Pons; es la versión en español de *Ramiro de Maeztu and England*, publicado por Boydell & Brewer). Los temas recurrentes en mis textos literarios suelen ser el desarraigo, el viaje iniciático y los límites y problemas del conocimiento. En mis trabajos de investigación me he centrado especialmente a los intercambios culturales entre España y Reino Unido y también a la figura del intelectual moderno.

¿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?

Como todo lector con tendencia al entusiasmo, con el tiempo he querido

imitar a muchos escritores distintos. Supongo que un modelo general han sido los novelistas que trabajan con los códigos de la novela realista pero con la enorme libertad que sigue permitiendo ese género: Philip Roth, Jonathan Franzen, Zadie Smith o algunas novelas de Kazuo Ishiguro. Para mi libro más reciente, *El mal dormir*, me ayudó mucho leer *Insomnia*, de Marina Benjamin, y *El don de la siesta*, de Miguel Ángel Hernández.

Actualmente, abundan libros donde se produce la mezcla de géneros, en que la novela, el ensayo y el testimonio personal se confunden, etc. ¿Crees que esta tendencia a mezclar los géneros se ha dado siempre, o se está manifestando ahora con mayor intensidad?

Diría que es algo más propio de nuestra época que de épocas anteriores, sobre todo en su vertiente de libros que se están publicando en grandes sellos, que no están en los márgenes de la producción literaria sino más bien al contrario.

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

Recuerdo pocas lecturas que me deslumbraran tanto en su momento como las novelas de Francisco Casavella. Sobre todo *Lo que sé de los vampiros* y *El día del Watusi*. No sé si contarían como

«necesaria renovación», pero en aquel momento me parecieron obras que oxigenaban mucho. Por lo demás, no tiendo a centrarme tanto en qué se debe renovar sino en quién está haciendo algo valioso especialmente bien. Me gusta mucho, por ejemplo, el diálogo con la tradición y con el idioma de Ignacio Peyró, su búsqueda de un castellano limpiísimo y que sin embargo suene natural y eficaz. También me gusta cómo trabaja el humor Daniel Gascón, sobre todo en *La muerte del hípster*; y me gusta la ligereza engañosa y a veces angustiada de los libros y cuentos de Aloma Rodríguez. Las propuestas de Karina Sainz Borgo y de Miguel Ángel Hernández, siendo muy distintas entre sí, también me resultan muy interesantes. Y en los últimos meses he leído un libro que me ha parecido realmente único, de una autora con una sensibilidad propia y un talento literario fuera de lo común: *Vilnis*, de Bárbara Mingo.

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

A finales de 2022 saldrá un libro de investigación sobre la figura del intelectual en el que llevo trabajando mucho tiempo; se titulará *La palabra ambigua*. Después quiero terminar un libro de cuentos que tengo a medias, y cuyo hilo conductor es la experiencia de vivir lejos de tu país. Luego me gustaría volver a la novela, y lo más seguro es que escriba una nueva novela de campus, solo que esta vez ambientada en España.

El sonido y la furia

por **Gioconda Belli**



Mi abuelo Francisco, alto, nariz larga, piel clara cruzada por los deltas de sus ríos interiores me hablaba de la palabra como «la excelsitud del homo sapiens». Era un hombre autodidacta, poseedor de una memoria fotográfica y admirador de las conquistas laborales europeas. En

su aserrío, a principios del siglo XX, instituyó la jornada de ocho horas y practicó el respeto al derecho de sus trabajadores, pero el mayor legado que nos heredó fue su devoción por los libros, y su fe en la capacidad humana de comunicarse a través de las palabras. Pienso en esto porque las guerras son la muerte de las palabras. Quienes las provocan suelen ser personajes grandilocuentes que usan las palabras como arma letal para que cese la comunicación civilizada y se enardecen los más destructivos instintos humanos.

Quienes hemos vivido la guerra, por muy distinta que haya sido la escala en que la hayamos experimentado, sabemos que la violencia abre abismos. Uno puede adivinar al ver esta lamentable invasión de Ucrania, que el deseo detrás de este zarpazo de Putin es reconstituir la Unión Soviética, sometiendo de nuevo al mandato de Rusia a las repúblicas que fueron obligadas a constituirse. La amenaza no sólo es para quienes sufren la embestida de las ambiciones de este hombre, sino para los propios ciudadanos rusos y del mundo entero.

En Madrid se habla de la guerra con temor. En mi país, Nicaragua, Daniel Ortega se alinea con Putin y apoya la guerra. En sus discursos, se olvida de la crisis interna, de los 177 presos políticos y los 40 líderes de la sociedad civil, entre ellos siete que se proponían ser candidatos electorales en las elecciones de noviembre, 2021, que él encarceló para evitar competir con ellos en el proceso electoral. En vez de referirse a los problemas internos,

sus discursos siempre improvisados, largos y repetitivos se ocupan ahora de justificar la aventura de quien espera sea su aliado en la soledad que ambos han construido al obviar los parámetros de la convivencia internacional.

Al mismo tiempo que en Ucrania las fuerzas rusas avanzan sobre ese país de 44 millones de habitantes, en Nicaragua, los cuarenta líderes encarcelados por Ortega cumplen ocho meses de prisión en condiciones inhumanas de aislamiento, restricciones alimentarias, falta de sol y luces encendidas día y noche. Se les acusa de traición a la Patria. Se les condena a penas que van de los ocho a trece años de cárcel, en base a conversaciones de wasap y testimonios fabricados dados por policías al servicio del régimen. Los juicios se parecen a los que llevó a cabo Stalin en la URSS para eliminar quienes lo adversaban o deseaban un rumbo diferente: juicios llenos de mentiras y de palabras que manosean la noción de patria.

El lenguaje de los regímenes autoritarios en América, incluyendo el lenguaje del anterior presidente de Estados Unidos, Donald Trump, no tiene empacho en distorsionar la realidad para que ésta quepa en razonamientos destinados a polarizar la sociedad. En Nicaragua, en Cuba, en Venezuela, el guion parece ser el mismo. La propaganda se encarga de crear enemigos, causas alrededor de las cuales grupos de personas, a partir de un sentido de pertenencia, coincidan y alimenten el fuego de conflagraciones en las que, quienes las instigan, pretenden alzarse

Los gobiernos de Cuba y Venezuela en América Latina también se han apresurado a tomar el lado del agresor de Ucrania. Es una paradoja que aprueben esa intervención mientras apresan a compatriotas acusándolos de cómplices del «imperio» al tiempo que prestan su complicidad a las ambiciones imperiales de Putin. Típica malversación de su lenguaje populista.

Nunca una guerra se había desarrollado en un escenario inundado por el ruido de tantas voces y en un tiempo en que la información falsa y los engaños políticos han proliferado como una plaga bíblica de langostas. Recorrer las redes sociales en estos días de incertidumbre nos acerca al sufrimiento de los ucranianos, pero también nos expone a la mezquindad. Los espectadores del conflicto lo mismo expresan solidaridad, que reclaman la atención que se le brinda a ese país y no a otros, o se arrojan el rol, desde una manifiesta ignorancia, de jueces inclementes. En este siglo XXI cuando la tecnología nos ha dotado de la inmediatez y del acceso permanente a la información, esta invasión de Rusia contra Ucrania será distinta a todas las demás: será también una guerra de palabras. Esperemos que la idea que tenemos de la verdad, que ya está malherida, no sea otra víctima de esta aventura bélica.







DOSSIER

Diálogos en el tiempo y en el espacio. Tres dramaturgas

**Del diálogo como poética:
tres dramaturgas**

por **Sergio Colina y Carlota Gaviño**

Un pasado en B

por **Denise Despeyroux**

**Presentación al estilo de tus
Glosas. Primera carta a
Sor Juana Inés de la Cruz**

por **Andrea Garrote**

Sobre la marcha

por **Bárbara Colio**

* Dossier coordinado por
Carlota Gaviño y Sergio Colina

DEL DIÁLOGO COMO POÉTICA: TRES DRAMATURGAS

por **Sergio Colina** y **Carlota Gaviño**

Cuenta Aristóteles en su *Poética* (ese conjunto de notas apresuradas sobre el que se pusieron las bases del teatro occidental) que fue Esquilo quien elevó el número de actores a dos. Desde ese momento, lo que en las manifestaciones teatrales primitivas era el uno enfrentado a la colectividad (un actor frente al coro) dio lugar a la forma de expresión que aún hoy entendemos como «propia» de la literatura dramática: el diálogo. Así lo considera Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro*: «el diálogo entre personajes a menudo es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama. En efecto, a partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan, el diálogo se convierte “naturalmente” en la forma de expresión privilegiada». Igualmente «natural» parece que un dossier que en su contenido pretende acercarse a la dramaturgia contemporánea sea también teatral en su forma y se plantee como una serie de diálogos propuestos al hilo de sus últimas obras a tres de las dramaturgas más interesantes del panorama hispanoamericano: Bárbara Colio, Denise Despeyroux y Andrea Garrote.

Pavis define el diálogo como la conversación entre dos o más personajes, pero puntualiza que aunque el diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre personajes, «también son posibles otras comunicaciones dialógicas: entre un personaje visible y un personaje invisible, entre un hombre y un dios o un espíritu, entre un ser animado y un ser inanimado». Y estas tres modalidades podrían definir con bastante precisión los tres textos que componen este dossier.

Denise Despeyroux, personaje visible cuya última obra, *La omisión del sí bemol 3*, pudo verse recientemente en Madrid, dialoga con esos otros personajes invisibles que son o fueron ella misma. Esas otras Despeyroux que durante años, además de su propia obra dramática, escribieron (con o sin pseudónimo) una infinidad de compendios de relatos, libros de autoayuda, novelas que firmarían otros autores o traducciones de literatura erótica de estilo gótico. Despeyroux, nacida en Montevideo y emigrada con su familia a Barcelona con solo tres años, ha desarrollado su carrera entre la capital catalana, Buenos Aires y Madrid, donde actualmente reside, escribe y dirige teatro y donde es una presencia habitual en la cartelera.

Andrea Garrote (actriz, directora y dramaturga argentina

a la que hemos podido ver en marzo de 2022 en el Teatro de la Abadía con su espectáculo *Pundonor*) escribe un homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, fruto de la investigación para su última obra, *Juana Ramírez*. Una carta al, digamos, espíritu de Sor Juana, precisamente para cuestionar la existencia de tal espíritu; o, al menos, y siguiendo a Spinoza, para desafiar el vacío de la muerte en la creencia de que la inmortalidad no se experimenta en el más allá, sino en el legado que queda de cada quien entre los vivos. Un legado que, en el caso de Sor Juana, es apabullante por lo que significa su figura en tanto que dramaturga y poeta siendo mujer y criolla, en un momento en el que sobreponerse a los límites que esas dos condiciones imponían era una hazaña casi sobrehumana.

Por su parte, Bárbara Colio imaginó en *Julieta no tiene la culpa* (su estreno más reciente, que ha podido verse en el Teatro Helénico de Ciudad de México a finales del pasado año) a tres grandes personajes femeninos de la literatura dramática (Blanche DuBois de *Un tranvía llamado deseo*, Nina de *La gaviota* y Nora de *Casa de muñecas*) conversando en la antesala de un teatro al que no han podido entrar. Para este dossier, en una reflexión audaz y deslenguada sobre la identidad mexicana, Bárbara fantasea con detenerse en su camino a una marcha feminista para colarse guiada por «voces extrañamente familiares» en el viejo teatro de revista de la calle de Donceles y presenciar el diálogo entre Malintzin, la malinche; Guadalupe, la virgen, y Camelia la tejana (protagonista del corrido «Contrabando y traición» y de la telenovela de Telemundo). Nacida en Mexicali, Baja California, Bárbara Colio radica actualmente en la Ciudad de México, donde escribe, dirige y es profesora del Colegio de Teatro de la UNAM y de la Escuela Nacional de Arte Teatral.

Tres autoras, en definitiva, que en sus textos dialogan consigo mismas, con las mujeres que las precedieron, con quien las quiera leer, y que ponen a dialogar realidad y ficción, escritura y escena, tópico e iconoclastia, tradición e innovación.

«Es mi turno», dice Colio para cerrar su texto.

Y lo es.

El de todas ellas.



UN PASADO EN B

por **Denise Despeyroux**

Últimamente recibo encargos extraños, o al menos a mí me lo parecen. Un ejemplo es este que me ocupa ahora y que me siento impelida a introducir. En el verano de 2020, Sergio Colina y Carlota Gaviño fueron responsables, en esta misma revista, de un dossier que pretendía ofrecer una panorámica de la creación dramática española del siglo XXI. En aquella ocasión tuvieron la gentileza de invitarme a participar con un largo artículo acerca de mi escritura teatral, que titulé «De la escritura como asunto propio». Esta segunda vez han vuelto a convocarme con una consigna que perfectamente podría llevarme a titular el presente artículo «De la escritura como asunto ajeno».

Me apresuro a explicarme. Mientras que la mexicana Bárbara Colio y la argentina Andrea Garrote (autoras destacadísimas las dos) son convidadas a establecer un diálogo con otras mujeres escritoras o figuras femeninas emblemáticas, a mí se me sugiere que podría dialogar con esa especie de «alter ego» que escribe mis obras fuera del ámbito dramático.

Mi primera reacción es el terror. Hablar de tu propia escritura teatral, aquella que emprendes por vocación y necesidad del alma, por pasión, desesperación o trauma, ya supone lidiar con un montón de asuntos que no son fáciles, pero tener que vértelas con el cajón de sastre de aquellos años de escritura «instrumental», donde cabía todo lo imaginable e incluso aquello que resulta bastante difícil imaginar, probablemente supere los límites de mi capacidad de conciliación.

Para empezar a orientar al lector, el primer paso podría ser distinguir entre: los libros firmados con mi nombre que me parecen dignos; los libros que jamás debí aceptar firmar con mi nombre (no porque los considere exactamente indignos, sino porque podrían dar pie a una enorme confusión); los libros que firmé con pseudónimo propio; los libros que firmé con diversos pseudónimos ajenos, es decir, aquellos libros que algún autor amigo acostumbraba a redactar con diferentes pseudónimos, pero, por exceso de trabajo, me pasaba a mí; los libros que otros «autores existentes» firmaron pero que escribí yo (entre estos hay incluso una novela comercial relativamente exitosa y hasta tres títulos de profesores universitarios) y, quizás por último (también es posible que me esté dejando alguna variante),

los libros que supuestamente un autor escribía para otro autor pero acababa escribiendo yo. Para entendernos, yo hacía de negra de alguien que hacía de negro de un tercero. Sí, tengo un pasado en B, que a veces era incluso en C. Todo esto sin entrar a mencionar las decenas de novelas románticas de 600 páginas que traduje primero con mi nombre y más tarde con pseudónimo. Lo de firmar con pseudónimo fue cuando comencé a comprender que tal vez algún día podría llegar a lograr cierta reputación que convendría cuidar y, sobre todo, cuando comprobé que existía algo como internet que hacía durar algunas cosas más allá de los límites oportunos.

Respecto a esta última observación (la de cuánto duran algunas cosas en el ciberespacio), todavía hoy me llevo sobresaltos; voy a relatar el único que en realidad me ocurre cada cierto tiempo y llega a inquietarme lo bastante como para pensar que tal vez debería tomar cartas en el asunto, es decir, hacer lo que esté en mi mano para que el libro desaparezca. A veces a través de una alerta de google y en otras ocasiones cuando, por ejemplo, hago una búsqueda de algún libro mío para pasar un enlace que me piden o que yo quiero compartir, me topo con aquella de mis publicaciones más temidas, allá por 2003, cuando seguía todavía en mi veintena. Estoy retrasando el momento de anunciar el título, ya que me pregunto si las explicaciones que yo pueda aportar en este artículo van a servir para salvarme o para perderme. Supongo que ya no puedo retrasarlo más, apenas lo suficiente como para añadir que ni el libro ni el título fueron idea mía, así que ahí va... habrá que nombrarlo: *Palabras de amor de Shakespeare*. Si en los artículos se dispusiera de emoticonos (por fortuna, todavía no), estaría usando en este momento alguno que tratase de amortiguar el impacto.

Palabras de amor de Shakespeare se trató, por supuesto, de un encargo, que necesitaba realizar porque durante más de dos décadas mi exclusiva fuente de ingresos fue esa: los encargos editoriales. En principio, el asunto no tenía por qué tener nada de bochornoso, incluso voy a aclarar que yo disfruté mucho haciendo ese libro que firmé únicamente como editora, ya que el contenido es el que estrictamente sugiere el título: palabras de amor de Shakespeare. Es decir, mi cometido consistía en revisar todo el *corpus* del autor (¿sonará así más digno?) y escoger citas –general-

mente haciendo un refrito de diversas traducciones– que tuvieran que ver con la pasión amorosa en sus múltiples facetas. Más allá de mi nota introductoria, hay un total de dieciséis apartados, con títulos vagamente inspirados en Shakespeare, como «Desconcertante amor, cuerdisima locura», «Melancolía de amante» o «Qué bello es el desaire de sus labios». Veamos, por ejemplo, una cita extraída del segundo de los apartados mencionados:

«No tengo ni la melancolía del estudiante, que es atrevida; ni la del músico, que es fantástica; ni la del cortesano, que es orgullosa; ni la del soldado, que es ambiciosa; ni la del abogado, que es astuta; ni la de la dama, que es bella; ni la del amante, que es la suma de todas ellas» (Jacques en *Como gustéis*, acto IV, escena I).

Hay que decir que me tomé la revisión de las obras en serio, como me tomo en serio todos los encargos, podría decir, los firme o no y por muy descabellados que algunos sean. Consulté todas las obras en edición inglesa –S. Wells & G. Taylor (eds.), *The Complete Works*, Oxford, 1986–,

junto a todas las traducciones al español de las que hice acopio en bibliotecas. A partir de ahí escogía y dividía en los distintos apartados fragmentos de diálogos o intervenciones de un solo personaje. Hasta me tomé la «molestia» –yo que estaba acostumbrada a la ardua tarea de elaborar índices onomásticos y analíticos de ensayos académicos– de incluir mi modesto índice analítico, con palabras como «timidez», «traición», «unión», «rechazo», «despedidas», «seducción» o «pruebas de amor».

Llegados a este punto, tal vez haya algún lector que esté pensando que mi labor fue relativamente digna y no entienda los motivos de mi vergüenza. ¿Qué es, en definitiva, lo bochornoso de este asunto? Pues bien, lo más bochornoso es sin duda el libro en sí mismo, el libro como objeto, el libro con sus «pseudo-ilustraciones» generadas por ordenador entre las que abundan las flores, las mariposas, los angelitos y, por supuesto, los corazones.

Si no recuerdo mal, quizás este fuera el primer libro que yo firmaba con mi nombre. El editor insistió en que lo hiciera. A efectos mercantiles, por lo visto, a veces conviene usar nombres de autores alemanes que viven en remotas regio-



«Si no recuerdo mal, quizás este fuera el primer libro que yo firmaba con mi nombre. El editor insistió en que lo hiciera. A efectos mercantiles, por lo visto, a veces conviene usar nombres de autores alemanes que viven en remotas regiones canadienses acompañados de sus dos gatos; otras veces hay que escoger a una mujer de nombre seductor, exótico o descaradamente indio, pero en esta ocasión no venía mal que firmara una joven licenciada en filosofía –con un nombre probablemente no exótico, pero sí original– y que trata de dedicarse al teatro. Mi foto de solapa, para colmo, era no solo bella sino también real»

nes canadienses acompañados de sus dos gatos; otras veces hay que escoger a una mujer de nombre seductor, exótico o descaradamente indio, pero en esta ocasión no venía mal que firmara una joven licenciada en filosofía –con un nombre probablemente no exótico, pero sí original– y que trata de dedicarse al teatro. Mi foto de solapa, para colmo, era no solo bella sino también real. Podría decirse que, tras las dudas de si firmar o no el encargo, mientras trabajaba en el libro estaba hasta contenta. Ahora bien, cuando lo tuve en mis manos –aunque es cierto que ya había sufrido semanas antes el impacto de la portada–, hubiera estado dispuesta incluso a devolver hasta la mitad de mi sueldo (hay que decir que no fue de mis encargos peor pagados) a cambio de que esos ejemplares plagados de estrellas, corazones y angelitos desaparecieran de mi vista y sobre todo de la vista de cualquier otra persona desprevenida. La paradoja es que casi veinte años después, como explicaba al principio, este es uno de los tantos títulos que continúan apareciendo junto a mi nombre en las búsquedas informáticas de muchas páginas y librerías. La paradoja es también que no cobro derechos por él, como tampoco por ninguno de esos otros que he firmado con «pseudónimos prestados» (por lo menos un par de ellos, según me consta, éxitos de ventas).

La verdad es que tengo una buena colección de anécdotas divertidas relacionadas con esos libros escritos con pseudónimos ajenos, pero sería muy difícil relatarlas con el detalle necesario y a la vez no delatar a nadie. Es una lástima. El asunto, de todas formas, si de alguna manera se me ha sugerido que dialogue con mi yo del pasado, tendría que ver con preguntarme cómo llevaba mi yo de entonces todo aquello. La respuesta abreviada podría ser que algunas veces mal y que muchas otras veces fatal. La respuesta más larga tendría matices, pero no proporcionados por esa joven que trata de dedicarse a la escritura y la dirección teatral y debe poner incontables veces esa vocación en segundo plano, sino por esta otra mujer de teatro que, aunque siga sin trabajar siempre con la dignidad que cree merecer, sí ha conseguido escribir lo que quiere, pese a todo. Cabría incluso preguntarse si lo más sabio no sería acaso decir «gracias a todo».

Lo que pretendo señalar es que, mientras muchos compañeros dramaturgos catalanes, a los que sin duda envidiaba –viví en Cataluña hasta los treinta y cinco–, aprendían y se entrenaban gracias a sus becas, yo tenía también mis peculiares modos de entrenamiento. Además de que mi trabajo consistía básicamente en escribir muchísimo y en leer todavía más, pasar de temas como el poder de la oración a otros como el milagro del sexo tántrico, a veces en el transcurso de una misma jornada, si no extermina tus neuronas, las acaba dotando de una singular plasticidad.

Siempre he defendido, en la línea de muchos otros, que el fundamento de la escritura creativa es relacionar dos planos de referencia distinta, que antes no estaban conectados. Esto me ha sucedido de manera natural y espontánea en muchas de mis obras y sospecho que algo podría tener que ver con las costumbres que vengo contando. Otra cosa que tal vez aprendí de aquella larga etapa es el no tenerle miedo a ningún tema, el estar siempre preparada para el estudio.

También me gustaría destacar algunos libros de los que sí estoy orgullosa, entre ellos, por ejemplo, varios títulos para la editorial Océano que sí firmé con mi nombre, como *El arte de vivir con filosofía*, que es un libro divulgativo, pero escrito con rigor, que propone un recorrido por esa línea de la filosofía occidental entendida como un saber sobre el alma que se enfoca en el cuidado de sí: desde la «vida examinada» de Sócrates hasta las tecnologías del yo de Foucault, pasando por Nietzsche y la vida como obra de arte, la angustia de existir en Sartre o Heidegger y el ser para la muerte, entre otros muchos temas.

Otro sello que me ofreció la posibilidad de trabajos dignos, mientras era todavía una editorial independiente, fue Parramón, para quienes compilé y redacté no pocas obras que versionaban leyendas y cuentos clásicos de diferentes temáticas y distintos países del mundo. Tal vez los títulos pudieran suscitar desconfianza –me refiero a títulos como *El gran libro de los cuentos de Navidad* o *El gran libro de los vampiros*–, en el sentido de que podrían parecer un producto rápido e «industrial», pero nada más lejos de la realidad. Trabajé con total dedicación y cuidado en la selección y la redacción de esos textos, con versiones en las que me di a veces una gran libertad y de las que me siento especialmente orgullosa. Varios de ellos son, además, libros compartidos con ilustradores exquisitos. No quiero dejar de nombrar, en este sentido, la novela gráfica que firmamos Miquel Serratosa y yo (él como ilustrador y yo como adaptadora y guionista): *Relatos de Poe*. También compruebo que todavía puede encontrarse en librerías y empiezo a preguntarme si entre la lista de las tareas pendientes para mejorar mi vida profesional (elaborar buenos dossiers, encargar por fin una web, hablar con quien me aprecie y no hablar con quien me ignore, etc...) no estaría la de rastrear a todos aquellos editores probablemente ya jubilados para preguntar qué pasa con mis derechos.

La discreción me ha impedido escribir un artículo mucho más divertido y el pudor ha evitado un artículo mucho más dramático. En ese pasado en B no tan lejano, del que todavía conservo en el fondo alguna herida –era raro, por ejemplo, llegar a las doce de la noche a mi casa después de una función de *Carne viva*, obra que estaba siendo un

éxito, y tener que ponerme a traducir novelas eróticas de vampiros como *El beso de la medianoche* hasta las tres de la mañana–, hubo tanta alegría como ganas de matarme. Será por eso que mis obras por lo general son cómicas, pero también suelen tener alguna muerte trágica. Es el caso, por ejemplo, de *Un tercer lugar*, de la que he querido escoger un fragmento para despedirme.

Tristán y Matilde, una pareja singular como todas las de esa obra y como quizás todas las parejas del mundo, están en una biblioteca. Él desea encontrar un libro en particular, pero sin buscarlo, quiere que el hallazgo sea casualidad o destino. Cuando por fin el libro aparece, esto es lo que ocurre:

Tristán.— ¡Es este!

Matilde.— ¿Qué pasa?

Tristán.— El libro que tenía que encontrar sin buscarlo... es este.

Matilde.— ¿Este? ¿*El poder de ser tú mismo*? ¿Estás seguro de que es este?

Tristán.— Sí, sí, es este, lo estuve hojeando en la sala de espera del neurólogo y supe que tenía que encontrarlo.

Matilde.— No puede ser... dime que no es este... por favor...

Tristán.— Sí lo es. Es de un místico sufí que antes de iluminarse trabajaba para Gas Natural. Le pasó una cosa totalmente increíble...

Matilde.— Sí, sí, ya sé todas las cosas increíbles que le pasaron.

Tristán.— ¿Conoces el libro? ¿Lo leíste?

Matilde.— No, lo escribí. Leerlo la verdad que no lo leí porque no ayuda nada leer los libros de autoayuda que una autoescribe.

Tristán.— No entiendo. ¿Cómo que lo escribiste tú? ¿Qué quieres decir?

Matilde.— Eso, que lo escribí yo. Los tres libros que tiene publicados este autor los escribí yo. En realidad, él ni siquiera existe. De hecho no existe ni un solo autor de esa colección. Son todos libros por encargo firmados con pseudónimo.

Tristán.— ¡No puede ser! Aquí pone que este tipo vive en el sur de California con sus dos gatos.

Matilde.— Sí, todos estos seres inventados viven con sus mascotas, así es.

Así es. Esta escena está vagamente inspirada en hechos reales. Alguien cercano, después de vaciar la casa de un amigo músico recientemente fallecido, me trajo un libro y me dijo: «Te lo traigo porque he pensado que te podría interesar». A lo cual yo tuve que responder: «Gracias. Lo escribí yo y ni siquiera lo había visto. Me interesa, sí».

PRESENTACIÓN AL ESTILO DE TUS GLOSAS

por **Andrea Garrote**

Primera carta a Sor Juana Inés de la Cruz. Se refuta el concepto del ego póstumo en pos de la esencia spinoziana y su permanencia relacional en este mundo

de **Andrea Garrote**

Para: **Juana Ramírez**

Asunto: **Escribí una obra sobre vos durante una peste mientras leía a Spinoza**

i Sabrás que estás muerta, querida Juana Inés? Yo creo que no, que no lo sabés. Perdón por mi falta de elegancia intelectual, pero casi ni lo dudo. No sé si hay un más allá después de la muerte y hasta me resulta atractivo imaginar diferentes formas de ese más allá. Conservo el recuerdo de mis primeras clases de catequesis en dónde la hermana Carmencita nos pedía que cerremos los ojos y nos imaginemos lugares y situaciones que nos hicieran felices. La primera vez comencé imaginándome que flotaba con mis amigas en una gran pileta de agua azul. Pero luego Carmencita, ordenaba -«Ahora imagínense más felices»- y yo agregaba delfines que nos paseaban en sus lomos y pegaban grandes brincos en el aire. Y volvía a retumbar la voz de la monja: «Aún más felices...» y entonces aparecían confites, chocolates, gaseosas de naranja y los Beatles tocando en la orilla, pero otra vez el implacable: «¡Más felices aún!» Y ya me angustiaba porque sumar más felicidad era para nosotras niñas, concentrarnos en visualizar una gran lista de juegos, música, colores y sabores, como un cumpleaños celebrado por un Aladino maniaco. Cuando la hermana Carmencita, percibía la tensión creciente en nuestras caras, nos hacía abrir los ojos y con la frente y el pecho sudado- como si hubiera estado ella saltando delfines en aquella súper fiesta- nos decía: «Niñas, pues mucho, muchísimo más feliz aún, es el cielo». Así, nos vendían el más allá unas inocentes monjitas por mil novecientos setenta y pico en un suburbio de Buenos Aires, Argentina. País, que no existía en tu época como tampoco Los Beatles, la fábrica Disney de ficción, ni el comunismo, ni el consumismo.

Me pregunto cómo imaginaban vos y tus hermanas el cielo prometido a los justos. ¿El alma de una persona pura, al morir su cuerpo, quedaba demarcada en la eternidad del

cielo o del infierno como una unidad histórica y responsable para siempre de su destino? ¿Qué de locuras hemos creído! Y aún creemos. Porque actuamos como si hubiera un más allá y sobre todo como si hubiera un yo en el más allá. Hoy, son otras envolturas ficcionales que nos hechizan con esa idea, pero ahí siguen, firmes como rulo de estatua.

Te escribo Juana Inés, sabiendo que nunca me leerás, ni sabrás de mi existencia, te escribo emulando tu propia costumbre de citar y traer al presente a las mujeres doctas de la antigüedad. Las citabas como una invocación para hacerte compañía, las reafirmabas como ejemplo ante un mundo que sometía a tus contemporáneas con impiadoso desprecio. Te invoco y a la vez aseguro que no hay Sor Juana Inés de la Cruz en el más allá. Y creo que esto vos lo sabes o lo sabías. (*¡Saltemos por arriba de los tiempos verbales y de los otros!*). A pesar de haber sido educada y sometida a la idea contraria, a la de salvar el alma a través del sacrificio, a penar por un paraíso *post mortem*, yo creo, Juana, que vos renegabas de ese mundo en el que te tocó vivir. Vos conocías de historia, de cosmogonías antiguas, de otros usos y costumbres y ese conocimiento alumbraba de sospecha lo establecido como natural en cada época, y en cada geografía.

Ahora yo estoy viva en el dos mil veintidós, dos años atrás nos reclinamos en nuestras casas por una peste, una situación que afectó a todo el mundo, a todo el orbe -literal, Juana- pero no puedo contarte todo en una sola carta. El asunto es que fui invitada a crear una obra de teatro de un ciclo que se llama «Invocaciones» y me otorgaron como una responsabilidad y un reconocimiento, el regalo de traer tu esencia al territorio de uno de mis amores, el teatro. Y me puse a leerte y a leer sobre tu tiempo y tu ciudad. Sobre ese

medievo tardío americano, en una ciudad de conventos, iglesias, cabildos y rústicas murallas colocadas a la fuerza sobre las ruinas de la magnífica Teotihuacán, que de tan recién derribada aún agonizaba con más vitalidad que el terror al fuego divino y al acero de la real espada. En medio de un sistema anómalo de organización social, ahí estabas vos, Juana Ramírez, testaruda como la peor de todas, sin parar de estudiar y de escribir a pesar de todos los obstáculos, de todos los castigos. En una lucha solitaria, acusada de soberbia, y siempre a merced de imbéciles con poder. A Pascal, a Galileo los obligaron a abdicar de ideas, argumentos, conclusiones, lógica. A vos te obligaron a abdicar de vos misma, a renegar de lo que te gustaba, de lo que te hacía libre y con eso ejemplificar al resto de las mujeres que se tentaran con los símbolos. Esos documentos finales, las peticiones de misericordia que presentas al tribunal divino, en dónde agradeces la piedad de quienes te esclavizan y ofreces tu dote, y vivir y morir en perpetua clausura, sin estudios, sin libros, usando tu boca sólo para afirmar dogmas como la virginidad de María, son el testimonio de una de las abdicaciones más desgarradores de la historia.

Escribí, entonces en esa cuarentena de meses, una obra de teatro con tu nombre, una comedia coral, Juana y sus hermanas en el convento de Las Jerónimas, entre mil seiscientos ochenta y mil seiscientos noventa y cinco.

Imbuirme- en esa ensoñación de la escritura- en otra normalidad, y en una tan exótica como la de Nueva España, me sirvió muchísimo para adaptarme a la nueva normalidad que el año dos mil veinte nos impuso. Ya hablaremos, amiga, de cómo es este mundo hoy, lo que quería decirte, ahora, es que me inventé mi propia Sor Juana Inés de la cruz y la llamé Juana Ramírez. Ramírez, el apellido materno, el del abuelo Pedro que te abrió su biblioteca. A esa Juana la fui deshilando de un telar frondoso, contradictorio y fascinante. Pero volviendo al tema principal de esta primera misiva, es que esa Juana que yo invoqué tampoco cree que hay un yo en el más allá. Porque insisto: la diferencia no está en creer si existe un más allá, la gran diferencia está en creer que existe un «yo» en el más allá. Un verdadero parte aguas. Porque si no existe un «yo» en el más allá, el alma, el espíritu están en la materia, no la trascienden. Dios, lo ideal, el alma, lo sagrado, todos los conceptos son materia, moléculas de este mundo, parte inseparable de lo que hay. Podemos jugar a pensar esa separación del mundo de la materia y de las ideas que impuso Platón y varias religiones por sobre otras maneras de estar en el mundo. Y Juana si te cuesta entender estos párrafos, paciencia, no tenés una idea de lo enmarañadas, equívocas y oscuras que son las referencias de tu barroco para nosotros habitantes de un mundo que por decirte algo alarmante, volvió a los jeroglíficos.



En estos tiempos, estuve leyendo a otro muerto célebre que anduvo rondando en esos mismos tiempos en que rondaste vos, él escribió: «El alma es una idea que existe en la cosa pensante, y que procede de la existencia de una cosa que existe en la naturaleza». (1)

Juana, cuando vos ingresabas casi niña a la corte, luego a las carmelitas y por fin a las jerónimas, más o menos en esos mismos años entre 1665 y 1675 un tal Baruch Spino-



za escribía un tratado geométrico sobre la ética. Spinoza, un fruto maravilloso de la libertad religiosa y artística de los países bajos en esas décadas que sin embargo, fue demasiado lejos. Sus hermanos judíos lo excomulgaron; y lo mismo hubieran hecho los hermanos de cualquier religión institucionalizada porque cualquiera de éstas intentaría borrar sus ideas para que no entren en la cabeza de nadie, porque Spinoza propone unos de esos sistemas benévolos para pensar el estar en el mundo, que desactivan el miedo, la paranoia, la ansiedad y la venta de un ego vivo en el más allá. Pero mirá Juana, qué curioso, que vuelta de tuerca, Spinoza sí propone una relación con la eternidad, pero en el acá. La relación con la eternidad cuando el cuerpo está vivo es un sentir, una experiencia cercana a la sabiduría, cuando ese cuerpo está muerto queda la esencia del mismo relacionándose con el mundo, con este acá de movimientos, ritmos, células, átomos y luces.

No dice inmortalidad, dice eternidad. No es que vamos a vencer a la muerte reencarnando en pato, viajando en una nube en plena beatitud o gozando de un vergel con setenta vírgenes. Muchas religiones defienden la inmortalidad porque con ella amenazan y prometen castigos y recompensas, un sistema emocional, súper efectivo para hacerse obedecer, una promesa de futuro fiel al tiempo. Desde el punto de vista de La Eternidad y El Tiempo, Vida y Muerte son transformaciones de la sustancia, nada más. Para estos dos personajes, La Muerte no es un tema importante de hecho La Eternidad no pretende vencer a La Muerte porque la eternidad vence al Tiempo, salta por afuera de él o coexiste con él, ya que se puede tener una experiencia de eternidad metida dentro del tiempo.

Ya puedo imaginarme uno de tus autos sacramentales en donde La Eternidad y La Inmortalidad discuten con El Tiempo y con La Muerte. ¿Quién es mejor? ¿Quién puede más? ¿Quién es la más deseada? ¿Qué sensaciones y dones trae cada una? ¿Qué desgracias? Y en esos versos tuyos, cada concepto encarnado, haga reír y pensar a una platea de tus contemporáneos y de los míos. ¿Sería eso posible? Disfruté muchísimo el acto de festejo de tu comedia «Los empeños de una casa», ese que aparece en las ediciones nombrado así: «Loa que precedió a la comedia que se sigue». En dónde La Música invita muy contenta a celebrar una contienda entre varias dichas a ver cuál es la mayor. Entonces aparece en escena El Mérito, La Diligencia, La Fortuna y El Acaso, y comienza una batalla de versos. Y en esa esgrima hay belleza, inteligencia, ironía, humor, en fin, lo que ustedes llamaban como una suma de varias gracias: Fineza.

¡Qué divertido sería para nuestro teatro contemporáneo volver a representar conceptos! Por ejemplo la Muerte y la Inmortalidad, la Eternidad y el Tiempo contando sus

problemas vinculares, sus quejas, sus sometimientos, sus logros, sus favores. ¿Ves Juana? Aquí hay perfecto ejemplo de lo que decía anteriormente con Spinoza. Vos, como tantas otras personas, dejaste mucha de tu esencia en este mundo. Una esencia relacional con moléculas concretas de este ahora, como por ejemplo, yo que hecha de moléculas y partes extensivas, en fin cuerpo, humildemente te escribo creyendo que somos amigas porque tu accionar sobre el mundo, aunque pasado, me ha influido. Tu presencia ha hecho muchas cosas en todo este tiempo que llevas muerta. Hay una escena en la obra que te escribí, en dónde una joven indígena te prepara un té de hongos y alucinas voces que te cuentan algo de tu póstumo futuro. Te transcribo el fragmento:

Juana se saca los hábitos, se suelta el pelo, se pone un camión blanco. Mientras bebe el té. Iyalí la arropa, le acaricia la cabeza, y le canta un Ícaro. Juana se va durmiendo.

Iyalí: No temas Juana, no te espera el fuego, el doloroso de los hombres, ni el eterno del divino. Sos criolla, hija de la Iglesia, famosa en la madre patria. El fuego aquí es para nosotros, los hijos de Coatlicué y Quetzacotl. No habrá fuego para ti. Sólo años de frío silencio en esta celda como un témpano insonoro de sumisión y resistencia.

Aparecen figuras con las caras pintadas o con máscaras americanas y europeas. Vestidas con miriñaques, hábitos, plumas, coronas, alas y pelucas en un alucinado collage.

Una: Serás famosa Juana, a través de los siglos y de los mares.

Otra: Los ratones se comerán toda tu correspondencia.

Una: Habrá un barco con tu nombre, le dirán «cruceiro» y emulará el paraíso terrenal.

Otra: Gran parte de tus obras se quemarán,

Una: Decenas de calles y plazas llevarán tu nombre.

Otra: Casi todos los lectores odiarán lo que quede de tus barrocos sonetos lisonjeros, literata mercachifle de una época incompresible, oscura y mañosa.

Una: El gran galardón-categoría femenina- de las letras hispánicas será el Sor Juana Inés de la cruz.

Otra: Pero casi nadie habrá leído tus cuartillas, tu prosa filosófica, y si alguna de tus obras sobrevive en casi ningún escenario brillará.

Juana: ¿A quién debo creerle?

Todas: A todas.

Una: Todas las cosas sucederán.

Juana: No es lógico que yo quede en la memoria y mi obra olvidada.

Otra: El mundo no es lógico, nunca lo será.

Una: Y no será lógico el mundo que vendrá.

Otra: Pero no pienses que tu biografía será muy real, Juana Ramírez.

Una: Harán de ti una leyenda, la vida de una santa, exaltarán tu devoción a dios, y la santa Iglesia,

Otra: Disolviendo tu prosaica realidad de criolla sin dote, tu picardía, tu capacidad para decir sin decir, y deslizarte entre poderosos para conseguir tiempo para cultivarte a vos misma, ególatra soberbia.

Una: Dirán que dejaste el estudio y la escritura porque te diste cuenta que la verdad está en el Divino y en sus sacramentos.

Juana: ¡Momento! ¿Qué han dicho? ¿Dejo los libros?

Otra: Dejas tu astrolabio, tu telescopio, tu ciencia, tu latín, tu helenismo, tus sonetos, redondillas, villancicos, cartas, en fin toda tu caligrafía y tus ojos no se posarán en símbolo alguno.

Juana: ¿Pero por qué? Por qué hago eso?

Otra: Por lo mismo que el gran Blaise Pascal fue perseguido, por la misma razón que abjuró Galileo y renegó de sus locuras.

Una: Por temor, entras en razón y te sometes

Juana: ¡Maldito el miedo! ¡Traicionera la razón!

Una: Pero Juana, también serás un emblema para muchas de nosotras.

Juana: No me interesa ser emblema de nada.

Otra: Serás la inspiración, la confirmación insoslayable para muchas mujeres adoctrinadas en pensarse inferiores que no es verdad que eso no está en su naturaleza. ¿Sino cómo explicamos a Sor Juana, a Hipasia de Alejandría...

Juana: ¡Y a todas las mujeres sabias de la Antigüedad! ¡Voy a publicar la respuesta! ¡Voy a jugar quizás la última jugada! (1)

Imaginé esa noche en dónde tomas valor para escribir la increíble Respuesta a Sor Filotea que es el texto por dónde recomendaría a mis contemporáneos empezar leerte porque te alumbraba como ningún otro texto. Juana, sé qué adorabas la ciencia y hubieras querido saber más sobre el funcionamiento de las cosas. Pero quiero decirte qué como escritora, política y diplomática has dejado un legado enorme. ¡Ay, Juana, si supieras lo que hemos hecho los humanos con la ciencia! No quiero aterrarte, y es tema para una segunda y-o tercera carta.

Voy a cerrar el motivo de este primer envío; confirmar que no hay lugar fuera del mundo para los muertos.

Y decirte- paradójicamente como si quisiera o pudiera alimentar tu ego- que vos estás aún hoy relacionándote con personas y produciendo efectos dentro del mundo. No estás en un más allá, estás hoy todavía y para siempre, acá.

SOBRE LA MARCHA

por **Bárbara Colio**

Los hombres son necios y acusan a la mujer sin razón¹. Escucho que contesta Malintzin con voz calma pero firme; a lo que remata Camelia manoteando en el aire con fuerza: *Como si no supieran que son la ocasión de lo mismo que juzgan*². Guadalupe toma el rol de moderadora alegando su experiencia en escuchar oraciones, aleja la papeleta de su rostro, hace chiquitos los ojos para leer y dice: *Esperamos haberte inspirado, no traigo mis lentes, pero estoy casi segura que aquí dice que esta pregunta nos la ha enviado una chica de nombre, Juana Inés. Gracias Juana Inés por compararnos tus inquietudes. ¿En qué íbamos?*

Arriba del escenario iluminado, solo veo tres sillas, un micrófono de pedestal en proscenio y a esas tres mujeres en medio de una discusión y tres letreros de cartón blanco frente a cada una de ellas con su nombre escrito con plumón y letra grande: Malintzin la malinche, Guadalupe la virgen, Camelia la tejana. Nadie más en la desvencijada y oscura butaquería de este viejo teatro ni en ningún otro lugar visible, solo alguien, parece, desde lo alto de la cabina se comunica con ellas a través de sus audífonos, no alcanzo a verlo bien, el técnico de iluminación tal vez. ¿Será una filmación? ¿una conferencia por Zoom? ¿dónde está la cámara? ¿de qué irá? Tras esta cortina no podrán descubrir que estoy aquí escondida, espíandolas. ¿Cuál habrá sido la pregunta de esa tal Juana Inés?

Yo no debería estar aquí... esa manía mía de abrir puertas. Si mi mamá siempre me dice: *no hay que ser tan curiosa, primero pide permiso, tú quietecita que te vas a llevar un susto un día*. Pero es que desde que me acuerdo, este viejo teatro de revista en la calle de Donceles ha estado cerrado con cadenas y engomados de clausura. Y a mí los teatros me gustan mucho, ahí siempre suceden cosas que se parecen a la vida de una pero que no lo son, pero que pueden ser. Las leyendas del centro de la ciudad cuentan que tenía el más suntuoso diseño interior de principios de siglo pasado, cuando lo bautizó el mismísimo Porfirio Díaz dándole el nombre de «Teatro Renacimiento». Y pues no pude evitar desviarme en mi camino, cuando de reojo descubrí que la puerta del costado izquierdo, la que alguna vez fue la entrada exclusiva para los artistas, estaba sorprendentemente entreabierta sin cadena ni sello alguno. Era mi oportunidad.

Por Donceles ya empezaba a alzarse un barullo de toda la gente que igual que yo, se dirigía hacia el Zócalo, y aun así, distinguí a estas voces extrañamente familiares, voces que provenían desde el interior del teatro y que capturaron toda mi atención como una red a una mariposa. Me colé por la puerta entreabierta, avancé por un pasillo en ruinas escoltado por

esculturas de mármol que parecían los cuerpos petrificados de un montón de espectadores ansiosos por entrar a la sala. Al fondo del pasillo una puerta magnífica de la que no dudé en jalar su manija de bronce. Esa manía mía.

Y aquí estoy, tras una cortina roída de terciopelo rojo, tratando de saber qué pasa en este teatro en ruinas.

CAMELIA. Guadalupe, siéntate ya y hazte el milagro de no perder tus lentes cada vez. Es mi turno, en eso íbamos. Bueno, bueno ¿me escuchan?

GUADALUPE. No hace falta que golpees el micrófono.

CAMELIA. Como han oído, un día: *salí de San Ysidro procedente de Tijuana, traía las llantas del carro repletas de hierba mala*³.

GUADALUPE. Otra vez la misma canción...

CAMELIA. Mira Guadalupe, mi corrido es más popular que tu canción.

GUADALUPE. ¿Quieres apostar?

MALINTZIN. Vuestro turno.

CAMELIA. Eso mero, mi turno. La mujer contrabandista, la narcotraficante, la poderosa, la que huye con la lana, la carbón, la sangre fría, la asesina, esa soy yo. Lujos, adrenalina, poder, decisiones, joyas, peligro, besos, dinero, avionetas, sexo, placer, escapes, drogas, botas, bótox, uñas afiladas, cejas planchadas; la que no se deja, la que se venga, la patrona, la doña, la deseada, la que es casi un hombre, la que siempre esta pero no existe, esa soy yo; esa, la que cualquier niña pobre, abandonada, dolido, abusada, triste, ahí, donde no llega la escuela ni el agua ni el pavimento, mucho menos el amor, quiere ser. El mito, la leyenda, el estereotipo absurdo pero posible, la serie de 8 temporadas, la protagonista de la canción más popular de todo este país: Camelia la tejana, ésa soy yo, una hembra de corazón. ¿Y qué hago aquí? se preguntarán, entre una virgen inmaculada del reino de Dios y una mujer violada del reino de Huitzilopochtli, pues que entre la absurda devoción que sienten por una y el absurdo repudio que sienten por la otra, estoy yo, por la que sienten ambas cosas al mismo tiempo. Yo mera soy su más pura aspiración.

MALINTZIN. Yo fui contrabandista. La primera.

CAMELIA. Oye hija, estoy al micrófono fíjate. ¿Qué? Mi audífono está fallando. ¿Mi tiempo se acabó? Pues te lo compro. Okey, okey, no me pongo al brinco, ahí muere. Sigues Malinche. ¿No nos van a traer un tequilita de pérdida?

MALINTZIN. Soy contrabandista de palabras.

CAMELIA. ¿Eso qué?

GUADALUPE. No se oye.

MALINTZIN. Soy contrabandista de palabras. Trafiqué sonidos, significados. Trafiqué el poder entre dos mundos, ahí, donde no existía ninguna oportunidad para una niña esclava, pobre, abandonada, dolida, abusada, triste; donde no había escuela ni agua ni pavimento, mucho menos amor, inventé la oportunidad. Traduje, transformé, convertí, mezclé, inventé un idioma, una raza, me construí a mí misma; fui el puente y un puente no le pertenece a ninguna de las dos orillas, solo a sí mismo.

GUADALUPE. Y todo por amor, es una historia tan bonita y romántica.

MALINTZIN. Por amor a la vida, a la mía.

CAMELIA. Por amor al invasor, eso dice la canción.

MALINTZIN. Yo no tengo canción.

GUADALUPE. Bueno, es que no cualquiera tiene una canción...

CAMELIA. ¿No se han enterado? El musical inspirado en ésta lo escribió un vato español y se va a estrenar en el mero Broadway, en puritito english.

GUADALUPE. Disculpa ¿un musical en Broadway? ¿de ella? Vaya...

MALINTZIN. Eso no tiene sentido.

CAMELIA. *México, mágico mundo*⁴...

GUADALUPE. Dios mío, ¿otra vez la misma rima de México-mágico?

CAMELIA. Los extranjeros haciendo fortuna contigo mi Malin, pues total, si son los que consiguen las maneras, qué más da: las carabelas, las armas, los hoteles, los bancos, la RAE, todo da igual. Bueno, tú ya sabes de eso.

MALINTZIN. Será sobre otra persona.

CAMELIA. «La Malinche, el musical», no hay duda. Vas a ver que no va a haber manera de que la raza crea otra cosa que no se cante ahí, en lo único que se cree ahora es en lo que dicen las canciones pegajosas y los memes.

GUADALUPE. Por ello la religión es tan convincente, por sus canciones. Va: «*En el cielo una hermosa mañana, la guadalupana, la guadalupana bajó al Tepeyac*⁵»... ¿escuchan? Una genialidad. Y para que sepan, mi musical es cada 12 de diciembre desde hace siglos; ha sido una muy larga y exitosa temporada en toda América, no solo en Broadway. Amén.

MALINTZIN. El turno es mío.

GUADALUPE. Cierto, sigue. Qué calor, que bien me haría un trago de mi agua de rosas.

MALINTZIN. Hice el milagro de crear mi propia salvación.

GUADALUPE. A ver, a ver, eso de hacer milagros, esta claro que solo yo...

MALINTZIN. Mi nombre es Malintzin.

CAMELIA. La traidora.

GUADALUPE. Igual que esa ingrata de Eva.

MALINTZIN. Yo no traicioné a nada ni a nadie, solo me fui fiel a mí misma. Bien con muchas armas fundo que lidia vuestra arrogancia, pues en promesa e instancia juntáis diablo, carne y mundo.⁶

CAMELIA. ¿Siempre hablas así? Con razón nos fue de la chingada...

MALINTZIN. Mi nombre es Malintzin, y por mi raza hablará el espíritu.⁷

GUADALUPE. Muchas gracias Malin, ¿ya te sientas? Muy bien, veamos. ¿Cómo? parece que tenemos otro par de preguntitas de las chicas del público que nos están siguiendo en vivo. ¿Dónde estarán mis lentes?

CAMELIA. A ver, dame acá esas papeletas. Pregunta: «Quiero ser escritora, pero me dicen que en esa profesión no hay espacio para mujeres». Firma, Rosario.

GUADALUPE. Ser virgen, madre y mártir. En ese orden, Rosario. No hace falta más. Mujer que sabe latín, no tiene marido ni logra buen fin.⁸

MALINTZIN. Mujer que sabe latín, es la que sobrevive y escribe su fin.

CAMELIA. ¿Qué es eso del latín? English mi Rosarito, pa el bisness. Mira, yo sé mejor que éstas dos, qué es dedicarte a algo dominado por hombres, ahí te va: se como ellos.

MALINTZIN. Entre los ecos del mundo encuentra tu propia voz.

CAMELIA. Como sea. Siguiendo pregunta. «Cómo puedo dejar de sentir que traiciono a algo muy grande por querer ser yo misma» firma: Elena. Como que la traición anda siendo tema aquí ¿no?

GUADALUPE. La culpa es de los tlaxcaltecas⁹, y de Malinche aquí presente.

MALINTZIN. Mi nombre es Malintzin.

GUADALUPE. Da igual. La traición es femenina, está en el génesis. Por ello hay que sentir esa culpa heredada que hace tanto bien a mi iglesia Elenita, no te apures, tú sigue así y suplica mi perdón cada noche, yo te escucharé.

MALINTZIN. No hay naturaleza que se herede.

CAMELIA. ¡*Sonaron siete balazos! Camelia a Emilio mataba, del dinero y de Camelia nunca más, se supo nada*¹⁰. Sin culpa mi reina. Se más cabrona que bonita ¿escuchaste Elena? con garra.

GUADALUPE. Bueno, ya me cansé de sus herejías, sus versos, y sus narcocorridos. Es mi turno.

CAMELIA. Pero si tu turno ya pasó mi Lupe, fuiste la primera.

GUADALUPE. Es hora de ir concluyendo, todavía no sé porqué me convocaron a esta plática, tertulia, conferencia ¿qué es esto?, teniendo yo tanto milagro que atender. Allá arriba, más volumen y más luz divina por favor. Gracias. Bien, pues ha sido muy conmovedora la historia de esta chiquita náhuatl, y bastante aterradora la de esta bárbara del norte, en fin. Hijos míos, pueblo mío, concluiré diciendo: yo soy su madre.

CAMELIA. ... ¿Es todo?

GUADALUPE. No hace falta más argumento para ganar cualquier batalla. Acabamos.

MALINTZIN. Yo soy su madre. La primera.

GUADALUPE. ¡¿Qué diablos estas diciendo?!

El silencio que se hace es tan profundo y tenso, que parece que va a tragarse al teatro con todo y nosotras dentro. Guadalupe arroja su manto azul estrellado al piso y arremanga; Camelia mueve sus dedos cerca de las pistolas que trae en los costados; mientras Malintzin, imperturbable, solo mira al frente como si una multitud la observara atenta, y no hay nadie, nadie más que yo escondida tras una cortina roja de terciopelo roído. El técnico iluminador que les ha

estado dando indicaciones por el audífono ¿no hará nada? ¿por qué asumo que es un hombre el que está arriba y que todo lo ve? quien sea, debe intervenir ahora. Ellas se están poniendo muy intensas y esto se está descontrolando. Los gritos de las consignas que se lanzan desde la calle son cada vez más fuertes y empiezan a escucharse dentro de la sala del teatro opacando a sus alteradas voces o mezclándose con ellas, no lo sé.

MALINTZIN

Yo soy real.

Ustedes dos son variaciones de mí. Mi versión pura y protectora, mi versión audaz y cabrona.

La incisión.

Dos extremos.

Nunca juntas, nunca en una.

Nunca propias.

Mientras incendian a la original, donde se es todas y ninguna.

Tú, no te escondas más. ¿Cuál es tu pregunta?

GUADALUPE

Yo soy necesaria y eso es más que ser real.

Soy el milagro, la medalla, la inescrutable.

La aparición.

Virgen, generosa, piadosa.

Una mentira que se dice tantas veces

llega a ser más verdad que la verdad.

Adórenme.

¡BASTA! ¡No saben con quien se están metiendo!

CAMELIA

Escupen pa tras a la historia, ruegan pa arriba al cielo, pero aquí en la tierra, estoy yo.

La aspiración.

Gozosa, dominadora, vengativa.

Existo en sus cabezas, con cara, cuerpo, alma, ritmo.

Deséenme.

Malintzin apunta con su dedo directamente a mí. Me descubrieron. La luz que iluminaba el escenario se apaga de golpe, más como un corto circuito que como un efecto intencional. Doy dos pasos hacia atrás, me tropiezo con un escalón, caigo de nalgas, pero me reincorporo

de inmediato. *Oye tú, ven acá, ¿cuál es tu pregunta?* A tientas y con prisa recorro el mismo camino por el que entré, oigo sus pasos tras de mí: pies con botas, pies descalzos, pies entre nubes. *¿Cuál es tu pregunta?* Doy con la puerta a la calle, salgo como puedo y la cierro con fuerza tras de mí, por instinto. ¿Qué fue eso?

Por la calle de Donceles se ha juntado mucha más gente dirigiéndose al Zócalo, es un tsunami color violeta que se desborda entre cada una de las calles del centro. Apenas esta mañana no estaba segura de participar en la marcha, tenía miedo de venir sola, muy pocas de mi salón de la secundaria

vendrían, había que faltar a la clase de Historia para hacerlo ¿valdría la pena irse de pinta de la escuela para esto? ¿qué puede mejorar para las mujeres parándose frente a una casa presidencial necia y sorda? Nada. Pero a lo mejor eso no es lo importante, a lo mejor no se trata de que alguien más nos vea y nos escuche, sino vernos a nosotras mismas, caminar juntas, cuestionar quién escribió la historia, la religión, los mitos populares que por siglos nos han dicho cómo ser, cómo no ser; a lo mejor se trata más sobre abrir puertas, más sobre eso de hacer preguntas y buscar nuevas respuestas como esas Juana Inés, Rosario y Elena ¿tendrán mi edad?

Sigo mi camino rumbo al Zócalo alejándome del teatro aquel. Avanzo, y como no lo hacía desde hace tiempo, sé a dónde voy. ¿Cuál es mi pregunta? Tengo muchas, ya me las iré contestando, sobre la marcha. Es mi turno.

Bárbara Colio. Dramaturga y directora teatral mexicana. Sus obras han sido traducidas y presentadas en más de diez países. Profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas 2004 en España y Premio Juan Ruiz de Alarcón 2017, entre otros. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. www.barbaracolio.com

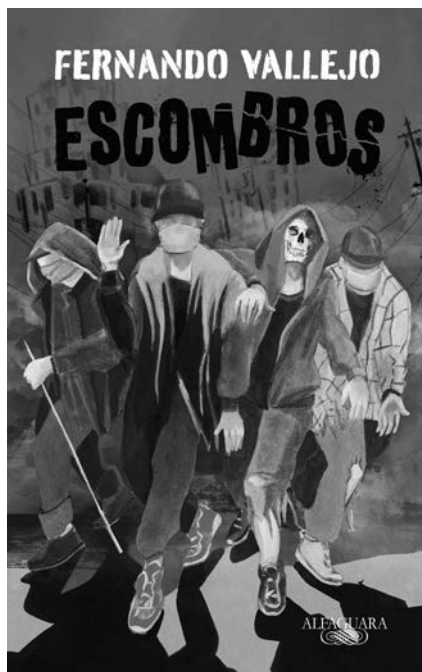
1. Paráfrasis del poema *Hombres necios que acusáis* Juana Inés de la Cruz, México 1689
2. Paráfrasis del poema *Hombres necios que acusáis* Juana Inés de la Cruz, México 1689
3. *Contrabando y traición* Los tigres del norte, Ángel González, México 1972
4. *México mágico* Nacho Cano, España 2022
5. *La guadalupana* autor anónimo
6. Último verso del poema *Hombres necios que acusáis* Juana Inés de la Cruz, México 1689
7. Lema de la *Universidad Nacional Autónoma de México* José Vasconcelos, México 1921
8. Referencia al libro *Mujer que sabe latín...* Rosario Castellanos, México 1973
9. Referencia a *La culpa es de los tlaxcaltecas* Elena Garro, México 1964
10. *Contrabando y traición* Los tigres del norte, Ángel González, México 1972





BIBLIOTECA





Fernando Vallejo sigue en sus trece

Fernando Vallejo **Escombros**

Alfaguara
196 páginas

Fernando Vallejo haría bueno el parecer de quienes sostienen que un autor escribe siempre la misma obra. Una visión apocalíptica y nihilista atraviesa toda la literatura del narrador, memorialista y cineasta colombiano-mexicano. Y en toda ella recurre a un estilo acalorado y flamígero que lanza como escopetazos a la inteligencia y el corazón del lector. Su nueva novela, *Escombros*, prolonga esa ética y poética y el propio título sugiere un alcance metafórico: un compendio de un mundo en ruinas. El término tiene un valor denotativo y descriptivo —se refiere a los destrozos causados por un terremoto— pero carga también con ese otro sentido traslaticio que simboliza la humanidad degradada.

El terremoto que afecta al domicilio en México D.F. de Fernando Vallejo sirve de hilo conductor, soporte de un «discurso errático», a la mezcla de ingredientes que alimentan la narración global. Los destrozos materiales en la vivienda y los trastornos consiguientes ocupan buen espacio con puntillismo costumbrista, tanto que se da el exacto emplazamiento de la casa,

Ámsterdam 122. Este sector anecdótico se reconstruye bajo el signo de una experiencia opresiva acuciada por la preocupación o el temor (a causa del depósito de agua y el tanque de gas de la azotea y por las cuitas de otros condóminos). En este ambiente se sitúa a los convivientes, el escenógrafo David, pareja real del autor, y la perra Brusca. La penosa situación, una vez abandonados también por la criada desde veinte años atrás, la resume con plástica pincelada: «Dos viejos con sus huedos pies a un paso de la tumba quedaron en el desamparo, acompañados por una perra voluntariosa en un edificio en ruinas». El relato se hace desde un punto de vista retrospectivo, desde la ciudad natal de Vallejo, Medellín, el famoso centro del narco de Colombia («mi hijueputa país»), adonde don Fer se ha marchado, ya muerto David, llevando consigo a Brusca, lo cual propicia un emocionado tono elegíaco.

Pero se trata solo de un hilo de la madeja narrativa en la que se trenzan otros varios, esperables en el autor. Uno, girones de unas memorias dispersas que marginan la ficción a favor

de un autobiografismo explícito. Otro, idas y venidas del presente al pasado. Uno más, e hilo muy sólido, una pulsión ensayística que se manifiesta como un desparrame opinativo acerca de todo lo humano y lo divino, y no recorro a una frase hecha sino que solo describo el contenido.

Ya desde el arranque del relato deja Vallejo patente su cruda visión de la humanidad: «Cuando Dios hizo en el paraíso a nuestros primeros progenitores ni se imaginaba lo que le iban a resultar sus criaturitas: unas bestezuelas proliferantes de una lujuria irrefrenable y con una marcada tendencia sexual al hacinamiento y a la creciente maldad». Asentado el rasgo dominante del «carnívoro puerco como el ser humano», despliega el autor sus invectivas, con una especie de fijación en el asunto religioso. En él declara un ateísmo casi militante y luce un énfasis blasfematorio contra las grandes creencias monoteístas, y una particular inclinación por el cristianismo. Lo cual convierte en obsesiva meta vital: en *Escombros* amplifica otros trabajos suyos que hizo «para

refutar la más grande mentira de la humanidad, la de la existencia y la bondad de Cristo, y para “cantarle la tabla” [...] a la Iglesia». Tal fin se concreta en provocaciones contra Jesús: «un loco que decía que era el Hijo de Dios», aunque nunca mostró la partida de nacimiento, un «loco barbudo de 33 años», el «nazareno loco que se hizo crucificar por obtuso», causante de los mayores males del mundo. Y contra la institución eclesiástica, encarnada en el papa Francisco, un «travesti come carne».

Con el grueso calibre de estas ofensas apenas pueden competir otras. En el campo de las ciencias, una de las antañonas obsesiones vallejianas, el «gran bellaco», Einstein, «el más grande genio de la impostura». Y, en el de las letras, Octavio Paz, que murió «corroído por el rencor y la envidia». El «poetiso prosaico» mexicano solo dejó a la posteridad un doble legado: «en prosa, un ladrillo de setecientas páginas sobre sor Juana Inés de la Cruz, que era otro; y en verso, una pedorra de pólvora negra».

Por llamativas que parezcan, y sean, estas invectivas, herederas de la tradición del libelo, forman parte de un fondo enjundioso que afronta una definición y una sentencia sobre la naturaleza humana. La base intelectual se condensa en un sentido puramente materialista de la de la vida. Imposible encontrar menos romanticismo que en las páginas de Vallejo, quien expone una visión demoledora del sexo, al que considera «una enfermedad neurológica que les daña la cabeza a quienes la padecen». En congruencia con semejante mirada, la descendencia le resulta un irreparable mal: «El desastre ecológico y moral que ha producido el hombre con su proliferación no tiene reversa». Y en lógico resultado, nada sino el fin de la especie puede desearse. Hay que acabar, sostiene, con la basura de la Evolución que es el hombre en sus dos versiones de pene y vagina. Por lo cual, el propio Vallejo diseña un

programa Antigénesis donde propone medios para lograr un genocidio universal. Su meta última sería el exterminio de la especie.

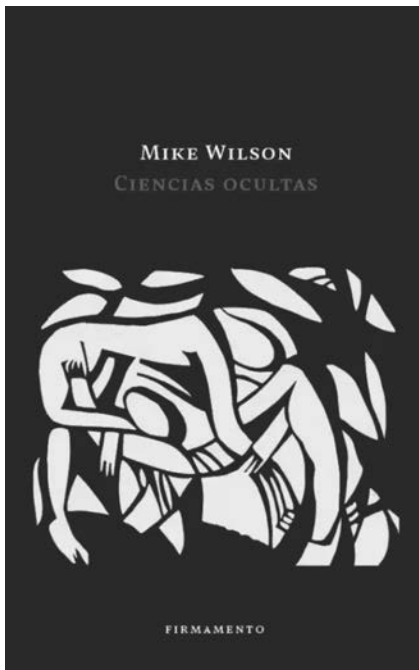
La base conceptual de Fernando Vallejo se halla en un descarnado existencialismo. La postura no parte de una pura especulación sino de datos vivenciales. El más relevante en *Escombros* es la atemorizante experiencia de la vejez, ese último tramo de la vida que siente en el demoledor trance que supone un emblemático cumpleaños: pasar de los 89 al estatus de nonagenario. Hecho que asocia con la Muerte, escrito con enfática mayúscula, a la que impreca y designa con generoso surtido de determinantes: «la Muerte, mi señora», «Misiá Muerte», la «doctora Muerte» o «Misiá Verraca». La consecuencia la formula con una lapidaria sentencia que bien podría servir de epitafio sepulcral: «Entonces seré la nada eterna de mí mismo».

La vida como pasión inútil resuena en la novela entera y trasmite un mensaje brutal de desolación. ¿Y no habrá algo positivo en este mundo aciago?, invita Fernando Vallejo a preguntarse. Poco, pero no faltan algunos valores. El mayor de ellos es la piedad, que vemos espléndidamente representada en su paciente y altruista dedicación a su compañero David. Las abundantes páginas que dedica a su enfermedad constituyen un gran ejemplo de amorosa preocupación, de una emotividad intensa que suena auténticamente verdadera. No parece declamatoria su confesión: «yo de paso me morí con él». Piedad también destila el interés con que Vallejo atiende a unos desvalidos vecinos, inermes ante los destrozos causados por el terremoto. Y piedad asimismo manifiesta en la enternecedora preocupación por Brusca. Renunció a suicidarse porque no podía morir dejando huérfana a la perra y esta es la razón única por la que sigue vivo. Ferviente animalista, los animales, sus «hermanos», son lo único positivo de nuestro mundo. Nada más que

los animales reblandecen la coraza sentimental del autor.

La literatura, en general, de Fernando Vallejo responde a la finalidad programática que declara en *Escombros*: «vivo para recordar, recuerdo para escribir, y escribo para joder y blasfemar». A tal fin sirve bien la retórica catilinaria de su prosa. La corrección política tan lastrante de nuestros días salta por los aires. La expresión se encrespa y llena de exclamaciones e interrogaciones. Su estilo, galvanizado por un fino oído para lo conversacional, resulta con frecuencia bronco. No hace el colombiano bella literatura. Él sigue en sus trece y llegados a estas alturas de su amplia obra —una docena de novelas y varios ensayos—, hay algo en este nuevo libro que resulta repetitivo. Sobre todo, sus opiniones atrabiliarias y el modo de comunicarlas han disminuido la capacidad de sorprender. Se nos hace ya un escritor previsible. Lo que no quiere decir que este epítome hispanoamericano del pesimismo no siga siendo una fiesta del libelo, de la libertad y de la iconoclastia.

por Santos Sanz Villanueva



Como un virus en las matemáticas del asunto

Mike Wilson
Ciencias ocultas

Firmamento
132 páginas

Comienza a darse a conocer en España la peculiar obra del argentino-chileno de origen estadounidense Mike Wilson (San Luis, 1974), quien tras anunciar hace años que abandonaba la ficción literaria, justo en el momento además en que publicaba su hoy novela de culto *Leñador* (2013), decidió pensárselo luego dos veces, para fortuna de sus lectores, regresando en los últimos tiempos con varias propuestas de lo más estimulantes, entre ellas este pequeño gran experimento narrativo que atiende al nombre de *Ciencias ocultas* (2019). El primer gran logro (de muchos) que presenta este breve pero intensísimo texto reside quizás en el hecho de, precisamente, poder aceptar la etiqueta de experimento sin que ello implique menoscabo alguno en su interés como lectura refrescante e hipnótica que es, pues si resulta que es «experimental» no lo es tanto por su forma narrativa (aunque también un poco sí, ya que prácticamente toda ella ocupa un único párrafo) sino por lo que supone para el autor enfrascarse en una narración como

esta, supeditada a la más pura y minuciosa descripción física de un entorno recargado hasta la extenuación de objetos sobre los que bien podrían sobrevolar, o no, algunos secretos relacionados con cierto eventual crimen. Wilson combina así en *Ciencias ocultas* la más fina y analítica mirada del científico o filósofo con el fulgor propio de la del escritor de literatura de género, en un ejercicio narrativo de equilibrio complejo que sabe en última instancia a reto autoimpuesto, a reto por otro lado más que superado.

La novela parte de un presupuesto clásico cercano al McGuffin, no por ello menos inquietante: cuatro personajes atípicos y aparentemente desconectados entre sí descritos como una anciana fibrosa, un costurero chino, una joven andrógina y un perro lobero irlandés, encerrados todos ellos en una extraña habitación en la que yace boca abajo un cadáver bien vestido sin aparentes muestras de violencia física. Los personajes, que parecen como caídos de un viejo óleo de la pared, no interactúan, apenas se mueven, se dedican a observar-velar

el cadáver. Una voz, que no se hará corpórea (y doliente) hasta la página 106, momento en el que irrumpe gracias a la sorpresiva inclusión en el texto de una primera persona del singular, irá describiendo minuciosamente la estancia, sepultada en cierto *horror vacui*, y en dicho proceso de triturado de la realidad objetual le será dado al lector un exceso tal de información que volverá mágicamente fascinante su lectura-digestión. En *Ciencias ocultas* se describen de hecho, internamente, los problemas que puede llegar a tener el lector a la hora de procesar tanta descripción. Se expresa por tanto en la novela la frustración que supone el comprender que el análisis duro tiene sus límites, que los enigmas que se busca resolver no se están dejando ordenar, pues el caos se cuele siempre allá donde pueda, que las ciencias que se intentan aquí aplicar, las de la razón, no dan abasto, ya que debajo de cada crimen subyace algo que es más que la suma de las partes, algo que sujeta los actos y las voluntades y les da forma. Tan solo descifrando «el éter del

asunto» (importante concepto este) podría llegar a alcanzarse el sentido de todo, parece plantear Wilson en su novela, que termina no obstante mostrándonos que el afán de descifrar es en sí un mecanismo más de la razón, sin que por ello sea menos razonable el hecho de no encontrar una «respuesta».

En el órdo literario que supone construir toda una novela sobre la base de la fría descripción de una serie de objetos hay por otro lado una incongruencia consciente que vendría a poner de manifiesto el hecho de que al destacar todo lo que rodea el espacio narrativo en el que transcurre la historia lo único que se consigue es anular la posibilidad de extrapolar algo auténtico o al menos trascendente de ella, pues absolutamente todo es lo mismo que absolutamente nada, extraviándose por el camino el objetivo de ordenar la anarquía que aparentemente puebla el texto. Wilson plantea así en *Ciencias ocultas* un juego metaliterario en cierta medida tautológico. Consciente de ello, el autor nos desliza la maravillosa historia de aquellos contabilistas miembros de una secta que «rechazaban la esotería barata de la numerología y hacían énfasis en el rigor de los números», siendo «en aquellas funciones pragmáticas, aburridas y tediosas, casi inanes de los números, que se hacía manifiesto lo místico, y no en la pandería expresada en incienso y panderos». Para Wilson, aquello que no es cifra se comportaría así «como un virus en las matemáticas del asunto», como se llega a leer en uno de los papeles ajados que se encuentran en la habitación descrita.

Habrà con todo quien piense, y estarà en su derecho a hacerlo, que nada «ocurre» en *Ciencias ocultas*, que esta carece de trama y que por más que uno ponga de su parte las piezas narrativas con las que se puede jugar no dan para completar el indudable

puzle que se propone. Fijémonos entonces en el muerto, que no deja de hacer nada ni hace nada en toda la novela. El muerto no es un agente activo, no cambia, pero en el fondo sí que lo está haciendo aunque no a simple vista. Wilson se preocupa así de contarnos cómo sus fibras empiezan poco a poco a atiesarse, cómo sus líquidos se acumulan en las pequeñas cuencas invisibles de su organismo, cómo su sangre se drena y se coagula, cómo su tez empalidece más y más, y las pupilas se dilatan... ¿Qué más acción puede generar uno que al morir?, parece plantearnos el autor. Ocurre igual con los demás personajes que sin hablar se estudian constantemente entre sí como si estuviesen desesperados por acceder a la subjetividad secreta del otro, como si en un instante fugaz cuestionaran todo incluida la posibilidad de que sus propias subjetividades fuesen ajenas a ellos mismos, alienados del mero tejido de la existencia, perplejos ante el espacio y el tiempo, eyectados del éter de las cosas (de nuevo el éter), aquella sustancia que hasta ese momento les era invisible, aunque no para los lectores, al menos a partir de que la voz narradora se encarne brevemente para contarnos una trágica historia personal, trauma fundacional (o no) de los hechos acaecidos en las páginas de esta insólita novela.

Ciencias ocultas termina en consecuencia conteniendo un misterio «real» solo que únicamente resoluble desde percepciones metaliterarias, pues en el texto las pistas no albergan nunca la verdad, los lenguajes se confunden, las máquinas y los números y las ideas intoxican nuestras mentes, y aunque al juego propuesto se juegue disfrazado de seriedad, de virtud, de coherencia y lucidez, en realidad nadie verá nada, nadie comprenderá nada, todos dentro del texto palparemos ciegos en la oscuridad, tratando a duras penas de iluminar nuestros caminos con pobres faroles

de tizne y petróleo, lanzando sombras y penumbras mientras creemos que proyectamos luz sobre lo que ha ocurrido o dejado de ocurrir en aquella imposible habitación, a la que solo puede entrarse con una llave en propiedad de ese sorprendente geniecillo llamado Mike Wilson, siendo esa también la llave que permitirá acceder en su día a las otras claves ocultas a plena luz sobre las que se ha construido esta misma reseña.

por **Fran G. Matute**



Membrana

Jorge Carrión
Membrana

Galaxia-Gutenberg
243 páginas

Para comprender bien esta obra, que obtuvo el LII Premio Internacional del Novela Ciudad de Barbastro habría que acudir a dos contextos histórico-literarios, que imagino algún día trazara algún estudioso con detalle. El primer contexto tiene que ver con el autor, y el segundo con su generación. Respecto al autor, su trayectoria ha mezclado novelas (la trilogía *Los muertos*, *Los huérfanos*, *Los turistas*) y ensayos; los tres más conocidos se titulan *Contra Amazon*, *Viral* y el libro titulado *Barcelona, libro de los pasajes*. Es importante entender que, si bien los géneros son distintos, una de las condiciones definitorias de la apuesta literaria de su autor es la mezcla de ensayo y novela, hasta propiciar una amalgama en que en el seno mismo de la ficción hay una apuesta reflexiva que muchas veces, así ocurre en *Membrana*, desdibuja (para bien y para mal según el tipo de lector) su apuesta narrativa. La mescolanza de géneros me sirve para aludir al otro contexto que entiendo necesario y es su vínculo al menos en los comienzos, hoy desdibujados,

de la que fue denominada *generación Nocilla*, que tuvo en la elección de esa marca un *hándicap* que no ha logrado superar, aunque contenía apuestas de diferente calado por parte de los que formaron aquel grupo generacional entre los que se cuentan Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora y el propio Jorge Carrión. Ese estudioso, él o ella, experto en historia de nuestra narrativa que demandaba antes, tendría mucha materia de análisis con solo recorrer la trayectoria posterior de cada uno de los que formaron aquel grupo en que todos se citaban unos a otros y vivieron una «revolución narrativa» que como le ocurre a casi todas, contenía de todo, y no todo era revolucionario, también claroscuros en la calidad de unos y otros. Curiosamente una vez abandonaron el barco promocional de la generación Nocilla, mejoró la literatura de casi todos ellos. Terminada la predicación hubo más trigo.

Pero si traigo ese contexto externo para entender mejor la novela *Membrana*, es porque tuvo esa promoción de autores la divisa de mezclar en el

género novela muy diferentes aportes. Para algunos fue la cultura musical roquera, heavy o pop en general, incorporada en forma de mitos o personajes a sus novelas, para otros era la ciencia en forma de descubrimientos o desafíos, para casi todos fue el mundo de series televisivas o comics o finalmente videos de *youtube*. Y en general todos acogieron el mundo Internet como crisol o cruce de los muy variados géneros de la cultura. En casi todos ellos había otro contexto: su desconfianza hacia la estructura narrativa de generaciones anteriores, en especial la trama y los adyacentes que con ella pudiera tener el desarrollo de la novela que tildaban simplemente como *realismo*.

Es aquí donde se inscribe *Membrana*, que rompe, junto con otras de su generación que adoptaron también forma distópica, tres condiciones anejas a la novela que se conoce como realismo y que más bien habría que calificar de *referencial*: la primera es la unidad de una trama que adopta la forma de intriga con planteamiento nudo y desenlace. La segunda es la

muerte del personaje protagonista, como entidad definida y caracterizada con perfiles precisos. La tercera es lo reconocible de los cronotopos puestos en juego. Esta tercera propiedad, la del cronotopo diluido o metaforizante, es la que comparte Jorge Carrión con otras formas de distopía o heterotopía seguidas por diferentes autores de la joven narrativa española, entre ellos Sara Mesa, Pilar Adón y Ricardo Menéndez Salmón.

La apuesta de Jorge Carrión es la más radical en los tres parámetros que he anunciado. No tiene un narrador reconocible, pues la novela es narrada, mejor sería decir enunciada, por un *nosotras*, que parece comenzar siendo heredera de las fórmulas tradicionales de oralidad de origen femenino (abuelas, madres) pero que conforme la novela avanza va desdibujando esa referencia, por el artificio de feminizar de modo sistemático el sujeto de enunciación. La explicación final de ello se encuentra desplazada a la página 200 de la obra, en que terminamos reconociendo que ese plural responde a la amalgama de redes y máquinas denominada «Membrana», que da título y sentido a ese «nosotras ya nos entendemos» que se reitera una y otra vez (más veces quizá de las necesarias pues termina siendo un tic expresivo que no favorece a la novela). Tampoco la favorecen otros tics expresivos del tipo «dudas y deudas» que va desde la dedicatoria a paratextos cada tanto y casi en cada capítulo. Como ocurre con todo juego, también esta paronomasia resulta paulatinamente menos graciosa y expresiva conforme se va repitiendo.

Es algo que le ocurre a esta novela. Nunca deja de ser una apuesta brillante, podría decir que me ha parecido de una originalidad sobresaliente, con muchos valores a los que ahora iré, tanto en concepción como desarrollo. Pero ciertas opciones menores a modo de insidiosos tics, perjudican el conjunto de un modo innecesario.

Por ejemplo, al haber desplazado la explicación del posesivo plural narrativo escondido en *nosotras* hasta el final de la novela, las apreciaciones sistemáticas de lo femenino para toda referencia personal crean un distanciamiento real del lector para frases tan disparatadas como «Ya la antepasada Ramon LLul en el siglo XV dijo que el pensamiento podía ser artificial» (p.53). El lector no alcanza cuando se encuentra tal frase a explicarse por qué, ya puestos, no ha dicho «Ramona Llull». Lo entiende después (al final de la novela) pero el mal ya se ha hecho, en la forma de supuesta analogía que el lector puede hacer con el coro ministerialoide que propende a nombrar en femenino la totalidad de género. A este lector a lo largo de la novela le causaba algo de grima ver a Jorge Carrión, quien tiene condiciones de solista, en ministriles coros de menor inteligencia.

Salvados los dos hándicaps de tics expresivos («deudas y dudas», «nosotras nos entendemos») y falta de explicación de los plurales femeninos, que en el conjunto de la obra son menores (por tanto, más lamentables), voy a lo que me parece más elogiosamente reseñable de la novela. Se ha concebido como la reconstrucción de una utópica visita a 57 salas de un Museo también heterotópico, albergado en un lugar de la selva brasileña, durante el año 2100. Esa visita al Museo reúne objetos, libros, cuadros, imágenes, evocación de sucesos, que se enumeran al comienzo del capítulo, en los que se va mezclando referencias reales con otros imaginarios en un conjunto que repasa la historia toda de los avances de aquello que conocemos como civilización, desde la rueda, o los experimentos, pongamos por caso de Leonardo da Vinci, hasta el uso militar de los drones por parte del ejército israelí, y su agencia de espionaje, el Mossad. Hay por tanto un *Tejido* colectivo en que las máquinas (las físicas y las que constituyen los

algoritmos de la red, que ha dejado atrás su fisicidad, sustituida por hologramas) van suplantando al hombre y el culmen de esa sustitución es la propia enunciación narrativa, que entendemos finalmente definida desde ese conjunto heteróclito que da título a la novela: *Membrana*.

El libro está lleno de referencias históricas y es muy rico en el conocimiento de vicisitudes que la civilización humana ha ido teniendo en el gozne de su evolución, y una de sus apuestas ha sido eludir la historia o trama argumental personal. Si acaso ha concedido algo (al lector común de novela le parecerá excesivamente poco) al proponer una parte de historia personal de dos personajes, Karla Spinoza y Ben Grossman, ambos detentadores de un pensamiento rebelde frente a lo que de una u otra forma resultaba proclive al fin de la Historia y Humanidad, como resultado de un uso subsidiario al Poder de la Ciencia y los dictados de las máquinas y Redes. Para hacer este resumen he tenido que realizar un injusto (para la novela) esfuerzo de comprensión, porque lo que creo mejor de ella es que impone un *dictum* poético de su propia formulación expresiva, no siempre racionalizable, por lo que un resumen termina siendo una forma de traición. El antetexto de la novela, que firma J.M. Coetzee creo que ofrece, una vez leída una clave:

«Al explorar el poder del pasado para producir el presente, la novela nos sugiere cómo explorar las posibilidades del presente para producir futuro».

Jorge Carrión, más allá que hacer una crítica, imagina en *Membrana* un futuro en forma de resultado inequívoco de errores (y horrores) del presente.

por José María Pozuelo Yvancos



Con gafas de color violeta

Laura Freixas ***Adolescencia en Barcelona***

La Moderna
244 páginas

Cuando todavía era una adolescente, Laura Freixas había decidido ya que sería escritora, de profesión escritora. Frente a la fórmula estereotipada «de profesión sus labores», ella tenía claro que lucharía para regatear el humillante papel que se había asignado tradicionalmente a las mujeres españolas. Ganarse la vida con la literatura para ser una mujer independiente y autónoma, sería su proyecto de vida. Y este es el hilo conductor que hilvanan los diferentes episodios de su primera autobiografía.

La autobiografía contempla la Cataluña de su adolescencia como un inevitable choque de trenes, que tratará de evitar. También como un abanico de contradicciones, que tendrá que armonizar. La rama familiar paterna de raíz catalana pertenece a la alta burguesía industrial. La rama materna de origen castellano representa a los «otros catalanes», los charnegos. Es decir, arriba y abajo, los ricos y los pobres, lo catalán frente lo castellano, etc. En su familia se escenificaba a la perfección la complejidad y tam-

bién la riqueza de una sociedad bilingüe, mestiza y problemática. Al fin y al cabo, un buen caldo de cultivo para la creación literaria.

Pero, ¿cómo armonizar una realidad de contrastes tan marcados? ¿En qué lado de la sociedad catalana situarse? ¿En el de los patricios o en el de los plebeyos charnegos? ¿Cuál de los dos mundos elegir? ¿Era posible hacerse uno propio? ¿Cómo conciliar ser mujer independiente en una sociedad machista? La solución la encontrará en la forja de una identidad propia: «Mi vida catalana con la lengua castellana, y mi experiencia española con la tradición literaria francesa».

La autora toma como guías a su abuela materna Mercedes y a su propia madre. Cada una con su estilo y virtudes se convierten en el espejo en el que mirarse. La abuela es la personificación de la generosidad, de la entrega abnegada, dispuesta siempre al sacrificio sin descanso para que sus nietos se diviertan y se encuentren a gusto. Tiene «el secreto de la felicidad simple». En su pobreza es espléndida,

y su figura crece aún más, al compararse con la contrafigura de la opulenta abuela paterna: rígida y egoísta, que encuentra solo en el dinero la medida del valor de todas las cosas, incluidas las personas.

Si la abuela Mercedes fue el paradigma en la infancia, la madre será el modelo en la juventud. Esposa de un empresario y de profesión sus labores, representa a sus ojos el ejemplo de cómo conciliar la dependencia económica y la independencia intelectual. De ella «heredará» el amor por los libros, por la literatura francesa en particular y por la lectura como fuente de satisfacción frente a la mezquina realidad. Su principal lección, que la hija convertiría en su enseñanza personal, es que la vida se encuentra siempre en otra parte. Por ejemplo, en los libros. «Mi madre cumplía lo que consideraba su obligación, como en la mili. Lo hacía con disciplina prusiana... [...] Pero no se creía una palabra». Las cosas de los hombres no podía hacerlas. Y las que le dejaban hacer a las mujeres no le interesaban. «La li-

bertad que no tenía la encontraría, sin riesgos, entre las páginas de un libro».

Laura Freixas analiza retrospectivamente los escollos que tuvo que superar para realizar su proyecto de ser mujer-escritora. El ejercicio le exige volver la vista atrás para recordar también cómo era la burguesía catalana de su adolescencia, con la que, por fuerza, habrían de chocar sus sueños juveniles. Para seguir el itinerario que le conduciría a enfrentar el reto de vivir de la escritura, realiza una muy personal, divertida y veraz crónica sociológica de la época. Al mismo tiempo que hace la radiografía de la sociedad catalana entre los años sesenta y ochenta, en los que España cambió profundamente, levanta su propio recorrido en aquel tiempo. El resultado es un testimonio personal de una época de crisis en la que se cuestionaron las señas de identidad, individuales y colectivas, los falsos señuelos ideológicos y las imposturas sociales del momento, pero sin desentenderse del poder imaginativo de la literatura, que no debe confundirse con la ficción.

Entre otros aciertos este relato mueve con soltura el foco narrativo entre el plano general y el particular, pasando con naturalidad de lo social a lo personal. Y lo hace en ambos planos con humor e ironía. Ironizar y ridiculizar puede ser fácil, cuando se trata de mostrar, por ejemplo, los aspectos más deplorables de una lejana sociedad retrograda, ya de por sí con bastantes elementos cómicos, como podía ocurrir al final del Franquismo o en los comienzos de la transición a la Democracia. Pero resulta mucho más arriesgado poner el acento irónico y reírse de una misma, como hace la autora en determinados pasajes de su relato. Si la España de aquellos años presentaba suficientes aspectos que movían a la risa, la joven Freixas, que atraviesa estos escenarios y protagoniza algunos episodios pintorescos, nos da una imagen de ella misma

no menos cómica, sobre todo en su etapa de militante antifranquista en la universidad. Allí aparece una adolescente torpe, empollona y desmadrada, una hija de la alta burguesía catalana, llamada a alcanzar grandes metas, convertida en luchadora anticapitalista, a la caza de un Che Guevara de urgencia: «Lamento decir que salí rana. No era mona, sino feúcha, bajita y con gafas; por más que me compraran la mejor ropa en las mejores tiendas, me las arreglaba para dar la impresión de ir mal vestida». Esta frase, que muestra el tono y el estilo de este libro, sirve para ejemplificar su mayor logro, un logro no exento de peligros, porque pisa un terreno lleno de trampas, en las que era fácil tropezar y hasta caerse.

Para esta primera reedición de *Adolescencia en Barcelona*, Laura Freixas ha escrito, a manera de prólogo, un texto en el que, además de hacer un breve memorándum de su itinerario como escritora, defiende el carácter literario de la autobiografía y explica las razones de su preferencia por esta. A su juicio la autobiografía entraña un mayor peligro que la ficción. No en vano en la autobiografía la escritora no solo arriesga su prestigio literario, sino que se expone a ser juzgada como persona. No es, por tanto, una cuestión de dificultad, sino de riesgo: «Es igualmente difícil caminar por un alambre a un metro del suelo que a cien metros. Pero hacerlo a cien metros de altura tiene mucha más emoción, para quien lo hace y para quienes miran», ejemplifica la autora. Para escribir una autobiografía una mujer tiene que vencer tal vez los mismos prejuicios que un hombre, pero el punto de partida no es el mismo. Le exige más y parte de una posición de desventaja evidente.

Con anterioridad a esta obra, Laura Freixas había publicado varios libros de novelas y cuentos, pero sería en este su primer libro explícitamente autobiográfico, al que siguieron *A mí*

no me iba a pasar y los tres volúmenes de diarios publicados hasta ahora, donde descubriría su propia voz, su voz más auténtica, imaginativa e innovadora. Una voz que dialoga consigo misma, se replica sin dramatismo y se guasea de su propia imagen. Su mirada es capaz de mostrar a la adolescente que fue a través del cristal humorístico y deformante del esperpento. En el género autobiográfico ha encontrado el cauce más adecuado para que su escritura fluya con veracidad y crédito.

por **Manuel Alberca**



Traumbuch

Patricio Pron
Traumbuch

Editorial Delirio
126 páginas

Dice Pron que dice Valery que quien desee contar su sueño debe estar infinitamente despierto. Infinitamente despierto -interpreto- en los dos sentidos: en el de ser consciente de lo que narra (para saber qué es significativo y qué no) y también en el de estar lo más alejado posible del estado onírico, en otro lugar, en vigilia. Y es que, al fin y al cabo, la única manera de estar dentro y fuera del sueño, de volver a ingresar en ese espacio ya abandonado, es interpretarlo, reutilizarlo, manipularlo. *Traumbuch* nace, en ese intento, como un diario de sueños parecido al que mantuvieron en vida autores tan célebres como Adorno, Kafka, Kerouac, Burroughs, Graham Greene, Ernst Jünger, René Descartes, Michel Leiris, Georges Perec, Hélène Cixous, Marguerite Yourcenar, Raymond Queneau, Michel Butor, Julio Cortázar, y tantos otros mucho más olvidables: es decir, primero como archivo, luego como material.

Como bien comenta el autor en el prólogo fueron los siglos XVIII y XIX los que presenciaron el traslado de una interpretación religiosa y profética de los sueños, a su interpretación simbólica a manos del psicoanálisis. Desde entonces, la especie humana ya no ha vuelto a soñar «ingenuamente», es decir, sin dejar

de buscarse a sí misma. Es imposible pensar nuestros sueños sin una perspectiva utilitarista. Y «no importa cómo se responda a la pregunta de “qué hacer” con el sueño -afirma Pron- la idea de que éste podría tener una utilidad somete al sueño a servidumbre, le impide ser, gloriosamente, él». Hay por parte del autor de *Traumbuch*, cierta nostalgia de la inutilidad del sueño (también en su jungiana apuesta por la difuminación de la autoría), cierta nostalgia que niega en parte la propia escritura de este libro, donde los sueños acaban resultando particularmente útiles, al menos para publicarlos aquí.

Dice también Pron que dice Pughonesi algo que confirma y niega esa teoría utilitarista: que una de las peculiaridades de los sueños es que dan la sensación de ser triviales y trascendentales al mismo tiempo. Y es precisamente esa doble cara inabismable (¿Cómo puede ser algo banal e inquietante a la vez? ¿Para qué sirve algo cuya naturaleza siempre se nos escapa?) la que hace que no haya manera de apropiarse de ellos, o para ser más precisos, la que provoca que todos los intentos de apropiación de lo onírico sean inevitablemente fallidos. Tal vez por eso, siguiendo su habitual sentido del humor, Pron empieza su libro de sueños en la pe-

riferia: con un listado de autores que no pudieron dormir, o peor aún, que temían ser enterrados vivos mientras dormían. Toda una constelación de insomnes o catalépticos, miedos y penurias que seguramente padezca también el autor, porque no hay miedo tan cierto como el que se confiesa en la primera línea.

Dice también Pron algo un poco más controvertido, a saber: que un libro de sueños «nunca es un libro más de su autor, que de hecho ni siquiera es de su autor si se piensa en sus peculiares condiciones de producción y la falta de control que ha tenido sobre su forma» y que también el sueño se sustrae al juicio crítico, porque «¿cómo leerlo? ¿Cómo juzgarlo? ¿Cuál es su valor, y en relación a qué?». Se me ocurren dos maneras; en tanto que puro material onírico (como es el caso el estudio clásico de Charlotte Beradt *Das Dritte Reich des Traums* [El Tercer Reich del sueño] (1966), en el que la autora narra los sueños que le contaron personas comunes y corrientes en la Alemania nazi entre 1930 y 1939, es decir un valor antropológico-sociológico) y en tanto que libro de los sueños de un autor muy concreto: Patricio Pron, tal y como nos sugiere que deberíamos hacerlo la portada, es decir un valor fetichista. Y tal vez

es aquí es donde la mera existencia del libro niegue el *statement* inicial de su autor, porque si hay algo que está claro en este *Traumbuch* es que es un (estupendo y muy consciente) ejercicio de literatura y que debe juzgarse como tal. No solo un libro más de Patricio Pron, sino también quizá, un libro importante para entender a Patricio Pron: en primer lugar porque es una selección que implica un descarte. Pron elige aquí un puñado de sueños tenidos durante nada menos que treinta años. ¿Con qué criterio? A mi juicio con dos: uno estrictamente literario, es decir, donde la historia es particularmente literaturizable y otro biográfico, donde los personajes (muchos de ellos reales y perfectamente identificables) revelan en sí rasgos de su propio carácter: sus autores fetiche, sus filias literarias, su familia, su perra, sus gustos musicales y cinematográficos, sus ganas de charlar con Bob Dylan, etc. *Traumbuch* funciona, a la vez, como libro de relatos y como autorretrato más o menos ficcional. Al fin y al cabo sabemos de Pron lo que Pron quiere que sepamos y tampoco hay nada que le deje particularmente mal parado. Es un libro de su autor también por otro motivo importante: la redacción de los sueños es cuidadosamente literaria y está muy alejada de un sentido meramente «archivístico». Pron, a diferencia de cualquiera, escribe sus sueños como escribiría un cuento, es decir, haciendo uso de todo su talento y con toda la verdad propia de la impostura literaria, con recursos de estilo para los arranques, para la indeterminación de los personajes, etc. En su peculiar estilo libre me recuerda mucho a la forma en la que Georges Perec o Kafka escribieron los suyos, es decir, probando el potencial literario de esas historias y no siendo necesariamente fieles a lo que soñaron. Es también un libro de

su autor porque su autor no puede evitar a veces la tentación de interpretar sus propios sueños (pag. 28) o de decir lo que ocurrió ese mismo día poco después (pag. 44) o incluso muchos años después, cuando le contó su sueño a Roberto Bolaño (pag. 99) o de comparar su sueño con otro que tuvo Walter Benjamin (pag.85). A veces los sueños ni siquiera son un solo sueño, sino un conjunto de sueños que se repiten con variaciones (pag.61) o funcionan como microrrelatos («Si se tiene la marca de un pie en la planta del pie entonces se es el diablo (oído en un sueño)» Pag.65) o recuerda al despertar, literalmente, textos de ¡cinco líneas de largo! (pag. 58).

Contamos nuestros sueños -dice Pron que dice Blanchot- «por una necesidad oscura: para hacerlos más reales: para apropiármolos, constituyéndonos, gracias a la palabra común, no sólo en dueños del sueño, sino en su principal autor y apoderándonos así de ese ser parecido, aunque excéntrico, que fuimos durante la noche». Para mí el sentido de este libro de sueños es precisamente éste: el intento del Patricio Pron diurno de apoderarse de ese doble tal vez no del todo fiable que fue el nocturno Patricio Pron. Reconozco mi debilidad por algunos: el sueño en que se circuncida a un Borges que luego resulta no ser ciego (con la consiguiente monstruosa decepción de su autor) (Pag.48), el sueño orwelliano donde se aplasta a los bebés para luego modelarlos de nuevo (pag. 33) o el método de adivinación de dos personas que se escupen la una a la otra en la boca, en la que la transferencia de líquidos es también la de los proyectos y deseos. También la recurrencia del tema de la orina que aparece en al menos cinco sueños con sentidos distintos otorga esa fascinante estructura onírica en la que un mismo miedo enlaza histo-

rias aparentemente disímiles. «No se puede beber agua y orinar al mismo tiempo», parece que le dijo alguien en sueños a Patricio Pron. (pag.59) Pero la afirmación resultó ser falsa, lo descubrió por la mañana.

por **Andrés Barba**



Fernando Quiñones en *Cuadernos Hispanoamericanos*

Virtudes Atero Burgos, ed.
**Fernando Quiñones y
'Cuadernos Hispanoamericanos'
(1955-1996)**

Editorial Universidad de Cádiz
662 páginas

A lo largo de su vida, Fernando Quiñones (1930-1998) colaboró en numerosos diarios y revistas culturales, o específicamente literarias, locales y nacionales, españolas e hispanoamericanas, pero quizá la que más frecuentó fuera *Cuadernos Hispanoamericanos*, pues llegó a contribuir con nada menos que 289 textos, en una época en la que esta revista era una referencia imprescindible, como sigue siéndolo ahora. Fue tan importante en los estudios académicos, sobre todo por sus excelentes monográficos, que se citaba con una abreviatura, *CHa*, que todos reconocíamos. Recuérdese que fue fundada en 1948 por Pedro Laín Entralgo, patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica, que acogía a los escritores cercanos al régimen, aunque no pocos de ellos acabaron militando en la oposición antifranquista.

Quiñones llegó a Madrid, procedente de su Cádiz natal, en 1952, y el año siguiente empezaría a trabajar en *Selecciones del Reader's Digest*, revista cuya versión española había aparecido en aquella misma fecha.

Unos pocos años después, Luis Rosales, director de *Cuadernos Hispanoamericanos* entre 1956 y 1965, le pediría colaboración, que inició en agosto de 1955 con un artículo sobre cine, y donde publicaría textos muy distintos, tanto de creación, poemas y hasta 14 cuentos, como artículos y reseñas de libros, destacando su interés por la música, el flamenco y el cine. Su última contribución se produjo en 1996, en forma de relato: «37'3 con Celosa y Flor», recogido en su libro *El coro a dos voces* (1997). Tras la muerte de Quiñones, la revista le dedicó un obituario anónimo en 1999. Su otro gran valedor en la publicación fue el poeta, ensayista y narrador Félix Grande, quien primero fue redactor jefe, luego subdirector y finalmente director. Con ambos escritores mantuvo una amistad estrecha a lo largo de toda su vida.

En el prólogo, se pregunta Atero Burgos por qué no ha tenido más repercusión la obra de Quiñones (p. 23). La respuesta no puede ser breve, porque es compleja, pero podría

adelantarse que quizá se debiera a la precipitación con que a veces publicó sus libros, lo que lo llevó a pulirlos con posterioridad en diversas ocasiones; en otros casos por la reiteración, por el abuso, de ciertas fórmulas, como me parece que ocurre con las crónicas. Sea como fuere, de la obra de Quiñones pueden extraerse buenas antologías de poesía, cuentos y artículos, de la misma forma que algunas de sus novelas y piezas de teatro me parece que siguen siendo notables.

De los muchos temas que se ocupa, hay tres que me llaman la atención, sin que por ello los considere más importantes que el resto: su interés por la literatura hispanoamericana, incluso por la menos obvia, quizá producto a veces de las amistades que hizo en sus frecuentes viajes a América; su vinculación con la cultura italiana, con traducciones, antologías y críticas de cine y literatura (en un artículo de 1970 se refiere a «la creciente atención hacia las literaturas de lengua castellana por parte de los medios culturales italianos»,

p. 444); y, por último, el frecuente interés que le prestó a los exiliados republicanos españoles: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Chaves Nogales, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Francisco Garfías y, entre los más jóvenes, Tomás Segovia.

Respecto a las antologías, comenta la editora del volumen que se mostraba reacio, y sin embargo compuso muchas (recuérdense las varias de cuentos para *Selecciones*, o las publicadas en la editorial argentina de Jorge Álvarez) y no parece que fuera solo por el beneficio económico, que tampoco podría ser mucho. En este mismo libro encontramos varias reseñas dedicadas a recopilaciones de poesía. Además le dedica comentarios a libros, tanto a autores jóvenes como consagrados: *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio (p. 82); *Las brasas*, de Francisco Brines (p. 190); *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez (p. 206); *19 figuras de mi historia civil*, de Carlos Barral (p. 222); *Sin esperanza, con convencimiento*, de Ángel González (p. 227); *Ángeles de Compostela*, de Gerardo Diego (p. 231); *Poesía (1934-1961)*, de Gabriel Celaya (p. 241); *Poemas a Lázaro*, de José Ángel Valente (p. 247); *Lugares del corazón*, de José Antonio Muñoz Rojas (p. 273); *...Que estás en la tierra*, de Gloria Fuertes (p. 280); los *Aerolitos* y *Los sonetos*, de Carlos Edmundo de Ory (pp. 282, 333); *Desolación de la quimera*, de Luis Cernuda (p. 285); *Suma y sigue* y *Cartas desde un pozo (1957-1963)*, de Ángel Crespo (p. 288); *A la sombra del mar*, de Manuel Padorno (p. 316); *Baladas para la paz*, de Enrique Badosa (p. 317); *Suma taurina. Verso, prosa y teatro*, de Alberti (p. 327); *Las piedras* y *Blanco Spirituals*, de Félix Grande (pp. 328, 396-399); *Política agraria*, de Gabino Alejandro Carriedo, (p. 339); *La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez (p. 364); y *Cuanto sé de mí*, de José Hierro (p. 515-518), entre otras muchas. A la vista de

tantas reseñas sobre libros de poemas, alguien debería emprender un trabajo sobre la labor de Quiñones como crítico de poesía, aunque él no se considerara tal.

Resultan de interés, además, los comentarios que dedica a los que denomina «escritores del Sur», en que se muestra contrario al exceso de verbalismo, al abuso del ingenio, y partidario de podar (pp. 269 y 270); se refiere en otra ocasión a «nuestra generación andaluza», de la que formarían parte, entre otros, Caballero Bonald, Aquilino Duque, Antonio Gala (de quien se muestra muy admirador y me parece que sobrelora, p. 341), José Luis Tejada y Manuel Mantero (pp. 486 y 489) y a los denominados nuevos narradores del sur (p. 546). El empeño por crear una literatura andaluza, sobre todo una novela, que tantos defensores tuvo, no cuajó, por su escaso fundamento. Opina, además, sobre los premios literarios: «esto de los premios, por honestamente que se haga, no es sino una lotería» (p. 618), las crónicas de viajes (p. 409), y sobre los distintos registros del castellano en los diversos países hispánicos (p. 436), entre otras cuestiones también de interés. Al final del volumen, como un último regalo, se recogen cuatro cartas inéditas, tres de ellas dirigidas al poeta Ricardo Molina.

La edición de Virtudes Atero Burgos es digna de encomio, pero creo que en su prólogo debería haber tenido en cuenta los trabajos que aparecen en una reciente monografía (José Jurado Morales y otros eds., *Si yo les contara... Estudios sobre Fernando Quiñones*, Trea, Gijón, 2022), en la que la misma autora ha participado, como –por ejemplo– el recorrido de Prieto de Paula por la poesía. Los diversos índices del libro resultan utilísimos, en especial el onomástico. En suma, se trata de un volumen importante para entender la cultura, la literatura de la segunda mitad

del siglo XX en España, e incluso en América Latina, y para calibrar la gran importancia que tuvo durante esas décadas la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

por **Fernando Valls**



La independencia ideológica

Mauricio Wiesenthal
El derecho a disentir

Acantilado
400 páginas

Barcelonés de infancia y juventud gaditanas, y ascendencia alemana, Mauricio Wiesenthal (1943) ha hecho resucitar entre nosotros el espíritu de la vieja cultura europea desde hace más de tres lustros. Tal cosa se pone de manifiesto en su «Trilogía europea», compuesta por *Libro de Réquiems* (2004) –donde revisó sus inquietudes literarias y vitales, así como sus artistas predilectos–, *El esnobismo de las golondrinas* (2007) –mil anécdotas y vivencias sobre autores ingleses, franceses, germanos, rusos, italianos...– y *Luz de vísperas* (2008), una voluminosa novela que constituyó otro modo de recorrer Europa, con fondo intelectualista y emocional. Una querencia por el Viejo Continente que se hacía patente también en su anterior libro, *Orient-Express. El tren de Europa*.

Con estos y otros libros, ha destacado como un cultísimo analista del pasado, gracias a su erudición universal, y como un maestro para entender nuestro hoy, lo que en su caso equivale a estar preparados para el futuro que nos espera. Asimismo, se trata de un

autor de sesgo romántico, idealista, sensible a los valores cristianos y al legado grecolatino; un viajero por todo el planeta además desde muy joven, aparte de ser un experto enólogo, sobre lo cual ha publicado un mastodónico diccionario.

Ejemplo de la fina mirada a su entorno e historia es un libro que analizaba el carácter español a partir de su cultura y tradiciones: *La hispanibundia. Retrato español de familia* (Acantilado, 2018). Con este palabro denominaba lo que sería un rasgo intrínseco: cierta «vehemencia del corazón» que se manifiesta en nuestros conquistadores y políticos, en nuestros escritores y personajes de ficción. A partir del subconsciente primitivo o del lenguaje, Wiesenthal enseñaba «cómo se forjó en la historia, en la literatura y en la leyenda el carácter que distinguió al español». De tal modo que hablaba de etimologías sobre nuestra geografía, de la honra y la corrupción, de la antigua virtud de la austeridad, de la picaresca, de la envidia, del bandolerismo, de la colonización americana, de Velázquez, de la fiesta de los toros, de

la Inquisición, del nacionalismo, de la emigración, de la Leyenda Negra, de la mística, de las dos Españas en litigio...

Poco a poco, Wiesenthal ha ido desarrollando este sello propio a la hora de mostrar su insobornable independencia intelectual universal mediante libros misceláneos de saberes diversos, exploración histórica y crítica a lo peor que tiene hoy nuestra sociedad. Y es que este hombre de increíble erudición, de cultura infinita –pero como la que no tiene hoy casi nadie: una cultura activa, crítica, punzante, que interpreta el pasado y lo convierte en reflexión del propio presente–, vuelve a la acción con otro libro asombroso, valiente, extremadamente interesante, con el que provocará nuestra conciencia: *El derecho a disentir*.

Ensayos punzantes, que mezclan biografía, análisis de nuestra realidad, crítica cultural, profundidad histórica..., que buscan ubicarse en lo que el autor llama en diversas ocasiones lo «intempestivo», es decir, como dice la RAE, «que es o está fuera de tiempo y sazón». Wiesenthal es el rebelde que no huye cada segundo de lo acom-

daticio y consabido, que nos llama a horas intempestivas para empujarnos a pensar en lo que hacemos y lo que pensamos, en lo que sabemos en definitiva, y que bucea donde nadie se atreve, analizando con una audacia incomparable nuestro mundo hoy en día, regido por el materialismo vacío y lo frívolo-instantáneo.

Si su maestro y faro intelectual y moral Stefan Zweig ya escribió y describió *El mundo de ayer*, y luego se quitó de en medio, Wiesenthal ha resistido, tomando el testigo de su legado europeísta, para poder llegar hasta el «mundo de hoy». Por eso, *El derecho a disentir* ha sido escrito, de algún modo, a lo largo de cincuenta años en el curso de sus viajes, estudios, clases... hasta conformar un testimonio crítico del tiempo presente. En él ataca comportamientos que tienen que ver con la intolerancia, la petulancia, la ignorancia, todo lo que nos embrutece y nos lleva al salvajismo colectivo, consciente de que el racismo, los fascismos, el comunismo, la homofobia, el populismo y el nacionalismo se fundamentan en el odio a las diferencias. Wiesenthal hace mucho que conoce el diagnóstico de Freud, cuando dijo que estos rasgos de intolerancia hacia el prójimo proceden del «miedo» que ciertos ignorantes sienten hacia todo el que es distinto, por su físico, por su educación, por su fortuna, por sus ideas o por sus creencias.

Ciertamente, el autor una y otra vez querrá mirar hacia el pasado lejano para extraer las mejores lecciones que adoptar a la cotidianeidad. «Sé bien que mi reivindicación de los valores y arquetipos clásicos va a contracorriente de las tendencias intelectuales. Desde Voltaire y Darwin todo el mundo quiere ser progresista y «científico» para no caer en el oscurantismo reaccionario. Sin embargo, tengo la clara conciencia de que nosotros, los europeos, al combatir la oscuridad de la Edad Media –en nuestra valiente defensa de la Ilustración– cometimos

el error de socavar también los valores del humanismo, eliminando la fe», dice en la página 107, en el capítulo titulado «Salvajes y racionalistas».

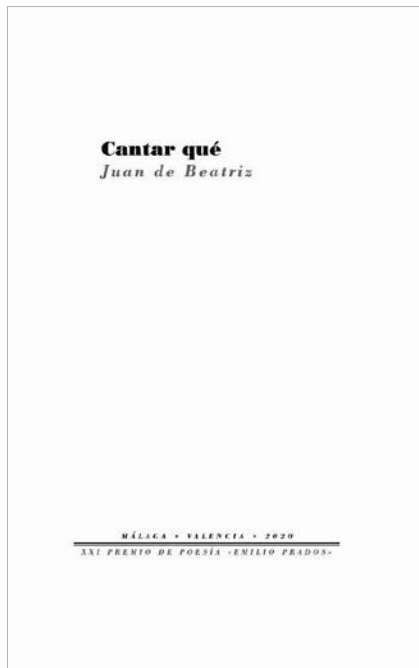
Y esto es así porque Wiesenthal, en toda esa infinitud de hacer literatura a partir de toda una vida volcado en oficios variopintos y en escuchar y observar, en conversar y conocer, siempre ha afirmado que el mundo de la justicia y de la ciencia no está reñido con los principios espirituales y morales. De ahí que *El derecho a disentir* sea un cuestionamiento implacable al ambiente capitalista y consumista que nos empapa la existencia día tras día sin remisión. Alude, asimismo, a lo *antimoderno*, sabedor de la gran frase de otro de sus autores fetiche: «Si hubiese querido caer en la depravación –escribió Goethe– solo tenía que haberme dejado llevar por los que me rodeaban». Además, aplaude a Antoine Compagnon y a los autores franceses de la segunda década del siglo XX que utilizaron la palabra *antimodernos* para referirse a los maestros que legaron una visión desencantada de la modernidad. No eran estos reaccionarios, ni ultras, sino autores que, en efecto, podríamos llamar *intempestivos* (adjetivo muy querido por Nietzsche), porque no se dejaron arrastrar por las modas de su tiempo, y reivindicaron la vigencia de tareas y valores que habían sido enterrados, de manera prematura, por la soberbia de las revoluciones populistas.

Por todo lo apuntado, uno se acuerda del Henry David Thoreau que decía que «sólo uno en un millón está lo bastante despierto para el ejercicio intelectual efectivo, sólo uno en cien millones, para una vida poética o divina». Wiesenthal –una guía en los principios de integridad e independencia, una autoridad moral única– es ese individuo excepcional. Hay que felicitarlo, por tanto, de tener un pensador de esta dimensión cerca de nosotros, que tan pronto es capaz de publicar una descomunal biografía de mil pági-

nas sobre uno de sus poetas que más le han acompañado –*Rainer Maria Rilke (El vidente y lo oculto)* (Acantilado, 2015)–, que un estudio portentoso de Tolstói, a partir de sus viajes, en plena URSS y a Yásnaia Poliana, titulado *El viejo león* (Edhasa, 2010)–, o incluso una obra tan personal como *Siguiendo mi camino* (Acantilado, 2013).

Aquí, la experiencia íntima se intensificaba gracias a un puñado de canciones en diferentes idiomas que el propio autor solía interpretar en público de joven, en hoteles, cafés, cruceros, apareciendo en aquellas páginas boleros, coplas españolas, romanzas rusas, zambas, tangos... «Cantar fue una de las aficiones de mi vida que me ayudó a sobrevivir en mis años de bohemia», decía en aquella ocasión, la enésima, en que fundió erudición, viaje, búsqueda de los maestros de la antigua cultura europea y romántica autobiografía. No en vano: «El arte es, para mí, una emoción que, apoyada en honda experiencia sensual, nos regala el pozo de una vivencia mística o espiritual», dijo en el prólogo de su libro de versos *Perdido en poesía*, de continuo buscando en sus viajes el amor por la cultura, por absorber todo lo que incumbe al ser humano: al prosaico y al artístico, al más alto esteta o al vagabundo.

por Toni Montesinos



Cantar qué

Juan de Beatriz
Cantar qué

Pre-Textos
88 páginas

Este primer libro de Juan de Beatriz (Lorca, 1994) amalgama entre sus versos un muestrario de temas y formatos que, sin pretender lo unitario, alcanza la redondez gracias a la conciencia de saber en todo momento desde dónde nace y hacia dónde se dirige su escritura. Este lugar es el territorio de lo que de manera cursi se podría denominar como inefable, aunque aquí lo denominaremos como hatillo de palabras para una hoguera en honor a San Juan de la Cruz, lenguaje que se expresa en el lenguaje (parafraseando a Valente) o lo misterico, y siempre -y gracias a ello a salvo de caer en esa esencialidad sobre la nada y palabra que efectivamente lleva a no decir nada- sirviéndose de ciertas tomas de tierra en lo vivencial y un suerte de estética de lo tecnopunk que hacen de cada poema un nido de tensiones tan hermosas como electrizantes. Es Juan de Beatriz uno de los poetas más en forma de su generación, todo el que se haya acercado a alguna de sus entrevistas podrá comprobarlo. Ampliamente formado en grados, residencias, masters y premios de investigación se agradece aquí que no

abra su abanico de teorías y saberes, y que nos deje siempre con esa curiosa impresión de que el autor sabe mucho más de lo que cuenta en sus versos. Y así está bien. Brindemos por la sugerencia en pos del lirismo, claro.

Dividido en cuatro partes precedidas de un poema de apertura, en el que podemos leer «no hizo la voz al canto, / ¿al canto? Sí, / al canto ojos en blanco que en verdad / es puro trino / temblando a la redonda/ de las lumbres». Como una primera declaración de su credo, *Cantar qué* se inicia en la primera de ellas denominada «Saborear el fruto» por un conjunto de versos en los que el poeta, no sin cierta ironía, se pregunta acerca de la sentencia que en los últimos tiempos viene augurando la muerte de la poesía. Así el libro da comienzo en esta primera parte con sendos poemas respecto a la autopsia del poeta y la autopsia del poema en los que el autor se define en su relación al canto con estas palabras: «Por más que yo me callo, el poema / a sí mismo se escribe / como a su aire / y a ver quién lo detiene». Con esta lírica no exenta de gracia y tan decantada

hacia la oralidad nos adentramos en el primer grupo de textos de marcada temática metaliteraria y entre los que pueden surgir las resonancias a lo mejor de la generación del 50 (Gamoneda, Valente, Rodríguez).

Sigue su desarrollo el libro en las dos partes centrales «Carne de asombro» y «Todo lo cóncavo», en las cuales vienen a decirse lo que podría ser el armazón fundamental de todo el conjunto. Aquí, Juan de Beatriz, asume temas tan tópicos y fundamentales en la poesía como el amor, la muerte, la vida o el paso del tiempo y los hace suyos a través de un entramado que los concretiza sirviéndose de la propia genealogía familiar, la experiencia vida (que asoma con sutileza de cuentagotas) o el conjunto de referencias culturales que se adivina tanto en los títulos, citas, y en los propios versos, como el censo de ilustres a los que el autor hace ofrenda con su propio devenir creativo.

Se va trenzando así, en estas dos partes centrales de *Cantar qué*, una nómina de poemas entre los que el autor nos lleva de un formato a otro con

agilidad y siempre servido de esa gracia antes mencionada, gracia que no es sino el disfrute plasmado y patente del artista que se da a la exploración y no cesa de generar pequeños hallazgos en el camino elegido. Ese camino elegido, o veta en la que De Beatriz aquí se recrea es el de las tensiones, ya que todo el libro es un juego de tensionado entre las distintas formas de composición poética y el tira y afloja surgido entre aquello que suele denominarse como «alta» y «baja» cultura.

De entre los formatos, con una general preminencia de poemas en verso libre compuestos principalmente de endecasílabos y heptasílabos pero sin temor a dislocar esas medidas cuando es necesario, también damos con haikus o poemas en prosa. Los haikus se nos sirven aquí a manera de pequeños entremeses con los que tomar aliento y que anticipan la potencia del siguiente texto. Así tras «Cuántos inviernos / esconden los jardines / en primavera» nos llega el poema «Ubi sunt entre geranios» en cuyo cierre leemos: «Dónde tanto silencio -tú oír, ver y callar- / con la espalda quebrada hacia dios / y mi abuela frotando, / fregando mientras canta / -no toques que se rompe- / los lloros que se heredan junto al hambre». Y quizás sea ahí, en ese territorio abierto a la genealogía familiar donde ese tensionado se haga más interesante, ya que consigue, como ya se ha dicho anteriormente, concretizar los grandes temas de la poesía y la vez generar el trenzado de la inteligencia, la cultura y la emoción del que todo buen poema debe servirse para considerarse como tal. Como buen ejemplo de comunión entre «alta» y «baja» cultura está uno de los poemas dedicados a la abuela y en el que se da una confluencia paradigmática entre ambos discursos que no vienen sino a ser, al fin y al cabo, el mismo: «Como mi abuela, / que no escribe su nombre, / pero parió una familia / y cita sin saberlo a un tal Bataille: / amar es afirmar / la vida hasta en la muerte».

También cabe hablar del juego de sampleos que recorre el libro. Vamos dando con el «Sampleo de narciso», «Sampleo de un tema pizarnikiano», «Sampleo de tema kavafiano» o «Sampleo de aire cernudiano» como un cantarse en el trasunto literario que el autor acumula en su interior y que, siendo tan acertado término, aporta frescura sin caer en la banalidad efectista de la terminología posmoderna. Por lo general recurso manido y dado a utilizar el calzador como herramienta literaria.

De entre los temas tratados sorprende la capacidad para salir ileso de cursilería al tratar el gran tema del amor. Tema recurrente por antonomasia y que, pese al atrevimiento generalizado entre todo nuevo sujeto lírico, requiere de ciertas tablas que eviten salirse en la curva del ridículo. Cualquiera que lea «Cuádruple forma de la ausencia» tendrá ante sí un ejemplo cabal y verdadero de aquello que significa la poesía amorosa.

Por último, el libro vuelve a retomar el tono metapoético más explícito en su última parte «Adiós al tiempo de las rosas» cerrándolo con el que puede ser el texto más ambicioso de cuantos lo componen: «Bolaño me da el tono y cierro cantar qué». Poema extenso que hace las veces de poética o ideario existencial, porque aunque De Beatriz se ponga a maniobrar con el alto voltaje de lo metaliterario siempre existe esa sutil toma de tierra que asume la consonancia de lo más elevado del pensamiento abstracto con el mundo de lo tangible. «Y en tanto ver sin ver, cerré mis ojos. / Así logré entonar / otras más altas cotas / de un canto desbordado».

En definitiva, *Cantar qué* es un libro que se sirve de las tensiones para alcanzar su cometido, cosa esta nada original ya que la joven poesía española anda tan nutrida de este ingrediente que bien podría alguien ponerse a recetar pastillas contra la tensión poética. Su maravilla estriba en la capacidad

de manejar esta tensión y hacer de ella un discurso artístico de una verdad sin pirotecnia ufana. Porque la gracia de la tensión está en la sutileza de estirar la cuerda sin llegar a generar una nota estridente, sino una vibración que acomode con serenidad elementos dispares a un mismo acorde.

por **Constantino Molina**



El escondido drama de un vivir cotidiano

Fernando Aramburu
Los vencejos

Tusquets
698 páginas

En las páginas de esta misma revista escribí, reseñando *Patria* (2016), que el arte de la novela de Fernando Aramburu se situaba en la inmensa y alargada sombra de las novelas galdosianas de los años ochenta y noventa del siglo XIX. *Los vencejos* (2021), sucesora inmediata de la deslumbrante novela de 2016, pertenece por derecho propio a aquella filiación galdosina, como también las obras de Almudena Grandes o Rafael Chirbes, cuyas andaduras desgraciadamente ya se han cerrado. En una interesante entrevista de Jesús Ruiz Mantilla a Aramburu (*El País Semanal*, 22-VIII-2021), el escritor vasco reconoce la herencia galdosiana, no sólo en el rigor del callejero o en la atención a los trabajos y los días que ocupan a los personajes, sino en la introducción de «figuras de ficción en escenarios reales, algo que él hizo muy bien y de manera continuada. Es una combinación que a mí me hubiese gustado lograr». Y aun añade un aspecto más de esa filiación galdosiana: «La caracterización de los personajes en su manera de hablar. No son lo que el autor describe, sino como

ellos mismos se definen por su forma de expresarse, sin que el narrador los tutele». En efecto, *Los vencejos* es una novela que quiere imitar la realidad del Madrid contemporáneo, para –me amparo en la autoridad de Leopoldo Alas analizando en 1895, *Torquemada en la hoguera*– sacarle el jugo estético y la experiencia particular del narrador protagonista, por medio del reflejo artístico que no tiene «otro camino que el análisis profundo, exacto, sabio, *significativo*», que Aramburu con ademán naturalista practica a lo largo de un año de la vida del protagonista y de las cerca de setecientas páginas de su novela.

Los vencejos es una invitación a reflexionar sobre la condición humana, que generalmente no se manifiesta en los héroes, sino en las existencias calladas y oscuras. Situado el relato primero, que nace de las anotaciones diarias del protagonista –«Menos mal que escribo sin responsabilidad de literato» (p.169)- dirigidas a su hijo –¿Las leas algún día, hijo mío, cuando yo no esté? ¿Habrás tenido la lucidez y la paciencia de llegar hasta aquí? ¿Ha-

brás entendido algo? (p. 189)-, desde el primero de agosto de 2018 al 31 de julio de 2019, momento en el que se debía cumplir la decisión de suicidarse: «Mi proyecto para el 2019 es que me quitaré la vida en la noche del 31 de julio al 1 de agosto, no sé todavía dónde ni cómo» (p. 291), escribe en la anotación correspondiente al 31 de diciembre, como deseo pío para el año nuevo. Todo lo que se cuenta en la novela –la historia, o mejor, las historias, que siempre confluyen en el protagonista- proceden de la escritura, de los trozos de «diario de escritura personal» (p. 342), que incluso le permiten sentirse a ratos novelista. «A veces, de tanto poner recuerdos por escrito me siento un poco novelista» (p. 594), anota el 8 de junio.

El protagonista es Toni –también se llama Toni el perro de Águeda, uno de sus primeros amores y personaje fundamental para impedir su suicidio-, profesor de 54 años que enseña Filosofía en un Instituto –«Aquí, donde me veis, soy lo que Máximo Manso, el personaje de Galdós, afirma de sí mismo cuando se califica de *triste pensador de*

cosas pensadas antes por otros» (p. 364), lo que le lleva verse como un farsante ante un grupo de alumnos aburridos, si bien sus reflexiones sobre la política educativa son pertinentes y certeras. Como recuerda el 3 de abril en su juventud se decantó por la filosofía porque «vi en ella el camino recto hacia lo que yo deseaba ser, un hombre libre que transforma sus pensamientos en textos» (p. 471). Quería ser un ciudadano dedicado de lleno a reflexionar por escrito. Y, en el fondo, lo ha debido ser como atestigüan los textos de los sucesivos días del año que desea sea el último de su vida. La variante es que las reflexiones, ancladas en la vida, se han vestido de novela.

Y en la novela –que es el conjunto de anotaciones sucesivas de un año, con noticias de lo que vive a diario y con una densa y tupida información de lo que ha vivido desde la infancia– Toni se va desprendiendo de sus lecturas, de sus libros, de su mundo intelectual. Creo que el punto final se puede situar el 19 de julio, en el paseo que a primera hora de la tarde inicia «con el Moleksine de tapas negras bajo el brazo», hacia Malasaña –«por donde anduve mucho de joven» (p. 672)– para desprenderse de ese «cuaderno repleto de citas filosóficas» (p. 673). Ya de vuelta en casa, le parece que la ducha le «limpiaba de adherencias librescas, de nociones y conceptos y frases y máximas que en el fondo no me han servido nunca para nada» (p. 673).

El 8 de noviembre escribe: «Prosigo mi campaña de suelta de libros por la ciudad [...] Libros que me dejaron honda huella, con los que aprendí, con los que disfruté y me emocioné [...] ¿Para qué he leído tanto? ¿De qué me han servido los libros? Bien sé que no me han salvado de nada» (p. 201). Tras un largo recorrido de suelta de libros, el 15 de julio, a las puertas del suicidio, anota: «De mi abundante biblioteca, reunida con gran esfuerzo económico durante largos años, apenas queda un centenar de libros» (p. 665). De ahí que el final de

la novela, seis días después del previsto suicidio no consumado y tras el entierro de su esperpéntico amigo Patachula, Toni escriba: «Han transcurrido seis días desde entonces y esta mañana he comprado un libro» (p. 698). La ruina intelectual ya tiene un dique y seguramente empieza a estar convencido de un pensamiento de Bertrand Russell que anotó el 30 de diciembre: «No creo que exista superioridad mental alguna en el hecho de ser un desgraciado» (p. 289). Su «soñada conversión en vencedor» (p. 341) ha sido vencida por Águeda, cuya presencia en la vida de Toni es decisiva a partir de enero de 2019, veintisiete años después de una vaga relación sentimental, cerrada por imposición de Amalia, tras la noche inolvidable de Lisboa, motivo recurrente de las relaciones sexuales de Toni con su mujer, en su escondido drama del vivir cotidiano.

Madrid –«esta ciudad me ha parecido aceptable como escenario de mi vida» (p. 672)– es el cronotopo de la novela, del día a día de un año amargo y de las analepsis a las que el diario de Toni recurre con frecuencia. Analepsis que dan noticia, siempre desde la perspectiva de quien tiene decidido su suicidio, de unos padres violentos, de las diferencias con su hermano Raúl, de su mujer Amalia, de su hijo Nicolás y de un pequeño abanico de personas, entre las que tienen relevancia Águeda, Patachula y Diana Martín, madre de una de sus alumnas y cuya aventura con el narrador no tiene entera justificación. Los personajes más importantes son Amalia y Nicolás. El 4 de noviembre escribe con respecto a su mujer: «En breve tiempo pasamos de la simpatía al desprecio, de los besos y las risas a un odio desatado» (p. 193), odio que se acrecienta cuando Amalia quiere matar a su perra Pepa, su más fiel compañera, y, sobre todo, al verse abandonado cuando Amalia inicia su relación con Olga, «autoritaria, celosa, acuciaba a Amalia para que me dejase» (p. 598). Y Nicolás, el hijo que

se ha convertido en un desamparado, tan irresponsable como violento, aunque como escribe su padre el primero de julio: «Este chaval me quiere. A su manera, pero me quiere» (p. 639).

Las anotaciones de Toni no descuidan el contexto histórico y los hechos que juzga más significativos: la larga sombra de los atentados del 11M, el niño de Totelán, la manifestación de las derechas en Colón, la huelga de taxis y, sobre todo, la invención nostálgica y tozuda del *procés*. Un novelista realista, aunque indague en la intrahistoria, no puede dejar de lado la historia, y menos quien desde los cuentos de *Los peces de la amargura* (2006) sabe de su simbiosis.

Novela compleja, novela que, como advertía Clarín reseñando *El amigo Manso* de Galdós en 1892, pertenece a los novelistas superiores, «aquellos la lectura de cuyas obras nos da tanta enseñanza, sin más que el espectáculo de la vida, como la obra más seria de filosofía». El espectáculo de la vida y su conocimiento (a veces muy ácido) no es más que el resultado de concebir la literatura –lo repetía hasta la saciedad el gran realismo decimonónico– como el reflejo artístico de una sociedad determinada en un determinado momento. Creo que *Los vencedores* lo consiguiera ampliamente.

por Adolfo Sotelo Vázquez

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Don / Doña _____

Con residencia en _____

Ciudad _____

CP _____

País _____

DNI/Pasaporte _____

Email _____

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

ESPAÑA

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

EUROPA

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

RESTO DEL MUNDO

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5 €



40181 700982