

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

Palabras / imágenes / palabras
Coordinan Patricia Almarcegui
y Vicente Luis Mora

ENTREVISTA

Marcos Giralt Torrente

MESA REVUELTA

José Balza, Yannelys Aparicio
Guillermo Carnero
Juan Carlos Abril

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aacid.es
T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos
@aacid.es
T. 915827945

Imprime

Solana e Hijos A. G., S. A. U.

San Alfonso, 26
CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional

para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Josep Borrell Fontelles

Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ana María Calvo Sastre

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas Casteleiro

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

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 MLA Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

PALABRAS / IMÁGENES / PALABRAS

- 4 *Sandra Santana* – Palabra por palabra: prácticas de escritura conceptual en el siglo XXI
- 15 *Patricia Almarcegui y Vicente Luis Mora* – Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica
- 26 *Manuel González de Ávila* – Ver y leer: la permanente actualidad de la caverna
- 38 *Miguel Ángel Hernández* – La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura
- 49 *Vicente Luis Mora* – Diálogo con César Aira
- 60 *Patricia Almarcegui* – Diálogo con Alicia Kopf



ENTREVISTA

- 71 *Carmen de Eusebio* – Marcos Giralt Torrente: «La buena literatura siempre es un viaje de lo particular a lo universal»



MESA REVUELTA

- 80 *José Balza* – Intervalos
- 92 *Yannelys Aparicio* – Eliseo Diego y Gabriel García Márquez antes y después
- 104 *Guillermo Carnero* – Barcelona en tiempos de los novísimos, y hoy (1968-2018)
- 114 *Juan Carlos Abril* – Una aproximación a *Las maneras del agua*, de Minerva Margarita Villarreal



BIBLIOTECA

- 134 *Juan Ángel Juristo* – Nueve miradas cotidianas
- 138 *Eduardo Moga* – Diario total
- 143 *Fermín Herrero* – Otra lección de humildad
- 147 *Antonio José Ponte* – Manhattan, Cuba, azúcar, tabaco y revolución
- 151 *Javier Serena* – Detectives de su propio pasado
- 155 *Manuel Alberca* – Aramburu se retrata
- 158 *Julio Serrano* – ¿Eres feminista?





**Palabras / imágenes
/ palabras**

Coordinan Patricia Almarcegui y Vicente Luis Mora

Por Sandra Santana

PALABRA POR PALABRA

Prácticas de escritura conceptual en el siglo XXI

Difícilmente se puede entender el movimiento conocido en Estados Unidos como *conceptual writing* sin atender a un nombre propio: Kenneth Goldsmith. La escritura de este autor, que cuenta entre sus reconocimientos el ser el primer poeta laureado por The Museum of Modern Art (MoMA), parte de una premisa fundamental: «Si no estás haciendo arte con la intención de copiarlo, no estás haciendo arte del siglo XXI» (2005, s. p.). Goldsmith es un escritor que hace precisamente eso que tantas veces nos advirtieron en el colegio que no debíamos hacer: copiar. Así, para llevar a cabo uno de sus libros, recogió mediante una grabadora cada palabra pronunciada durante una semana, desde la mañana del lunes hasta la noche del domingo (*Soliloquy*, 2001); para otro, utilizó una edición del *New York Times* del día 1 de septiembre de 2000 y la transcribió de forma íntegra (*Day*, 2003); otra de sus obras la confeccionó a base de reunir predicciones meteorológicas durante un año (*The Weather*, 2005). «Fui un artista; después me convertí en poeta; después en escritor. Ahora, cuando me preguntan, sencillamente me refiero a mí mismo como un procesador de textos» (2005). Un autor-procesador de textos que considera el fin de la literatura, que tantos pronosticaran de forma apocalíptica con la llegada de internet, como un motivo de celebración, pero que, paradójicamente, ha propiciado también el nacimiento de un movimiento literario fruto de un número significativo de antologías y exposiciones durante las últimas décadas.

Además de por su catálogo de obras «in creativas» (2011), Goldsmith es incluso más conocido por ser el editor de una página web que ningún interesado en el arte contemporáneo ignora: UbuWeb. Este espacio, que comenzó siendo un repositorio

de poesía concreta, visual y sonora, fue abriendo poco a poco el espectro de sus contenidos e incluyendo obras de vídeo, danza y creaciones de música experimental que no guardan ya, necesariamente, vinculación alguna con la escritura. Es en este nutrido caldo de cultivo donde se fragua la genealogía de lo que, desde el comienzo del presente siglo y hasta la fecha, ha despuntado como una corriente literaria rodeada de polémica. Acuñaado por Craig Dworkin en 2003 a través de una antología publicada en la página de UbuWeb,¹ el término de «escritura conceptual» describía en origen un *corpus* en el que se recogían, junto con muestras del grupo OuLiPo o de escritores vinculados a las vanguardias históricas, como Gertrude Stein o Samuel Beckett, abundantes escritos de autores relacionados con la escena artística americana de los años sesenta. Son numerosos los artistas que en esta década se sirvieron del texto como materia prima para sus obras, junto a la acción, la fotografía o las instalaciones. Al revisar la obra de Robert Smithson, Lawrence Wiener, Adrian Piper, Hanne Darboven, Robert Morris, Joseph Kosuth o Dan Graham, por poner sólo algunos ejemplos de una larga lista, es fácil percibir cómo se apunta en ellas una reflexión que afecta al propio lenguaje, sus posibilidades y paradojas. Dworkin, poeta él mismo y creador de un importante archivo digital de poesía experimental y de vanguardia,² se ha convertido en uno de los referentes teóricos que ha puesto de manifiesto estas cuestiones.

El estudio de la utilización de recursos lingüísticos en el arte de los sesenta es enormemente complejo, pero tiene la ventaja y el interés de permitir trazar puentes entre movimientos –como Fluxus, el minimalismo o el arte conceptual– y realizar interconexiones entre la música experimental, la poesía y las artes plásticas que resultan cruciales a la hora entender el espacio creativo del periodo (Kotz, p. 7). Un caso paradigmático de la permeabilidad entre géneros presente en estas prácticas artísticas lo constituye la obra de Vito Acconci, artista del que Dworkin ha editado sus escritos tempranos (2006) y editor, junto con la poeta Bernadette Mayer, de la revista *0 to 9*. Esta publicación, nacida en 1967 durante la fiebre «fanzinera» del ciclostil como una respuesta inconformista a la estética de la escuela poética de Nueva York, acabó reuniendo en sus páginas a lo más granado de la escena artística del periodo (Yvonne Rainer, Sol LeWitt, Robert Smithson, etcétera), al tiempo que retrataba el desvanecimiento de los márgenes entre disciplinas

que se estaba produciendo y que acabará consolidándose en la década siguiente. Asimismo, los seis números que la componen son también testigos de una tensión que se percibe en el trabajo con el texto, puesto que, mientras que algunos artistas, como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner o el grupo Art & Language, insistían en la desmaterialización de la obra con piezas eminentemente textuales, otros destacaban la condición material del lenguaje, evidenciando una preocupación que casaba con el giro en las humanidades, impulsado por la teoría posestructuralista durante la misma época. Artistas como Robert Smithson (*A Heap of Language*, 1966)³ o Mel Bochner (*Language is not Transparent*, 1969) han dejado importantes ejemplos de ello. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que en esta década la poesía concreta, con su énfasis en la dimensión plástica del texto, aunque experimentaba ya cierta decadencia como movimiento globalizado, ve aparecer en Estados Unidos algunas de las principales antologías que han servido como referentes de esta práctica.⁴ Los escritores que en el siglo XXI se reconocen como conceptuales en literatura, sin eludirla, parecen querer recoger esta tensión entre la supuesta inmaterialidad de la idea y lo que es una preocupación principal para toda escritura que se quiera heredera, en algún sentido, de las vanguardias históricas de principios del XX. En palabras de Dworkin: «La opacidad del lenguaje es una conclusión del arte conceptual, pero constituye una premisa para la escritura conceptual» (2018, p. 44).

Entonces, ¿en qué se diferencia la actual escritura de sus antecedentes en el ámbito del arte? Al preguntarle si se consideraba a sí mismo un artista conceptual, Carl Andre, una de las referencias clave de la nueva escritura conceptualista por su temprana obra poética,⁵ contestaba en 1970 de manera rotundamente negativa: «Mi arte emerge del deseo de tener cosas en el mundo que de otro modo nunca hubieran estado en él. Soy un materialista, un admirador de Lucrecio» (Tucman, p. 60). Y venía a subrayar con estas palabras el hecho de que, conceptual o no, una obra de arte siempre tiene un resultado material. Haciendo nuestra esta posición materialista de Andre, podemos decir que, más allá de los conceptos, los objetos resultantes de estas prácticas son libros y, como tales, se mueven dentro del circuito de editoriales y librerías, aunque muchos de ellos estén disponibles en versión digital o se distribuyan en impresión bajo demanda. Asimismo, es mediante antologías (órgano clásico de la canonización literaria) como se delimita el espacio

en el que se desplaza esta escritura. Diez años después de la recopilación de textos realizada por Dworkin para UbuWeb, otro volumen recogía los frutos ya necesariamente maduros de este movimiento. En *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, se dibujaba el contorno de una herencia que, sin abandonar referentes del mundo del arte, aparecía ya más volcada hacia lo literario y, en concreto, hacia el terreno de la poesía. Desde Denis Diderot o W. B. Yeats a Hart Crane, J. G. Ballard o William Burroughs, el linaje de esta escritura desembocaría en ejemplos de la poesía L=A=N=G=U=A=G=E de Ron Silliman y Charles Bernstein, quienes aparecen como sus antecedentes lógicos más inmediatos en Estados Unidos. Sin embargo, todas las obras recogidas en la muestra coinciden, salvo mínimas excepciones, en un rasgo común: proceden de materiales encontrados que, más o menos elaborados, dan lugar a una nueva composición literaria. Así, Sally Alatalo (*Unforeseen Alliances*, 2001) compone poemas cuyos versos provienen de los títulos de ediciones baratas de novela rosa; Paal Bjelke Andersen (*The Grefsen Address*) utiliza una selección de material obtenido de discursos emitidos por televisión de diversos presidentes y primeros ministros nórdicos; Thomas Claburn (*i feel better after i type to you*, 2006) trabaja haciendo listas con los datos liberados por una empresa proveedora de acceso a internet; Elisabeth S. Clark (*Between Words*, 2007) reproduce la puntuación de una novela de Raymond Roussel; Nada Gordon (*Abnormal Discharge*) se sirve de los titulares de un foro *online* de mujeres sobre temas de salud; y Dan Farrell (*The Inkblot Record*, 2000) compone párrafos con las respuestas al test de Rorschach obtenidas de distintos libros de psicología, ordenándolas alfabéticamente.

«¿Por qué tantos escritores están ahora explorando estrategias de plagio y apropiacionismo? –se pregunta Goldsmith–: Es sencillo: el ordenador nos anima a imitar su modo de trabajar» (Dworkin y Goldsmith 2011, xviii). En efecto, la escritura conceptual americana puede considerarse el reflejo de una experiencia contemporánea de inmersión en las inagotables fuentes de datos con las que convivimos y que debemos aprender a procesar. Sin embargo, bajo esta obvia reflexión, se esconde una utopía que no lo es tanto: «El énfasis de la escritura conceptual recae en un trabajo que no intenta expresar psicologías individuales únicas, coherentes o consistentes y que, además, rechaza las estrategias familiares de control au-

toral en favor del automatismo, la oblicuidad y modos de no interferencia» (XIII). Es decir que, frente a la espontaneidad de la expresión artística subjetiva, rémora impuesta por una estética romántica que se considera impositiva, el automatismo de las máquinas nos permitirá liberar a las obras del control de su creador. Una idea que Roland Barthes resumiera en la repetida consigna de la muerte del autor y que ya estaba presente en el también antiexpresivo *minimal look* de los sesenta; y que llevó a considerar la figura literaria de Mallarmé en el mundo del arte, junto con otras, como las de Cage o Duchamp, como un icono cultural, sobre todo por aquel mítico proyecto de libro en el que las páginas podrían barajarse a voluntad del lector.⁶

Por otra parte, el que la estrategia «in creativa» de estos autores sea, fundamentalmente, el manejo y modificación de la información recibida parece ajustarse a los cambios detectados por Benjamin Buchloh en la evolución del arte conceptual:

Si el ready-made negaba la representación figurativa, la autenticidad y la autoría al tiempo que remplazaba la estética de estudio del original manufacturado por la repetición y la serie (es decir, por la ley de la producción industrial), el arte conceptual desplazó incluso la imagen del objeto producido en masa y sus formas estetizadas características del arte pop, sustituyendo la estética de la producción industrial y el consumo por una estética de la organización legal-administrativa y de la validación institucional (p. 178).

Efectivamente, la estética de la oficina estaría presente tanto en el fichero utilizado por Robert Morris para *Card File* (1962) como en los sobrios cajones de archivadores presentados por Art & Language en *Index 01* (1972) para la Documenta V. Ahora el paradigma es internet: en un mundo en el que hasta la identidad ha pasado a formularse en términos de gestión y se expresa en selecciones de músicas y colecciones de imágenes, la escritura conceptual celebra conscientemente este cambio. Pero hay que recordar que el «sampleado» infinito y el reciclaje de materiales existentes no sólo afecta a los contenidos, sino también a las estrategias. Porque el plagio o apropiacionismo tampoco es nuevo. De modo muy semejante a cómo la artista Sherrie Levine, a comienzos de los ochenta, presentaba a los espectadores imágenes idénticas a las tomadas por Walker Evans en 1936; en 2011 Vanessa Place tuitea *Lo que el viento se llevó* tratando de evidenciar el carácter racista de la novela de

Margarett Mitchell y da lugar, así, a una de las obras de escritura conceptual más discutidas. El proyecto *Gone with the Wind* fue considerado insultante por algunos colectivos y causó la retirada del nombre de la autora en diversos actos y programas oficiales. Un espíritu polémico que acompañó, asimismo, a otro de sus proyectos, *Tragodia*. En él, Place se autoplaga, en tanto que abogada especializada en delitos de agresión sexual, reproduciendo los documentos legales utilizados durante las causas. Los tres extensos volúmenes resultantes, *Argument* (2011), *Statement of The Case* (2011), *Statement of Facts* (2010), resultan, en este caso, provocadores por la crudeza de enfrentar al lector a episodios de violación mediante testimonios reales: «La culpa, como la poesía, es un acto de retórica, un acto de habla [...]. Dicho de otra manera, por primera vez en poesía una violación es una violación es una violación» (2018, p. 67). Una obra que, sin duda, pone en cuestión los límites éticos de la repetición incesante de contenidos y la responsabilidad que entraña el acto de compartir información: «La autoría no importa. El contenido no importa. Lo único que importa es la poesía. El efecto-eco» (2018, p. 69).

Pero ¿cuál es la ventaja última de esta desaparición del autor, de esta mínima intervención creativa? Uno de los rasgos más llamativos de la *conceptual writing* americana es la tendencia de sus autores a arropar las prácticas con textos teóricos que demarcan, justifican y legitiman la existencia del movimiento. Un ejemplo de ello es el breve volumen titulado *Notes on Conceptualisms* (2009), que, firmado conjuntamente por Vanessa Place y Robert Fitterman, se ha convertido en uno de los principales referentes a la hora de señalar este marco crítico. Fruto de una conversación inicial acerca de técnicas de borradura en la literatura, la tesis que vertebra el ensayo supone que la escritura conceptual se caracterizaría por servirse de la alegoría, rechazando la utilización del símbolo. Dispuesto en párrafos que recuerdan al *Tractatus* de Wittgenstein, el ensayo de apenas cuarenta páginas recupera las ideas expuestas por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* e incluye referencias a críticos de arte americanos (Benjamin Buchloh, Hal Foster) y a una extensa nómina de filósofos continentales (Žižek, Paul de Man, Badiou, Adorno, Horkheimer) para justificar la práctica de una docena de libros cuyos títulos se van desgranando a lo largo del texto. Un exceso de teoría sólo explicable por esa tradición tan americana, importada ya en

todas partes, de artistas-pensadores que se sirven de la teoría para crear la «ilusión de un poder de transgresión» (Cusset, p. 241) frente al mercado, sin que en ocasiones se perciba e forma clara su efectividad: «La escritura alegórica (particularmente en la forma de escritura conceptual apropiada) no pretende criticar la industria cultural desde lejos, sino reflejarla directamente. Para ello, utiliza los materiales de la industria cultural directamente. [...] La crítica está en el replanteamiento. La crítica de la crítica está en el eco» (p. 20).

Esta insistencia en la profusión teórica contrasta con unas obras que, según sus propios autores, no están hechas para ser leídas: «Si captas la idea de lo que intentan hacer, puedes entender el libro» (2005, s. p.). Esta afirmación la encontramos en *Theory*, de Goldsmith, otra de las referencias para entender los planteamientos que subyacen a este tipo de prácticas. El soporte de esta obra consiste en un paquete de quinientos folios, sin más adorno ni encuadernación que esa cubierta, también de papel, que suele envolverlos. La tensión entre unos textos breves que dialogan con la página en blanco y un libro que se pretende, por su título, un conjunto organizado de ideas, entre la fragilidad de la disposición de las hojas y la dureza del montón compacto de páginas, resulta más interesante que su contenido. En él nos encontramos con un ensamblaje de reflexiones con cierta voluntad programática: «Hacia una literatura sin autor», afirma una de las páginas sueltas que conforman el libro; o «La muerte del autor. Finalmente asesinado por la internet». Pero, si ha muerto el autor, ¿por qué aparece de nuevo para hablarnos de sus preferencias literarias, por qué enuncia anécdotas y ocurrencias de sus amigos, o nos hace testigos de las palabras con las que Obama se dirigió a él cuando visitó la Casa Blanca con ocasión de «A Celebration of American Poetry»?

Parece que la autoría, con la que se pretende acabar en la práctica literaria por ser un «constructo capitalista», emerge con fuerza en los textos teóricos para marcar el curso de una literatura que se quiere de vanguardia (rodeada de proclamas y manifiestos) en la era de internet: «Nuestra conciencia está saturada por la fuente textual de las redes sociales» (Goldsmith, 2005). Es en este marco de preocupaciones como pude entenderse también el proyecto de Fitterman «*The Sun Also Rises*». *A Hemingway Reader* (2008), en el que reproduce la novela conocida en España como *Fiesta*, pero conservando únicamente en cada capítulo las oraciones que comienzan con el

pronombre personal «yo». Sobra decir que, aunque la novela no esté completa, la cantidad remanente de texto es considerable, dado el gusto del novelista americano por ofrecer visiones subjetivas de sus *alter ego* literarios, ocupados en mujeres, alcohol y aventuras taurinas. Hemingway representa el paradigma de autor ególatra, patriarcal y autoritario con el lector contra el que la escritura conceptual podría, como es lógico, posicionarse. Sin embargo, llama la atención que una obra como *Soliloquy*, deliberadamente «in creativa», por recoger el lenguaje pronunciado de manera arbitraria por Goldsmith durante una semana cualquiera, tampoco difiera tanto de lo que pretende evitar:

I'll tell you more, I'm a little buzzed. I had two glasses of wine and a cognac. And she took me out to lunch at MoMA so. The absinthe I didn't have too much of but at any rate what but I do, you know, what I can, you know, she really adores you and adores your work and thinks that you're you're you're due more due more praise so that's cool. Um, and she, let's see your book is coming out from Northwestern? And she said that she voted for that book to happen. You knew that already. Yeah. Yeah. Yeah. Yeah. The Wittgenstein book? Right. Right (2001, p. 46).

Junto al interesante ejercicio de registro de las repeticiones, giros e imprecisiones del lenguaje cotidiano, que se muestra rítmico y evocativo en las continuas elipsis, en el fondo volvemos a encontrarnos en esta obra con la voz de un escritor que nos convierte en testigos de sus experiencias. Podría pensarse que dialoga irónicamente con ese estilo «I did that, I did that» de Frank O'Hara, que marcó, en gran medida, el paradigma de la poesía de la escuela de Nueva York, pero cuesta entender en qué sentido esta nueva poesía es necesariamente liberadora. Lo mismo ocurre con la nómina de libros que Dworkin enumera en *The Perverse Library* y que el autor considera un poemario: si no hace falta crear, sólo reunir y reordenar lo ya escrito por otros, la consecuencia parece obvia, ¿por qué no contemplar la colección de libros que descansa en las estanterías de casa como una gran obra literaria? Ahora bien, muerto el autor, ¿no se condena al lector a convertirse en un perverso *voyeur* que curiosear en las estanterías del creador y teórico de obras de vanguardia? Según Dworkin, el arte y la escritura conceptuales propician el distanciamiento «de una posición de autoría original en sentido creativo» (2011, xxxiii). Y, sin embargo, parece

también que, cuanto más se incide en la desmaterialización de la obra, más se transita de aquella posición relativamente modesta del artista entendido como artesano hacia la figura del artista genial, asumido como quien tiene las mejores ideas. Es el caso de *Parse* (2008), donde Dworkin nos muestra una obra realizada a partir de un libro de gramática del siglo XIX, en el que cada frase ha sido analizada en sus constituyentes gramaticales y transcrita en forma de texto corrido. Una muestra:

Parenthesis cardinal arabic numeral parenthesis marks of quotation Interrogative Personal Pronoun Objective Case past tense auxiliary verb second person singular pronoun present tense transitive verb infinitive mood question mark marks of quotation parenthesis cardinal arabic numeral parenthesis marks of quotation Definite Article noun relative pronoun First Person Singular Personal Pronoun Subjective Case present tense intransitive verb locative preposition period marks of quotation Cardinal Roman Numeral period Conjunction definite article Noun appositional present tense intransitive verb appositional adjective colon dash (Dworkin y Goldsmith, p. 194).

No obstante, ni una buena idea ni fardos de teoría convierten en buena a una obra. En el volumen publicado en 2012 a propósito de una exposición homónima llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Denver, «Postscript: Writing After Conceptual Art», tanto los textos de artistas y teóricos como el de la comisaria aluden repetidamente a la misma referencia: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, obra presentada por el artista Marcel Broodthaers en su *Exposition Littéraire autour de Mallarmé*, en la que reproducía la obra del poeta simbolista, sustituyendo sus palabras por franjas negras en un papel transparente. Este libro guarda semejanza con las escrituras conceptuales de hoy, en tanto que puede explicarse fácilmente con la descripción de un procedimiento de intervención sobre una obra literaria anterior, pero basta echar un vistazo a los escritos preparatorios de la pieza para comprobar que Broodthaers, si bien abandonó el entorno de las editoriales para presentar su obra en galerías y museos, nunca dejó de ser un lector de poesía que conocía bien las complejidades que nos asaltan cuando, además de quedar deslumbrados por la brillante idea de la disposición espacial de las letras sobre la página, nos enfrentamos a lectura del texto de Mallarmé.

La riqueza de autores que han experimentado y llevado al límite la escritura tanto desde la literatura como desde el arte es, sin duda, fascinante, y es imprescindible atender a esta tradición, que muchas veces, por inercias de la propia academia o del mercado, sigue quedando marginada y que ha de constituir, sobre todo para la poesía (el género que más arriesga con el lenguaje), una fuente de inspiración constante. Sin embargo, por mucho que se reflexione por escrito sobre ellas y por mucho que se justifiquen teóricamente sus presupuestos, un escritor «increativo», como cualquier otro, siempre se arriesga en cada obra que emprende. Al hojear las páginas del libro de Simon Morris *Getting Inside Jack Kerouac's Head* (para el que reproduce de forma íntegra la novela *En la carretera*, incluyendo la portada), o su secuela, *Getting Inside Simon Morris' Head*, de Joe Hall (en la que se nos presenta a su vez la hazaña de Simon Morris, volviendo a copiar la copia), sólo se me ocurre pensar que este chiste, a fuerza de contarse y de explicarse, ni siquiera resulta tan gracioso. Además de Borges en el «Pierre Menard», ya lo contó José Luis Cuerda en *Amanece, que no es poco*, cuando Saza, en el papel del cabo Gutiérrez, detiene al argentino del pueblo (Arturo Bonín) y le recrimina haber presentado como obra suya una copia de *Luz de agosto*, de William Faulkner, en traducción de Pedro Lecuona: «Pero, hombre, ¿y no podía usted haber plagiado a otro?», «¿No sabe usted que en este pueblo es verdadera devoción lo que hay por F“u”lkner?». Pues eso, puede que en este nuevo arte del plagio ocurra a veces que la devoción por la teoría pretenda encubrir una evidencia: que las obras, más allá de apelar a la autoría o a su negación, sólo tienen valor en lo que puedan decirnos por sí mismas.

NOTAS

- ¹ *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*, introducción y edición de Craig Dworkin, UbuWeb, desde 2003. Véase <<http://ubu.com/concept/index.html>>.
- ² Se trata de Eclipse (<<http://eclipsearchive.org/>>), que ofrece en edición facsímil y de modo totalmente gratuito, publicaciones de poesía editada en medios independientes y pequeñas tiradas durante el último cuarto de siglo.
- ³ Recuérdese también la afirmación que cierra el texto «LANGUAGE to be LOOKED at and/or THINGS to be READ» (1967): «Mi modo de entender el lenguaje es que es materia y no idea, es decir, el “impreso importa” [*printed matters*]», (1996, p. 61).
- ⁴ Las dos principales serían la editada por Emmett Williams, del entorno Fluxus: *An Anthology of Concrete Poetry*, Nueva York: Something Else Press, 1967; y Mary Ellen Sol (ed.), *Concrete poetry: a World View*, Bloomington: Indiana University Press, 1968. Un interesante estudio de cómo desde el arte conceptual se han despreciado y, en muchos casos, malinterpretado las prácticas de la poesía concreta puede encontrarse en Hilder (2012, pp. 578-614).
- ⁵ Los nueve libros de poemas publicados por la Dwan Gallery dan cuenta del temprano interés por la poesía de este autor durante un periodo que abarca casi diez años: Carl Andre, *Seven Books of Poetry* (Nueva York: Dwan Gallery y Seth Siegelaub, 1969); *Passport* (1960), *Shape and Structure* (1960-1965), *A Theory of Poetry* (1960-1965), *One Hundred Sonnets* (1963), *American Drill* (1963-1968), *Three Operas* (1964) y *Lyrics and Odes* (1969). En la galería de Virginia Dwan, vinculada a la carrera de importantes artistas, se realizarán, además, entre 1967 y 1970 hasta tres exposiciones relacionadas con prácticas en las que prima el trabajo con el lenguaje: «Language to be looked at and/or things to be read», «Language I» y «Language II».
- ⁶ Como ejemplos pueden citarse el número de la revista *Aspen* editada por Brian O'Doherty, conocido como *minimal issue*, en el que, precisamente, aparece por primera vez el texto de Barthes, «The Death of the Author», *Aspen*, núm. 5-6, 1967, s. p. El número entero de la revista aparece publicado en UbuWeb (27 de

septiembre de 2017): <<http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6>>. Sobre la influencia del poeta en Sol LeWitt y Dan Graham, véase Lovatt, 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- Buchloh, Benjamin (2004). *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal.
- Cusset, François (2005). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Melusina.
- Dworkin, Craig, ed. (2006). *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
 - «From “The Fate of Echo”» (2018), *Postscript: Writing After Conceptual Art*. Toronto: University of Toronto Press.
- Goldsmith, Kenneth (2001). *Soliloquy*. Nueva York: Granary Books.
 - (2005). *Theory*. París: Jean Boîte Éditions.
 - (2011). *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Nueva York: Columbia University Press.
 - y Goldsmith, Kenneth, eds. (2011). *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston (Illinois): Northwestern University Press.
- Hilder, Jamie (2012). «Concrete Poetry and Conceptual Art: A Misunderstanding», *Contemporary Literature*, vol. 54, núm. 3, otoño.
- Kotz, Liz (2007). *Words to be Looked at. Language in 1960s Art*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
- Lovatt, Anna (2012), «The Mechanics of Writing: Sol LeWitt, Stéphane Mallarmé and Roland Barthes», *Word & Image*, vol. 28, núm. 4.
- Place, Vanessa (2018). «Echo ἠχώ», *Postscript: Writing After Conceptual Art*. Toronto: University of Toronto Press.
 - y Fitterman, Robert (2009). *Notes on Conceptualisms*. Nueva York: Ugly Duckling Presse.
- Smithson, Robert (1996). *The Collected Writings*, Nueva York: New York University Press.
- Tucman, Phyllis (1970). «An Interview with Carl Andre», *Artforum*, vol. 8.

LAS RELACIONES entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica

1. PANORAMA SEMÁNTICO: EL ARTE COMO TEMA O ESCENARIO

En la última década, las relaciones entre la literatura y el arte han sido grandes y fructíferas. Hay un arte que se encuentra en los libros y que se lee. El arte, sobre todo el contemporáneo, aparece como una suerte de género de la literatura que tendría una o varias poéticas propias. El desarrollo de estos *imaginarios del arte* es consecuencia de la extrema iconicidad contemporánea y de los cambios de percepción, que han fomentado el deslizamiento comparatista entre disciplinas. Como recuerda Iván de la Nuez: «Estas narraciones nos sitúan frente a un arte surgido de las palabras cuando se daba por segura la victoria de las imágenes sobre éstas» (Nuez, 2017). A lo largo de este artículo, se estudiará desde diversos puntos de vista un *corpus* de alrededor de veinte libros en castellano publicados entre los años 2006 y 2017.

En primer lugar, los autores saben la diferencia que hay entre la literatura y el arte, y el texto y la imagen, y escriben sobre ella. Son conocedores de la situación extrema de ambos en la época de la imagen y se sitúan frente a la tensión que provoca. Verónica Gerber se define como «una artista visual que escribe». La protagonista de su novela, *Conjunto vacío*, YO (Y), es una «artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras» (p. 33); sin embargo, «hay cosas que no se pueden contar con palabras» (p. 117), por ejemplo, los retratos de los personajes, de ahí que los dote de su equivalente en figuras geométricas y signos (en la tradición de Henri Michaux y la caligrafía japonesa). *Conjunto vacío* presenta la paridad y equivalencia más grande entre ima-

gen y texto de los libros de este estudio, pues todo es necesario para dar lenguaje y sentido (sombra) a lo que no existe: la desaparición de la madre y la soledad de la protagonista. La artista Alicia Kopf culmina en *Hermano de hielo* el ciclo creativo multidisciplinar de *Árticantàrtic*. «No soy escritora» (p. 177), asegura, aunque «Lo único que me devuelve la fuerza es escribir: construir sentido. ¿Me he creído una relación increíble para ver adónde me llevaba narrativamente?» (p. 189), y: «Es determinante la influencia del factor escala en las obras de arte [...]; un signo, en cambio, no pierde nunca su poder, por pequeño que sea. Por eso me interesan más las palabras que las esculturas» (p. 231). Las relaciones entre la palabra e imagen son muy estrechas. Lo visual la arrastra hacia otros sentidos y se manifiesta a lo largo de un continuo de metáforas e imágenes que intentan reproducir las sensaciones y emociones de las imágenes originarias del proyecto (quizás la de la desolación del mapa de Islandia de Roni Horn que ella misma cita), con objeto de dar sentido a las exploraciones polares y a su propia vida. Y, así, surge el gran encuentro del libro: la atmósfera de frío, blanco y cristal. El arte también parece contener claves para la existencia en los cuentos entrelazados de *Ut pictura poesis y otros tres relatos* (2018), de Mario Martín Gijón, un original proyecto narrativo que nos devuelve un reflejo turbio de la actualidad de Europa. Además de contener ilustraciones de gran importancia para descifrar el relato, las tres partes de *Ut pictura poesis* comienzan con la écfrasis de un cuadro imaginario, que cada uno de los personajes asume como una especie de símbolo de lo que les ocurre, determinando parcialmente su destino.

La literatura *ve* el arte y reflexiona sobre la mirada y la imagen. Los escritores ya no se fijan sólo en la descripción de las formas y los comportamientos artísticos, sino que los *construyen*, en una suerte de écfrasis de la experiencia del arte. Martín, el protagonista de *El instante de peligro*, de Miguel Ángel Hernández Navarro, dedica las primeras semanas en el Clark Art Institute a ver sin descanso las películas del proyecto de la artista Anna Morelli: «Era cuestión de tiempo y mirada» (2015, p. 150), «Nunca había empleado tanto tiempo en la observación de una imagen, ni tampoco en una descripción» (p. 49), pues quería tener «una experiencia. No una imagen» (p. 113). Para Marcos, el protagonista de su novela anterior, *Intento de escapada*, «El arte [...] es una forma de saber mirar [...], lo importante es lo que hemos visto, no lo que vayamos a decir. El

arte es una manera de decir. Pero sobre todo es una manera de mirar» (2013, p. 69). La descripción de la experiencia artística crea la acción y el tiempo real. El arte, como afirma César Aira en *Sobre el arte contemporáneo*, tiene una presencia tan acentuada que crea su presente. La literatura lo dota de un aura mayor y le añade el espacio del impulso novelesco, conformando «“una reproducción ampliada”, en todas las direcciones de un continuo multidimensional» (2015, p. 24).

Abrir el proceso de creación y *work in progress* de una pieza es una característica del arte contemporáneo. La literatura lo traslada y lo convierte en un recurso narrativo, por ejemplo, para crear conflicto y suspense, cómo y de qué manera se resolverá y expondrá finalmente la obra. «Lo importante es la experiencia. El proceso, pensar, hacer, sentir, ver..., todo eso es la obra» (Hernández Navarro, 2013, p. 69). Del mismo modo ocurre con el *collage*, procedimiento narrativo de *Un andar solitario entre la gente* (2018), de Antonio Muñoz Molina, o de *Fred Cabeza de Vaca* (2017), de Vicente Luis Mora.

El arte se convierte en vida. Enrique Vila-Matas lo aleja de los museos y lo introduce en su día a día. En *Kassel no invita a la lógica*, las descripciones del arte contemporáneo de la Documenta del 2012 le ayudan a explicar la vida y a modificar su forma de ser. Lo que consigue con la escritura, que avanza gracias a la sorpresa que le producen las piezas artísticas y a la posibilidad de crear una pieza de su vida, o, mejor, ser un *performer* de su invitación a la Documenta: «La escritura..., el dilatado relato de cómo poner por escrito lo que en su momento deberíamos haber puesto en la vida» (2014, p. 155).

El arte es para los escritores conocimiento, laboratorio, novedad e inspiración. Una apertura hacia otras artes, conceptos nuevos (Vila-Matas, p. 168), creatividad, entusiasmo, fascinación (p. 258) «renovación y [...] optimismo» (p. 281). «Una fuente inagotable de fantaseos productivos» (Aira, 2015, p. 14) que pone «en circulación valores nuevos» (p. 30). Y, para los historiadores y teóricos del arte, «una manera de sacar las cosas de contexto [...], de trastornar y traquetear al espectador» (Hernández Navarro, 2013, p. 41). Sin embargo, el arte también es enigma, secreto y misterio, es decir, una posibilidad de avanzar en negativo hacia el conocimiento. Kassel significa «una invitación a la ilógica que abre el camino a la lógica no conocida» (Vila-Matas, 2014, p. 250) y una posibilidad de desvelar el secreto del arte contemporáneo a un escritor. Para Marcos, el protagonista de *Intento de escapa-*

da, el trabajo del artista que tanto admira le parece un enigma (Hernández Navarro, 2013, p. 181) y por eso le interesa. Para la protagonista de *Conjunto vacío*, los dibujos, palabras, silencios y espacios en blanco son recursos para *dar forma* a la madre desaparecida, ya que «Todos estamos esperando que por fin aparezca eso que no podemos ver» (Gerber, p. 52).

Es en el imaginario y a través de las imágenes (cargadas de sentido en esta época de visualidad extrema) donde se funden la literatura y el arte, surge el enigma que *hace ver* y permite construir con palabras y dibujos: «Y ahí subyace la fascinación que siento por esa imagen [de Roni Horn] [...]. Las imágenes se adelantan siempre al pensamiento y contienen a menudo la respuesta a muchos enigmas» (Kopf, p. 133). Para Aira, «La imagen [...] debe surgir como enigma» (2015, p. 64) y, en la mediación de las imágenes, surge un espacio «en el que las palabras pueden resonar y multiplicar su expresión» (p. 13). Una resonancia y reverberación que la literatura, como ninguna otra disciplina, puede dar forma y que Marcos (*Intento de escapada*) recoge en una novela que le permite clausurar finalmente su experiencia con el artista conceptual Jacobo Montes: «Ahora también sé que las imágenes continúan reverberando, como un eco, siempre, incluso cuando ya no quede nadie para recordarlas» (Hernández Navarro, 2015, p. 223). El Prohaska de Ricardo Menéndez Salmón hace de la mirada fotográfica obsesiva un arte en *Medusa* (2012), continuando el sendero de expresión literaria a través del arte, que ya había comenzado el mismo autor en su novela *La luz es más antigua que el amor* (2010).

El arte es para la literatura un mundo de especulación y dinero. Mientras el arte mueve dinero, los libros apenas generan ingresos. Ambos comparten entre sí un «clima de trabajo festivo» (Aira, 2015, p. 49) de residencias, talleres, ferias, turismo y experiencias de promoción de la creatividad. Una de esas residencias en el extranjero es determinante para Pedro, el pintor que protagoniza la novela *Silencio tras el telón del sueño* (2017), de Mariano Antolín Rato. Jacobo Montes, el personaje de Hernández Navarro, termina descubriéndose como un oportunista e interesado: «Las cosas se hacen por dinero. El arte es lo más importante. Pero el arte es dinero» (2013, p. 152). Fred Cabeza de Vaca escribe críticas y crea piezas en función de los intereses del mercado y de cierta mezquindad, pues, por ejemplo, vende en eBay las obras que le regalan los artistas a cambio de críticas positivas. El mundo del arte es una especulación y genera

beneficios, aunque sólo para unos pocos, como recuerda Kopf: el artista es hoy en día su propio mecenas y debe trabajar para subsistir (2016, p. 167).

El humor y la ironía son otros de los recursos narrativos del arte en la literatura. Vila-Matas proyecta su acostumbrado sentido del humor en las descripciones del arte contemporáneo de Kassel. Mitad cínico, mitad irónico, Fred Cabeza de Vaca habla del arte y la situación política en España con humor corrosivo.

El viaje como metáfora del conocimiento es otro de los elementos con que la literatura representa el arte. Vila-Matas se desplaza a Kassel en busca del peligro y el miedo (los que siente al participar en la *performance* de un restaurante chino), pero también para pasear, «encontrar un hogar en mi camino», pues, como ocurre en muchos de sus libros, «el eje suele ser el recorrido: un escritor que viaja y escribe su desplazamiento» (Vila-Matas, 2014, p. 223). Kopf viaja a Islandia para concluir su exploración y para verificar y comprobar cuánto de imaginario hay en la historia de las conquistas polares, a cuyo estudio ha dedicado cinco años. Al descender por el cráter de Snaefellsjökull, cita a Verne (como lo hará, asimismo, Vila-Matas en *Dietario voluble*) con la mayor de las enseñanzas de los viajes científico-literarios del francés: el abismo («Cantar en la oscuridad es mi lección del abismo», Kopf, p. 236).

El arte más citado en los textos es el conceptual, probablemente, por lo que de pensamiento e intelectual representa y porque puede cobrar forma mediante la escritura. A pesar de la proyección actual del arte digital, la mayor parte del arte conceptual de los títulos se mueve en el ámbito de la *performance*, primero, y la instalación, en un segundo lugar. La generación de dichas piezas es uno de los grandes laboratorios de experimentación y experiencia de los autores. Jacobo Montes y Marcos (*Intento de escapada*), Anna (*El instante de peligro*), Fred Cabeza de Vaca y Kasperle (*La cabeza de plástico*, de Ignacio Vidal-Folch) crean un sinfín de obras de inusual interés y conforman un museo imaginario que ya no necesita ser expuesto para existir, aunque sí ser leído.

Las comparaciones (una de las formas mejores para saber cómo se ha arraigado el arte en el imaginario de la literatura) se mueven entre la *performance*, el mundo digital y la pintura. «En nuestro sexo, en nuestra relación, había algo de *performance*; pero no como impostura o actuación, sino más bien como un

suplemento de intensidad estética» (Hernández Navarro, 2015, p. 167); «En su estrategia de supervivencia; nosotros somos una especie de *hardware* externo para él» (Kopf, p. 203) y «Sin saber por qué se me vino a la cabeza la escena de *El baño turco* de Ingres» (Hernández Navarro, 2013, p. 154).

La pintura es la fuente y la deuda de los dibujos de Gerber, la trama de «Rosa Schwarzer vuelve a la vida», de Vila-Matas, y de *El pintor y la viajera*, de Patricia Almarcegui, pero, sobre todo, de los cuentos de María Gainza. La autora engarza en *El nervio óptico* (2017) pintores y cuadros en sus relatos con una habilidad ejemplar. Rothko, Courbet, Toulouse-Lautrec, Cézanne se convierten en catalizadores perfectos para integrar su vida y hablar de ella. Y uno de los mecanismos narrativos que utiliza para ello son las elipsis, los puntos y apartes, los silencios y los espacios en blanco, cuyos intervalos le dan pie a la introducción de la pintura o, parafraseando a Aira, a la materia hecha de ausencia de la literatura, allí donde surge la belleza del mundo, se crea el enigma de la imagen. Lugar donde brotan el dibujo, la composición y el color de la pintura.

2. PANORAMA FORMAL: REMEDIACIONES Y SIMULACIONES PERFORMÁTICAS EN LA NARRATIVA HISPÁNICA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La literatura actual toma, asimismo, el arte contemporáneo como un espacio de simulación, un laboratorio estético del que incorpora no sólo asuntos, personajes y temas, sino también procedimientos y, en parte, cierto programa performático. La narrativa hispánica *remedia* ciertas prácticas artísticas, por no hablar de las numerosas intertextualidades que practica con ellas, vindicando la anchura polisémica de la añeja expresión «componer libros». La trabazón de estas prácticas con el arte contemporáneo, aunque posee sus detractores, nos parece obvia y tiene ya recorrido histórico. Por poner un ejemplo del pasado siglo, podríamos citar el trabajo del argentino Copi, explicado por César Aira: «Copi no pasa del dibujo al relato, o viceversa, sino del dibujo o el relato (o el teatro) al cambio de uno al otro, y se queda en el cambio. Con lo que participa de uno de los procesos más fecundos, todavía lejos de agotarse, del arte contemporáneo» (2003, p. 42). Sucede en literatura un proceso similar al que rige el arte actual: la exploración extrema de las posibilidades expresivas, entre las que pueden contarse la plasticidad, el apropiacionismo (utiliza-

do por varios escritores, como el argentino Pablo Katchadjian, el español Agustín Fernández Mallo o la mexicana Cristina Rivera Garza, esta última dentro de los límites de la llamada poesía conceptual), la textovisualidad y la tecnologización a través de las posibilidades digitales. Todo ello tiene consecuencias positivas y otras negativas, por supuesto, aunque cualquier búsqueda amplía los horizontes de exploración y va cerrando, cuando se equivoca, las puertas mal abiertas.

Uno de los modos más frecuentes de hibridez entre la literatura actual y las prácticas artísticas es la remediación del texto, convertido en espacio textovisual capaz de recibir sin problemas imágenes (Cynthia Rimsy, Jimena Néspolo, Alicia Kopf, Ramón Buenaventura), diseños (Jorge Carrión, César Gutiérrez) y maquetaciones (el Alejandro Zambra de *Facsimil*, Verónica Gerber, Javier Fernández, Carlos Labbé); operaciones todas ellas de marcado corte icónico, decididas por el propio autor y que superan el antiguo marco de la ilustración mediante las herramientas digitales. Otros medios entran en el texto impreso y lo redefinen, convirtiendo su definición tradicional en alta definición pixelada. Un ejemplo claro es Mario Bellatin; el escritor mexicano nacido en Perú publicó en 2011 su novela *Disecado*, donde efectúa dos razonamientos que parecen significativos: el primero, que su personaje «solía indagar por distintos medios –sean fotos, puestas en escena o dibujos– sobre la relación que podía existir entre el autor y su obra» (2011, p. 19), admitiendo que en la escritura de ésta pueden intervenir más medios de los convencionalmente utilizados por los escritores. El segundo razonamiento es éste:

En aquella ocasión lo hizo con una cámara de fotos y, como era su costumbre, tomó algunas imágenes al azar. Al verlas reveladas decidió incluirlas en el libro que estaba por aparecer. Deseó colocarlas allí como una especie de garantía de veracidad de lo contado, a manera de prueba sobre la capacidad de un yo no consciente para narrar detalles de situaciones desconocidas. Hizo que las imágenes aparecieran para el lector como instalaciones creadas después de la escritura. Simuló que los ambientes habían sido reconstruidos en virtud de la ficción (Bellatin, 2011, p. 26).

La descripción de ese libro podría corresponder a las novelas del propio Bellatin *Perros héroes* (2006), o a *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2002), donde se incluyen una serie de imágenes de estatuto dudoso; no queda claro si son un testimonio fotográfico

de la historia o si, más bien, provienen de una operación inversa e inductiva. Diríase que Bellatin, al ver las fotografías, *inventa* una historia para ellas. Sean punto de partida o de llegada, resultan esenciales para el autor, puesto que, como él mismo dice, forman parte de su *escritura*. En el mismo sentido explica Cynthia Rimsky el uso de imágenes en su *Ramal* (2011): «Algunos relatos partieron de las fotografías. Otras veces primero escribía y luego iba al ramal a tomar las fotografías que necesitaba. Lo que me interesó hacer con las fotografías era provocar al lector, que el lector dudara si la historia era real o producto de mi imaginación» (2014).

Un impulso similar podemos reconocer en un autor reconocido, Teju Cole, quien publicó en 2017 un interesante libro titulado *Blind Spot*. Su estructura oscila entre el libro de fotografías y la narrativa ilustrada, pero, en rigor, la obra no es ninguna de esas cosas, puesto que el estatuto de la relación entre imagen y texto adopta diferentes niveles y motivos a lo largo de sus páginas. Además del diálogo textovisual, que es una de las formas literarias más claras de intermediación, las imágenes tienen para Cole una importancia clave: al tomar las fotografías, explica, piensa mejor sobre lo que observa que si se limitase simplemente a observarlo: «Taking a photograph of something often induces further thoughts on it» (en O'Hagan, 2017). Es más, el momento de la observación se conserva, y se puede volver luego sobre él, convirtiendo la cámara en una «extensión de la memoria» («I have used my camera as an extension of my memory»). El resultado es un texto donde los fragmentos textuales y las fotografías dialogan sin corresponderse, en aras de un inteligente objetivo final, cancelar las posibilidades de una comprensión fácil de la obra, por cuanto tampoco es posible simplificar el mundo al que pertenece: «I want every single page to be in opposition to that reductive, simplistic, un-analytical view of the world» (en O'Hagan, 2017).

En el mismo sentido, recojo una opinión de Agustín Fernández Mallo, expresada durante su intervención en el encuentro Mapping E-lit (Universidad de Barcelona, 25 de noviembre de 2011). Hablando de los vídeos preparados para la versión digital de su obra *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), una narración que dialoga explícitamente con el arte contemporáneo, comentaba Fernández Mallo: «Quería hacer los vídeos yo mismo, porque [...], si no lo hago yo, entonces no investigo a través de la imagen». Al escribir sobre *El hacedor (de Borges). Remake*, asevera

Sergio Chejfec en *Últimas noticias de la escritura* (2015): «Tengo la impresión de que relatos como el de Fernández Mallo [...] revelan una modalidad literaria creciente [...]. La literatura ya no, o no solamente, como estrategia de representación sino como ámbito de simulación», lo que para Chejfec podría ser «otra forma de realismo, que encontraría en la simulación el soporte para proponer variados pliegues de sensibilidad, alrededor de los cuales distintas subjetividades produzcan escenas más o menos desenfocadas, derivadas de testimonios, creencias y, sobre todo, experiencias vicarias» (p. 62). Sería un realismo, sí, aunque enemigo de cualquier costumbrismo y muy consciente de su condición de complejo artefacto conceptual. En un sentido próximo, no totalmente parangonable, pero que refleja un pensamiento similar, decía Manuel Vilas en una conversación con Gonzalo Torné: «Me gusta el cine porque lo veo como literatura, como una forma de literatura. No lo veo como cine. [...] Cuando estoy viendo una película, en vez de imágenes, yo veo palabras» (en Valencia, 2014, p. 146). De lo que se deduce un voluntarismo en los cuatro escritores (Bellatin, Cole, Mallo, Vilas): todos ven como *literatura* lo que otros entienden como artes visuales. En su momento, Eco y Roland Barthes vieron a la fotografía como *discurso*, analizable según parámetros «filológicos», si bien aquí hablamos de otra cosa, de la imagen fotográfica como signo literario y de la cámara (de fotos o de vídeo) como bolígrafo o teclado. Es una imagen no estética, en el sentido fotográfico del término –en la línea de algunas prácticas conceptuales del arte estadounidense de los años sesenta, como la de Douglas Huebler–, sino estética *en lo literario*.

Con sistemáticas y estéticas muy diferentes, opuestas si queremos, estos autores comparten un espíritu de búsqueda a través de la imagen de un modo muy similar al del arte contemporáneo. En una senda semejante, aunque especularmente inversa, a la de Andy Warhol, que salía del arte para introducir en él otras esferas (Obalk, 2001), estos escritores se acercan al arte contemporáneo utilizando medios provenientes de otra realidad, la literaria. Todos *componen* sus libros, tienen una visión plástica de la página e integran sus procedimientos expresivos dentro de fórmulas plenamente artísticas. El escritor mexicano Luigi Amara es otro defensor de esta mezcla de prácticas:

Yo pienso la exploración con imágenes como otra forma de escritura; se puede escribir de muchas maneras y una es con imágenes: se puede contar cosas, se puede producir una narrativa, inclu-

so una reflexión, a través de ellas, y ésa es la búsqueda, en primer lugar. Además creo que en el caso de A pie para mí es natural salir a caminar y tomar fotos. [...] Simplemente esto se integra porque es parte de todo el conjunto de prácticas que están detrás de la escritura (Amara en Espejo y Rodríguez, 2015).

Este proceso de búsqueda, que comparten decenas de autores anglosajones, francoparlantes, latinoamericanos y españoles (*cf.* Mora, *El lectoespectador*), además de los que ha estudiado, desde la otra orilla –la orilla del arte explorador y conceptual–, Sandra Santana, nos sitúa a las puertas de un periodo artístico caracterizado por buscar puntos de encuentro interartística y estructuralmente complejos. «Tal vez el “libro por venir” permanezca, por su naturaleza intrínseca, siempre pendiente de elaboración: entre la posibilidad pura del espacio en blanco (sea éste de papel o digital) y la tirada de dados de los caracteres (impresos o en formato electrónico)» (2006, p. 85), dice Santana, y no podemos más que estar de acuerdo. En ese sentido, buena parte de las narrativas actuales son blanchotianos libros por venir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
 - . *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
 - . *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Literatura Random House, 2017.
- Almarcegui, Patricia. *El pintor y la viajera*. Barcelona, Ediciones B, 2011.
- Bellatin, Mario. *Perros héroes*. Lima: Matalamanga, 2006.
 - . *Disecado*. Madrid: Sexto Piso, 2011.
- Chefec, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.
- Espejo, Gabriela y Rodríguez Landeros, Diego. «La escritura es una actividad corporal. Entrevista con Luigi Amara», *Gaceta Frontal*, 13 de junio de 2015 (en línea).
- Fernández Mallo, Agustín. *El hacedor*. Madrid: Alfaguara, 2010.
 - . *El hacedor (de Borges). Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- Gainza, María. *El nervio óptico*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Gerber, Verónica. *Conjunto vacío*. México D. F.: Almadía, 2015.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. *Intento de escape*. Barcelona: Anagrama, 2013.
 - . *El instante de peligro*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Kopf, Alicia. *Hermano de hielo*. Barcelona: Alpha Decay, 2016.
- Martín Gijón, Mario. *Ut pictura poesis y otros relatos*. Valencia: Pre-Textos, 2018.
- Menéndez Salmón, Ricardo. *Medusa*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
 - . *Fred Cabeza de Vaca*. Madrid: Sexto Piso, 2017.
- Nuez, Iván de la. «El arte que no se expone», *El País*, 13 de octubre de 2017.
- Obalk, Hector. *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*. París: Flammarion, 2001.
- O'Hagan, Sean. «Teju Cole: "My camera is like an invisibility cloak. It makes me more free"», *The Guardian*, 25 de junio de 2017 (en línea).
- Rimsky, Cynthia (2014): «¿Hay un afuera de la escritura?», *Escritural*, núm. 7, 2014 (en línea).
- Santana Pérez, Sandra. «El libro por venir. Acerca del texto virtual y su lectura matérica»; *Escritura e Imagen*, núm. 2, 2006, pp. 73-86.
- Valencia, Roberto (ed.). *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014.
- Vidal-Folch, Ignacio. *La cabeza de plástico*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Vila-Matas, Enrique, *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2006.
 - . *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.
 - . *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014.

VER Y LEER

La permanente actualidad de la caverna

UN ORIGEN Y DOS TEORÍAS

¿Cuándo empezó la relación entre la imagen (artificial) y la palabra (escrita)? Hace ya muchos milenios, más de treinta, si nos atenemos a las ciencias paleológicas. Aunque, en verdad, tanto como lo que entonces sucedió, objeto de suposición, importa el modo en que ha sido entendido e incorporado a los saberes de que disponemos.

Les resultó fácil entenderlo e incorporarlo a los investigadores que, en la segunda mitad del siglo xx, se enfrentaron con los trazos originarios ejecutados en las paredes de las cuevas (en Lascaux, en Altamira, más tarde en Chauvet, etcétera). Para aprehender los fascinantes grafismos prehistóricos, ora figurativos, ora abstractos, disponían de algunos conceptos bien asentados desde la escuela, y, así, aquéllos constituyeron espontáneamente el *texto* que en un *lenguaje* arcano transmitía un *mensaje*. Siglos de logocentrismo antecedían a esta hipótesis y la naturalizaban: más que pictogramas, que representaciones puntuales de lo que había alrededor (esta mujer, ese bisonte, aquel ciervo), los trazos parietales, incluso los más figurativos, eran el repertorio ideográfico gracias al cual grupos de *Homo sapiens*, y acaso de neandertales, consignaban en una escritura primitiva, a medio camino entre lo verbal y lo visual, un discurso sobre su mundo (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*; Anati, *Arte rupestre*). Un mundo ya sin remedio humano y cultural; y, por tanto, también ilimitadamente descrito, expuesto y explicado.

Sin embargo, la episteme de este comienzo del siglo xxi es otra. En lugar de un lenguaje simbólico, de una textualidad testimonio de cierta cultura desaparecida, como pretende el logocen-

trismo, suele preferir ver en tales huellas unos apuntes artísticos inaugurales, consagrados a expresar el vínculo entre la subjetividad incipiente de nuestros remotos antepasados y el mundo sensible, o la participación del individuo en el general movimiento de la vida. Los grafismos originarios serían el instrumento de la afirmación ante lo real del hombre en cuanto ser singular y no ya una tentativa de decir algo articulado sobre ello: así como la noción de *arte* –recurriendo otra vez, inexorablemente, a una categoría escolar y escolástica– debe sustituir a la de lenguaje para comprenderlos, la de *obra* tiene que reemplazar a la de texto, la de *individuo* a la de grupo, y la de *forma sensible y emotiva* a la de mensaje inteligible (Grosos, *Signe et forme*). Parafraseado en términos anacrónicos: los hombres de las cavernas habrían sido artistas antes que escritores, estetas antes que intelectuales, y fenomenólogos antes que semiólogos.

UNA INVENCIÓN PRODIGIOSA: EL ESPACIO SINÓPTICO

Ahora bien, puesto que estamos condenados a entender el pasado desde el presente y lo desconocido desde lo conocido, cabría considerar que lo que los hombres prehistóricos hicieron fue inventar el primer universo de sentido visual complejo, sinóptico, al igual que el soporte de su estreno, la pared de piedra. Esta última no la inventaron propiamente, claro está, sino que le asignaron la función de *medium* material, aprovechando incluso sus relieves para que la inscripción de las imágenes ni siquiera se encontrara constreñida por su posterior y más frecuente bidimensionalidad. Nuestra idea es, entonces, la siguiente: de lo único de lo que no es legítimo dudar es de que los trazos ejecutados sobre dicho *medium* despliegan ya el entero abanico de los modos posibles de constitución de los signos, pues entre ellos hay *iconos* (figuras del mundo, de hombres, animales, gestos y actos), *índices* (huellas de manos, positivas y negativas) y *símbolos* (esquemas, flechas, estrías, rejillas, espirales); ni de que todos ellos se esfuerzan, dado que ése es el trabajo del signo, por convocar la experiencia de otros modos, los humanos, de habitar la realidad y por enunciar lo que debió de ser el saber coetáneo sobre esas formas específicas de existencia.

Y tampoco es contestable que, en tales primeras presentaciones y representaciones simbólicas de la humanidad, lo que nuestro vocabulario discrimina como «sensación», «percepción» o «intelección» resulta muy difícil de separar, algo que relativiza la perpetua querrela entre logotetas e iconófilos, entre lingüistas

y visualistas. Aunque no se trata únicamente de eso. Si damos por buena la hipótesis de que las cavernas fueron el escenario de ritos culturales y culturales, en los que emergían los antecedentes lejanos del recitado, la música, la mímica, la danza y el teatro, entonces allí las formas sensibles no sólo se fundían en una *sinestesia* constitutiva que envolvía la *sinopsis*, la percepción visual unificadora y sus derivaciones cognitivas, sino que también se volcaban hacia una *sinquinesia* práctica (Abril, *Análisis crítico de textos visuales*), hacia una integración de los signos inscritos, las pinturas y los esquemas, con la actividad psicomotriz y la acción protocolaria. Dicho de otro modo: en el universo de sentido prehistórico, que todo invita a seguir pensando como religioso, no había una clara distinción, o eso creemos, entre los diversos tipos de imágenes (visuales, acústicas, táctiles), ni entre éstas y las palabras, ni tampoco entre unas y otras como signos y las conductas como series de gestos significantes para un grupo humano.

Así pues, si bien es costumbre rastrear los precursores de los textos verbovisuales contemporáneos (de las páginas web, los anuncios publicitarios, los manuales de enseñanza, las instrucciones de montaje, etcétera) en los caligramas, los emblemas y los *loci* mnemotécnicos del Barroco, no convendría pasar por alto que la combinación y la trasposición entre imágenes y palabras comenzó, casi seguro, muchos milenios antes de que hubiera propiamente una escritura, cuando no parece que existiese una tajante división del trabajo, ni del material ni del simbólico, en las sociedades, ni una fragmentación de sus actividades en campos autónomos, como sucede en el presente. Nada impide entonces considerar los trazos figurativos prehistóricos también como esquemas (de sensaciones y de percepciones); y, recíprocamente, los trazos esquemáticos como figuraciones (de actos intelectivos), todos ellos embebidos de emoción y propensos, por su propia naturaleza cultural, a describir, narrar y argumentar.

UN DESENVUELTO RECORRIDO POR LA HISTORIA

Desde, por un parte, la soberanía integradora de los signos prehistóricos –que agrupa iconos, índices y símbolos– y, por otra, desde su majestuosidad sensorial –que resalta la exuberancia de los colores, formas y texturas del mundo–, su sutileza emocional –que traslada el temor y temblor del hombre enfrentado a la naturaleza– y su acuidad cognitiva –que dice la excitación de descubrir orden en el seno del caos– se siente la tentación de juzgar con cierta distancia divertida los aludidos debates poste-

riores que sobre la superioridad o la inferioridad, la dependencia o la independencia de las palabras y de las imágenes, de las artes verbales y de las visuales registra la historia de las ideas, incluido, sin duda, este mismo texto.

Por ejemplo, provoca melancolía el que Platón, al reaccionar contra la hipótesis atribuida a Simónides (siglo VI a. C.) acerca de la primacía epistemológica de la vista, condenara de forma enfática la *eikasia*, el icono –por el que probablemente se sentía fascinado–, a no ser, justo debido a su riqueza sensorial, más que *doxa*, opinión común a propósito de la apariencia, contraria a la episteme, al saber verdadero sobre la esencia de las cosas; sólo para que su discípulo Aristóteles postulara poco después que sin imágenes no hay creación de conocimiento, aun cuando el más alto conocimiento se localizase también para el Estagirita en el logos, en la razón verbal; y para que, algunos siglos más tarde, Leonardo da Vinci poco menos que decretara la superioridad intelectual y científica del pintor sobre el hombre de letras, porque el pintor estudiaba la realidad material en sus mínimos detalles, mientras que el escritor solía andar perdido en una retórica volátil, en lo que desde Wittgenstein cabría llamar un conjunto de «juegos de lenguaje» ensimismados.

Irónico resulta igualmente que Gotthold Ephraim Lessing, a quien se atribuye el mérito de la separación doctrinal definitiva de aquello que la práctica antropológica de las cavernas había unido, los iconos y los símbolos, y poco menos que el descubrimiento de que cada tipo de signo humano posee su semiótica propia, sin que ninguna de ellas sea reducible, y ni siquiera traducible por completo, a las otras, no hiciera más que amplificar una ingeniosa y lapidaria perogrullada de La Fontaine: «Las palabras y los colores no son cosas semejantes, ni los ojos son tampoco las orejas» («El cuadro», en *Cuentos libertinos*).

Por no hablar del autor sin el cual ningún manual de estudios interartísticos estaría completo, el latino Horacio, para el que la poesía debía, si quería conquistar y defender su cuota de mercado, proponer al receptor una inmersión sensorial y una sugestión emocional al menos equivalentes a las que lograba producir en el suyo la pintura, anticipándose de esta suerte a quienes encuentran hoy la literatura convencional insuficiente en su monótona o monomodal verbalidad y la reclaman aumentada o «expandida».

Así, podríamos seguir seleccionando fragmentos de otra *doxa*, en este caso, la académica, y procurar concertarlos de modo que las grandes voces de la historia del arte y de la literatura, de

la estética y de la teoría del conocimiento, dieran la impresión de dialogar entre sí como en un simposio de sabios desinteresados; y de discutir, por encima de toda barrera espacial y temporal, los méritos y deméritos respectivos de las artes de la palabra y de las artes de la imagen, y sus condiciones formales de ejercicio.

Con todo, nos tememos que, por muy ilustrativo que ello fuera, carecería de fundamento, de no reinscribirse todas y cada una de las declaraciones recopiladas dentro de una sociología sistemática del mencionado proceso de especialización a través del cual se fueron gestando, como mundos sociales separados y dotados de una legalidad propia, el campo artístico y el campo literario; y, junto con ellos, el campo científico y el más genéricamente intelectual, que atraviesa los anteriores. Pues es en el interior de tales dominios donde se elabora poco a poco la definición histórica de lo que es un artista y de lo que es un escritor, de sus derechos y de sus deberes, y la jerarquía inestable entre las artes visuales y las verbales (Bourdieu, *Las reglas del arte*); y, en consecuencia, también la descripción de en qué consiste el producto social específico fabricado por aquéllos, las imágenes, en un caso, y las palabras, en el otro. Tarea que supera las competencias de casi cualquier investigador, pero sin cumplir con la cual difícilmente se entenderían las afirmaciones, en apariencia deshistorizadas, de cada uno de los filósofos, artistas y literatos sobre la esencia de cada una de las artes, sobre sus interrelaciones permitidas o prohibidas, e incluso sobre la naturaleza intrínseca, sobre la constitución semiótica, diferente o semejante, transpositiva o inconmensurable, de las palabras y de las imágenes, que son su materia prima. De suerte que lo mejor sería aceptar nuestras limitaciones y partir de una sumaria constatación histórica: las artes y las literaturas nacieron y se desarrollaron en abierta colaboración, convertida en competición después, a medida que se gestaban sus campos sociales respectivos, y que éstos segregaban una voluntad de independencia luchando por la hegemonía entre ellos, hasta que en el siglo XIX se impusieron la autonomía plena de cada campo y la previsible búsqueda de la pureza de sus lenguajes como expresión intelectualizada y sublimada de dicha autonomía de funcionamiento. Un ideal de pureza con el que, por lo demás, sólo comulgó la élite de los dos campos, compuesta por aquellos que más competían entre sí por el reconocimiento social. Y eso a título de maniobra vanguardista: la realidad de la producción artística y literaria siempre ha sido mucho más mestiza, desde el comienzo de los tiempos históricos, que su diseño programático.

¿DE VUELTA A LAS CAVERNAS?

Mas las vanguardias del siglo xx, por seguir simplificando una historia hecha de infinidad de fragmentos contradictorios, volvieron a aglutinar lo que sus predecesoras del siglo xix habían pretendido separar, lo visible y lo legible. Y no como prueba de que los campos hubieran perdido su reciente autonomía, sino al revés: un creador de la primera mitad del siglo xx estaba ya tan seguro de su derecho a la existencia social en cuanto artista o escritor que se sentía autorizado para transgredir los criterios también sociales de su propia definición. Paradójicamente, la autonomía recíproca de los campos artístico y literario fue lo que facilitó los experimentos que la negaban o la relativizaban: a la par que ya quedará para siempre abierta la posibilidad de una plástica o de una poesía puras como opción estética legítima, se tejerán un sinnúmero de combinaciones verbovisuales en tanto proyectos alternativos e igualmente lícitos.

El siglo xx conoció así el retorno de la sinopsis, acaso una similar a la de las cavernas, a la más rabiosa actualidad. La obra mixta será el hecho mismo de creación que confirmará, *a contrario*, la independencia de derecho del arte y de la literatura. Los escritores pusieron entonces el acento sobre el valor icónico y plástico del texto, en el que dejó de percibirse sólo un vehículo de comunicación de un sentido verbal preexistente para apreciarse una superficie de imposición y exposición de los prestigiosos valores del arte más rupturista: a partir de *Un coup de dés*, de Mallarmé, el formato y la construcción visual de la textualidad supieron trocarse en el *analogon* del cuadro y de su calculada composición significativa, y el escritor pudo presentarse como un artista de la palabra en su acepción menos metafórica. Luego comenzó el juego con la elasticidad de los signos depositados en la página: la invención tipográfica, muy rica en el constructivismo ruso y en el futurismo italiano (Maiakovski, Marinetti, etcétera), devolvió a la escritura literaria su condición de icono y su naturaleza primigenia de pictograma o de jeroglífico –pocos son quienes saben hoy que cada vez que escribimos una «A» mayúscula dibujamos, con los fenicios, los cuernos de una vaca, los rotamos, después, con la escritura protosinaítica y los invertimos con la griega, de la que los heredamos; o que al trazar una «m» seguimos la línea ondulante de las olas en el agua–. El escritor pugnaba de ese modo por hacer desandar a la escritura el camino de la técnica y por recuperar su poder sintético para convocar las «presencias reales» (Steiner) del mundo, compensando la reducción que su-

frió a sistema de símbolos, de signos convenidos y arbitrarios. Al final de dicho esfuerzo, aguardaban el redescubrimiento de los caligramas (Apollinaire, Huidobro, etcétera), antigua práctica de escritura visualmente motivada desde Teócrito, pasando por Rabelais, hasta la iconología barroca; la renovación de la inscripción nocional en sorprendentes ideogramas poéticos con doble función, perceptiva y eidética (Pound, Segalen, Michaux, etcétera); y la descomposición práctica (Burroughs, Gysin, etcétera) y recomposición plástica de la grafía lingüística, la última, en la poesía concreta (Augusto de Campos, Gomringer, etcétera). Todo ello destinado a confluír sin demasiados sobresaltos en ese repositorio de las más venerables ensoñaciones verbovisuales de la humanidad, ahora magnificadas por una tecnología digital que invierte la dirección normalizadora de la técnica de impresión analógica, que es la poesía visual contemporánea.

Del otro lado de la permeable frontera de su propio campo, los artistas reprodujeron, aunque con cierta simetría engañosa, la estrategia combinatoria de los caligramas en la práctica del *collage* (Picasso, Braque), éste con dominante icónica y no verbal, y todavía en exceso cartesiano –en él lo visible y lo legible tienden a mantenerse separados como dos modos de significación yuxtapuestos–; más tarde, dieron su réplica a los experimentos tipográficos y a la poesía concreta intensificando las metamorfosis estéticas de los grafemas (Dubuffet, Appel, Alechinsky, etcétera); y acabaron por concebir alfabetos fantásticos en el llamado escriturismo (Palanc, Wölfli, Dotremont, etcétera), cuya aparición restituye toda su extrañeza a la magia del trazo. Pues no deja de ser sorprendente que en ese trazo quepa cifrar la experiencia sensible del cuerpo en el mundo, sus repercusiones pasionales y sus prolongaciones cognitivas y cognoscitivas, ya sea tal experiencia real, imaginaria o ambas cosas a la vez, como sucede de costumbre con artistas y literatos.

En suma, para el escritor del siglo xx, el cruce de la palabra con la imagen supuso un intento de templar la fría racionalidad gráfica del logos, resucitando la vivencia sensorial y la experiencia emocional, potencialmente estéticas, sepultadas en sus significantes convencionales, mientras que para el artista se trató más bien de denunciar la represión que del cuerpo y de sus pulsiones, tanto las de creación como las de destrucción, impone esa misma racionalidad gráfica a causa de su funcionamiento intensamente normalizado. Aun cuando las reivindicaciones de artistas y escritores fueran, en parte, afines y se asemejaron a un retorno espon-

táneo hacia la promiscuidad del trazo prehistórico, unos y otros estaban defendiendo, al formularlas, sus propios intereses específicos dentro de sus respectivos campos sociales: los literatos, la recuperación del instinto desde la razón y los creadores plásticos, la superación de la razón desde el instinto.

LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA EN LA CAVERNA

Todavía se necesitaba un relevo más, y de entidad, para que pudiera efectuarse el regreso a las cavernas, que no es un postulado anacrónico, sino la consecuencia lógica de un pancronismo vertiginoso y más acorde con la concepción hermenéutica del tiempo cultural. Ese relevo lo darán la ciencia y la tecnología, llamadas a reunir aquello que la especialización había ido separando a lo largo de los siglos, lo legible y lo visible.

La ciencia, primero, servirá de estímulo a proyectos parcialmente convergentes desde finales del siglo XIX, época a partir de la cual artistas y escritores se apoyarán en las nuevas disciplinas científicas (naturales y sociales) más que en la historia o en la crítica tradicionales, para impulsarse hacia un porvenir que los coagule, estrategia interdiscursiva prolongada en el presente y en la que participan de buen grado los teóricos del arte y de la literatura. Por ejemplo, es fácil prever que será con argumentos tomados en préstamo a las neurociencias y a las ciencias de la cognición, y a partir de la biología del cerebro,¹ como en el futuro inmediato todos ellos, artistas, literatos y teóricos, establecerán sus alianzas –o dirimirán sus conflictos, si tocase volver a hacerlo– territoriales y transterritoriales.

La tecnología, después, ampliará hasta el infinito el espacio sinóptico y sus instrumentos, a través de los campos artístico y literario, de los medios de masas, de las zonas de intersección entre ellos, y de la esfera personal de cada individuo y de las numerosas pantallas que la irán poblando progresivamente. En todos esos contextos, la tecnología no sólo ha fomentado una amalgama de ciencia, arte y literatura, sino también alentado un hibridismo que suele describirse mediante un abuso de los prefijos inter-, trans- o multi-, aplicados tanto al signo (inter, trans o multimodal) como a su soporte (inter, trans o multimedial). Un ejemplo trivial: productos multimodales como los filmes *Blade Runner* o *El señor de los anillos*, inspirados o basados en novelas, se han transmedializado en cómics, en videojuegos, en adaptaciones teatrales e incluso en seriales radiofónicos y parques de atracciones; el primero ha engendrado, además, tres novelas, secuelas del filme y no

de la novela original, y el segundo, un inacabable *merchandising* que se declina, entre otros objetos, en mapas, juguetes, pósteres, cerámicas, joyas, relojes, etcétera; y todavía podríamos seguir enumerando metamorfosis hasta cansarnos.

Ahora bien, este somero repaso a la multimodalidad reinante y a su mediología no sería objetivo si no acogiera ciertas reservas, en apariencia contradictorias con algunas de nuestras ideas precedentes, sobre la paulatina descompensación que se detecta a favor de la productividad visual, más beneficiada por la innovación tecnocientífica que la verbal, al menos en términos de impacto psicosocial. En efecto, a las palabras les cuesta seguir el ritmo de las dos tendencias dominantes en la imagen actual, que también se caracterizan añadiendo prefijos, y que no tienen aún correlato en la logosfera en sentido estricto: la hipervisualidad y la posvisión. Por *hipervisualidad* se entiende la fabricación de iconos capaces de desvelar aspectos de lo real imperceptibles para el ojo desnudo –en astronomía, biología, medicina, etcétera–; por *posvisión*, la de imágenes potencialmente diferentes de todo lo visto antes, que alejan los límites mismos de la imaginación –en videojuegos, cine y televisión, divulgación científica, etcétera– (Català, *La imagen compleja*). Una y otra tendencias rinden un apreciable servicio a la sociedad del espectáculo y hacen pensar –sobre todo la segunda, la posvisión– que se está promocionando una nueva emancipación de la imagen respecto de cualquier anclaje o relevo lingüísticos y su liberación de las constricciones (unos mínimos de linealidad, de segmentación, de articulación, etcétera) que aún le impone la lógica natural, como se sabe, mayormente derivada de la lengua, asimismo llamada «natural».

Un riesgo concomitante de desestabilización del equilibrio verbovisual por el que aquí abogamos se advierte en la narrativa hipermedia y en la poesía digital, todavía definidas prevalentemente por su condición de literatura (numérica), pero donde el ímpetu verbal tal vez quede en exceso sujeto al efecto visual pretendido (Philippe Bootz, Giselle Beiguelman, Ana María Uribe, etcétera), como si la literatura debiese, a la postre, rendir cierta pleitesía a las imágenes, en lugar de mancomunarse con ellas. Lo cual parecen confirmarlo los casos en que la literatura numérica se alía sin precauciones con la holografía, la realidad virtual y la realidad aumentada –confín tecnológico provisional para numerosos géneros artísticos y literarios–: se diría que el precio a pagar por su conversión del espacio sinóptico, el inaugurado en las cavernas, no sólo en un espacio pansensorial, sino definitivamente

sinquinésico (sensomotor, práctico), es la relegación del componente escrito al papel de proveedor de coartadas intelectuales.

No sorprende, por tanto, que muchas de estas propuestas hipertecnológicas, deseosas de conquistar un público idóneo, estén dirigidas a la infancia o a la juventud (*The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore*, de William Joyce; *Un jeu y Un livre*, de Hervé Tullet); ni que otras, aspirando a adquirir cartas de legitimidad cultural, sean adaptaciones de obras clásicas del canon literario (*Mr. Jekyll und Dr. Hyde*, de Marius Hügli y Martin Kovacovsky). Aunque esta pareja crítica también es revisable: acaso no haya tantas razones para inquietarse por una dilución intuida de la «literatura» en un rejuvenecido tipo de obras de arte digital «totales». Al cabo, cabría argüir, muchas de éstas son herederas de la práctica milenaria del teatro, dotada ya de casi todas las posibilidades combinatorias modales y mediales; y, a través de él, quizá desciendan de los ritos sincréticos cavernarios, tal y como los imaginamos. Y ello más que nunca ahora que el propio teatro está experimentando un desplazamiento desde el campo literario hacia el artístico, y una mutación progresiva en «artes vivas», en *performance* acompañada de música, danza, diseño de objetos, imagen, videocreación, etcétera.

Por último, y ya puestos a especular, no hay manera de saber en qué se convertiría el absorbente universo pansensorial del último arte y de la más reciente literatura si se produjera, de hecho, la anunciada y publicitada entrada del hombre en la «singularidad». Esto es, si, de la mano de la inteligencia artificial como culminación de la tecnociencia, la especie humana se volviese –posiblemente, en otro caso más de abuso performativo de los prefijos– «transhumana» o «poshumana». Al «neohombre» tecnológicamente aumentado, o al cibernético humanamente encarnado (¿encarnizado?), le corresponderían acaso inéditas experiencias artístico-literarias, imposibles aún de adivinar. De momento, lo que conocemos de plástica y de narrativa y poesía algorítmicas, es decir, de «arte» y de «literatura» compuestos mediante inteligencia artificial –que no *por* ella, como quizá hubieran escrito quienes fomentan una concepción animista, y no política, de la tecnociencia, dotándola de voluntad propia–, no resulta ni concluyente ni muy satisfactorio para los conservadores consumidores de tradición cultural que también somos. Habrá que esperar entonces que a la caverna digital no dejen de acudir, a jugar con los algoritmos, antiguas divinidades analógicas como la inspiración o el talento.

MEJOR QUE UNA CONCLUSIÓN, UN VOTO PIADOSO

Con el fin de que la cueva prehistórica no se trueque en otra caverna de Platón, pero en versión *high-tech*, y el humano espacio sinóptico y sinquinésico en un totalitario universo hiperdimensional –o quizá siempre lo ha sido y sólo nuestra obstinada creencia en la historia y sus presuntas novedades nos hace verlo de distinta manera–, necesitaríamos, probablemente, de una consistente ecología del espíritu. En lo que se refiere, dentro de esa ecología, al vínculo entre la literatura y el arte, nos atreveremos a proponer un postulado y a hacer una sugerencia. El postulado: la relación entre las palabras literarias y las imágenes artísticas permanecerá abierta y será inagotable,² pues unas y otras participan de consuno en la emergencia, filogenética y ontogenética, de la conciencia y en lo que pudiéramos llamar la institución social de ese espíritu que se trata de cuidar. Y he aquí la sugerencia: dadas las capacidades de diseminación y de impregnación de las imágenes del arte, muy superiores a las del verbo literario, convendría velar por que no se metamorfoseen, si se dedican a competir con las de medios y redes por instalarse en el primer plano del espectáculo social, en *idola fori*, en signos que confundan interesadamente, en las débiles mentes de los hombres, lo necesario y lo contingente, lo posible y lo imposible.

Así pues, sumando postulado y sugerencia, entenderemos que, al mostrar una nativa inclinación mutua la imagen y la palabra, sería contraproducente intentar contrariarla, pero no colocarla bajo el amparo de un logos común a una y a otra en cuanto razón y discurso; un logos del que justamente saben mucho el arte y la literatura, como sabían, pensamos, los trazos prehistóricos. Y parecería útil que las instituciones del conocimiento y de la cultura contribuyeran a tal amparo, promoviendo la búsqueda de lo inteligible en lo sensible y el cumplimiento sensible de lo inteligible, algo que de suyo constituye su misión, por mucho que a veces parezcan esforzarse en desmentirla.

Es el anterior un objetivo alcanzable siempre y cuando los poderes de este mundo –y, en especial, las grandes corporaciones tecnológicas– no hayan decidido ya que también en los campos artístico y literario, y en las instituciones que se ocupan de ellos, lo sensible tiene que rimar sólo con lo emocional y no con lo inteligible; y que lo inteligible debe revelarse, preferentemente, a través del algoritmo y no de la razón ni del discurso. Está en las manos de artistas y literatos no contribuir con sus obras multimodales y multimediales a que tales cosas sucedan.³

NOTAS

- ¹ Semir Zeki, *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*; Jean-Pierre Changeux, *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*; Stanislas Dehaene, *El cerebro lector*.
- ² Sobre las razones de que así sea, véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, pp. 13-25.
- ³ Este artículo se enmarca en el proyecto I+D «Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)», Ministerio de Economía y Competitividad, FFI2017-83932-P.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Anati, Emmanuel. *Arte rupestre nelle regione occidentali della penisola iberica*. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici, 1968.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Català, Josep Maria. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Changeux, Jean Pierre. *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*. París: Odile Jacob, 2008.
- Dehaene, Stéphane, *El cerebro lector. Últimas noticias de las neurociencias sobre la lectura, la enseñanza, el aprendizaje y la dislexia*, Madrid, Siglo XXI, 2014.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2013.
- Grosos, Philip, *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*, 2017, París, Les Éditions du Cerf, 2017.
- Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole. Tome I: Technique et langage. Tome II: La mémoire et les rythmes*, París, Albin Michel, 1964-1965.
- Steiner, George, *Presencias reales*, Madrid, Destino, 2007.
- Zeki, Semir, *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.

LA NOVELA COMO LABORATORIO

Espacios de contacto entre arte y literatura

1. LA PARTE DEL ARTE

Las relaciones entre la literatura y las artes visuales, entre lo visto y lo dicho, entre las palabras y las imágenes, pueden rastrearse desde bien lejos. En el campo del arte visual, la exploración de esa fructífera correspondencia ha sido una constante desde el célebre *ut pictura poesis* de Horacio hasta nuestros días. Una relación que tuvo una de sus etapas centrales durante el periodo de la vanguardia, cuando de un modo más radical se borraron muchas de las fronteras entre disciplinas y comenzó a surgir un espacio intermedio capaz de diluir casi por completo los límites entre lo visual y lo literario. Curiosamente, las diversas lecturas formalistas del arte moderno llevadas a cabo por críticos como Clement Greenberg frenaron esa disolución y abogaron por una división clara y delimitada entre el arte visual y el arte literario, tratando, por todos los medios, de expulsar a las palabras y a las historias del ámbito de lo visible, que debía ser exclusivamente óptico y transmitir experiencias específicamente visuales.

Esta lectura de la historia del arte –que, por supuesto, afectó a la propia práctica y dio lugar a un arte obsesionado por encontrar la pureza de lo visual– comenzó poco a poco a deshilacharse a finales de los años cincuenta del pasado siglo, cuando un gran número de artistas, críticos e historiadores volvieron a ser conscientes de las lábiles fronteras entre lo visual y lo lingüístico y a aceptar que, como ha escrito Mieke Bal, los medios no son puramente visuales o lingüísticos: las imágenes se leen; la escritura crea imágenes; no hay medios puros. Esa toma de conciencia de un arte más allá de la pureza de lo visual es la que, según Martin Jay, se encuentra en la base de muchos de los desarrollos del

arte de neovanguardia, que recupera con violencia la presencia del lenguaje y lo literario, hasta el punto de que pueda afirmarse que es precisamente el lenguaje –junto con el cuerpo y la política– uno de los elementos vertebradores de los desarrollos del arte reciente. Un elemento, el lenguaje, que llega a las fronteras de lo textual en el arte conceptual y las traspasa en muchas de las prácticas artísticas que de forma progresiva se adentran en el ámbito de la escritura. Pienso, por ejemplo, en los dibujos textuales de Robert Morris, en las obras de Art & Language, en movimientos anteriores como el letrismo, o en artistas como Vito Acconci o Marcel Broodthaers, originalmente poetas, que acabaron llevando la poesía al campo de lo material y tangible –al cuerpo y la *performance*, en el caso de Acconci; y a la materialización de las convenciones perceptivas e institucionales, en el caso de Broodthaers–.

Esa presencia constante del lenguaje a partir de la neovanguardia llega hasta nuestros días en artistas tan aparentemente dispares como Xu Bing, Jaume Plensa, Fernando Bryce o Almudena Lobera, que trabajan con la potencia visual de las palabras y los límites entre forma abstracta y forma significativa, entre dibujo y escritura. Y, junto con ellos, también es posible identificar en el arte contemporáneo no sólo un giro lingüístico, sino literario, una pulsión narrativa que convierte al artista en escritor y contador de historias. La observamos, por ejemplo, en la obra de Tacita Dean, Virginia Villaplana y otros muchos artistas que, en un momento determinado, deciden convertir la escritura y la narración en parte esencial de su práctica artística. De tal pulsión narrativa dan cuenta exposiciones como «Contarlo todo sin saber cómo» (2012), comisariada por Martí Manen en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M); el proyecto de Chus Martínez en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) –«El mal de escritura», 2012–; o, más recientemente, la muestra «Un campo oscuro» (2018), comisariada por Óscar Fernández en el Centro José Guerrero. Exposiciones que se abren a esa especie de espacio intermedio que inició la vanguardia y consolidó la neovanguardia en el que es muy difícil ya definir qué es literatura y qué es arte visual. Lo observa Sergio Chejfec al hablar de la obra de Fabio Kacero que reproduce la grafía de «Pierre Menard, autor del *Quijote*», de Borges (*Fabio Kacero, autor del Jorge Luis Borges, autor de Pierre Menard, autor del «Quijote»*, 2006), o las *performances* de Tim Youd, en las que el artista transcribe a máquina obras maestras de la literatura en una misma página, superponiendo capas de escri-

tura hasta crear un espacio en negro, una escritura que tacha. ¿Es arte visual? ¿Es literatura experimental? ¿*Performance* o literatura expandida? La respuesta no está clara. Y quizá la consideración de estos experimentos como literarios o artísticos dependa, en última instancia, del contexto en el que son creados, mostrados y recibidos –también comercializados–. Lo que sí parece más claro es que es precisamente en ese espacio indefinido, en ese no (ha) lugar, en el que se están produciendo algunas de las creaciones más potentes, renovadoras y sugerentes del arte y la literatura actuales. Basta considerar la obra de Kenneth Goldsmith y su trabajo con la red para darse cuenta del modo en que es en ese campo de fuerza donde se está jugando la literatura y el arte del futuro.

2. LA PARTE DE LA LITERATURA

Como historiador del arte contemporáneo interesado por los desarrollos del arte actual, quizá debería continuar por ese camino y profundizar en las formas en las que las prácticas artísticas son atravesadas y transformadas por la literatura. Sin embargo, en este texto me gustaría situarme en el otro lado, en el lado de la literatura, y explorar los modos en que, en los últimos años, toda una serie de escritores, desde contextos, orígenes y poéticas diferentes e incluso contrapuestas, se han interesado –nos hemos; me incluyo– por el fenómeno del arte contemporáneo como tema, procedimiento o arsenal de conceptos, problemas e ideas.

Sólo unos pocos nombres desordenados: Don DeLillo, Siri Hustvedt, Rachel Kushner, Sheila Heti, Ben Lerner, Teju Cole, Tom McCarthy, Michel Houellebecq, Sergio Chejfec, Mario Bellatin, Graciela Speranza, César Aira, Laura Erber, Agustín Fernández Mallo, Enrique Vila-Matas, Carlos Fonseca, Sònia Hernández, Vicente Luis Mora, María Gainza, Ricardo Menéndez Salmón, Verónica Gerber... La nómina es infinita. Y las maneras en las que dichas contaminaciones se han producido son tan numerosas y caminan hacia tantas direcciones que sería imprudente siquiera enumerarlas aquí (Mora, 2008 y 2013). Aun así, aunque sea muy provisionalmente, me gustaría distinguir ahora al menos tres formas en las que la literatura se deja tocar por el arte contemporáneo: una aproximación temática, que sitúa al arte como escenario de la trama; una aproximación procedimental, que traspasa algunas de las ideas y modos de hacer del arte al campo de la literatura; y otra, menos evidente, que observa las modalidades en las que el arte se hace eco de ciertos problemas contemporáneos y mira de reojo su tratamiento.

En el primer caso, esta relación aparece de forma contenidista. Es lo que ocurre, por ejemplo, en novelas como *El mapa y el territorio* (2010), donde Michel Houellebecq construye un relato acerca del mundo del arte contemporáneo. Un contexto que aparece como trasfondo de una historia. Se trata más de un escenario que de un lugar de problemas. Aunque es cierto que muchas de las cuestiones del mundo del arte, especialmente las referentes al mercado, están bastante bien trazadas, Houellebecq presenta el universo artístico desde fuera, como un tapiz lleno de anécdotas que, sin embargo, no afectan a su literatura. El trasfondo de la historia es el mundo de arte contemporáneo, como en otra ocasión fue el de las sectas religiosas o el universo del turismo; pero Houellebecq nos sigue hablando de lo mismo: de la crisis de la subjetividad contemporánea; y ni la forma ni el discurso se ven alterados o contaminados por el tema. Eso mismo sucede en *thrillers* como *Clara y la penumbra* (2003), de José Carlos Somoza; en novelas sobre el funcionamiento del mercado del arte como *Un objeto de belleza* (2010), de Steve Martin; en textos que reconstruyen un momento concreto de la historia del arte y muestran los entresijos de la institución arte y el universo museístico, como *Los lanzallamas* (2013), de Rachel Kushner; *Todo cuanto amé* (2003), de Siri Hustvedt; o *La cabeza de plástico* (1999), de Ignacio Vidal-Folch.

En ninguno de estos libros el arte contamina la literatura. El espacio de contacto es tan sólo espacio de representación. Esa contaminación sí que sucede en otros casos, como en la obra de Agustín Fernández Mallo –y aquí entramos en la segunda aproximación, procedimental–, donde las alusiones al mundo del arte, especialmente a la tradición artística conceptual, no sólo están presentes de modo temático, sino que constituyen la base de su poética. En *Nocilla Dream* (2006), por ejemplo, se alude en varias ocasiones a Robert Smithson, pero el artista no sólo aparece como una referencia, sino que su presencia –y la de la herencia del arte conceptual– afecta a la configuración del texto. Tanto los problemas –la circularidad del tiempo, la cuestión de la memoria o la relación con la tecnología y la imagen– como las formas –la escritura fragmentaria, las repeticiones o la autorreferencialidad– surgen del contacto con la práctica artística. La «novela» incorpora el discurso a su forma. Y la escritura se convierte casi en una *performance*, algo que llega a su máxima expresión en *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), donde la propia creación del libro juega con los mecanismos del arte apropiacionista. Allí, en el rela-

to «Mutaciones», Fernández Mallo actualiza el viaje de Smithson por los monumentos de Passaic, como también lo hace con otra serie de viajes y momentos célebres, en un sentido semejante a las *performances* históricas y *re-enactments* de artistas como Francis Alÿs o Jeremy Deller.

Esa contaminación en la forma y en el procedimiento la encontramos, asimismo, en la obra de Mario Bellatin, quien, sin hacer explícita la alusión al arte como contenido –o haciéndola explícita sólo a través de procedimientos de enmarcado, con títulos como *El Gran Vidrio* (2007) o *Lecciones para una liebre muerta* (2005)–, incorpora la experiencia artística y conduce la escritura al ámbito de la *performance*, situándose en el umbral cada vez más indefinido entre el arte y la literatura. O en la reciente *Conjunto vacío* (2015, 2018), de Verónica Gerber, no sólo por la utilización del dibujo como estrategia, sino también por el modo en que la propia forma de lo narrado va modificándose a través de la forma visual.

Esa cercanía con procedimientos que tienen mucho que ver con las prácticas artísticas la encontramos, asimismo, en algunas obras de César Aira, Sergio Chejfec, Reinaldo Laddaga, Jorge Carrión o Vicente Luis Mora.

Por último, más allá del contenido o el procedimiento, me interesaría reseñar una tercera modalidad de contacto entre la literatura y el arte visual. Una modalidad que se deja tocar por las artísticas contemporáneas no a través del tema-escenario o de la forma explícita, sino a través de algunos problemas compartidos y el tratamiento que de ellos se ofrece. Quizá éste es el lugar en el que la relación se hace de modo menos evidente, al menos en una primera lectura. Ocurre así, por ejemplo, en la obra de Isaac Rosa. Cualquier aficionado al arte contemporáneo observará la relación existente entre la extraña *performance* de los trabajadores de *La mano invisible* (2011) y la obra de Santiago Sierra sobre el capitalismo actual; la sensación de peligro inminente y temor cotidiano de *El país del miedo* (2008) y la obra de Antoni Muntadas acerca de la inseguridad y los miedos contemporáneos; o los espacios de aislamiento y relación fuera de la norma de *La habitación oscura* (2013) y las *performances* relacionales de Tino Sehgal o las acciones de reclusión de Abel Azcona. En ninguna de estas novelas aparece una sola referencia directa y, sin embargo, uno percibe claramente esa cercanía y familiaridad con las prácticas artísticas contemporáneas. Habitan un mismo mun-

do, reflexionan sobre problemas semejantes y despliegan modelos de experiencia solidarios.

Encontramos otros ejemplos de estas preocupaciones comunes en la reflexión sobre la memoria de Patricio Pron y los artistas del arte de archivo, en el trabajo en torno a la precariedad laboral de Elvira Navarro o Pablo Gutiérrez y el arte activista emanado del 15-M, en la preocupación por la representación del terror de Ricardo Menéndez Salmón o Don DeLillo y las obras de artistas como Alfredo Jaar y Martha Rosler. O incluso, más atrás en el tiempo, entre los modos de visualización de violencia terrible de Roberto Bolaño y la obra de Teresa Margolles.

Por supuesto, las tres aproximaciones que he distinguido son porosas. Y lo más probable es que encontremos textos que transiten a través de ellas continuamente. Un ejemplo sería la obra de Enrique Vila-Matas, en cuya literatura se dan cita al mismo tiempo todas las variantes relacionales que he mencionado. En primer lugar, el escenario, o el trasfondo: novelas donde el arte y lo artístico están presentes a través de artistas, exposiciones, visitas a museos..., como sucede desde la clásica *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), presidida por Duchamp y Pica-bia y las obsesiones de la vanguardia, hasta textos más recientes como *Porque ella no lo pidió* (2016), *Marienbad eléctrico* (2016) y *Kassel no invita a la lógica* (2014), donde encontramos a Sophie Calle, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe y los entresijos de la exposición del arte contemporáneo. En segundo lugar, el procedimiento: en los libros de Vila-Matas el arte no queda como un escenario mudo, sino que impregna la construcción misma del texto, el proceso de escritura, y la novela se convierte, como ha observado Shaj Mathew, en una suerte de *ready-made*, «la locura de lo inesperado», un modo de construcción compuestos de citas, azares, saltos, realidades, ficciones..., un artefacto complejo que incluye en sí mismo la declaración de obra de arte y la referencia al proceso de hacerse, en un sentido semejante al de mucho del arte conceptual. De esta manera, los procesos del arte de vanguardia y del arte contemporáneo que aparecen como trasfondo informan y afectan la estructura de la novela. Son inseparables de la forma que ésta adquiere, de su constitución. No es posible desligar forma y contenido. Y, junto con esto, en tercer lugar, la obra de Vila-Matas se adentra en problemas y cuestiones que tienen mucho que ver con las preocupaciones de los artistas contemporáneos: la identidad múltiple, los límites entre el arte y la vida, el viaje, lo nómada, la ausencia, la desaparición, el vacío,

el silencio, la resistencia a hacer y decir, la puesta en crisis de la ficción..., el propio sentido de la obra de arte en el mundo del presente.

3. LA PARTE DE LA HISTORIA (Y LA CRÍTICA) DEL ARTE

Me interesa ahora volver escribir como crítico e historiador del arte. Y, en lo que sigue, me gustaría observar los modos en que estas creaciones literarias pueden ser fundamentales tanto para el conocimiento del fenómeno artístico como para la posibilidad de una escritura crítica alternativa a los modelos tradicionales de transmisión de la obra.

En 1990, en la primera edición de su célebre *La novela del artista*, Francisco Calvo Serraller exponía una tesis que comparto plenamente: a lo largo del siglo XIX, el artista –el creador, el genio– se convierte en el héroe por excelencia de la novela moderna, una especie de sacerdote secularizado que, a través de lo sublime, mantiene una relación con el misterio y lo indescifrable. Esta presencia del artista, consolidada a través del que será su relato fundador, *La obra maestra desconocida*, de Honoré de Balzac (1837), lejos de apagarse, se proyecta en el tiempo y, con sus particularidades y transformaciones, atraviesa todo el siglo XX. Quizá por eso, en una segunda edición, el autor se ve impelido a actualizar la nómina de artistas de novela y dar cuenta de la avalancha «de obras de ficción –novelas, teatro y cine– que corroboran la vigencia del mito del artista en nuestra sociedad» (p. 10). «Los hijos de Frenhofer», así los llama Calvo Serraller, siguen creciendo y adaptándose a las transformaciones del mundo del arte contemporáneo (Hernández Sánchez, pp. 205-225). Una rápida mirada basta para mostrar algunos de los nombres más relevantes de estos creadores de ficción, entre los que se encontrarían, por nombrar unos pocos, Rabo Karabekian (Kurt Vonnegut, *Barbazul*), Fred Cabeza de Vaca (Vicente Luis Mora, *Fred Cabeza de Vaca*), Jed Martin (Michel Houellebecq, *El mapa y el territorio*), Kasperle (Ignacio Vidal-Folch, *La cabeza de plástico*), Giovanna Luxembourg (Carlos Fonseca, *Museo animal*), Harriet Burden (Siri Hustvedt, *El mundo deslumbrante*), Nat Tate (William Boyd, *Nat Tate, 1928-1960. El enigma de un artista americano*), Prohaska (Ricardo Menéndez Salmón, *Medusa*), la Negra (María Gainza, *La luz negra*) y, claro, mis Jacobo Montes y Anna Morelli (*Intento de escapada* y *El instante de peligro*).

Estas figuras condensan mucho del imaginario del arte contemporáneo y su percepción social. Representan arquetipos y

modelos «puros» de artistas en los que cristalizan las ideas comunes sobre el arte, los prejuicios, las proyecciones, el modo en que el arte funciona en la sociedad más allá del discurso específico de la institución artística. Por eso, entre otras cosas, para el historiador del arte resulta una fuente inagotable de conocimiento, aunque, curiosamente, como observa Calvo Serraller, sea una cuestión «prácticamente virgen desde la perspectiva especializada de los historiadores del arte, a pesar de tratarse positivamente de la vida y de los artistas contemporáneos» (2013, p. 17).

Desde este punto de vista, si lo pensamos bien, no sería descabellado el proyecto de una historia del arte de ficción. Una historia del arte contada a través de los artistas ficticios, sus vidas, sus poéticas, sus ideas y sus obras. Confieso que he acariciado largamente esa empresa y no descarto algún día embarcarme en ella. Una empresa que trazaría una historia, en ocasiones, coincidente con la historia real, complementaria, aunque, en otros muchos casos, mostraría caminos no recorridos, deseos ocultos, vías no exploradas pero latentes... Y también abarcaría ciertas conexiones con lo real. Porque el contagio no siempre se produce en una dirección –la literatura se inspira en el arte para imaginar obras y artistas–, sino que a veces ocurre al revés: los artistas de ficción saltan del papel a la realidad y acaban configurando imaginarios y contribuyendo a la transformación efectiva del campo artístico –la literatura no sólo refleja el mundo, sino que lo produce–. Es lo que sucedió, por ejemplo, con la sombra de Frenhofer, el pintor de *La obra de arte desconocida*, que, como relató la crítica Dore Ashton, influyó a figuras como Picasso, Rilke, Schönberg y Giacometti y contribuyó a dar forma a algunas de las poéticas más determinantes del arte moderno. O la trayectoria de Jusep Torres Campalans, el artista inventado por Max Aub a finales de los cincuenta, que llegó a exponer en México y en Nueva York (pinturas del propio Max Aub), y cuyas ideas, expresadas a través de un falso diario, calaron tan hondo en la vanguardia artística que, a principios de este siglo, el Museo Reina Sofía decidió dedicarle una exposición deslumbrante: «Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia española» (2003).

En todos estos casos, junto con las vidas, opiniones y consideraciones estéticas de los artistas, nos encontramos con un arsenal de obras –pinturas, esculturas, *performances*, instalaciones, películas...– que surgen de la imaginación del escritor. Un escritor que, al imaginar las obras, las crea, casi como un artista conceptual. Un artista que pinta con palabras, que imagina obras

que funcionan sin necesidad de ser hechas. Obras que acaban formándose en la mente del lector. Obras que, como observó Iván de la Nuez, forman parte de un museo que no necesita muros: un arte que no se expone, pero que sí se experimenta, a través de la imaginación, convirtiendo al lector en una especie de espectador, un «lectoespectador», por decirlo con las palabras de Vicente Luis Mora (2012).

4. LA PARTE DEL ESPECTADOR

Y es esto último lo que me gustaría tratar para acabar este artículo plagado de esbozos e intuiciones apenas resueltas, la centralidad del lugar del espectador en estas narraciones. Pero no de un espectador ideal, desconectado del mundo, sino de un espectador real, conectado con la vida.

En gran parte de las novelas mencionadas en este texto, el arte no aparece como un elemento encerrado en el museo o la galería para satisfacer la curiosidad cultural, sino que acontece en la vida de los personajes y afecta a su realidad. Hay un antes y un después del contacto con la obra. El arte penetra en el espacio cotidiano, lo toca, lo agita y lo altera. El arte transforma la vida. Podría decirse que, en cierta manera, tiene sentido, actúa, emociona, conmueve..., «funciona». Y una de las claves de este «funcionamiento» es que los escritores se sitúan en el espacio del espectador y describen la experiencia estética. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *10:04* (2014), de Ben Lerner; *Punto omega* (2010), de Don DeLillo; o *Kassel no invita a la lógica* (2014), de Vila-Matas. El personaje está frente a la imagen, observándola, experimentándola, y no sólo analizando su discurso crítico, sino dejándose llevar por lo que la obra sugiere. La obra que se contempla no está desconectada del relato, sino que ocupa un lugar en la sucesión del antes y el después. El personaje entra al museo con su mundo de vida y, después de la observación, la obra viaja con él. No hay una desconexión de los espacios ni de los tiempos, sino una superposición. El arte es un elemento más del discurrir del relato, una parte más de la vida. Su capacidad de actuación proviene, precisamente, de su conexión con los tiempos de la experiencia vital.

Este situarse del lado del espectador a través de la búsqueda de vínculos con el mundo de vida es una de las diferencias más palpables entre la escritura de la novela y la escritura crítica. Y es que, cuando nos acercamos a las obras de arte como críticos de arte, solemos perder la relación con la experiencia, con lo que

traemos con nosotros y con lo que nos llevamos después. Observamos las obras como un todo cerrado situado en un lugar fuera del mundo y las analizamos despiezándolas, como si estuvieran en una mesa de autopsias. Cuando leemos un texto de crítica de arte, nos encontramos allí la obra abierta en canal, descompuesta, analizada, pero desactivada. El texto la desactiva igual que lo hace la institución. La novela –la narración de la historia y la experiencia– y las formas no analíticas de escritura, en cambio, afrontan el arte en su terreno, que no es otro que el de la experiencia del espectador. Una experiencia que, como críticos de arte, muchas veces dejamos de lado, usando la escritura casi como una especie de armadura para protegernos de las obras. Y esa desafección crítica –aparte de negar la subjetividad del escritor– acaba negando muchas veces la potencia transformadora del arte. Los textos aparecen como discursos racionales, aunque nada de lo que decimos se incorpora a la experiencia estética.

Después de varios años saltando entre la narrativa y la crítica de arte, he podido constatar esta diferencia fundamental a la hora de dar cuenta del alcance de la obra de arte. Cuando escribo ficción y utilizo el arte en la narración, cuando el arte es lo que me rodea –lo que rodea al personaje de la ficción– y no lo que está colgado de una pared, aislado del mundo, siento que funciona. Cuando me dedico a él como crítico de arte y soy yo el que lo rodea, siento que lo desactivo. En un caso, dejo que el arte afecte a la experiencia –a la real o a la de ficción–; en el otro, de modo inconsciente –porque la «disciplina» del texto lo condiciona–, me sitúo fuera de campo. Es como si, ante las obras, tuviera dos opciones: estar fuera, buscando la distancia crítica, o dentro, nadando en la experiencia. Ambas posiciones son necesarias. Y lo que me gustaría –lo que intento– es encontrar un punto de cercanía-lejanía, un estar fuera y al mismo tiempo dentro, una forma de escritura capaz de acercarse al fenómeno artístico sin perder el sentido último de que el arte es acerca de la vida.

Por supuesto, no defiendo aquí un abandono de la crítica de arte; cada disciplina tiene su contexto de actuación. Pero sí me interesa señalar que hay un aspecto esencial del arte –la experiencia afectiva– que está presente en la novela y que se escapa a la crítica de arte. Y que los críticos de arte pueden –podemos– aprender algo de los narradores acerca del modo en que el arte se desenvuelve y actúa en sus escritos: hacer que el arte funcione como funciona en las novelas, que muchas veces se convierten en laboratorios, en el sentido ofrecido por Laddaga, donde es posi-

ble imaginar «cómo funcionaría el arte si realmente funcionara». Porque –y que me perdonen los colegas de profesión; los críticos, digo– tengo la impresión de que son los escritores los únicos que de verdad toman en serio la potencia del arte. Y que en sus creaciones la despliegan y la ponen en juego, convirtiendo los textos en museos sin paredes donde arte y vida se conectan.

BIBLIOGRAFÍA

- Ashton, Dore. *Una fábula del arte moderno*. Madrid: Turner, 2001.
- Bal, Mieke. «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales». *Estudios Visuales*, vol. 2 (2004), pp. 11-50.
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Barcelona: Mondadori, 1990.
- . *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Chejfec, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza: Jekyll & Jill, 2015.
- De la Nuez, Iván. «El arte que no se expone». *Babelia (El País)*, 13 de octubre de 2017, en línea.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006.
- Hernández Sánchez, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Jay, Martin. «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo». *Estudios Visuales*, vol. 1 (2003), pp. 60-81.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- Mathew, Shaj. «La novela ready-made». *Nexos*, 1 de mayo de 2016, en línea.
- Mora, Vicente Luis. *Pasadizos. Espacios simbólicos entre el arte y la literatura*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- . *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Por Vicente Luis Mora

DIÁLOGO CON CÉSAR AIRA

VICENTE LUIS MORA

El arte es una constante a lo largo de su extensa producción narrativa, extendida con coherencia a través de cuarenta años de práctica diversa y rigurosa. Vamos a unir dos ideas presentes en alguno de sus libros: la figura de la «persona providencial», que genera un salto cualitativo en un arte o en el uso de una tecnología (*Fragmentos de un diario en los Alpes*), y la aserción, que sostiene usted en *Sobre el arte contemporáneo*, de que el mismo concepto de «arte contemporáneo» no puede entenderse sin el artista francés Marcel Duchamp. ¿Sería Duchamp, entonces, el hombre providencial del arte contemporáneo, la figura carismática que produce tanto la etiqueta historiográfica como el paradigma artístico?

CÉSAR AIRA

Mi relación con las artes plásticas es puramente hedónica y mis incursiones en la historia o crítica del arte son de diletante, de teórico dominical. Si he escrito alguna conferencia o ponencia sobre el tema, ha sido para justificar una invitación y un viaje. Y lo hago con pies de plomo, cuidando de que no se note que no sé gran cosa sobre el asunto. Dadas esas condiciones, Duchamp se cae de maduro como motivo de conversación, porque ofrece tantos aspectos distintos, y sus hermeneutas han abierto tantos más, que es como elegir hablar sobre el universo y todas las cosas que lo componen. Además, tengo una larga experiencia en Duchamp. Es lo más parecido que he tenido a un *hobby*. Lo cultivo desde los dieciocho años, cuando abandoné la filatelia y el ajedrez. Sigo comprando y leyendo libros sobre él, debo de tener un centenar en mi casa. Supongo que he focalizado en él los sueños

de la erudición, para la que no nací, porque soy un lector veleidoso y desordenado y mis intereses se están disparando siempre en direcciones distintas. Y en todas esas direcciones vuelvo a encontrarlo a Duchamp. No creo que haberlo elegido como tótem haya sido tan casual como me lo parece. En él hay un elemento de dandismo, entendido como elegancia intelectual, del que habría querido aprender.

VICENTE LUIS MORA

Centrándonos en su obra, Reinaldo Laddaga ha comentado que su escritura aspira de alguna forma a la condición del arte contemporáneo y Jorge Volpi apuntó en cierta ocasión que sus novelas parecen instalaciones. Quería preguntarle si estas opiniones, con las que coincido, señalarían una proximidad al arte que responde a una mera proyección de quienes leemos su obra o si es una relación que puede encontrar fundamento en su voluntad y en el modo en que concibe sus libros.

CÉSAR AIRA

No hay de mi parte ninguna intención de extenderme más allá (o de contraerme más acá) de lo literario. Pudo haberla habido en otra época, cuando en la exuberancia de los *salad years*, me veía como un futuro astro del *rock*, o un nuevo Godard, o un Andy Warhol. A medida que fui profundizando y refinando mi comprensión de los artistas que admiraba, fui dándome cuenta de que esa comprensión era un ejercicio literario y al fin me convencí de que la literatura es la reina y madre de las artes, y que las contiene a todas sin perder su esencia específica. Aquellas ambiciones quedaron como marcas, en lo que alguna vez pensé que podía llamarse «literatura ampliada», tomando el concepto de la idea de Beuys de una «escultura ampliada». Pero no vale la pena, porque de Virgilio a Lautréamont, la literatura ya ha tenido todas las ampliaciones posibles. (Entre paréntesis; qué curiosa esa metáfora que usa Shakespeare y me vino a la mente respondiendo a su pregunta; es algo así como una metáfora en segundo grado, porque si a la juventud se la llama «los verdes años», a éstos se los llama «los años de ensalada», presuponiendo que es una ensalada de hojas verdes, ¿no? Parece una *kennningar*).

VICENTE LUIS MORA

La lectura de revista de arte es una constante en sus obras. No sólo es el tema central de libros como *Artforum*, sino que alguno

de sus personajes, como el pequeño monje budista que resulta ser un humanoide tridimensional, es capaz de hablar con un fotógrafo sobre su práctica artística, porque «le parecía haber visto algo semejante, o igual, en alguna revista de arte» (*El pequeño monje budista*). ¿Sigue leyendo y coleccionando estas revistas? ¿Son un modo de mantenerlo entrenado y atento al arte que se hace, como estímulo intelectual o, quizá, como semillero de ideas?

CÉSAR AIRA

Debe de ser un atavismo que me quedó de mi adolescencia en Pringles, donde el único contacto con el mundo de la cultura eran las revistas que llegaban semanalmente y yo esperaba con ansiedad y devoraba. Me lo perdono porque era chico entonces, aunque reconozco la ingratitud y el esnobismo que me movían, porque en el pueblo había cultura, y al alcance de mi mano: dos excelentes bibliotecas públicas, a las que les debo mi educación, cines, teatro, conservatorios de música. Pero yo quería las revistas que venían de Buenos Aires. Y, una vez que estuve en Buenos Aires, mi alimento preferido se volvieron las revistas francesas, inglesas, norteamericanas. El atavismo siguió actuando, hasta hoy. Por algún raro motivo, para mí la cultura siempre fue algo que tenía que venir de lejos, como un elemento exótico. Es como si necesitara una distancia, infranqueable en lo posible, y, además, sujeta a los azares del correo, para mantener en perspectiva a la cultura y que no se desplome sobre mí como una masa informe de libros, cuadros, películas y cuartetos de cuerdas.

VICENTE LUIS MORA

En algunos de sus libros, los personajes son conscientes de estar actuando como artistas, como el Dante de la surrealista (o irracional, como prefiramos) *Dante y Reina*, que declara: «Yo quería ser un ingeniero de la realidad, pero encontrar agujas perdidas en un pajar era demasiado para mí. Así que fabriqué la ocasión yo mismo, como un artista». O el narrador de *El congreso de literatura*, que se explica así: «La idea, que aquí el utilero había captado, era que fuese una “máquina soltera”; quizás lo había captado demasiado bien, porque este Exoscopio se parecía un poco en exceso al Gran Vidrio de Duchamp». ¿Hasta qué punto el lenguaje del arte contemporáneo está presente para usted en segundo plano, como hipotexto, como referencia o como tentación?

CÉSAR AIRA

El campo del arte contemporáneo se ha constituido como un juego competitivo de ideas, un juego al que no puede entrar nadie que no venga con algo nuevo bajo el brazo. Es cierto que esto da lugar a excesos y oportunismos, y a mucha bobería e infantilismo, pero supongo que es el precio que hay que pagar para que se levante, de vez en cuando, el velo gris de lo viejo y convencional. Yo pago ese precio, asimismo, con gusto, y, si bien he tenido suerte de tener lectores (la suerte fue conformarme con tener unos pocos lectores y no necesitar más), lamento que con los libros pase lo contrario que con el arte contemporáneo: al que trae algo nuevo la industria editorial lo excluye y el público también.

VICENTE LUIS MORA

En algunos de sus libros se juega con la miniaturización (*El cerebro musical*, *Duchamp en México*, *El pequeño monje budista*, *En La Habana*) y en otros con la amplificación dimensional (los gusanos de seda de *El congreso de literatura*, por ejemplo). Los juegos con los espacios, la preocupación por la escultura y la pintura, las inversiones dimensionales, ¿tienen relación con su idea de arte?

CÉSAR AIRA

No tiene que ver con las artes plásticas, sólo con el arte de la narración. Leyendo las buenas novelas que se escribían antes uno puede ver que la administración de los espacios es fundamental. Las novelas que se escriben ahora han cambiado de categoría y de lo único que se ocupan es del tiempo. Se explica porque la invención y manipulación de espacios en el relato exige una artesanía que hoy nadie se molesta en aprender. Trabajar con el tiempo es más fácil, porque el relato se hace solo, es el relato de la comunicación oral, el informe desnudo de lo que pasó. El relato literario necesita de un equilibrio de espacio y tiempo, la administración de escenarios, atmósferas, perspectivas, desplazamientos. Curiosamente, donde ha perdurado la artesanía espacial de la narrativa es en la novela policial, en la que sigue habiendo cuartos cerrados, cálculos de distancia, descripciones. Eso es porque se trata de literatura de evasión y, para evadirse, hay que disponer de un espacio por donde huir.

VICENTE LUIS MORA

Algunos de sus escoliastas señalan que las claves para entender su obra están en sus propios libros (me refiero a las claves teó-

ricas); es decir, que usted, de ser cierta esta aseveración, habría ido sembrando en sus novelas el marco conceptual preciso para desentrañar y explicar su literatura, «programando», si así se puede decir, a sus críticos. ¿Está de acuerdo con esa visión que lo convierte en manipulador de sus intérpretes, o en el hermeneuta de sus manipuladores?

CÉSAR AIRA

Me han reprochado esas incursiones teóricas o seudoteóricas que hay en mis novelas y me las he reprochado yo mismo. Pero no puedo remediarlo. Sucede que una parte importante del placer de escribir está en desentrañar los mecanismos de la escritura y, si bien sería más prudente guardarse esas reflexiones y después escribir un ensayo con ellas, yo no veo motivo para no incorporarlas al relato. Creo que es algo que me quedó de una idea que tuve una vez, la idea del Continuo. Aunque era una palabra nada más, algunos creyeron que yo tenía una teoría del Continuo. Fue uno de mis tantos trucos para parecer inteligente. Pero la intención, originalmente, era sincera: lograr un texto que atravesara todos los registros, no sólo el narrativo y el ensayístico, sino también el autobiográfico, el científico, el poético, todos, sin rupturas, y se saliera de la página como una cinta que abrazara todos los contornos de la realidad. Por supuesto que eso no es una teoría sino un fantaseo.

VICENTE LUIS MORA

Una de las cuestiones candentes que atraviesan varias de sus obras, tanto las novelas como algunos ensayos, es la tensión entre arte o literatura popular y «cultura» o elevada. Pienso en *Festival* (2011) y las reflexiones a partir del cine de su personaje, Alec Steryx, o en el escritor de novelas góticas de *Prins* (2018), o en el texto sobre literatura de género de *Evasión y otros ensayos* (2017). Usted no parece decidirse entre ambas, sino que parece tomar partido, justamente, por la tensión milimétrica, por el diálogo irresuelto establecido entre esas dos formas de crear y entender el hecho artístico, planteándolo como una constante estética modular de los últimos decenios.

CÉSAR AIRA

Cuando se cultiva la alta cultura con cierta exigencia, y sobre todo si uno lo hace toda su vida, se puede disfrutar sin culpa la cultura popular. No sólo es refrescante, también es un cable a tierra, que

puede perderse por tanto Proust y Bartók. Para mí ha sido una fuente de inspiración y renovación, aun en sus formas más comerciales y complacientes. Precisamente por ser comercial está atenta a los gustos cambiantes del público y eso significa que debe inventar cada día algo distinto, con total libertad, a diferencia de la cultura con mayúsculas, a la que la exigencia de calidad y su larga historia le imponen marcos más estrechos. La línea que no cruzo es la de la vulgaridad, pero es una línea transversal, que, en los hechos, deja afuera gran parte de la producción artística y literaria seria y culta.

VICENTE LUIS MORA

Una queja constante, entre divertida y amarga, enunciada por sus lectores fieles/obsesivos, es la dificultad de hacerse con algunos de sus libros, distribuidos por pequeñas o diminutas editoriales de todo el continente americano. ¿Es usted el editor pirata de César Aira, una especie de avatar de esos jocosos editores panameños que aparecen en *Varamo* y *El mago*? ¿Es un modo de resistirse a la fagocitación del mercado literario, que favorece la total accesibilidad?

CÉSAR AIRA

Las pequeñas editoriales independientes, que fui uno de los primeros en cultivar, lo tienen todo para estimularme a publicar (y subsidiariamente a escribir), porque no tienen problemas en aceptar los textos menos clasificables en géneros o temáticas (los que los libreros no saben dónde ubicar), y los de menor cantidad de páginas, es decir, libros como los míos. Además, y esto es importante para mí, su distribución es deficiente, hay que poner cierto ahínco para encontrar el libro, y lo encuentra sólo el que realmente lo quiere. No me gusta que se publicite un libro, que lo elogie el mismo que quiere venderlo, que, si pudiera, obligaría a la gente a comprarlo. He tenido que resignarme a que se haga con algunos de mis libros, pero no bien puedo me escapo a alguna pequeña o pequeñísima editorial que no tenga presupuesto ni ganas de hacer publicidad. Si por mí fuera, editaría mis libros en tiradas de cincuenta ejemplares, para venderlos en una sola librería lo más escondida posible. (Ahora que lo pienso: lo he hecho. Aunque no fueron cincuenta, fueron veinticinco. Y no fue una librería, sino una escondida galería de arte).

VICENTE LUIS MORA

Creo que usted hace literatura conceptual, pero no dentro de una línea neoconceptualista como la de Kenneth Goldsmith, cu-

yas obras son la mera aplicación de un procedimiento apropiador concreto (y ya aclaró usted en el *Diario de la hepatitis*, con buen criterio, que «¿Alguien habrá notado que lo escrito con un procedimiento no es necesario leerlo?»), sino un conceptualismo enmarcado dentro de un proyecto, de una dimensión intelectual que no se queda en la definición de los procesos, sino que busca perpetuamente contenidos comunicables (varios por libro, pese a su brevedad), insertos en un sistema discursivo de producción general de extrañeza.

CÉSAR AIRA

El lector que soy y que he sido siempre me obliga a mantenerme en guardia, al escribir, contra el aburrimiento, la abstracción, la mera exhibición de destrezas de estilo. Debe haber materia, en lo posible, materia disfrutable, alimento para la imaginación o la ensoñación. Desconfío de los conceptualismos. Un poco está bien, si es para hacer algo nuevo, pero encerrarse en un concepto intelectual puede hacer perder la diversión. Las vanguardias en literatura tienen poca vida y ninguna descendencia. Sería peligroso creer que pueden fructificar como en la pintura o la música, porque aquí la materia prima es la lengua, que sigue siendo significativa más allá de todas las torsiones a que se la someta.

VICENTE LUIS MORA

Hay algunos términos recurrentes en sus libros, como simultaneidad o continuidad (que resultan intercambiables si sustituimos tiempo por espacio). Sus tramas perseveran, pese a la aparición de imponderables en apariencia irresolubles o inverosímiles. Esa poética de la prosecución rige alguna de sus novelas, donde parece que más que sortear algún problema o nimia contradicción que le surge, usted, el autor de *Continuación de ideas diversas*, prefiere mirar más allá, centrarse en otros aspectos, no detenerse en lo anecdótico, continuar.

CÉSAR AIRA

En el *Diario* de Gide encontré esta frase, que yo podría suscribir: «Una de las grandes reglas del arte: no demorarse». Tal como yo la entiendo, demorarse equivale a tomarse en serio, a creer que hemos dado con un filón, y que deberíamos quedarnos ahí explorando las riquezas de esa idea. A algunos puede ser que les resulte, si bien no es lo mío, quizás porque nunca tuve una idea lo bastante buena como para quedarme a vivir en ella. Esa huida

constante mantiene calientes los motores de la creación, pero da por resultado una discontinuidad que tengo que disimular lo mejor que puedo. Por eso me he especializado en transiciones, que son lo esencial de mi trabajo de escritura. A veces pienso que yo no escribo: hago transiciones, busco lograr un pasaje suave de un sueño a otro.

VICENTE LUIS MORA

Uno de los elementos más fascinantes de su obra me parece el de esos pequeños giros, con cuya variación todo se convierte en desconcertante: en *Cómo me hice monja*, el protagonista es varón, pero la voz narradora se refiere a él como niña, creando un profundo efecto de extrañamiento. O cuando el César de *Madre e hijo* olvida que está casado y con hijos y se enamora de otra mujer. Son pequeñísimas variaciones o inversiones de lo real que producen, aplicando la regla pascaliana de los infinitos presente en *El infinito*, infinitos efectos.

CÉSAR AIRA

Esos «pequeños giros» de los que usted habla, que a menudo no son tan pequeños, son efecto de la improvisación, y de una voluntad de hacer una escritura «en presente». No me refiero al presente de los tiempos verbales, cosa de la que abomino, sino de modo que la invención esté sucediendo al mismo tiempo que la escritura. Podría ser de otra forma, y supongo que lo es en general, que los buenos escritores primero piensan y después escriben. Yo lo hago a mi manera porque, aparte de que nunca estuvo en mis intenciones ser un buen escritor (ya hay demasiados), encuentro que redactar lo que se ha elaborado previamente en el pensamiento se parece demasiado a un trabajo, como llenar informes o formularios. Contra lo que podría parecer por mi manejo desenvuelto de la jerga intelectual, me considero un escritor intuitivo, entregado a todos los automatismos, a la improvisación salvaje e irresponsable. Si se arma algo más o menos coherente, no es mérito mío sino del hada Literatura, que baja del cielo con su varita mágica y pone orden en lo que empezó siendo una acumulación casual de ocurrencias del momento.

VICENTE LUIS MORA

¿Puede establecerse algún tipo de pasadizo entre su interés por el «procedimiento» narrativo de Raymond Roussel, sobre el que ha escrito usted en *Evasión y otros ensayos* y en el texto *En La*

Habana, y su interés por los procedimientos duchampianos o los utilizados por el arte conceptual?

CÉSAR AIRA

El procedimiento que usó, que inventó y usó, Raymond Roussel le sirvió a él y a nadie más. Sus continuadores, ya sean los de OuLiPo u otros, se redujeron a la trivialidad del crucigrama. Quedaron mecanizados por lo que era un mecanismo, aunque en Roussel no había actuado como un mero mecanismo, porque seguía vigente el hecho de que el que lo empleaba había sido su inventor. Se aplica a lo que decía hace un momento: las innovaciones en literatura sirven para uno solo, no hacen escuela. La innovación de Raymond Roussel fue tan original y tan audaz que abrió todo el campo de una nueva literatura. Pero al mismo tiempo que lo inauguró lo cerró. No tuvo continuadores, y yo tampoco lo soy. No sorprende que Duchamp haya encontrado en él la inspiración para su Gran Vidrio. Duchamp es también un mundo completo del arte, si bien en otra clave, más radical. Su encanto está en que todas sus obras son distintas y cada una es una gran innovación que no hace escuela, ni siquiera en él mismo. Es como si fuera veinte artistas, cada uno de los cuales descubrió y agotó un terreno nuevo. Lo interminable de su interpretación procede del intento de conciliar esta banda de genios bajo la premisa de que son uno solo.

VICENTE LUIS MORA

En *Sobre el arte contemporáneo*, apunta los varios grandes enemigos que tiene el arte actual, aunque no explicita con claridad si la literatura los tiene. ¿Sería el gran enemigo de la literatura la facilidad comercial, que antes dejaba un espacio al margen de los *best sellers*, pero que hoy, cada vez más, asfixia al espacio antes conocido como literatura?

CÉSAR AIRA

Al enemigo del arte contemporáneo lo inventó el arte contemporáneo en su carrera por la originalidad a cualquier precio. Lo que traté de razonar en un ensayo fue que ese enemigo no está afuera, enfrentando al arte contemporáneo, sino adentro de éste, constituyéndolo por la negativa, como un molde puede dar forma a una escultura. Es una figura atractiva, pero específica del arte contemporáneo. No puede extrapolarse. Hay que tener en cuenta que los buenos enemigos sólo se hacen por dinero, que

no es tan abundante en ninguna disciplina artística como en el arte contemporáneo; los artistas se consolarán de las acusaciones de fraude contando las ganancias. En ese sentido, la situación del arte contemporáneo y la literatura son simétricamente opuestas: hoy en el arte un Jeff Koons hace un conejo inflado y lo vende por millones, mientras que el honesto pintor de buen oficio que pinta paisajes, retratos y naturalezas muertas malvive vendiéndolas en la calle. En la literatura, el honesto artesano de novelas convencionales (Elena Ferrante, pongamos por caso) gana millones, mientras que el audaz explorador de formas nuevas debe pagarse la edición de sus libros. El grito estentóreo del enemigo del arte contemporáneo se transforma en un patético chillido de ratón en la literatura.

VICENTE LUIS MORA

Examinados sus primeros libros ahora, asombran por la coherencia que mantienen con el resto de su obra. *Moreira* (1975) ya declaraba su amor por el discurso y su forma, que, según el Aira de *Cumpleaños* (2001), le atraen más que el propio contenido; en *Emma, la cautiva* (1981), el simulacro, en este caso a través de la impresión de dinero falso, se revela casi como una obra artística; *El vestido rosa* (1984) deja entrever su pasión por el objeto-aleph que, con su potencia simbólica, acaba revelando el universo interior de los personajes... ¿Cómo se mantiene un mundo narrativo tan coherente y diverso a la vez a lo largo de cuarenta y tres años?

CÉSAR AIRA

Creo que ya lo respondí al decir que soy un intuitivo, que no sigo reglas ni tengo un sistema, lo que hace que siempre sea yo, exhibiéndome a pesar de mis mejores esfuerzos por hacerme invisible. Podría parafrasear a Montaigne cuando explicaba la amistad diciendo «porque él es él y yo soy yo». Para ciertas cosas no hay explicación. En mi caso, no puedo dejar de ser yo, y mis libros no los ha escrito nadie más que yo. Mi motivación para escribir es el placer que me da hacerlo, y el empeño que uno pone en la busca del placer es tan grande que puede llegar a parecerse a la obsesión, donde todo se repite.

VICENTE LUIS MORA

Suele estar usted asociado por los estudiosos a la etiqueta denominada «autoficción fantástica», aunque etiquetar siquiera parte de su obra parece un poco atrevido, por su extensión y diver-

sidad. ¿Se reconoce en el uso fantasioso o delirante de ciertos elementos biográficos para después salir huyendo de ellos, llevándolos lo más lejos posible?

CÉSAR AIRA

He notado algo que siempre hice inconscientemente y es que, cuando siento que lo que estoy escribiendo baja mucho el nivel de calidad y acecha el desaliento, el modo de mejorarlo es recurrir a algún hecho de mi vida, un recuerdo, una situación presente, un amigo. La intervención de lo biográfico, siempre travestido, le da luz y brillo al relato, lo hace saltar en una dirección inesperada, y puedo seguir adelante confiado en que una dirección inesperada será la dirección correcta. Creo que el éxito de esta operación deriva de la necesidad que me impone de travestir eficientemente un hecho real y que me incumbe. Nadie debe enterarse de que se trata de mí. Debo extremar la cautela, y el miedo de que me descubran detrás de la máscara y me confundan con uno de esos pedestres practicantes de la autoficción le da alas a la invención.

Por Patricia Almarcegui

DIÁLOGO CON ALICIA KOPF

PATRICIA ALMARCEGUI

Eres artista y eres escritora. La parte expositiva de tus proyectos retroalimenta la narrativa, y la imagen y el texto de tus obras son complementarios. ¿Qué relación mantienes con la literatura y la palabra, y con la imagen y lo visual?

ALICIA KOPF

Son lenguajes distintos, aunque pueden surgir del mismo lugar. En mi caso, la imagen es el lenguaje más sintético y, a la vez, el que transporta y me transporta más rápido. Un ejemplo son los sueños, que ya trabajan con imágenes y símbolos. Son modos de comunicación extremadamente condensados e intuitivos. De algún modo, la imagen puede anteceder a un pensamiento. Ésa es la potencia que tiene, la inmediatez y la capacidad grandísimas de síntesis y condensación. El texto y las narrativas son maneras de desplegar en el tiempo y son intrínsecamente narrativos y secuenciales. En una obra son sistemas complementarios que hay que saber cuándo se pueden usar para no realizar traducciones. El texto no tiene la función de explicar una imagen ni una imagen tiene la función de explicar un texto. Hay que jugar con la especificidad de cada uno y saber cuáles son los cuerpos que le son más afines.

PATRICIA ALMARCEGUI

¿Un artista ve de forma diferente a un escritor, tiene quizás más herramientas para describir?

ALICIA KOPF

No necesariamente, un artista puede carecer de un medio muy importante para describir, como, por ejemplo, de suficientes pa-

labras, y puede describir muy bien con imágenes, pero no forzosamente va a hacerlo mejor a través del lenguaje. Eso no quiere decir que haya una percepción o una capacidad de percepción que sea distinta para cada uno de esos artistas. Por tradición, la narrativa ha estado muy orientada a seguir los movimientos del pensamiento y, las artes visuales, a lo que es externo y, por lo tanto, del mundo exterior. Hay sensibilidades que pueden estar más aguzadas, sobre todo en arte contemporáneo, hacia un cierto tipo de escenas e imágenes y, desde la literatura, puede haber otras sensibilidades hacia otros lugares. Porque hay tradiciones distintas de mirada y cada una de ellas puede aportar algo al otro ámbito. Los que los artistas visuales pueden aportar al de la escritura es una sensibilidad muy ligada a lo contemporáneo. Intrínsecamente, cuando estudias arte, te suelen colocar en la contemporaneidad, mientras que los estudios literarios se acaban, normalmente, a mitad del siglo xx. A los nuevos escritores y estudiantes se les están dando muchas veces herramientas que son del siglo pasado, mientras que a los que han estudiado bellas artes, por lo general, se les han dado herramientas de la actualidad. A los artistas se les ha enseñado a mirar en sintonía con el presente y eso es, creo, una ventaja, pero no significa que sea suficiente para escribir. Para escribir hay que haber leído mucho, eso lo subrayo. El escritor es un gran lector. Si tiene una cierta sensibilidad hacia el arte contemporáneo, le puede ayudar a aguzar la vista y la mirada narrativa hacia temas, modos de representación y de descripción que están más en sintonía con el presente y que favorecen a la vez la innovación. Si estás usando las herramientas de Dostoyevski, quizás al final te van a faltar colores para expresar lo que únicamente tiene lugar ahora, con unos colores que entonces no existían. Creo que es imprescindible haberse forjado uno mismo una gran biblioteca de lecturas para escribir. El arte contemporáneo te da herramientas y colores que siempre te van a acercar más a lo nuevo y a lo presente, a lo que aún no ha sido escrito. Es muy importante. No sólo se vive de tradición.

PATRICIA ALMARCEGUI

Los escritores destacan del arte su novedad, alaban lo nuevo y contemporáneo que aporta. Sin embargo, la descripción parece a menudo corta, no es suficiente para hablar del arte contemporáneo, y se nota el esfuerzo y la tensión del lenguaje por traducirla.

ALICIA KOPF

Sí, porque se usan herramientas que te permiten lo que te permiten. Si te acercas con un lápiz a una escultura, puedes hacer una descripción a lápiz, son lenguajes distintos. Lo que tienen muchas obras de arte contemporáneas es que están siendo muy críticas con los modos de representación y las narrativas, las cortocircuitan. El videoarte cuestiona muchas de las prácticas que se habían dado por sentadas en el cine. La fotografía también se pregunta a sí misma cómo debe ser la descripción. Si en algo destaca el arte contemporáneo, es en ser crítico con sus propios medios y ser siempre consciente de los contextos en los que se mueve. En la literatura, por el hecho de que exista una industria (pues la del libro es una industria), quizá se dejan de significar cosas que se dan por hechas y deberían significarse. Por ejemplo, que un libro tenga una portada u otra forma parte del libro. El libro no se acaba en las palabras, son los espacios en blanco, las páginas mismas, el diseño y la maquetación. Debido a cómo funciona la industria del libro, nos hemos acostumbrado a no significar, a no juzgar un libro por su portada, porque entendemos que eso depende de otra persona, que no es parte de la obra, cuando quizás deberíamos de pensar en todo aquello que la rodea. Yo sabía que cuando escribía *Hermano de hielo* formaba parte de un proyecto artístico que había sido expuesto. Sin embargo, en su vertiente textual, la galería no era el lugar para dicha parte del proyecto. Si quería que fuera leído como yo pretendía, tenía que irme a otra institución que no fuera del arte e ingresar con todas las garantías para ser tomada en serio en la institución literaria. Por eso me presenté a un concurso con un jurado literario, porque sabía que necesitaba esa legitimación de contexto para ser leída de otro modo. El mismo texto en una galería cambia su sentido, su recepción y su público. Para mí es importante qué cuerpo y contexto necesita cada cosa que se hace y significarlo todo, en un sentido semiótico, dentro de lo que lo rodea.

PATRICIA ALMARCEGUI

Uno de los grandes aciertos y sorpresas de *Hermano de hielo* es su atmósfera. Es una novela-ensayo integrada por microhistorias y fragmentos, pero la atmósfera le da unidad. ¿Cómo trabajas en la atmósfera que quieres crear? ¿Y en el código sensitivo que emana de ella tras la lectura?

ALICIA KOPF

Es muy difícil explicar cómo se crea una voz. Cada escritor ha buscado la suya y es difícil que diga cómo lo ha hecho, pues im-

plica gran cantidad de cuestiones que no son sólo literarias, tienen que ver con el trabajo personal de uno mismo y la conciencia de lo que es. Cuando escribo, sigo el hilo de una metáfora, y la manera en que yo me enfoco es realizar un descubrimiento e intentar que el lector me siga en ese viaje. No hay una modulación de voz en la que yo esté intentando crear un efecto. Cuando edito, sí que realizo mucho trabajo para pulir y refinar lo que quiero decir. Escribo en caliente, sí, pero, una vez que sale como libro, hay muchas revisiones e intento que sea lo más depurado posible: que no dé rodeos. Si yo puedo elegir entre tres palabras con el mismo significado, elijo muchas veces la que rítmicamente me funciona mejor.

PATRICIA ALMARCEGUI

El ritmo de *Hermano de hielo* está unificado, es un ritmo intenso y denso. Lleno de enumeraciones y sustantivos y con una carga conceptual precisa.

ALICIA KOPF

Sí, por ejemplo, tengo bastante manía a los adjetivos. A propósito de técnicas de las que más o menos he sido consciente, cuantos menos adjetivos registra un texto, más espacio dejas al lector para que pueda valorar. Si hay demasiado pocos, puedes desorientarlo, pero, cuanto menos haya, menos impones una determinada valoración de los hechos. Los verbos imprimen velocidad a las frases, decía Scott Fitzgerald. Sí, probablemente, en *Hermano de hielo* hay más sustantivos.

PATRICIA ALMARCEGUI

¿Puedes decirme algún procedimiento o modo artístico que has trasladado del arte contemporáneo a la escritura en *Hermano de hielo*?

ALICIA KOPF

En mi caso, el modo de trabajar es semejante al de una investigación artística. Lo primero, creo un imaginario visual alrededor de lo que quiero hacer con un marco de referencias. Después, sí, hay un modo de mirar y una sensibilidad en la mirada que tiene mucho que ver con perseguir motivos visuales y analizar las imágenes para completar el relato, aunque nunca para ilustrarlo. Existe, asimismo, mucho interés en torno a la página como signo, no solamente la puntuación, también el espacio en blanco

es significante. Proviene de Mallarmé, no es una cosa contemporánea. Su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* fue fundamental para entenderlo y para comprender el concepto de libro que luego dio lugar al libro de artista. Una superficie significativa en su totalidad. Hay muchas cosas distintas mezcladas que vienen del mundo de las artes. Darle vueltas a un tema, el motivo visual, perseguir la metáfora, el modo de describir. Entender que, si necesito una imagen para complementar un texto, debo pensar en qué función tiene allí; algo bien distinto del ilustrador, quien tendría una función casi textual o documental. Las imágenes que hay en *Hermano de hielo*, los dibujos del comienzo, que son míos, tienen una función de vinculación de lo real con aquella metáfora. En el capítulo de la bola de nieve que tú me comentabas, la clave está en que sigues a la narradora. De repente, la narradora, que ha hecho un viaje de una metáfora o una imagen de una bola de nieve, realiza el viaje hasta el origen donde se fabrica, que sólo se encuentra en una zona del sur de Estados Unidos y es un lugar totalmente contrario al imaginario de dicha bola. Así, busca en internet cómo es la fábrica y yo lo relaciono con Carson McCullers y el personaje de Mick en *El corazón es un pájaro solitario* (un personaje muy querido para mí). Luego, al final, cuando encuentra una bola de nieve de la zona, ves que metafóricamente añade algo. Como es antigua, el nivel del agua ha bajado justo debajo de la cabeza de la figura de una mujer afroamericana caracterizada como criada del interior y, entonces, la figura puede «respirar», cuando con anterioridad estaba ahogada dentro del agua. Eso es un extra metafórico que sólo tiene sentido en su vinculación con lo real. Es un objeto existente que he encontrado en un recorrido casi «flaneurístico» por el mundo digital, que va del mundo del objeto que tengo en la mesilla de noche al mundo digital, pasando por lugares que suscitan mi interés. Está en relación con las ideas de Kenneth Goldsmith (me interesan mucho sus teorías narrativas) del *uncreative writing*. Él ha sido uno de los primeros en trasladar esas ideas modernistas del *flâneur* al mundo digital. A validar el itinerario que harías en una ciudad y que sería merecedor de un poemario o narración y darle la misma consideración que un recorrido digital. Es lo que hago en el capítulo de las bolas de nieve. Desde el objeto hasta el mundo digital, pasando por algunos lugares de referencia personales, y, finalmente, encuentro una prueba de congelación y descongelación de ciertos elementos, también políticos y de género, a partir de un objeto real. Supongo que tiene que ver con mi formación como artista, que

es bastante una formación de semiólogo. Al final, los artistas contemporáneos son algo más que creadores de objetos, a partir de Duchamp ya no es tan importante la artesanía o *crafts*, los artistas son grandes intérpretes o descodificadores de los códigos de los mismos objetos. Son capaces de revertirlos porque son capaces de leerlos. Eso es sutil a la hora de darle la vuelta y resignificar y descodificar. Si te paras a pensar detenidamente, es increíble la cantidad de cosas que vemos cada día y que no vemos. Creo que el arte es una gran escuela de mirada. La escuela de las artes visuales. Yo me formé como dibujante, es como quien estudia danza clásica y le marca toda la vida. Mi ojo es de dibujante, mido, valoro los negros, grises, los puntos de peso y gravedad de la situación en el marco. Supongo que eso se queda para siempre.

PATRICIA ALMARCEGUI

Tu trabajo es el resultado de un largo y exhaustivo proceso. *Hermano de hielo* es la consecuencia narrativa de los cinco años de trabajo del ciclo creativo multidisciplinar *Àrticantàrtic*. No imagino tu trabajo en una sola pieza, tampoco el artístico. Es decir, como una trama que avanza y que hay que resolver. Son muy interesantes los momentos de unión o, más bien, de desunión, entre fragmento y fragmento. Lo que no está escrito o dibujado, aunque es la causa y el motor del siguiente capítulo o escena. Como si la estructura de la novela fuera un montaje cinematográfico. ¿Qué es lo que no hay, lo que no se dice, pero provoca los capítulos en *Hermano de hielo*?

ALICIA KOPF

Durante mucho tiempo estuve muy interesada en teorías del montaje, sobre todo, Vertov y otros. La idea de la tercera imagen, la que surge del enfrentamiento entre dos o, en el montaje, cuando una imagen sucede a otra y resignifica absolutamente lo siguiente. Ésa es una de las maravillas de la metáfora, ese viaje que te hace preguntarte: ¿cómo es posible que no hubiera mirado nunca ese rostro de ese modo cuando se coloca al lado de otra cosa? Es la función de la poesía en general, acercar dos imágenes muy lejanas para llevarte a una tercera imagen que sería imposible de crear sin esas dos anteriores y que es imposible de definir. Ahí reside la magia de un gran montaje de cine, lo que se consigue con la yuxtaposición es algo indescriptible, como lo es una buena metáfora. Me interesaba mucho montar ese libro porque, precisamente, el proceso de crearlo no era lineal. Yo sabía que tenía que

mapear un territorio amplio, después, crear una especie de cristal de nieve con distintas aristas, y había que cuadrarlo todo. Era una operación de montaje. El libro empieza, de hecho, con lo que se llama un montaje en paralelo, habla la narradora y, luego, ves una escena del ártico, habla la narradora de nuevo y se crean dos narraciones paralelas que vas relacionando hasta que se funden en la parte más introspectiva. Aunque eso no surge al principio, es un proceso de maduración de la obra. Tal como trabajo, no puedo saber la forma final de la obra hasta que no he avanzado bastante. Los caminos por los que tengo que pasar y los territorios que tengo que pisar los sé, pero algunos los intuyo, y necesito descubrirlos. Una vez que he vadeado la zona, comienza la tarea de montaje que da sentido a todo, pues las experiencias, hasta que no las cierras de algún modo, no cobran sentido. Se dan varias etapas; las de redacción son como formas de exploración de un territorio a lo ancho y largo y, luego, viene cuando el viaje hay que ordenarlo, secuenciarlo y montarlo.

PATRICIA ALMARCEGUI

Afirmabas en una entrevista que «siempre intento estar al día de lo que se está haciendo en el mundo de la poesía y el arte contemporáneo, que son los laboratorios del arte». ¿Qué destacarías en la actualidad de la poesía y el arte?

ALICIA KOPF

Hace un tiempo que no leo poesía, Anne Sexton fue lo último. Voy a muchas exposiciones de arte y admiro a muchos artistas. Últimamente, puedo destacar a Lúa Coderch, me gusta mucho, además, usa poesía de Sylvia Plath y me siento muy afín a su poética. Como interesante a nivel narrativo, está Mario Santamaría, que trabaja sólo con internet y con sus mecanismos de funcionamiento y es capaz de seguir el rastro de un correo electrónico, ver por qué sitios ha «viajado», por qué centrales. Pasa por centros de procesamientos de información y va hasta Italia, donde hay una nave industrial, persiguiendo su propio correo electrónico. Como concepto es genial, hacer un viaje físico persiguiendo lo virtual, a nivel narrativo me parece que lo que propone es extremadamente interesante. Me dijo que se había inspirado en el libro de Julio Cortázar, *Los autonautas de la cosmopista*. Es un recorrido que parte de lo literario, llega a lo conceptual y vuelve a lo narrativo. Es gente joven que está trabajando ahora y cuya obra conozco bien. Laura Llanelli me gusta, es una artista sonora que

se ocupa de la poesía y es capaz de descodificar poesía y texto y lanzar pistas de sonido. Trabaja como los DJ, con la programación que sirve para crear pistas de sonidos y lanzarlas, y realiza *performances* con textos y su propia voz en directo. A veces con resignificación de textos que salen de un contexto y terminan en otro muy distinto. Tiene un proyecto dedicado a los himnos nacionales, donde selecciona algunas partes y las convierte en poesía. Su trabajo es sugerente a nivel conceptual, pues remezcla sonidos que también son palabras y que tiene un sentido poético. Hay bailarines y mil cosas que me interesan, pero éstos son los proyectos que he visto ahora mismo más de cerca.

PATRICIA ALMARCEGUI

Nos referimos al arte contemporáneo como imagen, visualidad, iconografía, aunque también hay otros elementos que lo caracterizan. Lo poético, el ritmo. ¿Qué otros componentes lo determinan?

ALICIA KOPF

Generalizar sobre arte contemporáneo es difícil. Se da una experimentación con las estructuras narrativas, una conciencia muy crítica con los materiales de trabajo y es interesante trasladarlo a literatura. Saber cómo se resignifica una frase cuando la cambias de contexto, cuando la cambias de tipografía incluso. Esos cambios en el significado que van más allá de la pura palabra, que tienen que ver con el cuerpo de la palabra y con los espacios que habita la palabra. Eso es cautivador. Sí, también existe mucha cercanía con la tecnología, con corrientes del pensamiento actual, me parece sano que haya esa comunicación, digamos que lo que es muy sobresaliente en el arte contemporáneo es su permeabilidad; está bien que la literatura se apropie de todo esto y que colaboremos.

PATRICIA ALMARCEGUI

Sé de tu interés por la danza. La danza es arte contemporáneo y está formado por movimiento, gesto y ritmo. ¿Cómo se podría plasmar y trasladar a la literatura?

ALICIA KOPF

Para mí es un reto. Cómo trasladas la danza al libro. Hay muchos modos de hacerlo, por ejemplo, en tu caso, el saber, tu experiencia, la memoria de tu cuerpo está allí. En el mío, es otra vertiente,

la danza contemporánea. Me ha costado un tiempo darme cuenta de qué es aquello que quiero usar de la danza: la conciencia del ritmo, del peso, del contacto, del equilibrio, del uso de cada parte del cuerpo, la relativización de los centros. Por lo general, el mundo laboral está pensado para que seamos cabezacéntricos. Existe una primacía de lo visual y la danza te permite relativizar absolutamente cuáles son los centros del cuerpo, sus jerarquías y, sobre todo, lo visual. Por ejemplo, en la danza contemporánea no hay espejos cuando entrenas, eso ya dice bastante, pero sí mucho contacto, mucha dinámica de relación a partir de los cuerpos, cosas que hemos perdido, como el tacto. Todo aquello que parece que está más relegado en el ámbito laboral. Nos convertimos en cabeza parlantes que miran sólo pantallas. De repente, observas el ámbito de la danza y es lo contrario. De pronto, tu centro está cerca del estómago, el diálogo se hace a través del gesto y el tacto. Lo cual resulta muy importante para un escritor y para todo el mundo. Un escritor debería ser muy consciente de que debe relativizar sus centros perceptivos. Eso es lo que me gustaría trasladar. No hablar de la danza. Es intraducible. Ya me gustaría a mí poder traducir la sensación que me produce bailar (los pelos de punta). Lo que sí puedo hacer es apropiarme de otras herramientas y percepciones que se tienen a través de la danza y no ocurren cuando estás sentada en tu casa delante del ordenador. Fui a uno de los *workshops* de Mal Pelo y era muy interesante, porque consideran que la mirada es un movimiento escénico, de presencia, la mirada es un tipo de contacto.

PATRICIA ALMARCEGUI

En *Hermano de hielo* hay una fascinación/obsesión por lo heroico, por lo sublime, por la iconografía de la conquista polar. Heroicos son los exploradores y también los que viven en la precariedad contemporánea. En tu libro *Modos de (no) entrar en casa*, abor das, asimismo, las diversas situaciones de precariedad juvenil; la casa, la familia y el trabajo. ¿Quiénes son los héroes y las heroínas hoy?

ALICIA KOPF

Existen determinados contextos que generan la figura del héroe. Creo que fue Scott Fitzgerald quien dijo muéstrame un héroe y te mostraré una tragedia. En mi caso, surgió en un momento de crisis económica y desorientaciones diversas y me resultó fascinante esa figura. Aunque no me resulta atractiva. No es la figura a

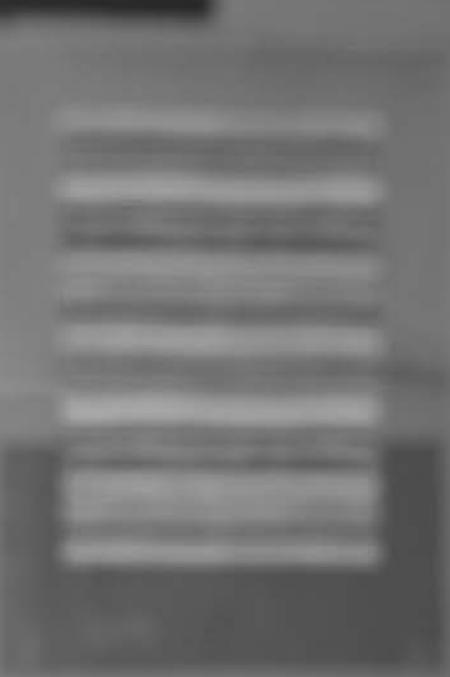
la que uno debería aspirar. Estar luchando siempre cansa mucho. El otro día leía a Anne Sexton y decía «Estoy cansada de ser valiente». Te podría responder, sí, lo típico, como en *Hermano de hielo*, héroe es mi madre que cuida de tantas personas y las tiene a su cargo, pero: «Ya basta». Yo creo que uno debería negarse a veces a ser un héroe, de algún modo, viene de una demanda excesiva externa.

PATRICIA ALMARCEGUI

¿En qué proyecto estás trabajando? ¿Vas a hacer más exposiciones? ¿Cuál es tu relación actual con el arte?

ALICIA KOPF

Ahora estoy empezando a mostrar los primeros resultados alrededor de mis investigaciones sobre el movimiento. Presento un vídeo en octubre en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Será el primero de dichos trabajos y tengo una exposición individual planteada para junio en la Galería Joan Prats. Podría decir que el movimiento es ahora la metáfora básica. Es como hace años, preparaba algo sobre el hielo y lo decía, y el motivo del movimiento es algo tan evasivo como útil. El tema no es sólo el movimiento, pero uso algunas cosas relacionadas con el gesto y con él.





Marcos Giralt Torrente:
«La buena literatura siempre
es un viaje de lo particular
a lo universal»

Por Carmen de Eusebio

Marcos Giralte Torrente (Madrid, 1968) es escritor y crítico literario. Es autor de los libros de relatos *Entiéndame* (Anagrama, 1995), *Nada sucede solo* (Premio Modest Furest i Roca; Ediciones del Bronce, 2000), *Cuentos vagos* (Alfabet, 2010), *El final del amor* (Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero; Páginas de Espuma, 2011) y *Mudar de piel* (Anagrama, 2018). También ha publicado las novelas *París* (Premio Heralde de Novela; Anagrama, 1999), *Los seres felices* (Anagrama, 2005) y *Tiempo de vida* (Premio Nacional de Narrativa y Premio Strega Europeo; Anagrama, 2010). Sus obras han sido traducidas al inglés, alemán, francés, italiano y portugués.

Usted debutó en 1995 con una colección de relatos titulada *Entiéndame*; le siguieron *París*, *Los seres felices*, *Tiempo de vida*, *El final del amor*, entre otros, hasta llegar a su último libro publicado, *Mudar de piel*. Sus cuentos parten de la experiencia personal y de la observación de lo que ocurre a su alrededor y se centran en las relaciones, sobre todo, en el ámbito familiar. Esto, sin duda, nos lleva a lugares comunes, universales. ¿Cuál es la tensión en usted entre el peso de lo genérico y lo particular de su relato?

La buena literatura siempre es un viaje de lo particular –la experiencia del escritor– a lo universal. Experiencia vivida y experiencia recibida: todo lo leído, todo lo escuchado, todo lo aprendido... Sin ese sustrato, no habría material para elaborar ni un poema ni una novela. Ahora bien, el clic que convierte esa experiencia particular en algo compartible por otros, no sólo asimilable, como podríamos asimilar, por ejemplo, una buena crónica periodística, sino compartible en el sentido de que el lector la hace suya y se siente reconocido, es un paso difícil de dar. Yo no sé si consigo darlo. Lo úni-

co que sé es que aspiro a ello. De no ser así no escribiría.

Entre la publicación de *Tiempo de vida* y *Mudar de piel* han transcurrido ocho años y muchas cosas, entre ellas, ha sido padre, lo que lo ha situado en el otro lado de la paternidad que antes exploró como hijo. ¿Ha cambiado en algo, tras esta experiencia, su mirada de entonces?

Es la misma mirada, pero supongo que, inconscientemente, intento buscar más salidas. Reconciliarse con la realidad en su conjunto es imposible porque la realidad es imperfecta. Pero como padre no puedo regodearme sólo en la imperfección. ¿Qué herencia le dejaría a mi hijo? Necesito mostrar, sin mentir, las vetas de luz dentro de la penumbra. Que mis personajes las encuentren. Se trata de decir esto es lo que hay, sin engañarse, y, a continuación, agarrarse a la vida. Lo mismo que han hecho todas las generaciones antes de nosotros. La esperanza es una necesidad, un deseo, no una conclusión.

Si bien el título *Mudar de piel* nos lleve a pensar en cambios, lo cierto es que

el terreno que sigue explorando es el de las traiciones, los engaños, las sombras, en definitiva: la complejidad de los afectos en el seno familiar. ¿Qué lo atrae de ese entorno?

Toda familia encierra en sí misma el mundo. ¿Qué caracteriza al mundo? Entre otras muchas cosas, una colisión permanente de intereses antagónicos, de egoísmos y necesidades particulares. Igual que en las familias, aunque las gobierne el afecto. Y los afectos, como las aspiraciones, no son compartimentos estancos. Están en perpetuo cambio e, incluso cuando son recíprocos, no lo son en la misma proporción. Vivir es una negociación permanente, a veces soterrada y a veces explícita, con uno mismo y con el resto. Además, cualquier suceso del mundo, cualquier conflicto, se puede explicar desde dentro de una familia. Por otra parte, frente a la grandilocuencia tan patriarcal de los grandes temas, cada vez aprecio más matices reveladores de la condición humana en la humildad de lo doméstico.

UN ESCRITOR DE FICCIONES
NO DEBE PERDONAR
NI CONDENAR A
SUS PERSONAJES

¿Tiene pensado los temas sobre los que le gustaría escribir? ¿Seguirá moviéndose en ese terreno espinoso de la familia?

Me seguiré moviendo en lo espinoso, en el conflicto. Si no hay conflicto, no hay vida ni tampoco literatura.

En el relato titulado «Traición» se conjugan varios elementos enfrentados: la traición propiamente dicha por parte de un ser muy querido, la comprensión y el perdón de las víctimas. Quizás, la comprensión es el componente más novedoso que se advierte en este libro frente a los anteriores. ¿Lo ve usted así?

No estoy tan de acuerdo. Cualquier historia, cualquier relato, da cuenta de un cambio y ese cambio culmina, precisamente, en una comprensión, aunque sea parcial, del conflicto de partida. Comprender no es compartir ni aceptar, es entender las razones ocultas que operan en el subsuelo de determinada realidad –las razones o la sinrazón–, y en todos mis relatos he intentado dar cuenta de ese proceso. A veces con la levedad de una epifanía y a veces sólo para el lector, pero siempre he tratado de hacerlo. Si no, habrían sido historias fallidas. La literatura indaga en la realidad para eso. No puede comprenderla en su totalidad, porque la realidad es inasible, no hay una sola realidad, hay muchas, si bien trata de componer puzzles que nos la expliquen al menos parcialmente. El perdón responde a otros factores. Un escritor de ficciones no debe perdonar ni condenar a sus personajes. A veces en la vida comprender nos lleva a perdonar, pero no en todos los casos. El perdón puede darse sin comprensión y ni siquiera desemboca invariablemente en la reconciliación de quienes estaban enfrentados.

Es frecuente encontrar en sus relatos la figura del padre (siempre omnipre-

sente) como alguien que ha hecho un pacto consigo mismo para ser sólo padre biológico, huyendo de las responsabilidades que emanan la paternidad. ¿Cree que en algún momento la balanza se equilibrará entre hombres y mujeres en la asunción de responsabilidades? O ¿es algo que tiene que ver también de manera fatal con la propia naturaleza?

Evidentemente, es cultural. En plena Ilustración, se escribían con toda naturalidad engendros contra la mujer que hoy hieren nuestra sensibilidad. Rousseau, por ejemplo, les negaba la capacidad de entendimiento necesaria para gobernarse por sí mismas. Hemos avanzado mucho desde entonces, pero no lo suficiente. Todavía hay muchos intereses que intentan mantener un *statu quo* perverso. Prefiero hablar de intereses y no de prejuicios. Los prejuicios obedecen siempre a intereses inducidos. Creo en la igualdad y creo que es necesario luchar por ella infatigablemente. En la educación y en todos los ámbitos. El pertenecer a generaciones en las que este debate no estaba tan vivo no es una excusa, no te vuelve inocente. Todos debemos hacer auto-crítica y actuar en consecuencia. Nadie debería estar satisfecho hasta que no se logre una igualdad plena. Por supuesto, igualdad de derechos, de obligaciones y de oportunidades. Pero no sólo. Me preocupa, en una sociedad tan hipersexualizada como la nuestra, la cosificación de la mujer en la pornografía o, incluso, en la publicidad. Deberíamos ser más activos de lo que somos. No sirve de mucho eliminar las páginas de

contactos de los periódicos si luego, en esos mismos periódicos, se da cobertura a supuestos festivales de cine erótico donde se presentan películas en las que se asocia el placer masculino con el maltrato de la mujer.

ME PREOCUPA, EN
UNA SOCIEDAD TAN
HIPERSEXUALIZADA COMO LA
NUESTRA, LA COSIFICACIÓN
DE LA MUJER EN
LA PORNOGRAFÍA

Me ha llamado poderosamente la atención la madurez y el lenguaje de algunos jóvenes protagonistas de *Mudar de piel*. ¿Es así como ve a la gente joven? O, guiándonos por la lectura entre líneas, ¿su situación personal lo llevó a ser un adolescente más responsable de lo que le correspondía y, por lo tanto, es una extrapolación de su propia experiencia?

No soy un escritor realista. No intento retratar la realidad tal como es. Intento crear ficciones que nos la expliquen. En ese sentido, me da igual cómo hablen los jóvenes de hoy. Lo que me interesa es que, si pongo a dialogar a dos jóvenes, lo que éstos dicen me lleve al lugar al que quiero llegar. Un lugar, por cierto, donde forma y contenido van de la mano. Naturalmente, en la medida en la que mis historias están ambientadas en la contemporaneidad, las referencias, la sensibilidad y la problemática subyacente de mis personajes son también contemporáneas. No tendría sen-



tido que hablasen como en el siglo XVI. Ahora bien, me basta con mantener el principio de realidad, la verosimilitud. ¿Cómo son los jóvenes de hoy? ¿Acaso todos son iguales? Los sociólogos, mediante la estadística, pueden deducir patrones de comportamiento, pero la literatura no trata de eso. ¿Se expresaban los marinos ingleses del tiempo de Conrad como en sus novelas? Me parece que no. Por otra parte, creo que la adolescencia es una época exaltada, fértil en imposturas, y que muchos adolescentes, para distinguirse, usan modos de habla muy poco naturales. Eso es lo que hacen los hermanos de «Lucía y yo», que supongo que es el relato de *Mudar de piel* al que se refiere. El lenguaje que utilizamos, no lo olvidemos, tiene un fuerte componente aspiracional.

La crítica literaria siempre ha sido muy favorable con respecto a sus dotes y cualidades creativas y ha destacado, además de su maestría narrativa, la agudeza de la percepción como un signo de distinción. Sin duda, eso tiene que ver con habilidades personales, y con el trabajo, pero también y mucho con la lectura y el modo de leer. ¿Cuáles son sus autores fetiches, aquellos con los que no deja de dialogar?

Siempre vuelvo, por ejemplo, a los cuentos de Henry James. O a los de Cheever. En novela –y es casi un lugar común–, a *Lolita*, o a *En busca del tiempo perdido*, o a *El buen soldado*...

Usted, habitualmente, es un escritor de relatos y novela cortas. ¿El relato, la novela corta o el cuento son géneros más dúctiles para los temas que trata?

¿Su experiencia de lector está también marcada por esta relativa brevedad narrativa?

Mi primera novela, *París*, tiene trescientas páginas, y la segunda, y *Los seres felices* es aún más larga, y en ambas abordo temas muy parecidos a los de mi último libro de relatos. Pero no habría podido hacer con ninguna de ellas un relato. Por mucho que me hubiera servido de la elipsis y la sugerencia, habría tenido que renunciar a demasiadas cosas. Efectivamente, hay temas que no dan para una novela y sí para un relato. Y, aunque a menudo un buen relato es capaz de abarcar de manera más eficaz la complejidad de algunas novelas que se escriben hoy, es del todo imposible en otras. ¿Nos imaginamos el *Tristram Shandy* reducido a veinte páginas, o el *Quijote*, o *La montaña mágica*, o *El hombre sin atributos*? Optar por un género o por otro depende, naturalmente, de cuánto da de sí el tema, si bien, por lo general, responde, asimismo, a una decisión estética. Supongo que ocurre en otras artes. ¿Por qué recurría Francis Bacon tan a menudo a los trípticos? Mi idea al escribir *Mudar de piel* era que cada relato fuera autónomo, que pudiera segregarse y tener una vida independiente, pero que juntos, uno detrás de otro, y, en el orden establecido, subrayando las concomitancias temáticas por medio de la similitud de las distintas voces y de ecos y metáforas repetidas, adquirieran una entidad distinta, una densidad, digamos, de novela. Con todos ellos, unificando las tramas y algunos personajes, tal vez habría podido tejer una novela al modo de *París* o *Los seres felices*, aunque no era lo que me

interesaba. Mi reto era otro. Acertar con el formato es tan importante como acertar con el tema. Un cuadro que funciona en 50 cm x 50 cm puede no resultar si lo trasladamos a una dimensión mucho mayor.

DEL CUENTO ME GUSTA LA CONCENTRACIÓN DE RECURSOS NECESARIA, ASÍ COMO SU HUMILDAD, QUE NO QUIERE DECIR FALTA DE COMPLEJIDAD NI DE AMBICIÓN

En cuanto a la segunda pregunta, como lector entré a la literatura a través del cuento. Cuando empezaba, fueron muy importantes para mí Cortázar, Bioy Casares, Borges... y, junto con ellos, toda la literatura popularizada por este último en colecciones como La Biblioteca de Babel, donde abundaban los libros de cuentos: Chesterton, lord Dunsany, Nathaniel Hawthorne, Kafka, Papini, Machen... Fue mi puerta de entrada y no es casual, por eso, que mi primer libro fuera un libro de relatos, *Entiéndame*. Con posterioridad, he cultivado otros géneros y seguiré haciéndolo, pero siento, es cierto, un vínculo muy estrecho con el cuento. Me gusta la concentración de recursos necesaria, así como su humildad, que no quiere decir falta de complejidad ni de ambición. Mi manera de abordarlo ha ido cambiando con los años. Llegaron Onetti, Ribeyro, Faulkner, Bellow. Desde hace tiempo tiene más peso en mí la tradición norteamericana y, paralelamente,

poco a poco, bajo el influjo de autores contemporáneos como Alice Munro, he ido alargándolos, haciéndolos menos cerrados. Hace poco un crítico me reprochaba no seguir la máxima de Chéjov, según la cual es preferible no decir suficiente a decir demasiado. Claro. Eso es también válido para las novelas. Salvo que no es lo mismo un cuento de cinco páginas, como los de Chéjov, que uno de treinta. Y, al igual que el célebre «menos es más», de Mies van der Rohe, es una verdad a medias. Tampoco hago mucho caso de lo del clavo, que, según Chéjov, si se menciona, es para que alguien acabe colgándose de él. Por ejemplo, si pongo a dos amantes sobre una cama y ella está vaciándose los pechos con un sacaleches para evitar una mastitis, jamás reservaría para el final la sorpresa de que el hombre que la acompaña no es el padre de la criatura a la que ha dado recientemente a luz. Ése será, en todo caso, mi punto de partida. No busco el efectismo de un final sorprendente; busco un cierre que recoleque el conflicto en un punto de partida distinto al inicial. Con las palabras «cuento» y «relato» abarcamos cosas muy variadas.

LOS ESCRITORES,
LOS LECTORES NECESITAN
AGARRARSE CADA VEZ MÁS
A COSAS REALES. EL AUUGE DE
LA LITERATURA DEL YO ME LO
EXPLICO EN ESOS TÉRMINOS

Realidad, ficción y géneros, categorías que, en la literatura actual, quedan di-

fuminadas. ¿A qué cree que se debe la mezcolanza de todas ellas, en ocasiones difícil de entender? ¿Está relacionado con la crisis de lo real, de la noción de verdad?

Lo que percibo es que hay una invasión de lo real en el territorio de la ficción. No me parece mal. Existen ejemplos de ello en todas las épocas, aunque es cierto que en ésta está adquiriendo unas dimensiones que nos permiten buscar, para explicarlo, razones ajenas a la literatura. Y supongo que tiene que ver, efectivamente, con que como civilización estamos atravesando un momento crítico, sabemos de dónde venimos, pero no hacia dónde vamos. Hay incertidumbre y miedo, aceptamos como un hecho que el bienestar que se forjó en Occidente después de la Segunda Guerra Mundial se está desmantelando por el empuje del triunfante capitalismo tecnológico y, al mismo tiempo, no tenemos utopías políticas que lo desactiven ni siquiera conceptualmente. En ese panorama, los escritores, los lectores necesitan agarrarse cada vez más a cosas reales. El auge de la literatura del yo me lo explico en esos términos. Estamos interconectados, triunfan Facebook, Instagram o Twitter, pero la verdad es que detrás de los supuestos amigos de esas redes sociales, de cada «me gusta», de cada imagen o comentario compartido, no hay nada real. Máscaras, en todo caso.

El lector de sus libros no se siente engañado, se identifica con lo que cuenta y pienso que, aunque no he hecho ningún estudio al respecto, en eso radica

el éxito de algunos títulos suyos. ¿Qué valor le da en literatura a que una de las características es que no parezca verdadero más allá de su realidad lingüística?

Busco la identificación, claro. Ahí reside la universalidad que mencionaba en su primera pregunta. Si de verdad lo logro, me doy por satisfecho. Ahora bien, eso no se consigue mediante un cálculo deductivo, tratando de detectar cuáles son los temas que pueden interesar a un mayor número de personas. Así proceden, supongo, quienes quieren escribir un *best seller*, y la inmensa mayoría fracasa. La única manera de lograr esa identificación, creo, es ahondando en uno mismo para ir a lo esencial. En nuestros miedos, a nuestras inseguridades, en nuestras escasas certezas, en ese lugar de nuestro interior que casi nunca mostramos a los demás, en lo que ni siquiera sabemos formular mediante palabras, en lo que no tiene una sola respuesta o son contradictorias, en el misterio.

En cuanto al segundo punto, no estoy tan de acuerdo con eso de que una de las características de lo literario sea no parecer verdadero. La literatura es como el teatro de marionetas del que hablaba Von Kleist. Sabemos, obviamente, que estamos viendo un teatro hecho con muñecos de madera, pero la magia reside en que, si todos los elementos implicados –los decorados, los personajes, las voces que los representan, la trama, los efectos sonoros, la vestimenta– guardan entre sí las proporciones adecuadas, que no son otras que las que rigen en la realidad,

las tormentas nos parecerán tormentas y los asesinatos, asesinatos. Ese principio de realidad es necesario, aunque, a partir de ahí, podamos recrearnos en ciertos malabarismos. Juegos de espejos metaliterarios, guiños autorreferenciales e incluso decirle al lector: todo lo que estás leyendo es mentira.

CADA UNO ESCRIBE
DESDE SU LUGAR
EN UN ESPAÑOL
QUE ES DE TODOS

Para finalizar, y dado el perfil de *Cuadernos Hispanoamericanos*, ¿nos podría decir cuál es su actitud, como escritor español, ante el hecho de escribir en una lengua cuya literatura se articula en países diversos, con historias distintas, aunque, ciertamente, con muchos aspectos comunes? Dicho de otra forma: ¿escribe en español en el centro de la lengua o hay una relación conflictiva?

Escribo en mi español y, desde luego, ese español no ocupa ningún lugar central dentro de la lengua común. Es el español de un madrileño de clase media que ha cumplido ya los cincuenta años, que tiene algunas buenas lecturas a sus espaldas y que quiere ser entendido a un lado y a otro del Atlántico y desde México a Argentina. Creo que, más allá de ciertos particularismos lingüísticos, con los que todos estamos ya familiarizados, este modo de sentir la lengua no difiere del de la mayoría de mis colegas, por lo menos, en mi generación.

Cada uno escribe desde su lugar en un español que es de todos. Conscientes de que ya no escribimos sólo para nuestros respectivos públicos nacionales. Ni siquiera nuestra vida es ya tan distinta.



Intervalos

Por José Balza

1

En octubre de 1979 estaba en Moscú y dediqué una mañana a contemplar detenidamente la compleja y artificiosa forma de aquellas máquinas que habían regresado del espacio o girado en él. Sus superficies no eran tan pulidas como imaginara y el helado otoño de Moscú les restaba brillo.

La imagen de esas naves espaciales rusas, en una exposición de desarrollo económico, fue mi último contacto con Moscú: Soyuz, Sputniks. Algo que había tocado el suelo lunar.

El 4 de marzo de 1982, también en la mañana, cumplí mi prolongada visita al Museo del Espacio y del Aire, en Washington. Tuve contacto personal con un ensueño real vivido en 1969: ver la cápsula del Apolo XI. Asimismo, con el Spirit of Saint Louis.

Y luego llegué al área que invita a un acto extraño en el Museo del Espacio: tocar una roca traída de la luna. Pasé lentamente, varias veces, la mano sobre aquella lámina oscura y brillante, a la vez mate y arenosa, pulida. Un momento cósmico. Una superficie contradictoria.

En septiembre de 2018, el Instituto de Astrofísica de Canarias me permite contemplar desde su interior el Gran Telescopio Canarias del Observatorio del Roque de los Muchachos, en la cúspide de la isla de La Palma.

Todo esto había comenzado para mí setenta años antes, cuando iba a tener diez y miraba con obsesión el cielo estrellado desde mi casa en las selvas del delta del Orinoco. Cada una de tales experiencias pudo transformar mucho en mi vida y, si bien lo reconozco por haber notado matices singulares en mi percepción (matices que pueden reaparecer al dormir, al beber una copa o al estar hondamente solo), tengo pruebas materiales de aquéllas por su conversión en escritura.

(Al día siguiente de nuestra llegada al Festival de Escritores en La Palma, recibimos la invitación para visitar el observatorio).

2

A la luz de una lámpara de carburo y después con bombillos eléctricos, adivinaba las páginas de Julio Verne sobre un trayecto «de la tierra a la luna», a orillas del gran río, en 1948. También seguía las andanzas de unos arriesgados pilotos en la revista chilena que publicaba «los planetas de Selendor». (Dos años más tarde cayó un avión comercial en plena selva y en el lugar sería construido el aeropuerto local). Así comencé a es-

tar preparado para ser piloto: fabricaba pequeños aviones con madera y, llevándolos en la mano, imitaba un sonido parecido al de sus motores. En algún momento de la pubertad, olvidé esas aspiraciones, quizá porque la llegada cotidiana de carga y pasajeros volvieron natural la presencia semanal de los aviones en la selva.

Para comprender lo que es «naturaleza» creo que hay que percibirla desde ángulos distintos. Hasta los diecisiete años fui parte de ella de manera automática: sol ardiente y lluvias infinitas y tormentosas; arboledas como cúpulas siempre sobre nosotros; peces, caballos, flores, frutos; maderas, mujeres y hombres oscuros, claros, mixtos; sonido de las aguas y del inextricable silencio; mis hermanos y yo como simples elementos móviles allí. Éramos lo mismo. A los nueve años, mientras seguía el vuelo de unas aves, desde la orilla del Orinoco, éste me arrastró y sumergió. Quise gritar pidiendo auxilio, pero me ahogaba. El agua parda se volvió verde en su fondo, la miraba y sabía que estaba muriendo. Pude haber perdido la conciencia, porque desperté en manos de mi tía, ya respirando de nuevo, arriba, en el barranco. Estaba salvado, aunque, desde entonces, pertenecí al río y, cada vez que he podido, vuelvo a desafiarlo como a una parte de mí mismo.

Al llegar a Caracas a los diecisiete, la ciudad fría y vibrante me permitió advertir que otra naturaleza iba a reclamar una entrega. Y así fue, hasta hoy, porque esa ciudad y muchísimas otras del planeta son el mejor complemento al delta del Orinoco, a donde vuelvo obsesivamente.

Estudiar, trabajar, escribir: en Caracas continué haciendo lo que ya practicaba desde siempre. Pero ahora disponía de bibliotecas inagotables: primero, la Nacional y, enseguida, la de la universidad. En aquella, a esa edad, tuve dos contactos muy hondos: Kafka y Giordano Bruno. Éste, de manera circunstancial e intermitente: supe de su vida en un capítulo sobre herejes; y con más disciplina y gusto luego al encontrarlo en un raro estudio sobre filosofía y astrología, como dibujante (porque yo también dibujaba).

En 1960 despertó mi interés por Proust y Bergson; estaba intrigado con aquello de la duración y con el recuerdo involuntario. Gradualmente, fui explorando sobre lo memorable en los tratados de Cicerón o Quintiliano. Esto permitiría que al final de la década escuchara hablar de Frances Yates y su *The Art of Memory*.

Había entrado sin saberlo en pleno universo de Giordano Bruno. Como hubiese gustado decir él, mi estancia en Moscú y Samarcanda durante aquel octubre de 1979 hacía percudir su remoto interés por la mnemónica en el presente de mi viaje: su lejano siglo con el futuro inmediato de mi escritura.

(Giordano Bruno, por supuesto, invadirá mi cerebro dentro de horas, al llegar a las instalaciones del Instituto de Astrofísica de Canarias).

3

Cada vez que algo único va a ocurrirme he cumplido un largo viaje. Por ejemplo, aquellas horas de las madrugadas viajando sobre las aguas peligrosas y revueltas del Manamo, en mi delta, entre una población y otra. Un niño que se cree perdido en el mundo (pero que está muy bien protegido por algún familiar) y es llevado a pasar largas temporadas desde San Rafael –donde todo es conocido: sus tíos músicos, sancocho de pescado, bola de plátano; sabores primarios, costumbres profanas y libres– a Coporito –hogar de los abuelos paterinos: tartas delicadas y complejas, horas de lecturas religiosas, misas; disciplina con suavidad y estilo–. Todo unido por la caudalosa vena del Orinoco, que va recibiendo nombres distintos (Manamo, Winikina, etcétera) a medida que se bifurca en mil caños.

Acabo de pasar casi veinticuatro horas en aviones y aeropuertos entre la noche del 16 y el día 17 de septiembre de 2018 para llegar a La Palma. Invitado por el Festival Hispanoamericano de Escritores. Lo hice en un avioncito sólido y de hélices (desde Tenerife), como un personaje de *Casablanca*. Anochece sobre el mar y aparece la isla. Soy recibido por la atenta, informada y ajustada conductora en la carretera, Guasina, quien destaca detalles del recorrido con discreción.

Primera noche en el suave hotel Benahoare, frente al museo. Al día siguiente, en el espacio cultural de El Secadero, antiguo lugar para el trabajo con tabaco, tendré una sesión dedicada a jóvenes estudiantes.

Lo que allí ocurre asombra. Presentados por el poeta de nítida escritura (piedra, sol y penumbras) Ricardo Hernández Bravo, tengo que elaborar instantáneamente un dueto con el infatigable Juan Carlos Chirinos: incisivo, culto, desafiante, debe haber asustado a los profesores asistentes («Si un profesor aburre, hay que condenarlo») y fascinado a los jóvenes («Les prohíbo leer el

Cid). Por supuesto, tiene razón: es imposible forzar o imponer el vínculo duradero con la literatura.

Como nuestra sesión lleva por título «¿Qué es la literatura?», me arriesgo a proponer el verso de Martha Canfield, «tiempo que detiene el tiempo» (*Anunciaciones*, 1976), como brújula. Y luego a considerar que la literatura es un «accidente deliberado», aunque ocurra por azar, ya que lo retoma nuestro deseo o nuestra voluntad como juego o disciplina, pues, si sucede una vez, puede ser un simple suceso, pero, si se repite, pasa a ser el código o la ley –de algo–: escritura insólita o previsible. Acudo luego a Andrés Sánchez Robayna: «Todo escribe; por consiguiente, todo puede ser leído» (*La inminencia*, 1996). Y a su traducción de Valéry, que refleja con fidelidad el vínculo entre entorno e individuo: «No me basta con comprender –necesito desesperadamente traducir–» (Paul Valéry, 1905).

Y, como ya los estudiantes pueden estar cercados por el aire de lo literario (y Chirinos en la plenitud de sus explosivos aciertos), cito la manera en que el genial fraile venezolano Juan Antonio Navarrete (1749-1814) se refería al sueño, a la mística. A lo poético: «Vía iluminativa, vía purgativa, angustias, melancolías, meditación, práctica, irradiaciones, oscura, ígnea, éxtasis, raptos, visiones intelectuales, visiones imaginarias, hablas interiores, palabras sustanciales, vida activa, vida mixta, lenguas, noche del sentido, negación de sí mismo, fuga de criaturas...».

Y, sobre el eco de san Juan en Navarrete, destaco la pasión incesante por la escritura o, en algún caso, el odio o rechazo hacia ella, según Rimbaud: «Una noche senté a la Belleza sobre mis rodillas. Y la he encontrado amarga. Y la he injuriado».

Concluyo volviendo al inicio: cuando el hecho de escribir se convierte en elemento corporal, fisiológico, deja de ser *accidente* para realizarse como *totalidad deliberada* de una vida.

4

Los Llanos de Aridane. Me pregunto si esta bella palabra es de origen guanche o berebere. La ciudad es pequeña y por su lasitud contrasta con la orografía de la isla. También sus avenidas modernas y arboladas parecen distintas de las callejuelas y casitas domésticamente decoradas (esquinas, ventanas, rejas). La atmósfera primaveral de los días cambia en esta zona por las noches, hasta convertirse en un escenario expresionista. A cada paso sien-

to como si ya hubiese vivido aquí o que debo quedarme vagando siempre en él.

Creo que el festival no sólo ha movilizad a gente de Los Llanos, sino a toda la isla. Lugares públicos, auditorios, llenos. Y la venta de libros en plaza de España, un éxito. Para nosotros los invitados la clave está en la colaboración total de empresas, hoteles y organismos oficiales, pero, sin duda, cada detalle de horarios, programas, traslados y exactitud de los actos depende del poeta y narrador Nicolás Melini y su equipo. Todo lo cual tiene un epicentro: la personalidad inagotable, aguda y sensible de Juan Jesús Armas Marcelo (Gran Canaria, 1946). Su cultura, su humor, su versatilidad poseen el sólido sostén de una obra novelística inmensa y de una envidiable agilidad para transformar los hechos en novedosa, grata prosa periodística.

Durante el festival encuentro a escritores amigos muy admirados, de diversas partes del mundo. De las islas Canarias, otros que he leído también desde hace años, como Ernesto Suárez; pero muchos a quienes trato por primera vez. Poetas, narradores, ensayistas. Entre ellos, Elsa López, Santiago Gil, Cecilia Domínguez, Anelio Rodríguez, Ricardo Hernández Bravo, Teresa Iturriaga, Roberto Cabrera. Asisto a las conferencias de Rafael Rebolo López, cosmólogo y director del Instituto de Astrofísica de Canarias; de Jorge Casares Velázquez, descubridor del primer agujero negro estelar desde La Palma.

He recibido *El día eterno*, del poeta alemán Georg Heym (1887-1912), traído por su traductora Montserrat Armas, en la fina edición de Trotta. Y un privilegio más: esta seductora libreta donde escribo ahora, que me fue entregada por Carmen del Puerto, perfecta jefa de la Unidad de Comunicación del Instituto, periodista, divulgadora científica, narradora y dramaturga, que ha rescatado para el teatro la vida fascinante de Henrietta Leavitt.

(Cumpl o con las actividades del programa: son una forma plena de existir; pero por las noches me desdoble, no sólo al dormir, sabiendo que muy pronto subiremos al observatorio estelar).

5

Para el jueves 20 de septiembre, me corresponde participar en el foro «Géneros y poéticas: poesía, novela, cuento, crónica. El género propio, el género personal», que se realiza en el Museo

Arqueológico Benahoarita. Protegido ahora por la célebre frase de Valéry «La syntaxe est une faculté de l'âme», confieso todo lo siguiente:

a. Me ha fascinado y asustado el título de esta sesión.

Comienzo por una conclusión, que deriva de la frase expuesta por Valéry, creo, en sus *Cuadernos*; conclusión que podría sintetizar así: no he sido fiel a ningún género y tampoco a alguna posible poética. Dicho de otro modo: el género propio, el género personal, para mí, son transitorios.

La prueba más simple es que con los años, con las décadas, no me reconozco en muchos de mis textos. Por eso, al reeditarlos, decidí casi no intervenir.

b. Y, tratando de explorar esas resonancias, acudo a observaciones como las siguientes.

Al parecer, la palabra «persona», venida del etrusco *phersu* y derivada del griego y el latín para llegar a nosotros, aparece en el español entre 1220 y 1250 d. C. Por milenios se ha considerado que conlleva su condición de máscara (Joan Corominas, *Diccionario etimológico*).

Entre las acepciones que la Real Academia de la Lengua destaca para ella, estarían la de «Pasión o movimiento del ánimo», «Cada uno de los tres signos, el sostenido, el bemol y el becuadro, con que se altera la tonalidad de un sonido», y señala también: «En la gramática tradicional: modificación flexiva que experimentan las palabras variables para expresar valores de alguna categoría gramatical, como el género, el número, la persona o el tiempo».

Dicho esto, ya estamos en el pleno territorio de esta reunión.

La palabra «persona» es un flexor que me permite girar con soltura hacia poéticas, género propio, género personal.

c. En septiembre de 2009, el escritor Juan Malpartida publicó en la *Revista de Occidente* un ensayo sobre Charles Darwin, para el cual debió investigar sobre el científico durante ese año y el anterior, por lo menos. En 2011, finaliza su hermosa novela *Camino de casa*, que aparece cuatro años más tarde. Su protagonista, ya de sesenta años e interesado desde la adolescencia en Darwin, termina convirtiendo el pensamiento de éste en un elemento central de la narración.

Humorístico, sobrio y versátil, ese vendedor de cosas antiguas, buen esposo, está marcado por el pasado biológico de los seres, incluido él mismo, desde luego, y, al ser asaltado por tales

inquietudes, llega a decirse: «No encontraba mi mente». Vida cotidiana y lucidez son sus polos de percepción, de allí que termine por admitir, ante el gusto de su mujer por la ficciones, que «La novela es el ADN de la vida, a lo que Sara responde que no, que la vida es el ADN de la novela y que nosotros, los lectores, somos el ARN traductor: leer es hacer proteínas».

Acudo a esta novela y a su personaje para, desde la literatura, dar un piso casi químico a mis incertidumbres sobre los géneros y las poéticas. Ya que bastaría un salto para que ese personaje me conduzca de Darwin a Severo Ochoa y a los descubrimientos y aplicaciones actuales de una ciencia asombrosa. Cosa que no soy capaz de hacer y que tampoco es necesaria aquí.

Pero ahora puedo indicar que, si una persona escribe, pinta o hace música es porque casi inexorablemente estuvo predispuesta de manera biológica para ello y que, por fortuna, su familia, su medio, sus amigos, etcétera, influyeron (de manera negativa o positiva) para que así fuera. Un *accidente deliberado*. Hay allí, entonces, una línea, millonaria en años o siglos, que guardaba tal aptitud en ella. Creo que hasta aquí domina una certeza en ese destino: la posibilidad de *hacer*.

Y en ésta cabe mucho de lo que, en el lenguaje usual, trae la palabra persona: el impulso, la pasión, el ánimo con que nos mueve la necesidad de escribir o pintar. Porque la desobediencia (o el cumplimiento libre) para tal energía despierta, simultánea o inmediatamente, el signo de la alteración, como ocurre con la tonalidad; o de la variación en la acción, el número y el tiempo verbales: soy (fui) yo, eres (serás) tú, son (habrían sido) ellos. Tal como nuestra remota o actual personalidad ocupa el centro de lo que somos. Y allí surge la posibilidad de lo enmascarado, de la sustitución, de lo otro.

ADN y lenguaje sostienen un estilo, una forma para que el autor logre expresarse; conciencia de su tiempo o del transcurrir, de un momento o del futuro: he allí cuanto podría cercar, detener por horas o años, sus concepciones; su fidelidad transitoria a tópicos, temas, filosofías. O su singular exploración de la originalidad (que, en verdad, esconde todo cuanto hemos aludido hasta aquí). Dicho de otro modo: así se habría producido aquello que, en la teoría, la crítica o la historia de la literatura podría concebirse como la poética de un autor.

Y la intuición acerca de estos mecanismos mentales es lo que quise confesarles hoy. Mi identificación transitoria con los

géneros, mi extrañeza ante ellos. En síntesis, la confesión de una infidelidad o angustia o temor ante géneros y poéticas, sobre todo, cuando son propios, personales.

6

«Los mundos son como con lúcido y resplandeciente rostro se muestran, diferentes y separados los unos de los otros por ciertos intervalos [...]».

GIORDANO BRUNO, *Sobre el infinito universo y los mundos*,
«Diálogo quinto»

En un autobús confortable y elegante, abordado a una cuadra del hotel, emprendemos la visita al Observatorio del Roque de los Muchachos. Nueve de la mañana, viernes, 21 de septiembre de 2018.

Atravesamos los Llanos de Aridane (veo calles y restaurantes donde hemos comido con gusto) y casi enseguida comienza el ascenso. Desaparece la calculada vegetación urbana. Pasamos sobre puentes estrechos y afrontamos inmensas superficies grises, rocosas: montañas que serán abismos dentro de poco al verlas desde lo alto. El sol brilla. Al borde de la carretera, en muy buen estado y no tan amplia, surge ocasionalmente el esmeralda mate, muy recortado en rectángulos, de los platanales.

Ascendemos con cuidada rapidez, el experto chófer es cauteloso. Casi una hora después, el ámbito rocoso desaparece y ahora un verdor de diamante nos envuelve: hierba clara y grandes árboles –pueden ser tilos–.

El bus se detiene en una cafetería; la claridad comienza a ser intervenida por leves motas de neblina. Atravesamos un bosque, el aire trae niebla. No lo sabemos, pero estamos dentro de las nubes. Quizá veinte minutos más tarde (la ruta es estrecha, muy empinada, el chófer despliega su pericia, el bus ruge en algunos ángulos) todo cambia: ahora estamos sobre planicies de rocas color vino, mesetas interrumpidas y tapizadas por hierba tierna –o así lo parece–. El cielo es una esfera transparente y noto que las nubes están debajo, en una distancia impensable, como si se hubieran adherido al océano.

Tengo conciencia de que voy pegando la cara a la ventanilla del bus, pero un conocimiento ignorado me invade: sobre las mesetas, a lo lejos, han surgido formas claras, brillantes, cúpulas o artefactos ideales, distribuidos armónicamente. Invoco a uno de mis dioses juveniles, Ray Bradbury; a

mi mente vienen diagramas de Kip Thorne. Estamos llegando al Gran Telescopio Canarias. Pronto sabré que son cinco mil metros con construcciones especiales, a dos mil cuatrocientos metros sobre el océano. Me disuelvo en «el mar de nubes» lejano, en la transparencia que corta la piel. Voy saludando a aquellos proféticos e invocando la *percusión* de Giordano Bruno.

Nos reciben los sabios astrofísicos: Romano Corradi y Juan Carlos Pérez Arencibia, con explicaciones vivaces, de gran complejidad, aunque simplificadas para nosotros. Vemos moverse los grandes espejos ajustables del telescopio y su bella estructura artística. Imagino su lente hurgando la noche, el tiempo infinito, lo inacabable y sin principio. Por momentos, creo que no solamente he sido disparado hacia el espacio, sino que mi cuerpo ha perdido sustancia.

Una ley protege la calidad del cielo sobre los observatorios, que son reserva astronómica planetaria y sostienen el gran desafío tecnológico de su funcionamiento: «Ver los objetos más distantes y los más débiles del universo, desde galaxias lejanas recién nacidas hasta sistemas planetarios en estrellas de nuestros alrededores», como explica su propia descripción.

En Aridane quería vagar eternamente por sus callejuelas, aquí sé que nunca podré desprenderme de cuanto me rodea, porque ya mi mente es tuerca, vitrocerámica, número, signo, materia oscura, turbulencia atmosférica, salto, variación, intervalo, espectrógrafo, duración, pérdida, infrarrojo térmico y regreso, posibilidad. El observatorio me estaba esperando, he vivido sólo para llegar aquí.

7

«Amor a la vida en su potencia dionisiaca, en su infinita expansión», así calificó Nicola Abbagnano la filosofía de Giordano Bruno, y, en la *Enciclopedia filosófica*, de Franco Volpi, se la reconoce como una nueva filosofía de la naturaleza en la que «el universo es todo lo que puede ser».

Desde finales de 1978, experiencias personales y viajes a grandes ciudades hacían surgir en mis apuntes el ardiente secreto de ir imaginando una novela. Por ejemplo, en Moscú, el 30 de septiembre del año siguiente, anoté: «Relaciono (¿para *Percusión?*) los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl –que vi mientras

iba a Puebla— con los de Guatemala. Visión que también incluye el Ávila, el Guayamurí, de Margarita».

El título elegido (*Percusión*) me indica que el libro iba a tener como método oculto las ágiles, enigmáticas y prácticas concepciones de Bruno sobre la memoria. Y así fue. Recurriría al magnético dúo del recuerdo y el olvido (aunque éste no aparece en él), porque en Bruno hay una «infinita expansión» del pensamiento cuyos límites no existen, son también el universo. Expansión que yo no podría incluir en mi narración.

Un hombre joven huye de su ciudad y regresa cuando ha envejecido. Al hacerlo, el tiempo se devuelve y lo devuelve a la juventud. Durante la metamorfosis, las claves de su ignorada memoria son las del tiempo.

Quizá no fui consciente de eso por completo, pero allí concebí que se puede recorrer el espacio-tiempo hacia atrás y hacia adelante. Somos el lugar del universo, que *es* en nosotros. Nos integra en su materia, en su poder desde y para la imaginación, como parte del flujo donde el tiempo circula. Y ocurre en todos nosotros.

Ha dicho Ángel Cappelletti en el prólogo a su traducción de *Sobre el infinito universo y los mundos*: «Si se parte de la infinitud del universo, la consecuencia lógica parece ser la no existencia de Dios. ¿Qué ser sería, en efecto, el ser divino cuando el ser del universo no tiene límite y lo abarca todo? ¿Dónde podría estar Dios, cuando el universo ocupa todos los lugares pensables?». Y quizá no con esta claridad, pero algo así captó en el pensamiento de Bruno la Inquisición, cuando lo llevó a la hoguera en 1600, ante la negativa del filósofo de retractarse.

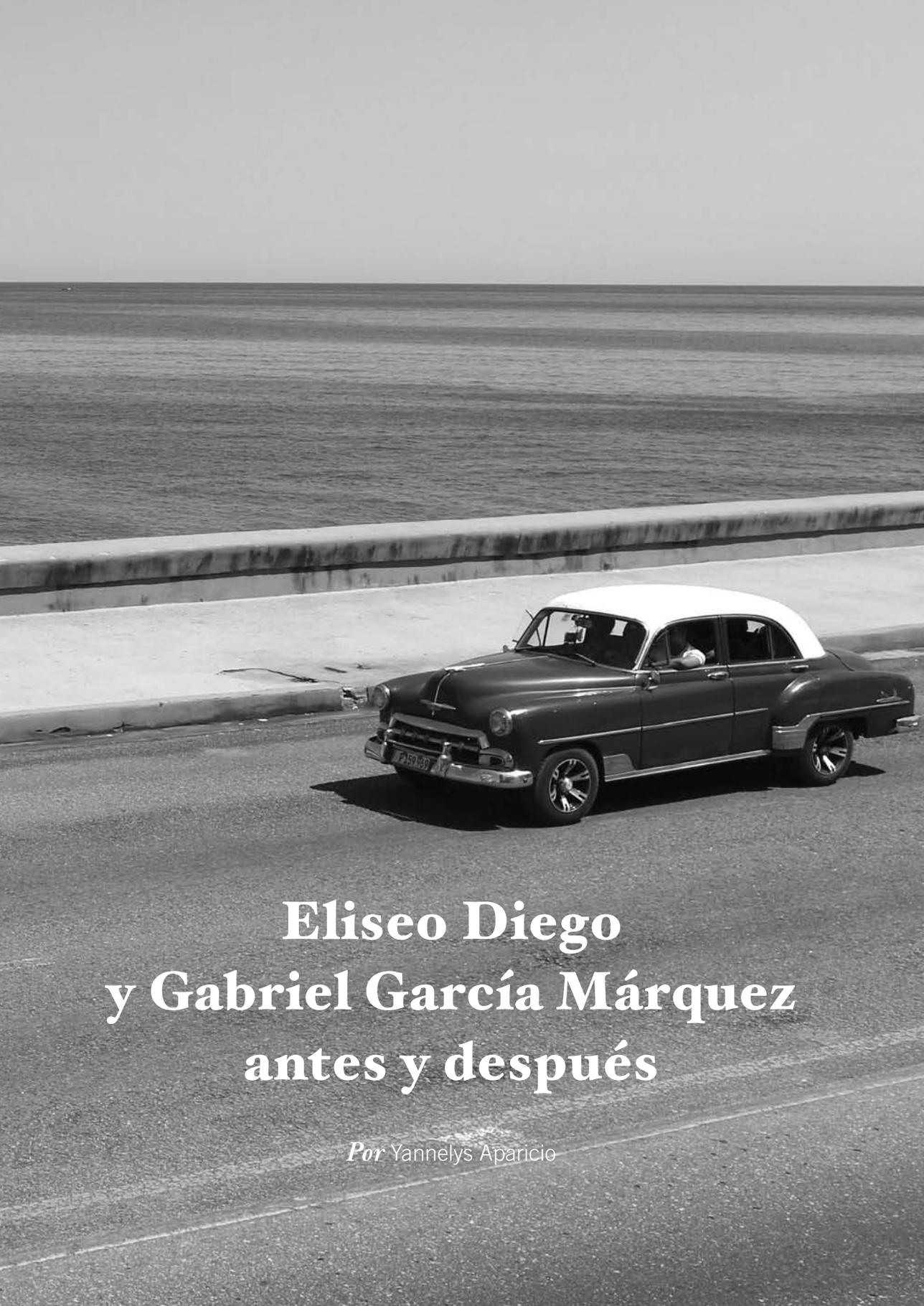
Los escritores y yo hemos venido hoy al Roque en las alturas de La Palma; estamos viendo la cúpula interna del gran telescopio mientras la voz de Bruno me lleva a los días en que redactaba *Percusión*. Y he venido de América como Colón se asomaría al delta del Orinoco y como, soñando con Copérnico, Bruno me traería al telescopio del Roque: estoy no sólo captando las ruedas del tiempo y la memoria, sino ante la huella visual, científica, que los astrofísicos detienen en sus conclusiones.

Como ellos, Bruno establece lo siguiente: «El ojo de nuestro sentido, sin ver un fin, es vencido por el inmenso espacio que se presenta y resulta confundido y superado por el número de las estrellas que se va multiplicando siempre más y más, de manera que deja indeterminado el sentido y obliga a la razón

a añadir siempre espacio a espacio, región a región, mundo a mundo».

Por eso quizá Giordano Bruno gravite con ellos aquí en el gran telescopio y esté ahora en mi cabeza.

Caracas, octubre de 2018



**Eliseo Diego
y Gabriel García Márquez
antes y después**

Por Yannelys Aparicio

En su carrera «política» por alcanzar la amistad y el cobijo de los poderosos, el más tarde nobel de literatura Gabriel García Márquez arribó a La Habana en 1975 con un plan muy concreto: llegar hasta Fidel Castro. En el verano de ese año, en uno de los primeros viajes, se presentó de improviso en el domicilio de los Diego, llamó al timbre y, cuando le abrieron, comentó: «Me han dicho que aquí vive un buen escritor. Seguro que visitaré mucho esta casa» (Esteban y Panichelli, 2004, p. 133). El contacto se lo habían dado en México Jomi García Ascot y María Luisa Elío, los dos catalanes a los que Gabo dedicara ocho años antes su novela *Cien años de soledad*, que conocían al poeta cubano y sospechaban que entre los dos podría surgir una buena relación. Los españoles no se equivocaron, porque aquella del verano de 1975 fue la primera de muchas visitas que, a partir de entonces, haría el colombiano al nido familiar de los Diego. El hijo escritor de Eliseo, Lichi, describió con detenimiento en su libro *Dos cubalibres* esa primera visita de Gabo a la casa del Vedado. Llegó cuando el poeta se encontraba fuera de La Habana, pero Bella, su esposa, lo trató con una familiaridad exquisita, porque era quizá la «devoradora» de *Cien años de soledad* más «entusiasta» de la capital cubana por aquellos tiempos. Cuando Gabo le dijo, después de observar con placidez los muebles de la estancia, que él ya había estado allí muchas veces, de niño, y todas fue para bien, Bella, en lugar de mostrar extrañeza, con la misma naturalidad del colombiano, le contestó: «Viejo, lo mismo me sucede con Macondo» (Alberto, 2004, p. 57).

Gabo sabía, además, que Eliseo podría ser un buen cicerone literario para la Cuba de los setenta, que todavía guardaba cierto respeto por la generación de *Orígenes*, a pesar de que la revolución había llevado las modas literarias a las antípodas del ideario de la mayoría de los origenistas. Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego eran referentes culturales prestigiosos porque ni se habían exiliado, como Gastón Baquero, ni habían adoptado el insilio, como Lezama, quien moriría al año siguiente, bastante apartado e incluso olvidado dentro de los contornos insulares, o Virgilio Piñera, que cayó en desgracia en los setenta y fue condenado al ostracismo, al igual que Lezama, por su doble condición de homosexual y poco afín al proyecto ideológico de la dictadura.

La segunda mitad de los setenta se pobló de tertulias, encuentros, charlas y celebraciones entre los Diego y los García Márquez, varias veces al año. El colombiano solía residir en el hotel Nacional, sobre la calle 21 y la O, pegado al malecón y a

un paso de la Rampa (avenida 23), zona turística del Vedado muy cercana a la casa de los Diego. Allí acudía a diario García Márquez y las conversaciones literarias se alargaban casi siempre hasta altas horas de la madrugada. Fefé Diego, la hija menor de Eliseo, gemela de Lichi, ha comentado en varias ocasiones el resultado de algunos de aquellos encuentros: «A papá –decía en 2003– le gustaban las novelas raras, de temas extraños; también las esotéricas. Gabo las conocía todas, lo había leído todo. Su cultura literaria era impresionante. Y hacían competencia, para ver quién conocía más títulos y argumentos» (Esteban y Panichelli, 2004, p. 133).

Pero no sólo se comentaban las obras maestras de la literatura universal, sino que, como en cualquier tertulia literaria de escritores que se conocen bien y tienen confianza unos en otros, se pasaba revista a sus propias creaciones, tanto las que ya estaban publicadas como las obras en marcha. Se leían manuscritos y las opiniones no se hacían esperar. En una ocasión, se entabló una polémica sobre la que ya la crítica académica había comenzado a investigar: el realismo mágico. Hacia la mitad de los setenta, se habían publicado algunas obras al respecto, como la de Agustín del Saz sobre el uruguayo Silva Valdés (1956), la de Rogelio Llopis sobre los cuentos fantásticos cubanos (1968), la de Giuseppe Bellini sobre el realismo mágico en Demetrio Aguilera Malta (1969), la introducción a la literatura hispanoamericana de Jean Franco (1969, primera obra en inglés sobre el tema), la de José Hildebrando Dacanal, *Realismo mágico* (1970), la antología del realismo mágico de Jorge Ayora y Dale Carter (1972), la de Terezinha Alves Pereira sobre el realismo mágico en Julio Cortázar (1976) y la más conocida, la de Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos* (1976). En aquella diatriba, cuando ya eran todos conscientes de que el marbete se había terminado asociando a *Cien años de soledad* más que a ninguna otra obra de un autor latinoamericano, Eliseo quiso ponerle algunos reparos. Declaraba Fefé: «Papá le preguntó que, si eso es así [si sus historias son verdaderamente realistas], cómo se explicaban pasajes como el de la ascensión de Remedios la Bella al cielo en una sábana. Él contestó que eso también era real, porque la gente del pueblo decía que una muchacha de la localidad se había ido al cielo. Luego, si lo comentaban, era porque había ocurrido» (Esteban y Panichelli, 2004, p. 133).

Con el tiempo, los «Gabos» llegaron a formar parte de la familia Diego. Recuerda Fefé que, cuando llegaba del trabajo

por las tardes, en muchas ocasiones se los encontraba allí, porque Gabo iba con Mercedes, nunca solo. «De hecho –«apunta la hija de Eliseo–, ella era la que llamaba siempre para avisar que llegaban. Al verlos allí, yo reaccionaba de la misma manera que si fueran mis hermanos o mis tíos» (Esteban y Panichelli, 2004, p. 133). Lichi, el gemelo de Fefé, ha reflejado, asimismo, el ambiente que reinaba en la casa de los Diego, en aquellas tertulias interminables en las que su padre era el mago de la palabra, con Gabo o con otros escritores e intelectuales:

El poeta Eliseo Diego era un patriarca generoso que ejercía una fascinación irresistible; habanero de pura cepa, conversador y simpático como pocos, papá enamoraba a tirios y troyanos con su manera de contar historias de la tragicomedia insular, hasta que se dormía en el sillón del comedor sin decir las buenas noches, con un vaso de aguardiente posado sobre los muslos, y mamá le quitaba el cigarro que se consumía, en larga ceniza, entre los dedos de su mano; la fiesta entonces seguía en torno a los ronquidos del poeta, hasta la salida del sol (Alberto, 1997, p. 13).

Y aseguraba que su padre «era uno de esos hombres encantados por la poesía que nos hechizan con su presencia y nos deslumbran por el ejercicio magistral de la sencillez» (Alberto, 1997, p. 225). La casa del Vedado de los Diego fue siempre un lugar de reunión. Había un patio no demasiado grande en la zona trasera, que se utilizaba todas las noches para sentarse a contar historias. «Ahí se sumaban nuestros amigos –anota Lichi–. Lo mismo pasaban Pablito Milanés y Silvio que los poetas de cualquier generación. Como sabes, toda mi familia pertenece al arte y la cultura: músicos, poetas, bailarines, actores, y la casa de reunión era la nuestra. Papá era un hombre encantador, un pizpireto, y mamá era encantadora y bella, como dice su nombre. Además estaban los amigos de papá: Lezama Lima, Fausto Carrero –un gran pintor cubano– y después Gabriel García Márquez; luego los trovadores más jóvenes: Sara González, Virulo... Aquello era una fiesta» (Licona, 2006, s. p.). En aquellas veladas interminables en las que Eliseo y García Márquez eran protagonistas, Lichi descubrió que quería ser escritor, y llegó a ser un alumno distinguido del colombiano, a quien consideraba como un padre. Cuando Lichi era ya un escritor consagrado, todavía García Márquez le daba consejos o manifestaba su opinión sobre sus obras. A punto, por ejemplo, de publicar *Esther en alguna parte*, Gabo comentó: «Qué buen título. Si yo hubiera escrito una novela como ésta,

Esther aparecería en el último capítulo». A lo que Lichi replicó: «Como soy su discípulo más avanzado, en mi novela Esther aparece en la última línea» (Licona, 2006, s. p.).

El capítulo más interesante de esa relación de Lichi Diego con Gabo, nacida en el entorno de la amistad de Eliseo con el colombiano, es la historia de la creación y posterior destino de la novela *Caracol Beach*, con la que el cubano ganó el primer Premio Alfaguara, de 1998. Todo comenzó en 1989, en un taller literario de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, impartido por García Márquez a diez alumnos, entre los que se encontraba Lichi, que fungía como asistente del profesor. En medio de todas las historias que allí se contaban para hacer un guión de una película, alguien aportó la anécdota de cuatro puertorriqueños que habían sido acosados por un individuo una noche cualquiera, y enseguida hubo sugerencias para el tipo de personaje que debería ser el asaltante. Lichi propuso que tendría que ser un suicida. Más tarde, el cubano escuchó varias historias de psicópatas que terminaban en muertes voluntarias. En 1994, Gabo pidió a Lichi que escribiera algunas de esas historias como un guión para una película. Éste eligió la de un cubano en la guerra de Angola en los años setenta y ochenta. La película no se llegó a realizar, pero ese personaje quedó latente hasta algo más tarde. Lichi explicó todo esto en el prólogo a su novela, que dedicó al maestro, porque el impulso final para escribirla llegó precisamente de él:

Hace dos años [1996] volví a leer un cuento de Gabriel que empieza con esta frase que es, en sí misma, una joya narrativa: «Como es domingo y ha dejado de llover, voy a llevar un ramo de flores a mi tumba». Entonces me senté a escribir esta novela sobre el miedo, la locura, la inocencia, el perdón y la muerte (Alberto, 1998, p. 10).

Se refiere el cubano al relato «Alguien desordena estas rosas», publicado por primera vez en *Crónica*, en 1952, e incluido veinte años después en el volumen *Ojos de perro azul*. El relato ha aparecido desde entonces en todas las ediciones de la obra en la novena posición (García Márquez, 1992, p. 107). A comienzos del presente siglo, en un taller en el Instituto Municipal de Arte y Cultura de México, Gabo impartió unas clases sobre cómo escribir una novela, tomando como ejemplo *Caracol Beach*, y dijo de ella que era una «novela perfecta», que es como «si se cortara un gajo de la realidad», hasta convertirse en «novela total. Su lenguaje es audaz, sorprendente» (Guerrero, 2016, s. p.).

En los años anteriores, cuando Gabo tenía como cuartel general la casa de los Diego, también aprovechaba esa amistad para ampliar el espectro de sus relaciones literarias en la isla. Cuenta Leonardo Padura que, en 1982, Eliseo era uno de los pocos intelectuales y artistas cubanos que tenían una verdadera e íntima amistad con Gabo, ya que las preferencias del colombiano eran más bien de la alta política. Durante una de sus numerosas visitas a Cuba y, en ese contexto de confianza, pidió a Lichi que le organizara un encuentro con las «jóvenes promesas» de la literatura cubana y éste eligió a Luis Manuel García, Senel Paz y al mismo Padura. Aunque el encuentro no fue demasiado interesante desde el punto de vista literario, porque Gabo apenas sacó el tema y la reunión no duró más de media hora, fue una velada inolvidable para los jóvenes, a pesar de que no dejó de imprimir un sentimiento algo extraño y contradictorio entre aquellas promesas. Leonardo Padura se refirió a ese día en las necrológicas que escribió sobre Gabo en 2014, si bien en algunas entrevistas ya había descrito aquel sabor agri dulce: «Es como si se hubiera arrepentido tarde de haber convocado esa reunión –dijo Padura–; ya nadie sabía para qué habíamos quedado con él» (Esteban y Panichelli, 2004, p. 227). De todas formas, lo destacable de esa anécdota es que, por encima de interés real por los jóvenes narradores cubanos, fueron los Diego quienes, una vez más, lo ponían en la órbita del mundo cubano que él quería conocer.

En ese nivel de amistad entre García Márquez y la familia de Eliseo y Lichi, no es extraño, por ejemplo, que Gabo leyera en casa de los Diego un fragmento del discurso que más tarde pronunciaría en Estocolmo con motivo de la recepción del Premio Nobel, en 1982. A partir de ese momento, cuando el colombiano recibió de Fidel Castro el regalo de una casa de lujo en uno de los barrios más exclusivos de La Habana, la familia de Eliseo Diego y Bella García Marruz frecuentaba ese lugar, sobre todo, los últimos días de cada año de esa década, en fiestas que duraban la noche entera y a la que asistían, además de Fidel Castro y su hermano Raúl, algunos escritores bien asentados en el régimen y varios ministros y militares muy cercanos a la cúpula del poder. La intimidad entre los Diego y los Gabos llegó a ser tal que ninguno de ellos tenía que avisar su llegada a la otra casa y su estancia en ella podía prolongarse el tiempo que quisiera, con derecho a comida y cama.

Raúl Rivero ha contado un detalle muy revelador del afecto que había entre ambos escritores, Eliseo y Gabriel, y sus fa-

milias. La historia se remonta a los primeros años del siglo xx, cuando Berta, la madre de Eliseo, conoció a una chica de su edad, Rose, mientras estudiaba en un colegio privado de Nueva York. Llegaron a ser grandes amigas y, cuando Berta volvió a Cuba, se escribieron muchas cartas durante largos años. Con el tiempo, Berta fue la madre de uno de los poetas más importantes de la lengua española en el siglo xx y Rose la de un tal John F. Kennedy, que sería más tarde presidente de los Estados Unidos, asesinado, entre otras razones, por la tensa relación entre Cuba y Estados Unidos en los primeros sesenta. Cuando le contaron la historia a Gabo, éste sugirió que habría que ofrecer esas cartas a la Fundación Kennedy para que las publicaran. Sin demasiado esfuerzo, consiguió el teléfono de esa fundación e hizo la gestión en persona. Llamó y dijo «Aló, soy Gabriel García Márquez». Del otro lado salió una voz en español, que contestó, antes de colgar: «Está bien, yo soy el Pato Donald» (Rivero, 2016, s. p.).

Esa situación de familiaridad entre los dos clanes se mantuvo hasta finales de los ochenta. Tras el caso Ochoa, algo cambió en la relación de García Márquez con una parte de la sociedad cubana, pues su papel como defensor de la vida, frente a la condena y posterior ejecución de Ochoa y De la Guardia, fue visto como poco eficaz o incluso poco comprometido con los damnificados por aquel caso. Es cierto que trató de convencer a Fidel Castro para que no llevara a cabo su propósito, pero el esfuerzo no fue suficiente, a pesar de la gran amistad que lo unía a De la Guardia. Lichi trató de evitar los juicios acerca de la actitud del colombiano, aunque la sola mención de sus palabras da cuenta de la suavidad con la que Gabo dijo su opinión, porque un juicio más riguroso habría quizá puesto en peligro su amistad con el dictador. Así lo cita Lichi: «El premio nobel colombiano dijo a un periodista que estaba en contra de la muerte, porque la muerte le parecía un imperdonable error de la vida, y por tanto ningún hombre tenía derecho a matar a otro» (Alberto, 1997, p. 229). Parece ésa una frase más cercana a un estilo narrativo, propio de novelas como *Cien años de soledad* o *El amor en los tiempos del cólera*, que un alegato en favor de un amigo o en contra de un severo e injustificable abuso de poder. Eso no quiere decir, por otro lado, que la amistad con los Diego o con otras familias cubanas perdiera sentido; lo que ocurrió a partir de entonces fue la culminación de un camino que había comenzado, al menos, desde la concesión del Nobel: Gabo cada vez se acercaba más y más a los

políticos y poderosos cubanos, pese a sus desmanes, y menos a los escritores e intelectuales.

Desde hace poco se puede indagar más a fondo en la historia de la vida cubana de Gabriel García Márquez porque su familia vendió los manuscritos, cartas y documentos personales del nobel, así como algunos de los borradores de sus novelas, incluyendo la obra inédita hasta la fecha, a la Universidad de Texas en Austin, y se encuentran ya perfectamente catalogados en el Harry Ransom Center de esa institución. Además de los documentos, hay varias carpetas con más de mil fotografías, que complementan los datos escritos que se guardan en las carpetas de los manuscritos. Allí se localizan, por ejemplo, un par de cartas escritas a mano, con una magnífica caligrafía, de Eliseo Diego, de 1982, una del 29 de agosto y otra del 16 de septiembre. En la primera, con un tono amistoso, pero también de cierto respeto, le pide un favor para una colombiana amiga, a quien le había presentado tiempo antes en la casa del Vedado, Patricia Suárez Piñero, que pretende volver a su país después de haber pasado unos años de exilio en Holanda y otros tantos en Cuba, porque desea servir a su patria y ser útil a su pueblo. Quiere que Gabo utilice sus influencias de altos vuelos para conseguir que el Gobierno colombiano le permita entrar en el país. Se nota por el tono de la carta que no quiere molestarlo. De hecho, en el margen izquierdo escribe cuatro líneas en vertical, donde dice lo siguiente: «Querido Gabriel: vacilo, no sé si enviarte estas líneas o no. Pero, si no te las mandara, significaría que te respeto más allá de la amistad pura y simple. Haz lo que puedas, entonces. Y si no, es lo que habría hecho yo en tu lugar y basta» (Ransom, 55, 1).¹

En la segunda carta, Eliseo pone a Gabo al día de los acontecimientos familiares, ya que, en la última visita del colombiano a La Habana, dejó a Rodrigo, su hijo, viviendo una temporada con los Diego. Eliseo cuenta un viaje de Rapi, su hijo mayor, con Rodrigo a la sierra Maestra para filmar una película y, después, se sincera con Gabo, manifestando la alegría que siente al tener a su hijo Rodrigo viviendo con ellos:

Quiero que Mercedes y tú –asegura con vehemencia– sepan que tener a Rodrigo en casa ha sido una fiesta para todos –una fiesta en el sentido más puro de la palabra–. Ha hecho suyas nuestras dificultades como si fueran la cosa más natural –como un cubano, o mejor, un hijo más–. ¡Qué inteligencia, y tacto, y delicadeza, y simpatía! ¡Cómo nos ha hecho reír! ¡Y acompañado, y consolado también! Para los muchachos, un camarada; para Bella y para

mí –salvando el abismo de los años–, un amigo entrañable. Pero es como a hijo que lo vemos de veras, y nos va a costar trabajo devolvérselo (Ransom, 55, 1).

Las confianzas son de ida y vuelta porque, al final de la carta, queda consignado que Lichi está pasando una temporada con la familia García Márquez, lo que quiere decir que el mecenazgo del colombiano sobre la incipiente carrera literaria del cubano es ya un hecho desde los primeros años. Como en la carta anterior, hay varias líneas en el margen izquierdo del papel, en vertical. Son del 19 de septiembre, domingo, y Eliseo expone que Rodrigo y Rapi acaban de regresar de la sierra y han comentado que ha sido la experiencia más importante de su vida. Son los primeros pasos del hijo de Gabo en el mundo del cine, en el que se integró definitivamente cuando, años más tarde, fue a vivir a Los Ángeles y comenzó a realizar películas.

Con el paso del tiempo, esta situación va cambiando. Como ya hemos establecido, García Márquez se fue acercando más y más al ámbito del poder político y abandonando el intelectual en Cuba, toda vez que el caso Ochoa puso al colombiano en una situación incómoda. Y, en cuanto a la relación personal con Lichi, en 1990 lo ayudó a salir del país e instalarse en México, acercándole, además, a la posibilidad de trabajar en varios proyectos cinematográficos, de los que vivió hasta su muerte en 2011 (Estepan y Panichelli, 2004, p. 247). Primero lo introdujo en su banco de guiones, «El Escritorio», y le propuso impartir un taller sobre ese mismo tema, creado e impulsado por Gabo. A partir de ahí, fue su protector hasta en lo personal: llegó a vivir en tres apartamentos del colombiano, hasta que se instaló por su cuenta.

Los últimos noventa significaron un cierto distanciamiento entre los dos, después de la publicación de *Informe contra mí mismo*, un libro muy crítico con la dictadura cubana y, sobre todo, con el líder máximo, que ya era el amigo íntimo de García Márquez. María José, la hija de Lichi, declaró poco después de la muerte de su padre: «Llegamos a pasar en los ochenta varios 31 de diciembre en Cuba, en casa de Gabriel García Márquez con Fidel, y obviamente a Gabriel, que siempre apoyó todo el proyecto de la revolución, no le gustó que mi papá escribiera ese libro, que lo publicara y ventilara muchos detalles» (Belmont, 2013, s. p.). Ya bien entrados los años 2000, ese resquemor parece que fue en aumento: cuando Lichi le llevó una de sus últimas novelas, recién publicada, fue recibido con bastante frialdad por Gabo,

aunque también podría ser que, por aquellas fechas, el deterioro de su salud le impidiera incluso reconocer al amigo.

Ese distanciamiento en general con el mundo de la literatura cubana y en particular con la situación de Lichi pudo guardar cierta relación con el hecho de que Gabo no respondiera positivamente a ciertas iniciativas de Fefé para honrar la memoria de su padre una vez fallecido. Pero hay que tener en cuenta, asimismo, que, conforme iba terminando el siglo y García Márquez se iba convirtiendo en una personalidad cada vez más influyente en todo tipo de ambientes, las peticiones diversas sobre cualquier asunto llegaban a su casa a diario y no era materialmente posible agradar a todos los peticionarios. Eso lo hemos podido comprobar repasando su epistolario de los noventa y los años 2000 en el Harry Ransom Center. El hecho es que, por ejemplo, en 1998, cuatro años después de la muerte de Eliseo, Fefé le escribe una carta a Gabo agradeciéndole el aval que le ha dado para un proyecto de publicación de toda la obra de su padre, debidamente recuperada, clasificada y editada por ella, y le comenta otros planes para seguir difundiendo la memoria de Eliseo (Ransom, 59, 3). Según nos ha declarado de forma reciente ella misma, en un momento dado, el nobel colombiano ya no estuvo involucrado en esos proyectos, aunque finalmente toda la obra de Eliseo ha visto la luz, excepto algunos documentos sueltos que todavía no han sido publicados.

Y en 2004 se produce la última comunicación relativa a la relación de Eliseo con Gabo. Se trata de otro documento custodiado en el Harry Ransom, que la presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, Sari Bermúdez, envía a García Márquez para hacerle partícipe de la convocatoria de un homenaje al poeta cubano que se va a realizar en la Ciudad de México y en Guadalajara, con motivo de los diez años de su fallecimiento, y al que lo invita, para intervenir el 5 de noviembre en una mesa redonda de «Evocación de la figura de Eliseo Diego». A esa carta se adjuntan dos hojas en las que se describe el evento completo y la lista de invitados, como Eliseo Alberto, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Abel Prieto, Ambrosio Fornet, Hernán Lara Zavala, Rafael Rojas, Gonzalo Celorio, Vicente Quirarte y otros (Ransom, 60, 6). Según nos ha comunicado Fefé, el acto se produjo, pero no contó con la asistencia de Gabo. Hay un dato curioso, reflejado en la carta de invitación: justo debajo de la fecha, colocada en la parte superior derecha de la hoja, y antes de que comience el texto mecanografiado del tema, alguien ha

puesto con lápiz, a mano, la palabra «Nada». Es de suponer que quien se encargara de revisar y contestar la correspondencia del nobel en los últimos años indicaría al colombiano el contenido de los documentos que recibía a diario y se encargaría de contestar después de procesar sus directrices. Las cartas de los últimos noventa y los años 2000 tienen con frecuencia anotaciones a mano, y la más frecuente es ese «nada» categórico, que significaba que la respuesta iba a ser negativa.

Obviamente, eso no quiere decir que Gabo no valorara la historia de esa amistad, tras la muerte de Eliseo, pero el conjunto de los documentos del Harry Ransom demuestran que en sus últimos años se volvió muy selectivo, no sólo porque recibía muchas peticiones de toda índole, sino porque su estado general de salud sufrió un progresivo deterioro desde la mitad de la primera década del nuevo siglo, lo que lo llevó a perder memoria y, desgraciadamente, a dejar de escribir. Sabemos que hay una novela inconclusa inédita, *En agosto nos vemos*, que hemos podido leer, pero cuya reproducción o difusión está prohibida de momento, y que relata la secuencia vital de una señora que cada 16 de agosto va a visitar la sepultura de su madre y, a pesar de que su matrimonio es estable y feliz, en cada una de esas fechas es infiel a su marido, por una razón difícilmente explicable. El comienzo de la historia recuerda a algunas otras novelas del colombiano: «Volvió a la isla el viernes 16 de agosto en el transbordador de las tres de la tarde. Llevaba pantalones vaqueros, camisa de cuadros escoceces, zapatos sencillos de tacón bajo y como único equipaje un maletín de playa», y hay continuas anotaciones a mano, correcciones de palabras, observaciones de estilo, etcétera.

El fabuloso archivo de Austin, también el fotográfico, va a ser muy útil para seguir indagando en la vida y en la obra del escritor más leído y traducido del siglo xx en lengua española, del que ya hemos podido, por ejemplo, extraer conclusiones sobre su relación con ciertos personajes fundamentales de la historia de la literatura cubana, como Eliseo Diego y su familia.

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

NOTAS

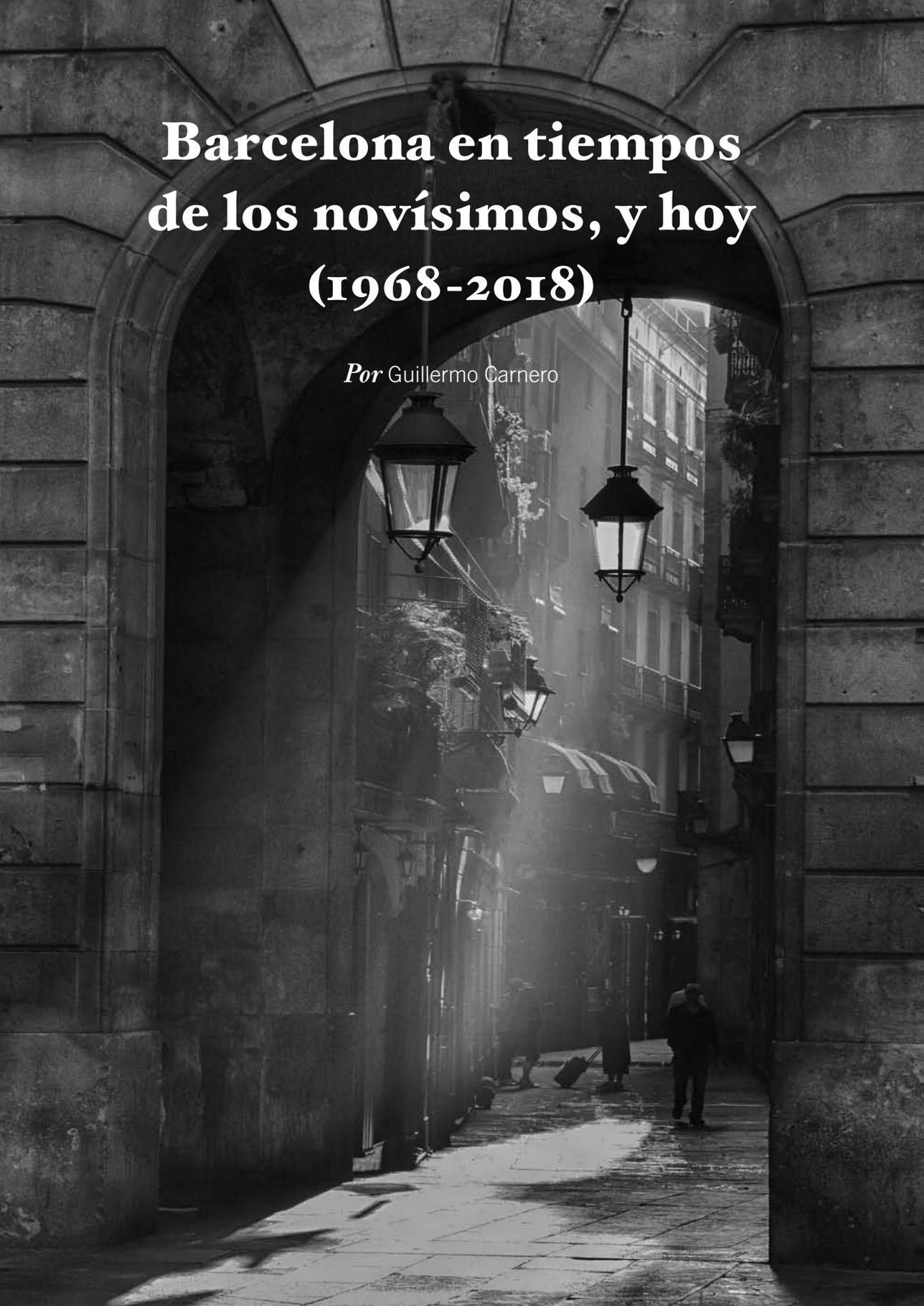
¹ Las citas de los manuscritos del Harry Ransom Center están ordenadas por cajas y carpetas. El primer número hace referencia a la caja dentro del archivo de Gabriel García Márquez y el segundo número nombra la carpeta que se encuentra dentro de la caja seleccionada. En el interior de cada carpeta los manuscritos no guardan siempre un orden especial.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberto, Eliseo (1997). *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara.
- (1998). *Caracol Beach*. Madrid: Alfaguara.
- (2004). *Dos cubalibres*. Barcelona: Península.
- Belmont, José Antonio (2013). «Lichi, el maestro que fue alumno de García Márquez». *Milenio*, 31 de julio de 2013, en línea: < <https://www.pressreader.com/mexico/milenio/20130731/281535108613414>>. Consultado el 4 de enero de 2018.
- Esteban, Ángel y Panichelli, Stephanie (2004). *Gabo y Fidel. El paisaje de una amistad*. Bogotá: Planeta.
- García Márquez, Gabriel (1992). «Alguien desordena estas rosas». En *Ojos de perro azul*. Madrid: Mondadori, cuarta edición en esta editorial (primera edición en 1974, Plaza y Janés).
- Guerrero, Francisco Javier (2016). «Eliseo Alberto, el escritor amado por los dioses (y por los lectores)». *El Siglo de Durango*, 19 de septiembre de 2016, en línea: <<https://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/686738.eliseo-alberto-el-escriptor-amado-por-los-dioses-y-por-los-lectores.html>>. Consultado el 3 de enero de 2018.
- Licona, Sandra (2006). «Eliseo Alberto, con la nostalgia a cuestas». *El Universal*, 27 de junio de 2006, en línea: <<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/49173.html>>. Consultado el 3 de enero de 2018.
- Ransom, Harry (s. f.). *Gabriel García Márquez. Documentos*. Austin: University of Texas.
- Rivero, Raúl (2016). «De fiesta con Lichi Diego». *El Mundo*, 14 de septiembre de 2016, en línea: <<http://www.elmundo.es/cultura/2016/09/13/57d6f0bcca4741f83d8b466f.html>>. Consultado el 3 de enero de 2018.

Barcelona en tiempos de los novísimos, y hoy (1968-2018)

Por Guillermo Carnero



En cualquier otro momento hubiera podido afrontar con total normalidad el asunto al que se refiere el título que encabeza estas páginas, pero hacerlo en la actualidad añade ingratos matices de crispación social y política imposibles de ignorar. En primer lugar, evocar lo que fue para mí Barcelona hace cincuenta años es evocar mi juventud y, si he de ser sincero, no podré evitar ocasionales ribetes de la jovialidad y la inocencia de entonces, que alguien podría, en el contexto actual, considerar frívolos; con todo, las asumo como tales y me felicito retrospectivamente por haberlas sentido. Y, a la inversa y por contraste, mi visión de la Barcelona de hoy ha de parecer sombría, porque la presiden la preocupación y la inquietud.

Además, no me siento a gusto donde a diario se injuria y se trata sin el respeto debido al jefe del Estado de la nación a la que pertenecemos todos. Y, finalmente, he temido volver a Barcelona y verla tan distinta de lo que fue para mí en el decenio anterior a la llamada Transición: expuesta en un ataúd abierto.

*

Mi padre me mandó a Barcelona en 1964 por dos razones. Una, que yo estudiara Ciencias Económicas, que entonces no se podían cursar en Valencia; lo acepté con la condición de cursar simultáneamente Filosofía y Letras. La otra, que él temía que su apellido pudiera perjudicarme en Madrid, al ser recordado en el contexto de la Guerra Civil. Mi padre estudiaba en aquella universidad cuando estalló el golpe militar de julio de 1936 y la abandonó para ingresar como voluntario en el Ejército de la República, en el que permaneció en activo durante la totalidad de la Guerra Civil. En 1939 fue condenado a trabajos forzados y destinado a Figueras, donde conoció a mi madre, natural de Bescanó, provincia de Gerona.

Mi abuelo paterno había sido masón; murió en Valencia el 10 de enero de 1938 y está enterrado bajo una lápida sin símbolo religioso alguno. Mi tío Manuel había sido comunista durante la guerra y siguió siéndolo en el exilio, que pasó en su mayor parte en la Cuba de Fidel Castro, donde publicaba la revistilla de la agrupación cubana del éxodo y el llanto, con el título prestado de *Hora de España*.

Así pues, vine a Barcelona con diecisiete años para convertirme en economista y futuro hombre de negocios y para soslayar posibles contrariedades derivadas de mi apellido. En esto último,

mi padre exageraba sin duda: él había sido un militar limpio de crímenes políticos y mi tío, un exiliado más; pero la Guerra Civil no estaba olvidada en 1964, como sigue sin estarlo en 2018. En cuanto a los problemas policiales, yo me los iba a ganar, como enseguida les diré, por méritos propios, si bien fueron de poca trascendencia.

Ante todo, Barcelona me trae el recuerdo de multitud de lugares de encuentro, elegantes y acogedores, propios de la sociabilidad urbana cuando se iba a los cafés para la conversación y la tertulia. Esos lugares tenían los días contados en toda Europa, aunque algunos se han conservado por ser monumentos de la arquitectura y las artes decorativas (la Casa Municipal de Praga, el café Gerbeaud de Budapest, el Pushkin de Moscú) o porque una afortunada pobreza de décadas ha impedido que fueran víctima de la especulación y material de derribo (A Brasileira de Lisboa, el Slavia y el café del Louvre de Praga).

En Barcelona, esos lugares eran El Oro del Rhin, en Gran Vía-Rambla de Cataluña; Términus, en la calle Aragón; en el paseo de Gracia, el Salón Rosa (con su enorme espejo semicubierto por un cortinón de escayola de ese color); el café del Liceo y el principesco Sándor, en la entonces plaza de Calvo Sotelo (hoy Francesc Macià), con su terraza circular, donde podía tomarse el sol todo el año ante una fila de Ferraris, y donde un café costaba la astronómica cantidad de cinco duros.

Una sastrería de la rambla de Cataluña –puedo nombrarla porque desgraciadamente ha cerrado: Aramis– donde me hice a medida un abrigo de pelo de camello, trajes y un esmoquin, por orden –no exagero– de una señorita de la *high life* con la que entonces salía, tan exquisita que llevaba a su dalmata a levantar la pata al yacimiento arqueológico de vía Layetana, plaza de Berenguer, y hubiera considerado un desdoro otro lugar menos distinguido.

Una deliciosa pastelería llamada Horno del Cisne; un restaurante cuyo nombre no recuerdo, que ofrecía a los caballeros desaliñados americanas y corbatas, porque no se los admitía sin ellas, y a las señoras y señoritas una carta en la que no figuraban los precios, para que pudieran pedir lo más caro, sin rubor y como por casualidad o, para ser exacto, por destino. Un bar de copas donde un camarero anciano me dio, sonriente y paternal, una lección que nunca he olvidado: cuando al final de la velada y llegado el momento de la propina le tendí un billete de quinientas pesetas pidiéndole cambio, me contestó: «Aquí, muchacho, quinientas pesetas es cambio». Yo no andaba tan alcanzado de dinero como

el estudiante medio, pero, aun así, la segunda quincena de cada mes era de obligada austeridad, y entonces solía ir a comer con un grupo de amigos a un figón chileno de la calle Urgel llamado Chiu-Chiu, donde el menú del día, tres platos, postre, bebida y café ascendía a la cantidad de treinta y tres pesetas, es decir, poco más que un café de Sándor con propina.

La delegación del Fondo de Cultura Económica de México, donde compré, en 1965 y de forma semiclandestina, la recién aparecida cuarta edición de *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, que incorporaba su último libro, *Desolación de la Quimera*, y en él poemas que decidieron mi vocación y mi poética, como «Luis de Baviera escucha Lohengrin». El colegio mayor San Raimundo de Peñafort, donde me alojé al llegar a Barcelona en 1964 y del que me expulsaron dos años después por haber participado en la Caputxinada y en otras zaragatas semejantes. El ático de la calle Rocafort que mi padre me compró cuando me expulsaron del Peñafort, y en el que por primera vez me di una ducha con una mujer dentro, mientras sonaba en la radio *Un rayo de sol*, de Los Diablos (así que era 1969). En aquel piso acogí a Leopoldito Panero cuando lo perseguía por drogata la policía en Madrid, mientras yo hacía el servicio militar; me lo agradeció robándome libros y organizando escándalos las noches en que me tocaba guardia. Un vecino me amenazó un día con llamar a la policía si volvían a salir de mi piso hombres desnudos borrachos y dando voces, así que tuve que echarlo a la calle por muy poeta maldito que fuera, y de ahí data el odio feroz con que desde entonces me distinguió (africano se lo llama por el de Cartago a Roma), y del que me consoló siempre un refrán también africano que dice que todo león tiene su pijo.

Recuerdo las escapadas a Perpiñán para ver allí el cine que la censura impedía proyectar en España (como *El último tango en París*), censura que se había relajado sin desaparecer gracias a la llamada «Primavera de Fraga», es decir, la situación de Manuel Fraga Iribarne, entre 1962 y 1969, al frente del Ministerio de Información y Turismo, una manifestación de apertura a Europa del tardofranquismo, cuyo alcance, en lo referente a cine y prensa ilustrada, se resumía en una frase que entonces se hizo popular: «Con Fraga, hasta las bragas», esto es, que esa prenda debía seguir en su sitio por mucha libertad moral que hubiera. Una libertad que solía resultar patética, como cuando el *Libro de la vida sexual*, de Juan José López Ibor (1968), intentaba explicar posturas del *Kama Sutra* diciendo «Colóquese la esposa...»,

«Sitúese el esposo...», más toda clase de melindres pudorosos y almibarados.

Los cines de fin de semana de la rambla de Cataluña y el paseo de Gracia, donde se entraba a las diez de la mañana y se salía a la una de la madrugada siguiente, algo que fue una característica de la generación de cinéfilos que fuimos, tal como ha contado Vicente Molina Foix en su última novela, *El joven sin alma*. El cine de Antonioni, Fellini, Godard, Rohmer, Truffaut y Visconti, con actores como Dirk Bogarde, Montgomery Clift, James Dean y Terence Stamp y actrices como Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Anna Karina, Emmanuelle Riva, Jean Seberg y Delphine Seyrig. Si disfrutábamos el cine con verdadera adicción, sin tregua ni hartura, éramos igualmente devoradores de libros: día y noche no tenían suficientes horas.

Un cine al que se unían las canciones de Gilbert Bécaud (ante todo *Nathalie*), Jane Birkin y Serge Gainsbourg, Françoise Hardy, Michel Polnareff, Sylvie Vartan y Hervé Vilard (aquel *Capri, c'est fini*, que tuvo su trascendencia política, como enseguida les diré); canciones que evocó Jaime Gil en «Elegía y recuerdo de la canción francesa», de *Moralidades*.

La Facultad de Económicas de la Diagonal, donde recibí el primer *coup de foudre* amoroso, que acabó en la frustración y no en la ducha. Las Ramblas y la plaza de Colón a la que daba la farmacia militar donde hice el servicio. Al tener ficha policial, por haber pasado varias veces por la comisaría de vía Layetana, no pude acogerme al privilegio de las Milicias Universitarias y, así, me presenté como voluntario, opción que permitía, a cambio de casi un año más de mili, escoger el lugar donde prestarla, apaño que urdió mi padre para soslayar el peligro de que me enviaran en castigo a África. La calle Joaquín Costa, donde estaba la casa y el taller del padre de Ana María Moix, una especie de aduanero Rousseau de medio pelo; la calle Maestro Pérez Cabrero, donde vivían Jaime Gil y Salvador Clotas; el Juan Sebastián Bar de la calle Juan Sebastián Bach, donde alguna vez me encontré con Juan Benet; Vallvidrera, Sitges, el funicular y el parque de atracciones del Tibidabo, El Molino en el Paralelo, el Gran Café de la calle Aviñó, la Bodega Bohemia de la calle Conde del Asalto y tantas otras cosas que son demasiado para una sola persona y una sola conferencia.

En aquella Barcelona, que era entonces la capital cultural de España, vivían cinco de los poetas que descubrió y presentó José María Castellet en 1970. En el centro del grupo se encontraba

Ana María Moix, que era como el hada Campanilla de la historia de Peter Pan, rodeada por tres Niños Perdidos, Pedro Gimferrer, Leopoldo Panero y yo. Y personas inolvidables como Carmen Balcells, Carlos Barral e Yvonne, José María Castellet e Isabel, Cuca y Jorge de Cominges, José Donoso y Pilar, Gabriel Ferrater, Jaime Gil, José Agustín y Luis Goytisolo, Jorge Herralde y Lali, José-Carlos Mainer y Lola, Joaquim Marco, Juan Marsé, Ramón Moix (antes de ser Terenci), Beatriz de Moura, Jordi Nadal, Rosa Regàs, Margarita Rivièrè, Eugenio Trías, Mario Vargas Llosa y muchos más.

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central es para mí un lugar rodeado de la aureola del mito y de los sueños. En ella se decidió en buena parte mi vocación literaria gracias a José Manuel Blecua, a quien tuve de profesor. A Blecua, que era un gran experto en el Barroco, es natural que el grupo Cántico de Córdoba le interesara, especialmente, la obra de Pablo García Baena. Me prestó ejemplares de la revista y me sugirió y dirigió la memoria de licenciatura sobre el grupo Cántico que presenté en 1975 y publiqué en 1976. La asociación de Cántico con *Desolación de la Quimera*, de Luis Cernuda, fue inmediata. Poco después, compré en la Librería Francesa de Barcelona la antología bilingüe de Cavafis, en traducción francesa; y con Rubén Darío, Cernuda, Cavafis y García Baena tuve la inspiración básica para mi primer libro de poemas, que se escribió desde el verano de 1965 al de 1966, y se publicó en febrero de 1967, cuando tenía diecinueve años, y no veinte, como se dice y escribe.

Aquella Barcelona de hace cincuenta años evoca también las ilusiones que todos poníamos en el inminente fin de la dictadura. He contado, en un reciente artículo (de mayo de 2018, en *Revista de Libros*), mi participación en la Caputxinada, el encierro que se produjo, entre el 9 y el 11 de marzo de 1966, para fundar el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona, en el convento de capuchinos de Sarriá. Aquel acto de desafío y resistencia estaba destinado a desprestigiar y reemplazar el oficial Sindicato Español Universitario (SEU), y recuerdo parte de la canción que con ese motivo, y adoptando la melodía de la de Hervé Vilard, entonces muy en boga, *Capri, c'est fini*, se cantaba, y cuyo estribillo era: «Ya matamos el SEU [al «suyo», en catalán], / ya tenemos el nuestro». La asamblea finalizó con el allanamiento del convento por las fuerzas de orden público el día 11. A quienes nos encontrábamos en el interior se nos exigió la entrega del DNI y fuimos objeto de una ficha policial.

En la Caputxinada participó Manuel Sacristán, notorio miembro del Partido Comunista de Cataluña, profesor de la Facultad de Económicas, donde yo estudiaba, y muy querido por sus alumnos. El contrato como profesor interino no le fue renovado el curso siguiente al mío y ocupó su lugar un hombrecillo tímido e insustancial que le iba muy a la zaga. Corrió el rumor de que era miembro del Opus Dei y unos cuantos estudiantes, uno de los cuales era yo, irrumpió, un mes después de la Caputxinada, en el aula, y uno tras otro le arrojamos a la cara huevos y monedas de una peseta. Con el antecedente del convento de Sarriá, me abrieron un expediente académico en abril de 1966, con la intención de expulsarme de la Universidad y del colegio mayor. De lo segundo no pude zafarme, pero de lo primero sí, gracias a la falsa coartada que me proporcionaron, entre otros, Joan Hortalà y Julio Busquets, que me conocían y apreciaban por haber sido mis profesores en Económicas.

El acontecimiento más importante para mí de los años de estancia en Barcelona fue, naturalmente, la antología de José María Castellet, aparecida en 1970. Castellet, el ideólogo oficial del compromiso literario en los años sesenta, realizó con ella una insólita pirueta ideológica y estética, responsable, sin duda, de su notoriedad hasta hoy. Se ha dicho y repetido que la antología marcó la emergencia de una generación que pretendía dar la puntilla a la poesía social, lo cual no es toda la verdad. Primero, porque se trataba, en realidad, de dar una alternativa a la poesía confesional primaria, tanto si la confesión era un mensaje doctrinario como autobiográfico neorromántico. Segundo, porque la poesía social había fallecido ya y su defunción había sido certificada por la vanguardia de quienes la habían practicado, proclamando que la coartada ideológica para escribir con torpeza había caducado. Por eso, Castellet, Gil de Biedma y Barral nos comprendieron y apoyaron.

*

Todo lo dicho hasta ahora corresponde a esa época de iniciación, en el pensamiento, el amor y la literatura, que se llama juventud y deja un recuerdo grato, el de la felicidad que nos dibuja sin querer una sonrisa. He de terminar volviendo a mi pregunta inicial: cómo veo la Barcelona de 2018 en comparación con la de 1968. Aquí el recuerdo amable deja paso a una zona gris que no lo es

sólo en Barcelona y Cataluña, sino en España toda y en la misma Europa.

Antes les decía que fuimos devoradores de libros. Libros y cine nos encandilaban con grandes pasiones y sombríos destinos y, así, nos proporcionaban una educación sentimental; pero, al ser una forma de rebelión contra la dictadura y la censura, también un pensamiento propio, que nos hizo inmunes a la propaganda. Creo que lo uno y lo otro han desaparecido hoy o se mantienen sólo de forma residual, por obra de la manipulación y la oligofrenia de la escuela y los medios y canales de comunicación de masas. El grotesco y cotidiano espectáculo de tantísimas personas incapaces de manejar el léxico y la sintaxis deja de tener gracia cuando recordamos que no se puede pensar al margen del lenguaje. Y los que no piensan están indefensos ante el eslogan que les vende un electrodoméstico, un héroe deportivo o un agitador populista. El peligro de degradación de la democracia está servido.

Europeísmo, cosmopolitismo, tolerancia y apertura sin límites eran hace cincuenta años una ilusión juvenil, el espejismo de un paraíso que se ha esfumado. En la Unión Europea falta el mínimo respeto de cada uno de sus miembros a la soberanía jurídica de los demás, como han demostrado los recientes desacatos de Alemania y Bélgica a España. No se afronta con el debido rigor el hecho de que no todas las culturas son igualmente respetables, ni la incompatibilidad entre la occidental y las que vulneran los derechos humanos fundamentales, en especial, los de las mujeres. No se tiene el valor de asumir que la democracia es un club en el que no deben ser admitidos quienes se aprovechen de sus ventajas para destruirla. El legítimo sentido de la tolerancia es que no haya ni un ápice de ella para los intolerantes.

La tan ansiada Constitución, recibida como agua de mayo, ha resultado ser un engendro contradictorio que proclama una igualdad de todos los españoles inherentemente incompatible con el fraccionamiento autonómico; debería ser reformulada hacia la recuperación de competencias por el Estado central y no hacia su mayor dispersión. Sufrimos un ecosistema en el que partidos e instituciones, cuya finalidad declarada es destruir el orden constitucional, o disfrutar de privilegios dentro de él, no son inmediatamente prohibidos y disueltos, al mismo tiempo que sobre los tradicionales se cierne una sombra de corrupción y de sospecha.

En cuanto a Barcelona, se ha perdido algo que hacía de esta ciudad la capital cultural de España y una de las primeras de Eu-

ropa: además de su plantel de editoriales, la convivencia pacífica de lo diverso y lo plural. Durante los años que pasé en ella, no observé la menor fricción entre el castellano o español y el catalán. Era una sociedad perfectamente bilingüe, que practicaba espontáneamente y *avant la lettre* lo que la Constitución de 1978 vino a acuñar como cooficialidad, algo que pasó *ipso facto*, y gracias a la misma Constitución, de la cuna a la sepultura, diciéndolo en palabras de Quevedo.

Habría que recordar más a menudo el artículo tercero del título preliminar de la Constitución: tenemos el deber de conocer y el derecho a usar el castellano en todo el territorio nacional y también en cada comunidad, la correspondiente lengua propia. El deber lo es siempre de conocer, nunca de usar. Es decir, que, en una comunidad con lengua propia, junto con la común y nacional, cada cual escoge con libertad de cuál de ellas quiere ser usuario activo (hablarla y escribirla), lo que implica automáticamente que, si escoge sólo una, lo es pasivo de la otra (la entiende, sin más). Ello no impide que lo sea activo de las dos si quiere y sabe, pero sí que sea obligado a convertirse en usuario activo de una cualquiera de las dos. Dicho de otro modo, tiene el deber de entender las dos y el derecho a usar una de ellas, o las dos, aunque no el deber de usar ninguna en concreto.

El bilingüismo pacífico, que por sentido común los territorios con lengua propia han practicado de forma espontánea durante siglos, desapareció tan pronto lo consagró nominalmente la Constitución, para dar paso a los abusos del pensamiento totalitario, que son secuela y escuela del nacionalismo regional cuando detenta las competencias en educación: la llamada inmersión (palabra ominosa, que implica muerte por asfixia), la interposición de barreras lingüísticas artificiales en el mundo laboral y en el funcionariado y el lavado de cerebro y el adoctrinamiento en la escuela. Esas prácticas, además de vulnerar la Constitución, son caldo de cultivo del enfrentamiento y del colapso social y una pérdida de tiempo y esfuerzo para buena parte de los residentes, los inmigrantes y los estudiantes extranjeros. Hay en el mundo unas siete mil lenguas; cabe preguntarse cuántas merecen ser enseñadas a quienes no las tienen como lenguas maternas y, especialmente, cuántas merecen serlo por la fuerza.

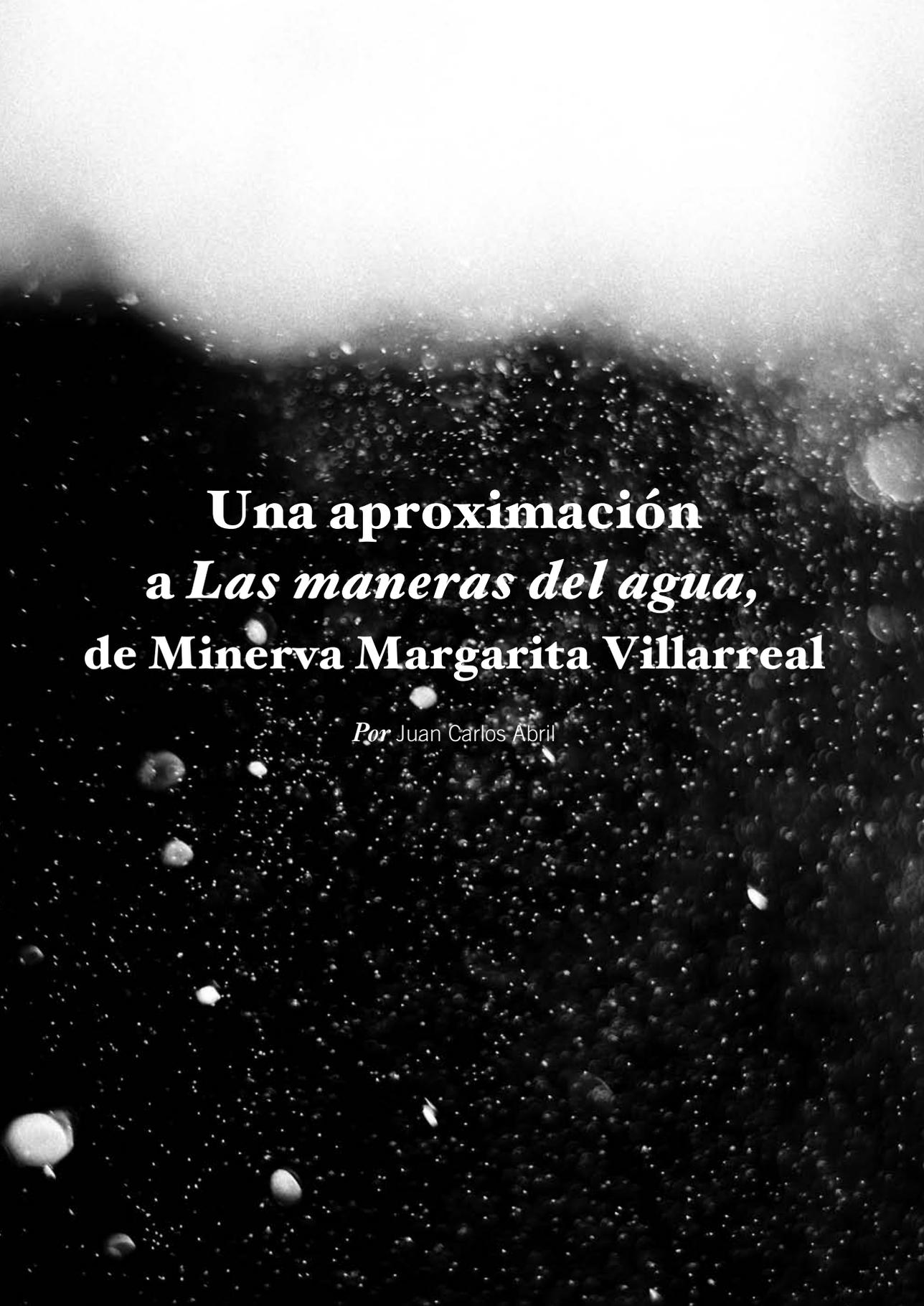
Hemos visto utilizar bebés como escudos humanos en los cortes de autopistas, acosar a hijos de guardias civiles en sus centros de estudio y a profesores en sus centros de trabajo. Hemos sido testigos de la violencia activa el 20 de septiembre de 2017,

de la violencia cómplice de las inactivas fuerzas de seguridad autonómicas y de la violencia hipócrita de los débiles, mujeres y ancianos que se aprovechan de su condición para autoconstituirse en escudos humanos y coaccionar con su indefensión, en un acto de hostilidad que no deja de serlo por ser pasiva, a los representantes del orden legítimo, para impedirles cumplir con su deber y acusarlos luego de una violencia premeditadamente provocada y dolosamente exagerada.

Se ha perdido algo que es consustancial a la convivencia: el respeto al significado de las palabras, en un ejercicio de superchería, secuestro y envenenamiento semántico de enorme amplitud y desfachatez totalitaria. Quienes se han propuesto dar en Cataluña un golpe de Estado denominan «golpe de Estado» a la respuesta tímida y blanda que han recibido, olvidando que no puede haber golpe de Estado sin Estado y que Cataluña tiene Gobierno, pero no Estado ni soberanía. Quienes atacan llaman «atacante» al atacado cuando se defiende. Eso y muchas cosas más desde el indebido poder que detentan, la educación con la que intoxican y los medios de comunicación con los que desinforman y mienten, y gracias a la dejadez y la negligencia, la dejación de funciones, la cobardía y, últimamente, la complicidad de los ineptos que gobiernan en Madrid.

Quienes en Barcelona y en Madrid llevan camino de hacer de Cataluña una nueva versión de Irlanda y de Chipre no tienen perdón para quienes conocimos Barcelona hace cincuenta años. Nos han privado de una parcela insustituible de nuestra juventud y de las certidumbres e ilusiones propias de esa época de la vida. Lo digo sin acritud ni hostilidad y reformulando un verso de Jaime Gil de Biedma (de «Ribera de los alisos»): con más tristeza que rencor de conciencia engañada.

Convierto aquí en artículo la conferencia que una institución cultural de Cataluña me invitó a pronunciar el 29 de octubre de 2018 en Barcelona. No pude hacerlo en su totalidad, ya que, cuando estaba exponiendo el significado del artículo tercero del título preliminar de la Constitución, los organizadores del acto lo dieron por terminado y me impidieron seguir haciendo uso de la palabra, sin duda al sentirse amenazados por la hostilidad que parte del público había mostrado desde el comienzo del acto.



Una aproximación
*a **Las maneras del agua,***
de Minerva Margarita Villarreal

Por Juan Carlos Abril

Las maneras del agua se inserta en la tradición de la poesía mística experimental cristiana del Siglo de Oro, a través del tamiz y los matices del siglo XXI. En primera instancia, santa Teresa de Jesús y, en segunda instancia, san Juan de la Cruz, afrontaron la reforma en el siglo XVI de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo, los carmelitas descalzos. La regla –perteneciente a las mendicantes, frente a las monásticas o las regulares– buscó retornar a la vida centrada en Dios con toda sencillez y pobreza, como la de los primeros eremitas del monte Carmelo, que seguían el ejemplo del profeta Elías, quien se refugió en una cueva, y había realizado la primera resurrección datada –documentada como hecho «literario» en la Biblia– de la historia. La orden, también llamada Orden de los Carmelitas, surgió en el siglo XII, cuando san Bartolomé del Monte Carmelo y un grupo de ermitaños se retiraron a vivir en el monte Carmelo, considerado el jardín de Tierra Santa. En 1562, santa Teresa de Jesús fundó el primer convento de carmelitas descalzas en la ciudad de Ávila; posteriormente, junto con san Juan de la Cruz, fundó el ramo de los carmelitas descalzos. A partir de estos hechos, que motivarían el *Libro de las fundaciones*, Guiomar de Ulloa se considera pieza clave en la fundación del primer convento de San José en Ávila y, durante su vida, mantuvo una estrecha relación de amistad con santa Teresa de Jesús, con quien compartió inquietudes intelectuales y espirituales. En casa de Guiomar, la santa se restableció en varias ocasiones de sus afecciones y dolencias (véase «La cura», 2016, p. 61)¹ y hoy en día su figura benefactora se está revalorizando. Buena muestra de ello es el poema «Guiomar de Ulloa» (2016, pp. 75 y 76), que reivindica su amistad cómplice y mecenazgo: «Sabía mi necesidad, porque era testigo / de mis aflicciones / y me consolaba harto, porque era tanta su fe / que no podía sino creer / que era espíritu de Dios / el que todos los más decían era del demonio» (2016, p. 75), intertexto del *Libro de la vida* (capítulo 30, 3), junto con este otro pasaje del mismo poema, en el que también se intercala un fragmento (capítulo 7, 20) en cursiva: «Pero las viudas son grandes amenazas / pan de sospecha en tiempos de sospecha / siembras de duda de las bocas amargas / *gran mal es un alma sola entre tantos peligros:* / este paisaje / huérfano de ti» (2016, p. 76). Paisaje de la ilusión expresada en la fundación de la orden, en la esperanza de la reforma de la Iglesia, en medio de una España que se soñaba grande, aunque iba a desmoronarse como un gigante con pies de barro, pues, precisamente, su alianza con el clero iba a llenar de oscurantismo lo poco que quedaba del Renacimien-

to. El pensamiento moderno recién introducido, insuflado desde Europa, había desaparecido. La Reforma católica poseyó un lado «progresista» encarnado por los místicos y los ascetas, los cuales fueron perseguidos, reclusos involuntariamente o encarcelados.²

Volvamos a los orígenes. *Karmel* significa, entre otras cosas, «jardín». Así que, inspirados en el profeta Elías, el monte Carmelo estaba considerado el jardín de Palestina; de hecho, *Karm-El* también significa «la viña de Dios» en las lenguas semíticas de la zona. Remontándonos a etimologías que desde un punto de vista antropológico iluminan nuestros razonamientos, en sánscrito, *karma*, ese estado de éxtasis que reivindicaban las culturas *hippies* y orientalizantes, significa «acción» o «energía», entre las definiciones más autorizadas. Es la misma palabra fonéticamente que *carmen*, que en latín dio «poesía» y que, desde luego, proviene de la misma raíz. Poesía y acción –energía hecha palabra– vinieron unidas por corrientes etimológicas migratorias. Además, en árabe, *carmen*, lengua que recoge de forma más fiel los significados y las acepciones orientales, significa literalmente «viña» (he ahí que en Granada, que fue el reino musulmán donde pervivió el léxico árabe y se continuó usando sus vocablos, hoy todavía se llaman a los jardines de las casas así, «cármenes», aunque esto podría hacerse extensible a otras provincias colindantes). Sea como fuere, y dejando a un lado etimologías y derivaciones que no pretenden poseer fundamento científico exacto, pues nos movemos en el terreno pantanoso de las humanidades, y que dan más pie a interpretaciones y exégesis que a otra cosa, sí quisiéramos establecer vínculos para que se toquen sus filamentos semánticos, es decir, ese sentido poético de la palabra «jardín», que viene asegurado por varias vías. Jardín, o huerto, era algo mucho más que un espacio para cultivar y para subsistir, y será un lugar de plenitud para la convivencia en sentido amplio, dado que en torno al huerto se organizaba la vida de las comunidades antiguas en las que Epicuro (Lledó, 1984) se inspiró para formar su teoría filosófica, ideal y práctica, de vida.

Desde la perspectiva sacralizada de la España contrarreformista, el jardín como espacio de recreo –no sólo para cultivar, aunque también podríamos decir para cultivarse– es lo que luego, a través de san Agustín, se llamó paraíso. Lugar *in excelsis Deo*, teatro de la apoteosis, manifestación o nacimiento, de la ascensión o anunciación y el éxtasis. «Minutos antes había llamado Gabriel / y esa luz lo habría fulminado / antes de que partiera la muchacha / entre el miedo y la luz / a dar / temerosa / el aviso de la nue-

va» (2016, p. 45); luego revivido cuando «Se desordena / como la casa del Carpintero / cuando su esposa recibió al arcángel» (2016, p. 64). Todos ellos momentos sublimes que apuntan hacia la trascendencia. Y, en el extremo de la escritura, estamos hablando del *raptus* del poeta, tanto de la voz verbal de *Las maneras del agua* como de la santa, en transposición de manos: «El cuarto / desordenado / por el caos / cubierto de tinieblas / y humedad / como la faz del abismo. / Y la palabra / brillando en la pantalla / como una virgen / asciende / de la profundidad / de las aguas» (2016, p. 71). Por eso el «cálamo» representa ambas manos, la que escribe y la que reescribe: «Un castillo / se eleva / si a Dios amo. / Si a Dios amo / el terror / se evapora. / Por su afiebrado / cálamo / el vuelo del castillo. / Por su alfabeto / la elevación de la paloma» (2016, p. 60). Por no citar, en esta aproximación, los momentos de coronación, es decir, de sacralización, cénit de la apoteosis, altamente significativos, y muy abundantes, como en el homónimo «Coronación»: «Por donde / el diablo / atraviesa / mis huesos / han penetrado / espinas» (2016, p. 43); o este otro fragmento: «El pabilo que alumbrara su larga noche / camino del Carmelo. / Y debajo de la piel había vino y pan. / Y te elevabas / deshecha / coronada de Gracia» (2016, p. 32). Recordemos que la santa fue mutilada (véase, entre otros, «Cristal», 2016, pp. 72 y 73), sus pedazos, rapiñados como reliquias y custodiados en diferentes lugares, vendidos o falsificados, empezando por la cabeza, que nunca se encontró. Así que tenemos, paradójicamente, una corona para un cuerpo sin cabeza. En realidad podríamos afirmar que lo que nos interesa es la escritura del poema, con independencia de quién sea el personaje:

Santa Teresa remite a ciertas nociones de la religión. Pero Teresa de Ávila, que también está presente, nos remite a la historia de vida de una mujer [...]. Y a través de su acercamiento, en el que la monja y la escritora se actualizan, efectúan un guiño a santa Teresa mientras se advierte que juguetea con nosotros: todos leemos a Teresa de Ávila. [...] Abre su poema con ella, pero enseguida toma distancia: sitúa a ambas a contracorriente: cuenta una historia, canta un laude y se aleja; se confunden las voces no de santa Teresa y Teresa de Ávila sino de Teresa de Ávila y Minerva Margarita Villarreal (Báez, 2017, p. 174).

En efecto, en el pliegue del sentido, *Las maneras del agua* se concibe como una serie de poemas con sus correspondientes «laudes» o alabanzas, a modo de glosas, donde cada poema posee una

suerte de doble fondo. O sea, el pliegue del pliegue, el repliegue. Pero también el despliegue. Para analizar estas *laudes* –que tipográficamente se presentan en cursiva– de manera coherente, que no ordenada, hemos de pensar que no se trata de explicaciones ni segundas partes, ni siquiera continuación, sino que funcionan independientes y se articulan, al igual que el resto de poemas, como fragmentos discursivos –técnica ya señalada en otro poemario de nuestra autora, *Pérdida* (1992), por Montes Garcés, 1998, pp. 203-209–, que a veces hablan de la vida de la santa, a veces de la vida del sujeto verbal, el cual trata de «analizar» poéticamente los procesos de transfiguración y transustanciación del *pathos* a la escritura: «Con sólo tocarme la cabeza mientras dormía / con sólo decirme sin decirme / al fuego celeste / desperté. / Adicta / arrodillada / hasta las fundaciones. / En la inmensidad de Ica-mole / cuando más amo el desierto / el ojo de agua de sus manos / su delirio / su tibieza feroz en mis rodillas. / Vi sucederse las señales / hasta que se ausentó de la carne / como una virgen que desaparece» (2016, p. 81).

El arrebató o raptó del poeta-profeta –que entronca directamente con los *nabi*, que en hebreo significa «poeta» y «profeta», sin hacer distinción, a la vez– transforma a la santa, como bien es sabido. Es un momento de elevación: «Más alto que un árbol / elevado por la plegaria. / Más poderoso / que el sol. / Lejos brillan / tus labios. / Raíz de raíz / brote del brote. / Paraíso» (2016, p. 40). De nuevo el paraíso como ese lugar, como el lugar. Ahí se encuentran las coordenadas de los tópicos que aseguran un espacio común lejos del mundanal ruido, celebrado y cantado por los ascetas, en especial, por fray Luis de León, y que no será sino la sublimación de ese jardín o lugar ideal que luego también Voltaire escribiera a propósito de su *Cándido*. En este espacio podrían situarse algunos pasajes de *Las maneras del agua*, como, por ejemplo, «Aire del paraíso» (2016, pp. 78 y 79), donde desde la ventana del convento, y en reclusión involuntaria, asistimos al monólogo dramático de la santa, salpicado de notas paisajísticas o sensaciones, en pleno éxtasis místico, en la «cueva»: «En cuevas duerme [...]. Arden como obsesión [...]. En su costado sigue el pozo / que llaman Incendio / y su voz derrota / las falsas profecías» (2016, p. 79). Jardín o vergel, «oscuro follaje / que mana el agua viva» (2016, p. 57). Agua purificadora que nace del paraíso, y a continuación abordaremos con más profundidad lo que significa el agua, la forma en que expresa «sus maneras». El arrebató místico, que se llamó *raptus*

en tradiciones como la grecolatina, se modificó, se transformó por influencias orientalizantes, árabes y sufíes (véanse, entre una extensísima bibliografía, los trabajos ya clásicos de López-Baralt, 1981 y 1982). Se trata de ese momento preciso de la entrada en éxtasis. Total y plena *mise-en-scène*. Santa Teresa «admiró a san Juan de la Cruz, veintisiete años más joven que ella [...]. Y no me extraña que, conversando con el poeta de *Llama de amor viva*, Teresa de Jesús entrara en éxtasis. Gian Lorenzo Bernini condensó el arrobamiento teresiano en una bellísima escultura» (Ansón, 2015). Después, Minerva Margarita Villarreal nos regalará un poema como «Una rosa es una rosa es una rosa...» (2016, pp. 63 y 64), donde recordará la maravillosa escultura barroca de Gregorio Fernández... Éxtasis, arrebató místico, aureola o coronación (sinónimo de canonización). Se trata, pues, de acercarse al misterio de la comunicación divina, en la que los místicos eran expertos.

La experiencia mística, como se sabe, es inefable. Inefable no quiere decir otra cosa que no puede ponerse en palabras porque si una experiencia mística es entendida racionalmente, entonces no es una experiencia mística. No puede ponerse en palabras ordenadas y comprensibles, pero sí puede ponerse en poemas (Hiriart, 2017, p. 184)

Desde el dialogismo, digamos en una suerte de trascendencia con reminiscencias bajtinianas, hablaríamos de comunicación con la otredad. Otredad sea lo que sea y que cada quien se las ingenie en su particular proceso cognitivo. Las vías que facilitaban –su particular teoría del conocimiento– eran tres: la vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva, a las que añadimos nosotros otra más, la vía textual, por la que se llegaría a la poesía, auténtica divinidad –ente sublime– que reina en la obra de Minerva Margarita Villarreal. Según Ludivina Cantú Ortiz, especialista en la obra de nuestra autora:

La poesía es un espacio de comunicación y representación en el que la voz poética se re-crea y adquiere corporeidad a partir del lenguaje. Es invitación, interpelación dinámica que alcanza al lector, es interacción entre las voces del poema y el lector. Gracias al acontecimiento de la lectura, el poema emerge como un espacio íntimo en el que coinciden el poeta (que no el escritor), el poema y el lector. La relación que se establece entre ambos es esencial, se inicia el diálogo que instaura el entendimiento mutuo (Cantú Ortiz, 2013, p. 41).

Estamos ante el territorio abonado y esencializado de la mística, caracterizada con ciertos inconvenientes como neomística, por lo que significa «neo-»; pero entendámosla como propuesta original: «Leer a Minerva Margarita Villarreal es crear un puente desde su centro hasta el del lector, quien se conecta intensamente con cada una sus estrofas» (Cervantes-Ortiz, 2016). Recapitulemos: 1) La vía purgativa consiste en la purgación de la memoria, entendida como potencia del alma, para limpiarla de los apegos sensitivos que provienen del cuerpo. En palabras de san Juan de la Cruz: «Hay que perder el gusto por el apetito de las cosas». El apetito como tal no tiene por qué ser malo, aunque sí el apego o gusto que provoca en la memoria, porque le impide orientarse plenamente hacia Dios. La privación corporal y la oración son los principales medios purgativos. Las adicciones conllevan la experiencia extrema de la desintoxicación (2016, p. 70; 2016, p. 81, señalada por Hernández, 2017, p. 6). A propósito, esta constante se aprecia en la poesía de nuestra autora en *Adamar* (2003), pues «desde el inicio Villarreal establece este lazo con san Juan de la Cruz y con la idea de amar duplicadamente, amar en exceso, con vehemencia» (Rathbun, 2015, p. 166). El estado en que se sume la memoria se llama esperanza. 2) La vía iluminativa consiste en la elevación del entendimiento, entendido como potencia del alma, hacia Dios. Una vez limpio el entendimiento de toda relación con las criaturas, queda vacío para entregarse a la sabiduría oscura o sabiduría secreta que se sabe sin necesidad de entender, experiencia que en la mística se llama fe. Desde una perspectiva profana, en la tradición lopesca del Siglo de Oro, se llama amor: «Quien lo probó lo sabe». 3) La vía unitiva consiste en la purificación de la voluntad, entendida como potencia del alma. En ella el alma alcanza el grado más perfecto de la unión con Dios, ya que ha vaciado su propia voluntad, lo más suyo para entregarla a Dios. Es el grado más perfecto de la caridad.

En el momento del éxtasis se llega al no movimiento, contemplación neoplatónica donde todo se detiene: «De la fuerza de las corrientes moviéndose bajo la faz del abismo / de la estrella que iluminaba las profundidades / cuando el Espíritu se detuvo / e hizo brillar el Paraíso. / De la voz de las profundidades que salía de boca de la estrella / cuando el Espíritu / cuando la estrella / cuando la voz / siendo Uno / siendo el Paraíso / transfiguró / mi peso muerto / en Vida» (2016, p. 74). Muchos de estos momentos sublimes y esencialmente elevados se hallan en *Las maneras del agua*, poemario que posee sus propias marcas textuales de

lectura desde la primera composición, «Aparece» (2016, pp. 15 y 16), en la cual se establecen las claves que articularán su interpretación. Así, la voz verbal contemporánea –nos– narra con voz omnisciente a modo de exorcismo y se instala en un resorte o suerte de depósito o vaso donde convergen los ríos de la metamorfosis, «Tersa Teresa de las metamorfosis» (2016, p. 15), convirtiéndose en un médium que recoge el «resumidero» de la transformación: «Seré una alcantarilla en manos de Teresa / una fiebre de oro de las llagas de Cristo / un cielo desprendido del siglo dieciséis [...]» (ibídem). Y, acto seguido, los mecanismos por los que se produce esta mutación: «Y de cuatro maneras germinará lo plantado: / agua del pozo / agua de noria sin anegar el huerto / agua de río o del arroyo / lluvia del cielo» (2016, pp. 15 y 16), para cerrar esta aparición o texto-manifiesto con una invocación o invitación a sumergirse en las aguas a modo de placenta, desde donde renacer, inmersión bautismal, aguas de purificación iniciática, destiladas por el cuerpo y la sangre de Cristo: «Su tórax alanceado aún gotea. / Bañémonos Teresa en esta rojedad. / En la tierra el espanto. / Bañémonos Teresa. / El espanto Teresa. / Bañémonos Teresa en esta rojedad» (2016, p. 16). El misterio de esta transformación va desde la transustanciación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, como veremos a continuación, hasta el *raptus* del poeta visionario que se decanta en la escritura, el poeta-profeta:

Escribir la poesía de la que ha sido testigo el poeta es un acto que libera del misterio las cosas que desconocíamos, o simplemente, la edifica como una construcción de la que nunca habíamos visto su nuevo rostro. [...] La convicción del poeta, cuando escribe lo que algo incomprensible le dicta, es llegar al final de cada poema como para salvar la vida. Y en la escritura se alaba, se celebra, se reclama, se rememora, se trata de cristalizar el agua, se procura atrapar y guardar el fuego y, en ello, se busca nombrar todo lo que pudimos ver en la galería profunda de las obsesiones (Coria, 2016).

Esas «maneras del agua» que se han sedimentado espolearán la escritura del libro y desembocan en «Un lago de sol» (2016, p. 41). A él llega un «torrente / que alivia / y vuela» (ibídem), porque nos libera a través de la función catártica de la poesía, como rito liberador que ahonda y escarba en lo más hondo de nuestro ser.

El sujeto verbal se va dirigiendo a diferentes episodios biográficos, ya de la santa, ya de la voz autoral, ya de cualquier otra

circunstancia que explore algún campo relacionado. Siempre transversales, como conjuntos de rizomas, la matriz temática de *Las maneras del agua* se amplía, y se entrecruzan muchas vetas y capas, como sustratos culturales y antropológicos, que nos llevan hacia territorios muy lejanos. Hay referencias muy evidentes y la propia voz poemática nos advierte que, fragmentariamente, «El río bajo las sombras / viajaba a regiones inhóspitas / a episodios que más tarde narraré» (2016, p. 35), con lo que nos orienta hacia varias direcciones, en un símbolo bisémico: por un lado, ese río telúrico que se adentra en el inframundo y que aparece y desaparece y, por otro lado, la escritura con sus incesantes galerías, adelantándonos su indagación ulterior. Así es la escritura, un río o corriente, un *stream* que transmuta, en palabras de T. S. Eliot (Pujals Gesalí, 1990, pp. 30 y 31), la emoción hacia la poesía, arrastrándonos por lo desconocido. La poesía no se desarrolla en territorios ya explorados, sino que traspasa *La línea de sombra* que antes nadie cruzó. T. S. Eliot no abogaba por contar emociones, con lo que se incurre en la conocida falacia, detallando historias *muy* cargadas de emoción. Eliot hablaba de que el poema debe ser emoción, transmutar la emoción y convertirse en emoción misma. El texto como corriente emocional, como *stream*. Por tanto, al lector le llega la emoción viva, la vibración, el caudal del estremecimiento, el temblor del proceso, que es un descubrimiento, una emoción nueva, no vivida antes, esto es, no vivida fuera del poema. Porque no hay ninguna verdad anterior al texto, y, a poco que nos adentremos en la poesía de Minerva Margarita Villarreal, descubrimos que lo que Eliot describió se encarna en su obra. El verbo «encarnar» quizás adquiriera especial significación, tratándose de una poesía que exalta y celebra también las pasiones humanas desde todos sus vértices.

La resurrección y los procesos de transformación mística del cuerpo –de los estados corporales y espirituales en continua simbiosis– están bien descritos y abordados en *Las maneras del agua*, por ejemplo, en «Esa otra vida» (2016, p. 20), cuando el personaje se adentra en la otra vida, que puede ser la otredad que nos devuelve al vacío, a la nada: «*Con grandísimo desatino / todo me daba vueltas. / Muy en alto / me observaba / postrada / dándose todo vueltas. / Ya el mundo nada dice / pues allá donde nadie ha pisado la luz / con ella doy vueltas / y resuenan en mí / las letras escondidas de su alfabeto*» (ibídem), para acabar concluyendo: «¿Acaso dudas que vengo de la resurrección?» (ibídem). Los versos en cursiva pertenecen al *Libro de la vida* (6, 1).

O véase también «De Lázaro me apartó mi padre» (2016, pp. 35 y 36). Ignacio Solares (2010, pp. 30-32) plantea que esa transformación, ese volver de la muerte hacia la vida, no es otra que cosa que la epilepsia, la enfermedad sagrada y sacralizada, pues en el momento de «las auras previas al ataque sobrevienen revelaciones, iluminaciones, éxtasis» (Solares, 2010, p. 30). Continúa la argumentación:

Las «pequeñas muertes» se sucedían con tal frecuencia que, en efecto, le provocaron un ataque de catalepsia que se prolongó durante cuatro días. Por insistencia del padre, no se la había enterrado enseguida, después de que el médico certificara su deceso. Sin embargo, al tercer día se le aplicaron los santos óleos, se la lavó y se la amortajó, se le cubrieron los párpados con cera, las monjas de la Encarnación cavaron un sepulcro en el cementerio del convento y en la capilla fue oficiada una misa por su alma (ibídem).

La santa no murió, sino que despertó, y la confirmación de su enfermedad, que no es ningún signo extraño para probar santidad o fenómeno trascendente, paranormal, etcétera, no pretende empujarnos hacia la demostración de falsedad o *fake*; sin embargo, nos lleva de nuevo hacia el territorio del éxtasis, pero esta vez concebido como algo carnal. Mucho se ha discutido, desde este aspecto, qué significan los versos «¡Oh noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada!», y no son pocas las lecturas que han visto en la mística una explicación carnal y viva del más acá, de la inmediatez y de lo concreto, en plenitud. Como bien se sabe, *la petite mort* en francés, también conocida como «la pequeña muerte», hace referencia al periodo refractario que ocurre después del orgasmo. Este término ha sido interpretado generalmente para describir la pérdida del estado de conciencia o desvanecimiento postorgásmico que se sufre en algunas experiencias sexuales. De manera más amplia se puede referir al gasto espiritual que ocurre tras el orgasmo, o a un corto periodo de melancolía o trascendencia, como resultado de la consunción de la «fuerza de vida» (cf. Bataille, 2002, pp. 53-64). La poesía de Minerva Margarita Villarreal no es ajena a esta lectura, de hecho, el erotismo se considera como una de las características principales de nuestra poeta (Armengol, 1997, p. 27).

En efecto, habría que remontarse al final de la Edad Media y a la sustitución de los ritos paganos por el cristianismo, y al fin de los sacrificios animales. Siglos antes, en la época de Jesucristo, los sacrificios humanos habían dejado de ser comunes, comenzaban

a sustituirse por animales, pero se poseía memoria de lo que supusieron. ¿Qué hizo el cristianismo? A través de la sustitución de la carne y la sangre por el pan y el vino, en la transustanciación, el nuevo credo espantó la mala conciencia de haber matado al prójimo y estableció otro vínculo religioso en el que se execraba el canibalismo. El cristianismo aspiraba a mucho más, a eliminar las injusticias sociales, por eso se suele decir *grosso modo* que fue el primer comunismo. Los ritos orgiásticos, dionisiacos, y las religiones místicas, con sus arcanos, recogieron este legado. Orgías y catarsis formaban parte de cualquier purificación, que poseyó el cuerpo como parte central del proceso, en su transformación. Así que vamos desde el canibalismo hasta los ritos orgiásticos, desde la transustanciación hasta el éxtasis místico, siempre pasando por ese momento de inmensidad de placer, de pérdida de la conciencia, de dejarse ir, que conlleva *la petite morte*. El cuerpo no es ajeno. Recordamos, con Bataille, que estamos abordando un «momento decisivo de la vida humana. Al rechazar el aspecto erótico de la religión, los hombres la han convertido en una moral utilitaria... El erotismo, al perder su carácter sagrado, se convirtió en algo inmundo...» (Bataille, 2002, pp. 91 y 92). Y no podía ser menos, porque el cuerpo se halla en muchísimos pasajes para hablarnos del acá material y el allá trascendente, unidos en un solo plano dialéctico sexual-textual. «Para Minerva Margarita Villarreal [...] el cuerpo es pieza determinante dentro de su trabajo poético. Su poesía dibuja un doble cuerpo: el cuerpo del poema y, dentro de él, ese segundo cuerpo, el que ella habita: paisaje dentro del paisaje» (Silva-Rosas, 2017). Dicho con palabras de la propia poeta: «Estoy tocada por Dios / la violencia de su cuerpo / por mi sangre fluye» (2016, p. 17); «Cristo por mi cuerpo / dentro de mi cuerpo. / Cristo por mi sangre / dentro de mis labios. / Cristo por mis labios / dentro de mi boca. / Boca por mis letras / sangre de Cristo. / Báñame / díctame / el sueño» (2016, p. 29); o éste también, entre muchos que podríamos citar: «Dios por mi cuerpo / dentro de mis labios / como un salmo: / Dios por mis labios / dentro de mi cuerpo» (2016, p. 80). Salmos, oraciones, sortilegios del cuerpo que transmuta, que deja de vivir, pero que vive:

*Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.*

*Vivo ya fuera de mí,
después que muero de amor,*

*porque vivo en el Señor,
que me quiso para sí;
cuando el corazón le di
puso en mí este letrero:
«Que muero porque no muero».*

*Esta divina unión,
y el amor con que yo vivo,
hace a mi Dios mi cautivo
y libre mi corazón;
y causa en mí tal pasión
ver a mi Dios prisionero,
que muero porque no muero.
[...]*

Qué mejor resumen, para explicarnos lo que es y no es, lo que vive pero no vive. Aquello que alcanza –genera– sentido en la transformación, en los estados híbridos, los cuales son la propia esencia del ser, su razón instrumental. He ahí las sugestivas referencias a la metamorfosis en *Las maneras del agua*. «Crisávila» (2016, p. 33) hace un juego de palabras entre «crisálida» y «Ávila» para hablarnos del proceso de transformación de la santa, una suerte de ménade que participa activamente en el rito propiciatorio: «El cielo exhaló un frío lavanda / y amuralló / el ardor de Teresa / la piel de durazno de sus mejillas / su hato de leña / su suelo manchado de moras que alimentan / crisálidas. / Después la náusea / y mientras mareaban los cantos / la metamorfosis empezó a manifestarse: / como un fuego / se levantó / dentro de mí» (ibídem). La transformación es el éxtasis, pero también la vuelta catártica a la vida, el milagro de la resurrección y el fuego que se levanta «dentro de mí», aluden al proceso autoral de la propia redacción poemática. «[L]a palabra “milagro” quiere decir “ver más allá”. Todo poema es, a su manera, un milagro: nos hace ver más allá. Los místicos veían mejor la realidad porque oteaban más lejos que nosotros. Detrás de lo visible hay miles de posibilidades de ver. Lo real es vivir apariencias. La mística es experimentar trascendencia» (Garza, 2016).

O sea, se entiende como éxtasis místico un estado en el que el individuo se siente por fuera de su cuerpo o trascendiéndose a sí mismo, incluso se explica como una forma de expansión de la conciencia en la cual se integra al todo. Los estados de éxtasis aparecen en la Antigüedad en el culto a Dionisio y en las reli-

giones místicas grecorromanas, y en la tradición judeocristiana, islámica, en especial, el sufismo, hinduista y budista. Existen algunos ejercicios para alcanzar este estado de conciencia, como el yoga, la contemplación, la ascética y la danza. En muchas tradiciones religiosas se utiliza el término «iluminación» para designar el momento en que se percibe la llegada de una conciencia superior o profunda. Este estado místico puede ser interpretado de modo diferente según lo consideremos desde una concepción immanente o trascendente de la divinidad. Por tanto, no separemos la mente del cuerpo (*cf.* Johnson, 1991), el espíritu de la carne, o los estados orgiásticos u orgásmicos de la mística: aunque llevan hacia lugares distintos, poseen un mismo origen. En este sentido, hace falta una lectura que vaya más allá de lo trascendente y que nos proporcione un asidero en lo útil y en lo sensorial, que, a la postre, es en lo textual y en la poesía. Al tratarse, en cualquier caso, de la trascendencia de la carne, de su pliegue cognitivo y de su repliegue textual, es decir, de la alteridad que se materializa, un poema como «Yo por lo general no me hago caso» (2016, pp. 66-68) nos advierte de la complejidad de estos procesos: «Y yo que en general no me hago caso / me detuve / a escuchar / la fuente / con su aroma de huérfana / me dejé penetrar / porque vino crisálida / vino la metamorfosis / en tiempos de persecución» (2016, p. 67). El misterio de la metamorfosis se expresa en *Las maneras del agua* en muchas ocasiones. El deíctico «agua» alude, como adelantamos, al agua bautismal, a la placenta originaria. Son muchas las «maneras» o lecturas, ya que su alegoría se extiende a lo largo y ancho del poemario.

Por sus páginas deambula una sustancia textual o placenta epistemológica que envuelve la realidad en todos sus aspectos; la recorre una voz que convoca, reza y canta, resonando nuestros ecos atávicos, el origen: una razón desconocida y una pregunta en expansión... Las palabras se impregnan de una dialéctica de la materia –en términos francforteses– altamente electrizante y rica en diálogo, que nunca duda de sí misma, pues en la propia naturaleza del éxtasis lingüístico de la creación y en sus diversos recursos desplegados, circunscritos por obligación a su marco autorreferencial, anida un poso de esperanza frente al abatimiento: el vitalismo. *Las maneras del agua* ofrece una impresión que describe, por medio de la anagnórisis posterior a la catarsis de la palabra, una parábola amniótica que no sería posible sin la analogía a la que somete al mundo, revisándolo en su totalidad. El mundo, no obstante, se elabora minuciosamente en un detallado

inventario, como un poema-río, o mejor poema-cauce, una oración (al fin y al cabo, nos encontramos en territorio sacralizado: ¿y qué es una oración sino la repetición y el deseo fuerte de que algo se cumpla, a modo de exorcismo?), pero su representación por analogía en ocasiones es semejanza también, similitud, conveniencia y emulación –recordando al Foucault de *Las palabras y las cosas*–, que responderá, en cualquier caso, a una proposición racional, la del texto: así, las cosas juegan a traer otras a la mente, abren nuevas dimensiones de símbolos engarzados y despliegan bucles objetuales, sensaciones...

La voz poética de Minerva Margarita Villarreal [...] logra construir a través del lenguaje un nuevo orden: su universo poético con características bien definidas conformado por lo que aquí llamo su «poema perpetuo»; es decir, concibo la totalidad de la obra publicada hasta hoy, y la que vendrá después, como un solo texto, como un poema continuo e inacabado, porque la poeta (como todo poeta) no dejará de crear sino hasta que ya no le sea posible físicamente. Este poema perpetuo, que está hecho de lenguaje, contiene la esencia del ser, la esencia del poeta, porque el lenguaje, según ha dicho Heidegger, es la casa del ser, y el poema es el ser del poeta, de la poeta (Cantú Ortiz, 2016, pp. 29 y 30).

El pasado converso familiar emerge en poemas-cauce como «Conversos» (2016, pp. 45-47), donde la santa murmura, en el precipitado de alusiones, casi como escritura automática, que «Todo lo vi / en ese turno mortecino. / Vi cómo sentenciaban inocentes / Padre / acusados por la sospecha / hasta volver / de la matanza. / Padre: / ciega de luz» (2016, p. 47). Ciega por la reverberación, ciega por tanta iluminación, en el esplendor místico del culmen. Como se puede apreciar, no son las imágenes un elemento estructurador; son, al contrario, las sensaciones, que trabajan su espacio discursivo desde una conciencia que vive en la escritura diferentes sincronías («Hace días nació Teresa», 2016, p. 18; y «Amplia la comitiva recibía / el brazo incorrupto de Teresa. / Era 1976 / el caudillo había muerto / había soltado al fin / la mano de la Santa», 2016, pp. 49 y 50), arriesgándose a aceptar –después de toda la indolencia– que su destino es cuerpo; un cuerpo doble que aún en una sola entidad –*La llama doble*, diría Octavio Paz– dos laberintos irreversibles: romper o destruir esa impureza (a través de la metamorfosis), que, al fin y al cabo, es la vida (apenas tránsito), generando el único objetivo de crearla desde el punto de vista textual, tematizándose en el poema. Este *quantum* corpo-

ral y material, esta *kinesis*, proviene de una enunciación erotanática –detectada (cf. Abril, 2015) en su anterior poemario, *Tálamo* (2013)– caótica, arrítmica y desordenada donde la oralidad y la escritura se conforman en diferentes estratos cronotópicos y sustratos narrativos, distintos niveles de conciencia, intercambios y ensoñaciones, según una exigencia que impone arraigo-desarraigo, pero que tiene el agua como referente o matriz generadora, «El manantial que brota de mi lengua. / Nadie sabe. / Nadie sabe / cuando viran las aguas» (2016, p. 49). Es pulsión.

Las fuerzas imaginantes de nuestro espíritu se desenvuelven sobre dos ejes muy diferentes. Unas cobran vuelo ante la novedad; se recrean con lo pintoresco, con lo vario, con el acontecimiento inesperado. La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. Lejos de nosotros, en la naturaleza, ya vivientes, producen flores.

Las otras fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia, cuya forma es interna (Bachelard, 2003, p. 7).

Concluimos recordando que no se puede controlar la pulsión creadora, el impulso que nos guía intuitivamente, y otro laude comenzará así: «Nadie sabe» (2016, p. 54), para acabar «Nadie sabe que la noche me dicta. / Nadie sabe que sus alas me llevan» (ibídem). La fuerza caudalosa del agua riega las páginas de este poemario como la crecida de un dios-río, sedimentando las riberas y fertilizando el pensamiento, como sinapsis cognitivas, aludiendo a esto y a aquello, *quid pro quo* que mantiene un ritmo torrencial de lectura y enunciación en el que proliferan múltiples intertextos de la propia santa, como los ya citados, o el célebre «entre los pucheros anda Dios» (2016, p. 28); de otros poetas, como el mexicano Jorge Esquinca: «-Pero / bien mirada / esa mano pertenece aún» (2016, p. 26); la brasileña Adélia Prado: «Sueño que cada cosa / crea / lo que parece vivo / fertiliza / lo que parece estático / espera / nunca nada está / muerto» (2016, p. 34); el estadounidense E. E. Cummings: «Raíz de raíz / brote del brote» (2016, p. 40); la italiana Antonia Pozzi: «Porque el valle es un lago de sol / agitado por la ola de las campanas» (2016, p. 41); la cubana Wendy Guerra: «Tú no me libres del ritual que alimenta a tus muertos / y me mantiene viva» (2016, p. 53); el español Federico García Lorca, «El ciervo puede soñar por los ojos

de un caballo» (2016, p. 59), en un homenaje al poeta asesinado al comienzo de la Guerra Civil española, en el barranco de Víznar donde lo fusilaron, y paseando por Granada; la también estadounidense Gertrude Stein y su famoso aforismo «Una rosa es una rosa...» (2016, p. 63), que da pie al texto homónimo citado; la uruguaya Silvia Guerra: «Ese manto de / adentro me convida» (2016, p. 64); y, en general, podríamos seguir cotejando citas, autores, textos, intertextos y multitud de referencias que, más que compendiar, nos servirían para hablarnos del espesor temático de *Las maneras del agua*, de la acumulación de planos y de un continuo ir y venir del lector que posee, eso sí, la atracción de contrarios como su mejor brújula, en los petrarquescos guiños agua-fuego, frío-calor, aquí con una vuelta de tuerca. Antítesis y contraposiciones, extremos que se tocan, contrapuntos, oxímoros («Un vestido para desnudarme», 2016, pp. 22 y 23), etcétera. Un libro que invita al paladeo, en busca de todo aquello que sólo ofrece la poesía, aunando la emoción de sentir y haber sentido.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

NOTAS

- 1 Siempre que utilicemos una numeración sin autor, nos referimos a las obras de Minerva Margarita Villarreal. En cualquier caso, toda la bibliografía se encuentra convenientemente al final.
- 2 Durante ese siglo, el *xvi*, se produjo un gran desarrollo económico, crecimiento de las ciudades, fundación de universidades por toda Hispanoamérica, por no hablar del mundo literario (novela, teatro, poesía, pensamiento) que surgiría desde mediados de 1500 hasta muy avanzado 1600: fray Luis de León, Cervantes, Lope, Góngora, Calderón, Quevedo, por no mencionar a Teresa de Jesús y Juan de Ávila. La Reforma de Lutero y Calvino no fue, en sí misma, ningún pensamiento progresista, sólo hay que leer sus propios textos para darse cuenta de que son soflamas llenas de odio e intolerancia, pero, a pesar de ellos, se abrieron las puertas, lentamente, para el libre examen a través de la lectura directa de la Biblia en lenguas nacionales, frente a la lectura guiada del catecismo o el latín, que se traduce, en términos geopolíticos, en la defensa de la lectura individual de la Biblia como correlato de la independencia de las repúblicas alemanas frente al Sacro Imperio, etcétera. El calvinismo es otra cosa. Hay que recordar que Miguel Servet, que creyó que en Ginebra iba a poder acogerse a la tolerancia de la que hablaban, fue descuartizado por Calvino. La Reforma en el siglo *xvi* no fue progresista de por sí. Otra cosa es Erasmo, que, por otro lado, tuvo influencia en España, y desde su crítica no estaría muy lejos de ciertas posturas claves de la mística. Quien ha reflexionado de manera muy brillante –quizás el que más, y el mejor– sobre todos estos asuntos, y desde distintas perspectivas, es José Ángel Valente (2008).

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, J. C. (2015). «*Tálamo*», *La Estafeta del Viento*, segunda época, Madrid: Casa de América, 9 de diciembre, en línea: <<https://goo.gl/UVVqAc>>.
- Anón, L. M. (2015). «El éxtasis de santa Teresa», *El Cultural (El Mundo)*, Madrid: 2 de enero, en línea: <<https://goo.gl/T4jDZe>>.
- Armengol, A. (1997). «Aproximación a la poesía de Minerva Margarita Villarreal», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 6, 2, año II, Texas: 27-31.
- Bachelard, G. (2003 [1942]). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. de Ida Vitale, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 4.ª reimpresión.
- Báez, A. (2017). «Moneda de caridad», *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 176, Puebla: 174-177.
- Bataille, G. (2002 [1961]). *Las lágrimas de Eros*, iconografía en colaboración con J. M. Lo Duca, introd. de J. M. Lo Duca, trad. de David Fernández, Barcelona: Tusquets, col. Ensayo.
- Cantú Ortiz, L. (2013). «La reconstrucción de sí misma en la escritura femenina de Minerva Margarita Villarreal», en Sáenz, A., Pérez, B. y Vivero, E., coords. 2013, 41-55.
- –, ed. (2016). *Erotismo y lenguaje en la poética de Minerva Margarita Villarreal*, Nuevo León: Ediciones Sin Nombre/Universidad Autónoma.
- –, (2016). «El poema perpetuo de Minerva Margarita Villarreal», en Cantú Ortiz, ed. 2016, 29-51.
- Cervantes-Ortiz, L. (2016). «*Las maneras del agua*: la poesía neo-mística de Minerva Margarita Villarreal», *Protestante Digital.com*, 15 de septiembre, en línea: <<https://goo.gl/tMuykr>>.
- Coria, N. (2016). «Figuraciones mías: Minerva Margarita Villarreal, premio Aguascalientes 2016», *24 Horas Puebla.com*, 9 de mayo, en línea: <<https://goo.gl/Wd-mCnN>>.
- Eliot, T. S. (1999 [1943]). *Cuatro cuartetos*, ed. bilingüe, introd. y trad. de Esteban Pujals Gesalf, Madrid: Cátedra, 2.ª ed.
- Garza, E. (2016). «*Las maneras del agua*», *Los Tubos*, 18 de octubre, en línea: <<https://goo.gl/f65Hmr>>.
- Hernández, F. (2017). «Una santa es una santa es una santa (o las maneras del habla)», *Dos Filos*, 134, Zacatecas: 5-6.
- Hiriart, H. (2017). «Dios a través del cuerpo», *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 175, Puebla: 183-185.
- Jesús, Santa Teresa de (2006). *Libro de la vida*, ed. de Dámaso Chicharro, Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas.
- Johnson, M. (1991). *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*, trad. de Horacio González Trejo, Madrid: Debate.
- López-Baralt, L. (1981). «Simbología mística musulmana en san Juan de la Cruz y en santa Teresa de Jesús», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxx, 1, Ciudad de México: 21-91. En línea: <<https://goo.gl/7cYk5>>.
- –, (1982). «Santa Teresa de Jesús y el islam. Los símbolos místicos del vino, del éxtasis, la apretura y la anchura, el huerto del alma, el árbol interior, el gusano de seda y los siete castillos concéntricos», *Teresianum. Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità «Teresianum»*, vol. 33, 1-2, Roma: 629-678.
- Lledó, E. (1984). *El epicureísmo. Una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*, Barcelona: Montesiños.
- Montes Garcés, E. (1998). «La fragmentación de la voz poética en *Pérdida* de Minerva Margarita Villarreal», *Texto Crítico. Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias*, 6, vol. 4, nueva época, Xalapa: Universidad Veracruzana, 203-209.
- Pujals Gesalf, E. (1990 [1943]). «Introducción» a Eliot, 1990, 30-31.
- Rathbun, J. (2015). «Un acercamiento a la poesía mística de la autora nuevoleonense Minerva Margarita Villarreal», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 66, Texas: 111-121.
- Sáenz, A., Pérez, B. y Vivero, E., coords. (2013). *Prototipos, cuerpo, género y escritura*, tomo II, México:

- Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo /Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Michoacán.
- Silva-Rosas, S. (2017). «El cuerpo en la cartografía del deseo», *Horizontum.com*, 16 de enero, en línea: <<https://goo.gl/SfMdL8>>.
 - Solares, I. (2010). «Santa Teresa y la resurrección», *Revista de la Universidad de México*, 75, nueva época, Ciudad de México: 30-32. En línea: <<https://goo.gl/nXBDP>>.
 - Valente, J. Á. (2008). *Ensayos. Obras completas, II*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introd. de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona: Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.
 - Villarreal, M. M. (1992). *Pérdida*, Ciudad de México /Nuevo León: Premiá Editora/Secretaría de Cultura, col. Libros del Bicho. Premio Nacional Alfonso Reyes 1990.
 - , (2003 [1998]). *Adamar*, Monterrey: Verdehalago, 2.ª ed.
 - , (2013 [2011]). *Tálamo*, pról. de Luis García Montero, Madrid/Monterrey: Hiperión. Primer Premio del Certamen Internacional de Literatura Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz 2010.
 - , (2016). *Las maneras del agua*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Instituto Cultural de Aguascalientes. Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2016. Lira de Oro del VI Certamen de Poesía Hispanoamericana.





► Biblioteca Malatestiana (Cesena, Emilia-Romagna, Italia), fundada en el siglo xv, Matteo Nuti
CC 4.0 Davide Contenti

Marcos Giralt Torrente

Mudar de piel

Anagrama, Barcelona, 2018

240 páginas, 17.90 € (ebook 9.99 €)



Nueve miradas cotidianas

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

La trayectoria literaria de Marcos Giralt Torrente (Madrid, 1968) es una de las más coherentes e interesantes de su generación, marcada por las corrientes más implacables y canónicas del posmodernismo norteamericano, una generación a la que se la llamó «nirvana», por el grupo musical con el emblemático Kurt Cobain a la cabeza, o «generación X», y donde se enmarcaban figuras como Ray Loriga, Francisco Casavella o Benjamín Prado, a pesar de las enormes diferencias entre sus obras, aunque, eso sí, participaban de un hábito generacional respecto a ciertas posturas ante el modo de enfrentar el mundo y las cosas. Giralt Torrente pertenece a este grupo, como Luis Magrin-yà, Antonio Soler, Andrés Ibáñez, Eloy Tizón, escritores que se han desmarcado, de una u otra manera, de las características

achacables a su generación, aunque Giralt Torrente sea algo más joven, pero, junto con éstos, demostró que sus intereses literarios iban por caminos muy distintos a los generacionales y que estaba dispuesto a labrarse «un mundo propio», frase muy utilizada por los críticos y que, si bien convertida en tópico, todavía quiere decir lo que representaba cuando comenzó a utilizarse: que el escritor así calificado descollaba de los usos y costumbres otorgados a su generación. No es poca cosa. Nieto de Gonzalo Torrente Ballester, hijo del pintor Juan Giralt y de Marisa Torrente, Marcos Giralt desde su primer título, el libro de relatos *Entiéndame* (1995), inició una obra de clara vocación personal y alejada de las corrientes al uso. Llamó la atención de la crítica, que en aquellos años era discreta pero influyente,

y esa querencia se notó cuando Marcos Giralt publicó *París* en 1999 y ganó el Premio Herralde de Novela. Esta novela le supuso cierta consagración entre los *happy few*, es decir, importancia y prestigio como escritor serio, aunque ello lo mantuviera a años luz de aquellos que vendían miles de ejemplares, vinculándose a los productos de moda al uso.

París es una novela psicológica, si empleamos este término muy apropiado a otros tiempos, pero que se muestra un poco romo para dar cuenta de ese tipo de narración que se hace hoy día, si bien la usamos porque así la desmarcamos del realismo minimalista que frecuentaban muchos miembros de la generación de Marcos Giralt, un realismo que parecía haber superado al expresionista de Camilo José Cela, ese tremendismo nuestro, tan propio, aunque se reveló como una mera copia de los minimalistas norteamericanos que habían surgido bajo la tutela de Raymond Carver. Ni que decir tiene que para eso era mejor recurrir al original y ello se notó en la recepción que otorgó a ese realismo el público lector. Por contra, *París* significaba otra cosa, era novela psicológica, pero con un paisaje que nada tenía que ver con circunstancias sociales o políticas, como cierta visión socialdemócrata propia de los escritores de la generación anterior, muy marcados por sus vivencias del franquismo, y donde podemos encontrar a autores tan dispares como Luis Mateo Díez, Álvaro Pombo, Luis Landero, un joven (respecto a la edad de estos autores citados) Javier Marías, José María Merino, Juan José Millás, Juancho Armas Marcelo, Vicente Molina Foix..., y sí casi en exclusividad con problemas familiares. Y esto es necesario recalcarlo porque es característica esencial de la obra narrativa de Marcos Giralt To-

rrrente. Tanto es así que no sólo fue capaz de desmarcarse del realismo minimalista de su generación, sino que, con el tiempo, su obra se ha convertido en pionera de una tendencia que parece arrasarse hoy día, la de la descripción novelada de los problemas familiares de los autores, no siempre dramáticos y muchas veces acompañados del debido homenaje a la arcádica infancia, ámbito en el que descollaban las autoras desde los tiempos en que Carmen Laforet publicó *Nada* y donde escritoras como Ana María Matute bordaban la cosa. Pero hay una diferencia esencial entre el modo de abordar el léxico familiar entre estas autoras y el correspondiente a una novela como *París*: la mirada de la intimidad es extraña a este nuevo enfoque, esa intimidad tan rutilante que hace que el lector sepa desde el primer momento que se encuentra ante una obra escrita por una mujer. «La señora Dalloway decidió que ella misma compraría las flores. Sí, ya que Lucy tendría trabajo más que suficiente. Había que desmontar las puertas; acudirían los operarios de Rumpelmayer. Y entonces Clarissa Dalloway pensó: qué mañana diáfana, cual regalada a unos niños en la playa». Así comienza una de las grandes narraciones del siglo pasado y creo que no hace falta saber el sexo de la autora de la novela para darse cuenta de que el comienzo de *La señora Dalloway* está descrito desde la mirada de esa intimidad inviolable de la mujer. Desde luego, tampoco hace falta decir que el monólogo de Molly Bloom en *Ulises*, de Joyce, es otra cosa: se trata del fervoroso canto que la mirada masculina reclama al misterio de la mujer, pero esto entra ya en otro ámbito.

París trata de una suma de traumas familiares donde se describe la relación del protagonista con sus padres, con su padre,

con su madre, de la relación de éstos entre ellos y de todos con la tía Delfina. Llama la atención que las páginas más bellas y curiosas estén dedicadas al padre, a la relación de éste con el protagonista, a la sensación que no nos abandona en ningún momento de que, en realidad, éste es un huérfano. Conviene retener este dato para entender frases de este calibre: «El mismo año en que mi padre enfermó publiqué una novela en que lo mataba». Así comienza la que, por ahora, convirtió a Giral Torrente en un autor de referencia, *Tiempo de vida*, publicada en 2011, una novela que reseñé en su momento y a la que considero pionera de un tipo de publicaciones que de pocos años a esta parte ha dado a escritores como Sergio del Molino o Lea Vélez cierto protagonismo en esa obsesiva temática que poseen con el léxico familiar y que ahora han frecuentado escritores de generaciones anteriores, caso de Luis Landero, refiriéndose a sus ancestros extremeños, o el de Fernando Marías, describiendo la relación con su padre, o Vicente Molina Foix, recreando su juventud en los sesenta, y así tantos otros...

Tiempo de vida era primordialmente autobiográfica y a nadie se le escapaba que apenas ocultaba la relación del autor con su padre, el pintor Juan Giral, un pintor bien dotado, pero que tuvo la mala suerte, como los artistas plásticos de su generación, como Alexanco, de que le pilló la Transición política en plena faena, y su obra, transgresora incluso en su supuesto feísmo, en realidad perteneciente a una abstracción que en España se entendió poco, se vio comprimida entre denuncia política de los realistas de la generación anterior y los posmodernos, que ofrecían la imagen de una nación joven que se incorporaba felizmente a la corriente de las naciones desarrolladas

de Occidente. Fueron estos últimos los que el nuevo Gobierno socialista de Felipe González tomó como muestra de esa nueva España cultural que surgía de la larga noche de la dictadura, y el trabajo de Juan Giral, por ejemplo, pasó a cierto olvido, el pintor murió en 2007, hasta que hace unos años, en 2015, el Museo Nacional de Arte Reina Sofía realizó una muestra de su obra que comisariaron Carmen Giménez y Manuel Borja-Villel. *Tiempo de vida* es título fundamental para entender esa tendencia actual que describe casi en exclusiva el paisaje familiar de sus autores. Y, desde luego, para dar cuenta del último libro de Marcos Giral, *Mudar de piel*, un libro que consta de nueve relatos donde se describen las cuitas cotidianas, no por ello alejadas de trascendencias e incluso de tragedias, de nueve voces atrapadas en decisiones que les hacen cambiar hasta entonces la vida que llevaban o, por lo menos, les cambia el modo de percibir las cosas, como si una grieta se hubiese producido en el hasta ahora seguro modo de establecerse en ellas.

Conviene dejar constancia, antes de inmiscuirnos en ciertas tramas inherentes a los relatos, de la extensión curiosa de éstos, pues aquí Marcos Giral Torrente parece haber recurrido a lo más difícil todavía: no se trata del relato corto, de unas diez páginas, que es lo frecuente en el cuento que se quiere constante con la perfección formal del poema; tampoco se trata del relato largo que se acerca peligrosamente a la *nouvelle*, formato de difícil resolución, ya que se mantiene entre la formalidad del relato corto y la perspectiva honda y relajada de la novela. No, este libro consta en su mayor parte de narraciones cuya extensión se acerca a las cuarenta páginas, lo que hace de ellas no sólo una rareza, sino que acer-

ca en cierta manera al autor al virtuosismo, dado que atisba en esa extensión mundos que bien tienden a sustentarse en la profusión de páginas propia de la novela. Marcos Giralt es capaz de recrear esos vastos horizontes que perfilan una novela: comprime hasta dejar desnudo el concepto mismo de lo que quieren sus personajes, reduciéndolos a esa extensión que considera la apropiada para aquello que quiere contar.

El paisaje se confunde con el paisanaje. Estas nueve miradas se acercan tanto a la tradición ancestral en las costumbres de un pueblo español asentado durante siglos como a la inquietud que producen esas urbanizaciones de adosados construidos antes de ayer mismo, pero donde se arrastran las preocupaciones y la memoria de sus habitantes, condicionadas por un acontecimiento que puede cambiarles la vida. En «Lucía y yo», el primer relato y, para mí, uno de los grandes hallazgos de este libro, se construye una relación a base de citas literarias y de referencias a películas, aunque, eso sí, ahí está siempre el padre, omnipresente en la obra de Giralt, al modo de Zeus herido: «Nuestro padre. ¿Qué lugar le reservábamos? Difícil determinarlo. Dentro y fuera, si se me permite la indefinición. El *nosotros* desde el que pensábamos lo incluía, pero se trataba de una conjugación impositiva, refutada por un *él* del cual, sin confesarlo, nos defendíamos». Esta frase resume no sólo este magnífico relato, sino que sitúa en su justa medida la manera de afrontar todo el libro. Por ejemplo, en «Sombras que reverberan», una narración un tanto in-

quietante, al padre de Julia le han detectado cuerpos de Lewy, una insidiosa y perversa enfermedad que es parecida al párkinson o el alzhéimer, pero que añade al olvido, esa inhumana condición, pues lo propio del hombre es la memoria, las alucinaciones, y ella, que hasta entonces tenía que ocuparse de desplegar nada más que sus preocupaciones en su obra literaria, Julia es escritora, se enfrenta ahora a un cambio vital en la relación con el progenitor. Aunque no todo es así: hay un cuento que casi nos relaja, «Abrir ventanas», donde un padre, escritor él, nos relata no sólo la peculiar característica de su adolescente hija, pelirroja ella, Elena, sino que describe el paisaje y los habitantes del pueblo donde parece haberse refugiado. Es cuento plagado de delicioso sentido de la ironía, un personaje se llama Amleto, nombre en italiano del personaje shakesperiano, y con ello pudiera creerse que está todo dicho al respecto, pero lo cierto es que el relato es una excepción: la mayoría, desde los ya citados a «Un refugio imprevisto», desde luego, «Rendijas, islas» o «Traición», participan de una inquietud tan arraigada en sus personajes que bien puede afirmarse que los constituye en su singularidad, que no serían nada sin ese sinvivir, que es, precisamente, por el que viven...

Mudar de piel es la consecuencia feliz, en otros ámbitos más amplios, de aquel *Tiempo de vida* que marcó un modo de afrontar lo familiar con otra mirada. En realidad, la obra de Marcos Giralt es una indagación, de la que este último libro de relatos es un excelente ejemplo.

Jesús Aguado

Benarés, India

Pre-Textos, Valencia, 2018

204 páginas, 20.00 €



Diario total

Por EDUARDO MOGA

Benarés, India es un libro paradójico, un libro que ha hecho de la paradoja una de sus razones de ser, acaso la más importante. Por eso mismo es un libro unitivo, un libro cuyo objetivo fundamental es reconciliar al caos con el caos, al todo con el todo, al yo con el yo. Su condición contradictoria y, a la vez, abrazadora se advierte en su propia armazón, en eso que antiguamente se llamaba género literario y que, en este caso, no es sino una mezcla de diario personal, crónica de viajes, ensayo literario y filosófico, novela de amor y desamor, libro de versos y compendio de aforismos. *Benarés, India*—un volumen que conoció una primera versión en 2010, con el título de *La astucia del vacío. Cuadernos de Benarés, 1988-2004*, bajo el benemérito sello de DVD Ediciones— es todo eso y, seguramente, más cosas para las que

la preceptiva literaria todavía no ha encontrado la denominación adecuada. Estamos, pues, ante un libro híbrido, mestizo, multifacético, plural, escrito con ocasión de los años que su autor vivió en Benarés, la ciudad habitada más antigua del mundo—desde el siglo IX a. C.—, y en cuya composición quizá haya influido el *haibun*, un tipo de obra, perteneciente a la tradición japonesa, que combina la prosa y el verso, y en el que cabe esto mismo que Jesús Aguado (Málaga, 1961) incluye en *Benarés, India*: la biografía, el ensayo, la historia, el cuento, la prosa poética y la literatura de viajes. Matsuo Bashō, el gran haikuista nipón, fue uno de sus primeros y más destacados cultivadores, y Jesús Aguado tradujo su célebre *De camino a Oku*, también en DVD, en 2011. Aguado transita con fluidez entre poesía y

prosa, entre lirismo y narración. Los diferentes géneros –llamémoslos así, en interés de la claridad– se imbrican y entrelazan no como vasos comunicantes, rígidamente contenidos por sus recipientes, sino como un tejido vivo, como una membrana irrigada por una laberíntica capilaridad. Esa fluidez que lo lleva del verso a la sentencia, del fragmento breve a la reflexión minuciosa, de la gravedad a la ironía es la misma fluidez de la vida –del cosmos, si nos ponemos estupendos–, que él intenta aprehender con una escritura dúctil y esponjosa.

En un pasaje, reivindica «Ser sólo, y qué placer, parte del flujo, una onda en la superficie de los seres»; en otro, critica al «demonio del sentido –que coagula, esclerosa y termina solidificando lo que roza–». Esta oposición a lo inmóvil es característica de *Benarés, India* y, en general, de toda la literatura de Aguado. Estancarse es sinónimo de morir. Es necesario, parece decir siempre, sumirse en la corriente de la existencia: cabalgarla o, mejor, dejarse arrastrar por ella. Sus páginas combaten la fijeza de las cosas, de las ideas, del ser, y no por casualidad su poesía completa, publicada en 1998, se titula *El fugitivo*, metáfora del que huye permanentemente de la reclusión en doctrinas, lugares o instituciones y, por extensión, en formas de vivir, en papeles impuestos, que los demás, y nosotros mismos, se obstinan en imponernos. Los patrones inmovibles están prohibidos. Los confines de este libro son paredes celulares, permeables a todo, prestas a abandonarse al torrente de lo que sucede. La vida en la India, crisol de culturas, religiones e idiomas, caótica e imprevisible, favorece esta inmersión en lo heterogéneo y derramado. Y la paradoja sirve para volver comprensible lo disímil, para metabolizar lo que, según la

lógica en la que nos hemos educado, es antagónico o imposible. Todo *Benarés, India* está salpicado de afirmaciones que se niegan o de negaciones que se afirman. Pero su intención no es suscitar el enfrentamiento, ni avivar el fuego interior del texto –aunque algo de esto hay–, sino promover una *concordia oppositorum* que cree una nueva realidad, estética y existencial, sin que los elementos antitéticos que la componen pierdan su esencia ni sus perfiles singulares. Y no es ajena a este propósito cordial la propia cultura de Oriente, desapegada de una lógica aristotélica que ha hecho mucho bien al progreso intelectual y material, pero que nos ha alejado, quizá, de una comprensión más aquiescente, menos irritada, de las cosas y de nosotros mismos. Al principio de *Benarés, India*, leemos estos versos: «Mi enemigo me busca para amarme [...]. / Me acaricia con tiernas dentelladas / y me ofrece la muerte, esa herida perfecta, como un dulce». Bien avanzado el libro, leemos también: «El eros, que es [...] la actividad pasiva, la pasividad activa que pone en movimiento el movimiento, que inmoviliza la inmovilidad, que despierta a los despiertos, que aduerme a los dormidos. Lo que nos transforma en transbordadores de nosotros mismos, transportándonos de una ribera a la otra ribera de lo que somosnosomos en un ir y venir incesante...». Entre ambos, y más allá de sus límites, se despliega un esfuerzo incansable –aunque esfuerzo líquido, amable– por captar toda esa contradicción que constituye la vida, todo lo que no entendemos, pero que, aun así, o por eso mismo, nos empuja a seguir.

En un ejercicio insólito de coherencia, Aguado expone consecutivamente dos visiones distintas –enfrentadas– de lo mismo y concluye que la equivocada es la suya.

En un largo pasaje, refiere la triste vida que llevan las vacas, el animal sagrado de los hindúes, «Una vida de rumiante a la que le sobrarían casi todos los estómagos que tiene». Las vacas vagan sin destino, famélicas, hurgando en los basureros en busca de algo que comer, y se mueren sin que nadie les preste atención. Para quien, como él, ha conocido a las esplendorosas reses de los pastos españoles, la visión de las vacas de la India, por impregnadas que estén de la espiritualidad indostánica, no puede sino encogerle el corazón. Pero, en el pasaje inmediatamente siguiente, dos amigos suyos, occidentales, lo convencen de que se trata de una percepción errónea: las vacas se mueren de viejas, no de hambre; y sólo las ponen en la calle cuando dejan de dar leche, y para no tener que sacrificarlas. La gente las estima realmente y las cuida con afecto. Aguado sabe, «de pronto avergonzado y arrepentido, que tienen razón y que, en efecto, mis ojos y mi inteligencia se han comportado contraviniendo los consejos que les tengo dados de luchar contra las inercias hermenéuticas, contra los aprioris, contra la sarta de prejuicios que estrangulan nuestras percepciones, contra los cantos de sirena de las ocurrencias brillantes y hermosas que tironean de nosotros y nos seducen al margen de la realidad, de la verdad, de lo justo o de lo posible». Por otro lado, y si bien la forma de *Benarés, India* —cambiante, elástica, enumerativa— reproduce la tumultuosa diversidad de lo percibido, Aguado no se abandona a una estructura lábil o un estilo sin hormas. En numerosos pasajes, sobre todo al principio del libro, encontramos fragmentos anafóricos, que consignan diferentes aspectos de lo mismo y que dan consistencia al caudal de la prosa.

En *Benarés, India* se presta una atención privilegiada a las cosas pequeñas: a un gatito abandonado, a un «gorrilla» (o más bien «turbantillo») que vigila zapatos, a los problemas, difícilmente imaginables, a los que se ha de enfrentar cualquiera para cruzar una calle. Y de lo pequeño se pasa a lo grande, que nunca es monumental, sino sensual, espiritual. También están presentes la miseria y la violencia, tan emparentadas: el autor presencia una discusión en la calle, una de las muchas que estallan cada día entre los habitantes de la ciudad, y ve cómo uno de los contendientes mata al otro de un ladrillazo. Cuenta, asimismo, el asalto que sufren una amiga y él por parte de cuatro niñas mendigas, a las que, no obstante, consiguen distraer de su insistente mendicidad y devolver a su condición de niñas, enseñándoles un juego de canciones y palmas. Ambas situaciones no se agotan en sí mismas, como escenas de un mundo exótico analizado con precisión racional, sino que sirven para acceder a otro estadio: a la aceptación de la realidad, a la integración de lo punzante, de lo doloroso, en un todo armónico, aunque fugaz. Éste es otro rasgo capital del libro: la constante busca de la armonía, una busca que no rehúye los mayores escándalos de la vida, como la muerte, la indigencia y el horror. En otro pasaje de *Benarés, India*, el autor nos informa de una noche pasada en un hospital. La gente duerme y se hace la comida por los pasillos y entre las camas. Las bombillas están fundidas y las enfermeras, ausentes. La basura se amontona en el cuarto de baño y ratas y gatos se pasean por las habitaciones. Aguado ve a una niña descalza y sonámbula. Sin despertarla, la coge en brazos y la devuelve a su habitación, donde sus padres están dormidos. Los besa a los tres.

Y concluye: «Mientras regreso junto a mi enferma, alguien estertora y, por los lamentos apagados que siguen, supongo que muere. Nadie acudirá a certificar la defunción hasta que amanezca». La atención a la pequeña sonámbula refleja una permanente preocupación por los niños, objeto siempre de la ternura del autor, que ha escrito poesía infantil y que incluye en *Benarés, India* varios poemas para niños. Pero la convivencia del desamparo, la solidaridad y la muerte en un todo irrefragable es un buen ejemplo de comprensión, y acaso de aceptación, de las claroscuras aristas de la existencia.

En esta integración fluida de los contrarios, que no elude las esperanzas ni las sombras, otro elemento esencial entra en juego y lo protagoniza: el yo. El yo forma parte de ese caos primigenio en el que somos. Y Aguado insiste en la necesidad de ser quien se es: de desprenderse de las costras o capas con que nos separamos del mundo, y de acceder al centro de nosotros, donde yacemos inermes, a la intemperie de nuestros miedos y de nuestras quimeras. En un pasaje, leemos: «Amar la sabiduría [...] no es más que mantenerse vigilantes para desactivar las equivocaciones antes de que nos aparten definitivamente de lo que somos, antes de que nos aparten de nuestro ser. Los tullidos, los zombis y los muertos (morirse en vida es la equivocación por antonomasia, y la más frecuente) son los que, por no amar la sabiduría, por no saber amar, se arrastran incertándose, exiliados de su centro y malgastando las flechas de sus ilusiones y sus proyectos». Sin embargo, el yo, por estar inmerso en el anárquico hervidero existencial, participa igualmente de las contradicciones que lo zarandean, y por eso Aguado sugiere huir de él cuando ese yo nos ciñe, cuando nos estrangula. El yo ha de adentrarse,

no hipertrofiarse; expandirse, no coagularse. Con el yo, que a veces se encrespa y otras desaparece, mantiene Aguado una pelea sin tregua. Y también con un «tú», o un «ella», que es la otra protagonista de una historia de amor y desamor que asimismo encuentra acomodo en *Benarés, India*. Se trata de un relato elíptico, velado, en el que intuimos la pasión y la complicidad, pero también, después, el alejamiento y hasta una ira sutil, valga la paradoja, que en este libro vale muchas veces, que asoma tamizada por la reflexión y mitigada por el desencanto.

Aunque la violencia que podría asociarse con la paradoja, con la asunción de lo lacerante, con la disputa íntima, con la ruptura sentimental, no es tal. Cuente lo que cuente, admira en *Benarés, India* la facilidad y la felicidad con la que Jesús Aguado escribe. Éste es un libro bienaventurado, quizá como fruto tangible de la voluntad apaciguadora que lo anima, y también bienhumorado. Una alegría fundamental lo recorre de principio a fin. Y cierta sorna, que suscita siempre una sonrisa benévola. Casi al final, relata la visita que hizo Severo Sarduy, el gran escritor cubano, a Benarés y su intento, lamentablemente fallido, de ofrendar al Ganges uno de sus manuscritos, que, tras alquilar una barca, arrojó, ceremonioso, a las ondas del río. «La ciudad sagrada y el río sagrado, sin embargo, no parecían dispuestos a aceptarlo, ya que las hojas encuadradas de ese texto se acartonaron sobre la superficie de éste, negándose a hundirse y, peor todavía, alejándose hacia la orilla de enfrente, la orilla nefasta según la tradición hindú». Sarduy, ayudado por el estupefacto barquero, empieza entonces a perseguir los arrugados papeles y, perdiendo la compostura —precisa Aguado—, a propinarles desafortunados golpes de remo para hundirlos en

las profundidades del río. No lo consigue, «pero sí que se alejen corriente abajo, en dirección al delta, salvándose así del mal augurio de la ribera maldita».

Jesús Aguado, con insurgencia léxica y sintaxis meticulosa, ha armado un libro excelente, en el que la realidad y la concien-

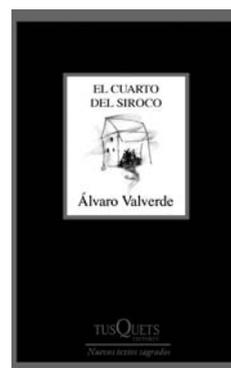
cia, palpitantes, se embarcan en un mismo viaje: el viaje del asombro y la intimidad, el viaje del ensanchamiento y la penumbra. *Benarés, India* es un diario total, que narra, con regocijo, el estupor y el consuelo que nos depara un mundo a un tiempo incomprendible y sanador.

Álvaro Valverde

El cuarto del siroco

Tusquets, Barcelona, 2018

176 páginas, 15.00 € (ebook 7.99 €)



Otra lección de humildad

Por FERMÍN HERRERO

La naturalidad en la expresión es a mi juicio uno de los mayores logros literarios, si no el máximo, tanto más destacable en lo que atañe al género poético, propenso de por sí a recaer en el artificio y la afectación lírica, en lo que Blas Pascal llamaba, en afortunada metáfora, «ventanas pintadas». Álvaro Valverde las ha evitado desde sus comienzos y, libro a libro, va ajustando, aquilatando una trayectoria de mucha envergadura y solidez.

El cuarto del siroco no es una excepción, sino otro paso adelante. Si bien carece, a diferencia de sus dos entregas anteriores, *Plasencias* y *Más allá, Tánger*, de unidad temática alrededor de un espacio, gracias al significado del título, a su alusión como en libros precedentes a la propia poesía, al concepto vital y entrañado de la misma a

partir de Sciascia o Bufalino, como dylaniano cobijo contra la tormenta del mundo, contra las adversidades y abatimientos y a modo de consolación, fragua la ristra de poemas, un atadijo amplio para solaz de sus lectores habituales. También confiere voluntad unitaria al libro el poema de apertura, «A modo de poética», literalmente, en el que Valverde, mediante la identificación con el agua cristalina de un arroyo de montaña, pongamos de los que se despeñan por una garganta de la Vera, como explicara en otra poética, cifra en la transparencia de la corriente la forma del poema y en la permanencia del fondo intacto su contenido, el norte de su poesía.

Desde siempre, desde que lo leí por vez primera en *Las aguas detenidas*, he percibido en la escritura de Valverde, en su voz

singular, un tono meditativo y una mirada frente a la naturaleza y el mundo ciertamente originales y, al tiempo, de una elocuencia honda, sostenida por una asimilación armónica de diversas tradiciones poéticas, propias y de otros idiomas, que se manifiesta, lograda en extremo, de forma inequívocamente contemporánea. Ese difícil equilibrio en su dicción nos recuerda, además, que la poesía es una manera de comunicación literaria basada en la emoción, sí, pero también, y no en menor grado, un modo de conocimiento fundado en la atención contemplativa, que trata de elucidar aquello que nos excede, el sentido de la existencia, en última instancia.

«Mi vida es interior», proclama en el poema «Hacia dentro», en esa línea abiertamente meditativa, urdida en la memoria, que lo caracteriza. Y de entrada se nos recuerda, a través de la cita-pórtico del poeta norteamericano, ignoro si traducido al español, Kenneth Koch, que «La poesía es la meditación de la vida», ampliando la definición de Zanis Jatsópulos, para quien la lírica es una «meditación de los sentidos». La propia palabra se encuentra en el título de dos poemas: «Meditación en el sur» y «Dos meditaciones», puras, una sobre la antítesis luz-oscuridad en torno al recuerdo y al olvido y otra encauzada hacia el ser y el destino desde el motivo clásico del camino.

El sesgo reflexivo se tiñe a veces de melancolía, debido al paso de los años y a la inclinación a lo elegíaco del carácter del poeta, y en otras se carga, contrapesando el conjunto, de celebración. La melancolía, «tan latina», «incurable» ya desde la juventud y el momento de ejercitarse por vez primera con las artes versificadoras, y aun antes, cuando su madre lo mimaba en una enfermedad, de adolescente, la arrastra,

sobre todo, el otoño, con su hojarasca que presiente «lo peor del invierno», se adivina en el «acabamiento» de los cerezos «en llamas» o en una estancia lisboeta, escucha «la vida que a lo lejos / se me va para siempre», se pasa sin que nos demos cuenta.

La celebración, en cumplimiento del deber de alegría que Kafka preceptuara en sus diarios, se vuelca preferentemente en la visión jubilosa de la naturaleza («Ovas» o «Viejo cerezo»), en el trino milagroso de un mirlo, en la modesta constancia de un pintor aficionado o en un árbol transterrado de nombre eufónico y exótico. Y, pese a los estragos de la edad, el poeta se mantiene firme en ella, resistiendo, como el torreón amenazado por la ruina de La Higuera. Hace la luz, invariablemente con lo luminoso.

Como en tantas ocasiones, siempre igual y siempre distinto, renovado, el sentimiento de la naturaleza, que diría Unamuno, se centra, entre lo permanente y lo huidizo, en un viejo molino y un mirador sobre un valle, cercanos a su «ciudad cerrada» natal. Es su territorio poético, solitario, en medio del silencio. Da la impresión, en consonancia con el concepto de «naturaleza pensativa» de Wallace Stevens al que recurre, que el poeta firmaría aquella apreciación de Simone Weil de que un paisaje es más hermoso si nadie lo observa. De ahí la fijeza nostálgica con que contempla, por ejemplo, la montaña, allá «donde se roza / el misterio del cielo». Por tanto, Valverde se reafirma en su lugar en el mundo, donde ha ido cuajando su particular poética del espacio, que conjuga con su ambivalente noción del viaje, hasta de los no realizados pero sentidos.

Jalonan el volumen discretas alusiones a otros escritores, indicio inequívoco de la portentosa formación lectora, nunca exhibida, del poeta, para quien, según la conclu-

sión de «El lector», la verdadera vida está en los libros. En estas páginas, comparecen el argentino Alberto Manguel, bibliófilo y otro lector, en su sentido laxo y profesional, de excepción; la nobel polaca Wisława Szymborska y su defensa de la tristeza; el rebelde poeta griego Yannis Ritsos, junto con el famoso cultivador de la narrativa de viajes Patrick Leigh Fermor, en su casa de la península de Mani; el filósofo judío holandés Baruch Spinoza con su insuperable *Ética*; el magnífico narrador-cronista y ensayista polaco Andrzej Stasiuk y su definición del espacio como «presente eterno»; su admirado Joan Vinyoli, tan determinante en la formación de su poética, o el escritor praguense recluido en Kampa Vladimír Holan, a cuenta de los homenajes, que suele cargarlos el diablo.

Lo que no es óbice para que se honre, eso sí, por escrito, «de solitario a solitario», a Giacomo Leopardi, al Juan Ramón Jiménez sensitivo e impresionista o a María Zambrano, a cuyo claro del bosque nos conduce, en un esbozo de *ut pictura poesis*, como en una especie de *travelling*, un dibujo de la primorosa y frágil Carmen Laffón. No de otra manera, como ofrecimiento de admiración y respeto, deben entenderse también, creo, las elegías a familiares y amigos, a Valente –que desemboca en sus dos primeros y definitivos versos: «Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre»– y a Ángel Campos Pámpano, cuya figura y recuerdo gravitan sobre buena parte del poemario, a tal punto que es como si lo sintiera aún a su lado.

En el poema que se titula justamente «Leyendo a Jiménez Lozano», otra prueba de su competencia y diversidad lectora, se parte de una entrada de un tomo de los diarios del autor de *El mudejarillo* relativa al ar-

cipreste de Hita: «Toda la oferta del mundo, según el arcipreste, para seducir al hombre, es la sombra de un aliso», procedente de los versos «Non perderé yo a Dios ni al su paraíso / por pecado del mundo, que es sombra de alyso», para enraizarse en la vida, «porque algo es algo». Por no salir del *Libro de buen amor*, recordemos este consejo: «En todos los tus fechos, en fablar et en ál / escoge la medida, et lo que es comunal: / como en todas cosas poner medida val', / así, sin la medida, todo parece mal», que, seguramente, agradaría a Valverde.

Con Juan Ruiz y su parecer volvemos a donde empezamos. Si en la naturalidad expresiva reverberan las verdades de fondo de quien las ha ido decantando a lo largo de su obra, se da lo que sostenía con no menos acierto el citado Pascal: «Cuando uno se encuentra con un estilo natural se asombra y se entusiasma, porque esperaba encontrarse con un autor y se ha encontrado con un hombre». En efecto, así es y me sucede con cada libro de Valverde. Su intensa mirada –muy trabajada, véanse, en este sentido, las leves variantes de «Un viaje a Lisboa» o del poema que da título al libro respecto a su adelanto en *Un centro fugitivo*–, de una serenidad impropia desde el comienzo de su andadura poética, como decíamos, se ha ido aplomando más y más con los años hasta mostrarnos a un hombre de una pieza.

Creo que, por añadidura, el autor sabe bien lo que aproximadamente sentenció con su proverbial acierto Tomás Sánchez Santiago: que la humildad es el aprendizaje más importante, si no el único, y que nunca se acaba mientras vivimos. Así, suele distanciarse de sí mismo, como de costumbre, en muchos poemas, mediante el recurso a la segunda o tercera persona a modo de doblamiento, como en el poema final; cuan-

do no prueba a desconocerse en un paseo por Évora, a mirarse en la modesta belleza de un rosal en el recoleto jardín de un vecino. O reconoce la «humilde verdad» en el agua de la fuente de los Alisos, es decir, en la poesía, o bien en la arquitectura de rostro humano del tarraconense Barba Corsini.

En definitiva, Valverde, en círculos sucesivos cada vez más amplios, penetrando en lo mismo, continúa en ese camino de despojamiento, de sobria contención desde la palabra precisa, sin conformarse nunca: «Así, me digo a ratos, / es mi alma: / sin nada en su interior / —doy fe de ello—». No en vano ya una de las tres citas iniciales, la de la ardua canadiense Anne Carson, advierte: «Hay demasiado de mí en mi escritura». Y el segun-

do poema, «Elogio de la pérdida», como el tercero, que concluye con un eco de aquel «La lluvia es una cosa que sin duda sucede en el pasado», borgeano en su concepción tanto por lo enumerativo como por lo paradójico, defiende que lo que termina conformando la personalidad acaso sea lo no conseguido, otra recusación a la hipertrofia del yo imperante. En estos tiempos digitales de narcisismo vacuo y desaforado en los que el arte de la palabra en la búsqueda de las pequeñas verdades que cada cual va columbrando se ha convertido en zafiedad expresiva plagada de banalidades, *El cuarto del siroco* constituye una nueva lección poética de humildad, que nos conmueve y consuela, del placentino.

Lisandro Pérez

Sugar, Cigars & Revolution. The Making of Cuban New York

New York University Press, Nueva York, 2018

400 páginas, 35.00 \$ (ebook 29.50 \$)



Manhattan, Cuba, azúcar, tabaco y revolución

Por ANTONIO JOSÉ PONTE

Un hombre de aspecto envejecido, aunque en su treintena, aprende a caminar sobre la nieve en el invierno neoyorquino de 1823. Se apoya en otro, más joven. Trescientas páginas después, azota a la ciudad la tormenta de nieve de 1898, la más severa que hasta entonces recordara *The New York Times*, y un general independentista cubano sube al tren de Washington, y allá delira y muere.

Quien aprende a caminar sobre la nieve al inicio de este libro es el sacerdote Félix Varela, uno de los tres diputados isleños en pos de la abolición de la esclavitud y la autonomía para Cuba. Disueltas las Cortes de Madrid, ha huido de la persecución de Fernando VII, cree que Nueva York es un destino provisional y que volverá a La Habana, a su cátedra de Filosofía y Derecho Constitucional. Sin embargo, pasará los veintisiete inviernos

que le quedan caminando sobre nieve. Fundará en Nueva York dos céntricas iglesias, se erigirá en defensor de los derechos de los católicos neoyorquinos y la inmigración irlandesa y morirá en San Agustín, Florida.

El general de las últimas páginas del libro es Calixto García Iñíguez, desembarcado en Nueva York meses después de terminada la guerra en Cuba, dispuesto a reunirse con el presidente McKinley, a preguntar al presidente cuál es la intención de su Gobierno en la isla y a dejar claro que tanto él como los otros jefes mambises están en contra de la anexión. Todos ellos comprenden la necesidad de que el Ejército estadounidense ocupe la isla hasta restablecer el orden, pero ni un día más.

A diferencia de Varela, el general García conoce bien el invierno neoyorquino. Ha vi-

vido allí con su familia durante años y allí esperó su salida a la guerra. Vuelve, pues, a su casa familiar en Harlem, a su mujer y sus hijos. Gracias a él y su tropa, los estadounidenses pudieron desembarcar en territorio cubano sin tener que enfrentarse al Ejército de España. Fueron sus soldados los que cavaron trincheras y se ocuparon del traslado de víveres para las tropas de Estados Unidos. Y fue a él y sus fuerzas a quienes, a la hora de la rendición española, el mando estadounidense prohibió la entrada en Santiago de Cuba.

Viaja a Washington en medio de la gran tormenta y va enfermo. El encuentro con el presidente McKinley resulta amable, aunque no resuelve ninguno de sus propósitos. Los médicos le diagnostican neumonía y él delira en su hotel, da instrucciones para otra emboscada más y fallece.

Lo que va del padre Varela al general García es la búsqueda de la independencia de la isla por diversos caminos políticos: el autonomismo, dados los tiempos liberales españoles; el anexionismo a Estados Unidos, puesto que la autonomía se hace inviable; la guerra contra España y, alcanzada la paz, las gestiones para sacarse de encima la ocupación estadounidense. Lisandro Pérez estudia todos estos intentos dentro de la colonia cubana de Nueva York a lo largo del siglo XIX. Hace historia de Cuba, pero también de Nueva York, donde la cubana fue la mayor de las inmigraciones latinoamericanas durante buena parte de ese siglo. «Trazar los orígenes del Nueva York cubano es descubrir los orígenes del Nueva York latino», afirma.

El joven en quien se apoya Félix Varela durante su paseo por la nieve es Cristóbal Madan y Madan, exdiscípulo del sacerdote e hijo de una familia habanera de origen

irlandés con grandes propiedades azucareras en la isla. La repetición de sus apellidos habla de una familia como clan e, igual que muchos otros vástagos de la sacarcracia cubana, él ha sido enviado a Nueva York para que aprenda inglés y se haga diestro en los negocios.

Las casas de contabilidad de la calle South, en Manhattan, aceptan como parte de sus obligaciones el velar por la educación de los hijos de sus clientes de Cuba. Nueva York cuenta con fábricas refinadoras de azúcar y destiladoras de ron y, junto con las partidas de azúcar y melaza, las empresas de la calle South tratan la matrícula de un joven criollo en un internado o la compra de un anillo de bodas para unos novios en la isla. No es raro, entonces, que Sebastián Peñalver y Sánchez, tercer marqués de Peñalver, escriba en inglés a Moses Taylor, de Moses Taylor and Company, pidiendo que le envíe a La Habana un mapamundi, los veintidós volúmenes de la *Encyclopédie universelle* y los veintiún volúmenes de la *Encyclopedia Britannica*.

Moses Taylor and Company no sólo sirve de corredor de bolsa, sino de corredor cultural (*cultural broker*) para sus clientes en Cuba. Iniciada la guerra, funcionará, asimismo, como banco para los insurgentes. Tan diversos asuntos y negocios crean un puente entre el bajo Manhattan y La Habana. Hasta el punto de que, según se afirma en este libro, Nueva York, y, en general, Estados Unidos, llegó a reemplazar a España como «el otro lugar» en el pensamiento de los cubanos.

Lisandro Pérez ha examinado libros de cuentas y correspondencias comerciales, prensa neoyorquina en español, anuncios publicitarios, listas de pasajeros, peticiones de ciudadanía y de pasaportes, directorios

comerciales de la ciudad y, por lo menos, cuatro de los censos demográficos de Nueva York. Como prueban sus pesquisas, la composición de la inmigración cubana varía mucho entre 1850 y 1880. Predominantemente blanca y adinerada al inicio, con negocios azucareros, más tarde se hará negra también y abundante en gente del tabaco, aunque no propietarios, sino obreros. Será ya no la Cuba de los grandes apellidos del azúcar, sino la del proletariado del tabaco.

De los censos consultados por Lisandro Pérez sale toda una novela catastral, una comedia humana: dos cuadras (calle 13, entre Segunda y Cuarta Avenida) habitadas únicamente por familias cubanas; un puñado de adolescentes y de niños de apellido Apezteguía que vive sin adultos frente a Washington Square; un verano en el cual, según diversas crónicas, los isleños parecen ocupar todo Saratoga Springs; cubanos censados en la cárcel y en el manicomio... Muchas de estas páginas dan deseos de salir a caminar Nueva York o, en su lugar, de buscar en Google Maps los enclaves mencionados. La novela catastral despierta una novela de los mapas. Y, lo mismo que en las lápidas de una visita al cementerio, saltan unos nombres femeninos buenos para no sabríamos qué historias: Liboria Carolina, Carlota Govín, Gerona Fernández, Pucha Socorro...

El aprendizaje del caminar sobre nieve del padre Félix Varela presta a *Sugar, Cigars & Revolution* un arranque novelístico. Sin embargo, el historiador termina en sus páginas por sofrenar al narrador, y cabría reprocharle a ese historiador que no se haya extendido tanto al tratar el tabaco como lo hace respecto al azúcar. Una desigualdad achacable, seguramente, a lo impar de unos y otros archivos, a la mayor cantidad de do-

cumentos de propietarios azucareros, comparados con los rastros dejados por los obreros del tabaco.

Del tercer tema agrupado en el título, la revolución, sí que hay suficiente en sus páginas y brillantemente resumido. Ahí están los cambios que van de una vía política a otra; los enfrentamientos de posiciones entre unos y otros grupos de exiliados; las expediciones armadas de Narciso López, Domingo Goicuría y José Morales Lemus... Cubanos ricos y cubanos pobres apuestan antagónicamente en Nueva York por la independencia y existen grandes diferencias entre el patriciado del oriente de la isla, menos vinculado al azúcar y a la esclavitud, y los patricios habaneros y occidentales.

Lisandro Pérez avisa en la introducción de este volumen que entre sus propósitos no estuvo el estudio de los años neoyorquinos de José Martí, que él considera documentados de manera amplia. A esto último podría argumentarse que no lo suficientemente. No obstante, Pérez consigue ubicar a Martí en la historia de décadas del activismo político cubano en Nueva York y revela el papel excepcional, por completo inédito, que Martí logró dar a ese activismo.

Cruzan por las páginas de este libro un gran número de autores cubanos con residencia en la ciudad o simples visitantes: José María Heredia, José Antonio Saco, Gertrudis Gómez de Avellaneda, la condesa de Merlin, Antonio Bachiller y Morales, Enrique Piñeyro, Juan Clemente Zenea, Cirilo Villaverde... De Zenea se dan los pormenores de conspirador que condujeron a su fusilamiento en una fortaleza habanera, pero se echa de menos información sobre su vida en Nueva York. De Villaverde, quien publicara allí la versión final de *Cecilia Valdés*, se siguen, sobre todo, las idas y venidas de

su esposa, Emilia Casanova, toda una furia por la independencia cubana y todo un personaje.

Hay una mañana de sábado, sin nieve, en mayo, el 11 de mayo de 1850, en la que acompañamos a Cristóbal Madan y Madan en su paseo por Manhattan. No es ya aquel joven en el cual se apoyaba su maestro, pero da igual qué edad pueda tener él o cualquiera que se enfrente ese día al espectáculo de la bandera cubana que ondea por primera vez. Ocurre en la esquina de las calles Nassau y Fulton, ante la redac-

ción del *New York Sun*. Quienes la admiran han ido a despedir a la expedición de Narciso López y no pueden sospechar que esa bandera del anexionismo terminará por ser la de la nación que se alcanzará un día. El *New York Sun* publica su imagen por primera vez. Lisandro Pérez recupera el recorte de periódico y conjetura no sólo la asistencia de Madan y Madan al evento, sino también la reacción que habría tenido el padre Félix Varela, fuera de Nueva York para esa fecha, al encontrar aquella instantánea en las páginas de un diario estadounidense.

Paulina Flores

Qué vergüenza

Seix Barral, Barcelona, 2016

296 páginas, 18.50 € (ebook 9.99 €)



Detectives de su propio pasado

Por JAVIER SERENA

Con *Qué vergüenza*, Paulina Flores (Santiago de Chile, 1988) debuta con un libro tan atrevido como talentoso: nueve relatos de escritura expresiva en que demuestra una capacidad para evocar atmósferas y emociones tan aguda que hace que narradora y protagonistas se personifiquen en uno solo y sus voces y subjetividades se nos presenten con una verosimilitud completa. Porque quizá ése sea uno de los mayores logros de la autora: levantar un conjunto de personajes tan vivos y verdaderos como si los encontráramos afuera de las páginas del libro, y hacerlo con una prosa que, sin renunciar al riesgo y la belleza, no deja ver las costuras de la creación.

Cualquier lector consigue sumergirse sin esfuerzo en el recorrido confuso de Josefa, la protagonista de «Laika», que una noche

del comienzo de la adolescencia vivirá su particular rito iniciático al sexo, un bautismo junto al mar en que el hombre que ya no será nunca más el compañero de juegos infantiles la conduce por una senda oscura en que se entremezclarán la mentira y el desconcierto con el misterio y la fantasía, y que, pese a su soterrada violencia, no impide que la narración esté atravesada por una mirada limpia e inocente. La capacidad para recrear voces y trasladarnos al drama de cada personaje hace que cada relato suponga una inmersión en una experiencia ajena que sentimos como propia. Lo demuestra también al introducirnos en la mente dislocada de la mujer que protagoniza «Olvidar a Freddy», abandonada y rota, atrapada por temores que arrastraba desde niña, ahora alojada en la casa familiar

y relegada a baños terapéuticos bajo la vigilancia de su madre, y arrasada por pensamientos tan sombríos que nada resulta más natural que encarnarse en su desesperación y querer desaparecer con ella en un suspiro de cañerías vaciadas junto al agua en que ha flotado su cuerpo.

En los nueve relatos que componen el libro, ricos y diversos, sí se puede detectar una serie de obsesiones recurrentes y un trasfondo común. El paisaje en que se desarrollan las historias se corresponde con el de la atmósfera de la clase popular chilena, en que abundan los padres cesantes (en paro) y los hogares en barrios humildes con familias fragmentadas y caracterizadas por la ausencia del padre o de la madre. En cuanto a las obsesiones, la autora regresa en varios momentos al tránsito a la vida adulta y el desenmascaramiento de las ficciones de la infancia, con muchos padres y madres que no son lo que parecían haber sido y revelan sus debilidades y carencias; la mirada retrospectiva de mujeres que dejaron atrás la primera juventud y se encuentran encalladas en una vida que ya no es la que soñaron; jóvenes o adolescentes que aspiran a emanciparse de su realidad y avanzar hacia un futuro distinto al que otros han querido trazar para ellos, pero sin olvidar que el origen es un sitio que los acompañará para siempre, vayan adonde vayan; o la incursión en el sexo y el amor como el lugar en que se desarrollarán las batallas más cruciales.

Y, de manera permanente, en casi todos los cuentos aparecen personajes que comparten una condición: hijos de familias sin un núcleo claro y con recursos escasos, conscientes de su obligación de luchar por la vida desde el final de la adolescencia, todos tienen una mente fantasiosa y albergan algún tipo de sueño. Quieren ser detectives,

o aspiran a parecerse al popular cantante de los Smiths, o especulan con la fugacidad de un encuentro sexual con un hombre con el que se cruzan en una biblioteca, o salen de la cama atraídos por el señuelo de avistar ovnis desde la playa, y, desde la humildad doméstica de la que provienen, se lanzan a la vida con dignidad y con la ambición de encontrar alguna forma de grandeza personal. Es un rasgo común en muchos de sus personajes principales: sueñan y creen en un futuro con algún tipo de brillo, llevan dentro la semilla de la aspiración y la fuerza para luchar por una vida propia, diseñada a su antojo, que suele conllevar la emancipación y la rebeldía contra cualquier forma de imposición externa.

Los cuentos de Paulina Flores se insertan en la mejor tradición del relato anglosajón (tienen rasgos que los asemejan con Alice Munro, Lorrie Moore, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Lucia Berlin, Salinger o Richard Ford, entre otros). Son cuentos, pues, en que priman las atmósferas y retratos realistas, y se ofrece un cuadro de la clase popular chilena de las últimas décadas, pero en los que no se elude ni el atrevimiento en la escritura ni la fantasía en los personajes.

«Espíritu americano» quizá sea el texto en que se muestran de manera más deliberada las influencias de la autora. En el cuento, se presenta a una mujer ya adulta, con las cicatrices propias del tiempo en la memoria, que recuerda su primera juventud, cuando trabajaba de camarera en un local llamado Fridays. En su encuentro con una antigua compañera de aquella época, recordará todas las ilusiones aún alcanzables en plenitud que tenían entonces, contrastadas con la insuficiencia de la realidad que confiesa su vieja amiga.

Muchos de sus personajes están retratados en el momento en que cruzan el umbral hacia la vida adulta, cuando descubren que el futuro es un horizonte incierto en que deberán defenderse por sí mismos. En «Qué vergüenza», por ejemplo, la hija consumará la decepción con su padre y tomará conciencia de su fragilidad y de la necesidad de luchar para mantenerse a flote en adelante. En «Tía Nana», en un homenaje de la protagonista a la tía que la cuidó ante la ausencia de sus progenitores, al recordar su desamparo compartido de aquellos años, al que parece regresar en busca de alguna clave que le permita entender mejor su condición del presente, logra un emotivo retrato del vacío y el desconcierto en que creció, y recupera los grandes aprendizajes que hizo entonces y que son su particular herencia y el bagaje que tiene para afrontar la edad adulta: «Me enseñó lo bello que era el silencio», dice, al evocar el tiempo compartido con la tía fallecida.

Los protagonistas, pese a las dificultades y desengaños a los que se enfrentan, suelen estar fotografiados en actitud de lucha. Son personajes, de algún modo, contruidos como detectives de su propio pasado, que escarban en sus enigmas esenciales y, al mismo tiempo, se presentan armados de valor y urgencia por adentrarse en el futuro. Así que, aun cuando sea común su regreso a la infancia o a la adolescencia, las suyas no son miradas contemplativas ni resignadas: son personajes todos orientados al porvenir, dignos y temblorosos al arrojarse a la vida que les espera. De ahí que el origen sea el lugar sobre el que planean, precisan respuestas que les permitan entender su presente. En «Talcahuano» los personajes se declaran orgullosos de vivir en un sitio feo, aun sabiendo que era una de las poblacio-

nes más pobres del país. En su examen del pasado, que incluye un padre «de mirada indiferente y perdida» que trata de suicidarse aspirando cloro, no encuentra una limitación, sino el punto germinal sobre el que los personajes se levantan y cobran impulso para alzarse con una altura mayor que quienes los rodeaban. Sus personajes son vulgares y superiores al mismo tiempo, y su arrojo y su insolencia y la certeza de que no tienen nada que perder los constituye en seres dispuestos a hacer cualquier apuesta, por ambiciosa y arriesgada que ésta sea.

Muchos cuentos están situados en la frontera de paso de la infancia a la adolescencia, en esa ceremonia de acceso a la vida cruda de los adultos que ya retratara Julio Cortázar en «Final del juego». Es lo que sucede con «Últimas vacaciones», un texto que recoge el fin de la ingenuidad y la complacencia del último verano de la infancia de Nico, el niño de diez años que entiende cuál es el lugar de donde proviene –con un padre en la cárcel, una madre al borde de perder la custodia, un hermano echado a perder con el pie amputado– y aun así no reniega del mismo, aferrándose a su familia genuina, pese a las dificultades que conlleva. «La primera vez que me sentí abandonado fue fuera de la pobreza», entiende Nico al regresar a esa época del pasado y tratar de descifrar sus propias decisiones, consciente ya entonces de que la escasez es una condición no material, y que no caben trampas ni engaños en la forja de su espíritu.

También se produce un primer aprendizaje determinante para el futuro en «Teresa», donde a la joven protagonista el sexo se le revelará como un acontecimiento trivial y falto de trascendencia que puede suceder fruto de un encuentro casual con un desconocido, sin ceremonia ni otras consecuen-

cias que su recuerdo leve en la memoria. Abre así una puerta hacia la continua expectativa del presente, hacia un mundo que se presenta sin certezas, pero con gran variedad de alternativas, que la protagonista observa con los ojos abiertos y sin miedo, en actitud afirmativa: dispuesta a vivir lo que tenga por delante, sea lo que sea, arrojada hacia la incertidumbre y la aceptación del desafío, en vez de frenada por cálculos paralizadores.

Todos los relatos están concebidos como viñetas representativas que determinarán el destino de sus personajes, instantáneas en que la autora observa sus propias creacio-

nes en la exploración de las claves que los expliquen de manera completa.

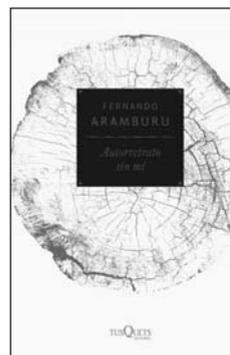
Los cuentos de Paulina Flores, pese a su rigor formal, no aspiran a la perfección, con cierres sorprendidos, ni mecanismos de relojería concebidos con una exactitud que podría asfixiar la vitalidad de sus personajes. Son, por el contrario, relatos que no buscan tanto la eficacia como la emotividad, y lo logra a través de sus personajes vivos, cuyas historias apelan y conmueven al lector. *Qué vergüenza* revela un talento nuevo y auténtico: una voz personal que ha señalado ya el territorio en el que volveremos a encontrarla en el futuro.

Fernando Aramburu

Autorretrato sin mí

Tusquets, Barcelona, 2018

192 páginas, 18.00 € (ebook 11.90 €)



Aramburu se retrata

Por MANUEL ALBERCA

El último libro de Fernando Aramburu se sitúa en las antípodas de su exitosa *Patria*. Esta novela ponía el foco en uno de los episodios más dolorosos y conocidos de la historia reciente de España: el terrorismo de ETA y sus consecuencias devastadoras. En cambio, *Autorretrato sin mí* nos describe en primera persona cómo determinados hechos y experiencias han conformado la personalidad de Aramburu. Por tanto, los lectores se verán convocados a desplazarse de la historia colectiva a la memoria personal y de un registro narrativo coral a otro intimista, en el que se activa lo que el propio autor llama el «hilo», ese mecanismo inesperado que agudiza los sentidos y permite apreciar la belleza de manera emocional e intuitiva.

En algún título anterior, sobre todo en *Las letras entornadas* (2015), el autor ha-

bía salido ya a escena, sin máscaras ni disfraces ficticios, y nos contaba su historia de lector fervoroso de libros y admirador de escritores. A mi juicio, en *Autorretrato sin mí*, toma mayores riesgos, porque se propone hacer un ejercicio introspectivo para sondear su intimidad con el compromiso de ser veraz: «Quisiera abarcar al menos un poco de verdad para conmigo». Pero lo hace sin énfasis ni estridencias, apenas sin narcisismo, sólo el imprescindible para levantar un libro autobiográfico, que tiene una inusual singularidad. No es que el autobiógrafo se esconda, sino que se considera mejor representado en la relación con todo lo que ha ido cincelandó su identidad. Son numerosos y diferentes los elementos convocados por Aramburu; reagrupados de manera azarosa en un hatillo, nos hacen ser el

que somos, si bien de manera inestable e imperfecta: «Habitó desde que nací en un hombre llamado Fernando Aramburu [...]». Llevamos tanto tiempo juntos que no sé si él es yo o si yo soy él». Y hacia el final apostilla: «¿Quién de todos los que he sido soy yo en verdad? Podrán decir de mí cualquier cosa, salvo que fui definitivo». La imagen de sí, el autorretrato, se va formando como un mosaico, tesela a tesela, pacientemente. De todos los atributos del yo, la soledad es la condición primera, el país donde formular la pregunta sin respuesta de la identidad. El yo es todo y es nada. En un momento de desolación, reconoce: «Hoy no soy nada». La conclusión que Aramburu viene a apostillar en el último poema está clara: si algo así como el yo o la identidad existe, no puede ser ni un concepto ni una idea ni siquiera una creencia autosuficiente y omníbilista, nace del diálogo y de la confrontación con los otros.

Los lectores remisos a la autobiografía deben estar tranquilos, porque no encontrarán en el autorretrato de Aramburu los defectos más comunes de tantos volúmenes autobiográficos. Aquí no hay ni exhibicionismo ni victimismo. La primera premisa que enarboló el escritor dice: «No voy a quejarme». Así calma nuestra inquietud desde la segunda frase este talentoso y admirable libro. Que un autobiógrafo español tome la pluma para hablar de sí sin el propósito de quejarse, que no ataque a los demás ni exija desagracias y reconocimientos de sus paisanos, es toda una novedad, una feliz noticia. Estamos tal vez acostumbrados al tono desabrido y crispado, al mezquino ajuste de cuentas o a la burla de los semejantes; por eso, al entrar en este *Autorretrato sin mí* se percibe un remanso de paz, una manera sosegada de hacer frente a los imponderables de la existen-

cia: el mundo del autor está presidido por la humildad de un yo tranquilo.

El autorretrato como género autobiográfico es deudor de su modelo pictórico. Aramburu, como los grandes autorretratistas, no se dibuja de una vez ni para siempre, trata de pintarse en tiempos o épocas distintas y en posturas diferentes, a la captura de la verdad del presente. El relato del hecho que funda la instantánea es secundario y el tiempo pasado gravita en la imagen en donde lo vamos reconociendo, pero todo queda postergado por la impresión del momento. No se trata de hacer la historia individual, sino de apresar la densidad de la experiencia en este instante preciso. Aramburu no borra ni niega su biografía, si bien muestra más que explica. Rastrea huellas en la piel, en la superficie de los hechos, y las reconoce como su identidad, justo cuando al recordarlas a veces comprende su trascendencia, y, en otras, no alcanza a descifrarlas completamente. Y es que Aramburu procede como un arqueólogo que se dedicase a extraer de las distintas capas de la memoria hallazgos que el paso del tiempo y el olvido habían escondido. Es la suya una búsqueda de sí mismo a través de los otros, pero sin egolatría ni protagonismo. Sin sacar pecho.

Yo, como la inmensa mayoría de lectores de *Patria*, desconocía que en Fernando Aramburu habitaba un poeta, un poeta casi secreto, que se forjó en su juventud donostiarra dentro del grupo CLOC de Arte y Desarte. De hecho, en un pasaje de *Autorretrato sin mí*, comparece aquella banda de locos, rebeldes y activos jóvenes literatos iconoclastas. De aquella aventura juvenil ha sobrevivido en el autor el humor de los que no se toman a sí mismos demasiado en serio y, sobre todo, el «afán de buscarles el lado poético a las cosas». Es decir, una mi-

rada esencial para ver y entender la vida y el mundo. Este libro demuestra, entre otras muchas cosas, que el sueño juvenil de llegar a ser poeta no se ha desvanecido en Aramburu, anida todavía en su alma, y este libro lo despierta en forma de poemas en prosa. Porque *Autorretrato sin mí* es una colección formada por sesenta poemas en prosa. Este registro poético, hijo del Romanticismo, al que Baudelaire imprimió un sello de modernidad, tiene también precedentes prestigiosos en la literatura española, por ejemplo, en la obra de Pío Baroja y Juan Ramón Jiménez. Personalmente, creo que el modelo elegido por Aramburu, sin pretender imitarlo, es el de *Ocnos*, de Luis Cernuda, que engancha la forma del poema en prosa al contenido autobiográfico. La autobiografía, en el caso que nos ocupa, se declara de manera más explícita que en el poeta sevillano, porque éste utilizaba el molde del relato de infancia para ficcionalizarse tras Albanio. Cada poema o viñeta narrativa funcionaba allí como un «equivalente correlativo» de la formación de la sensibilidad poética. La demostración aquí es diferente. Hay poemas

que se proponen contar de manera lacónica una historia, pero en otros ni siquiera se esboza. Común a todos ellos es la creación de una atmósfera poética, un lirismo donde se mezcla prosaísmo y belleza para transmitir lo íntimo. Los argumentos de Aramburu son muy variados, abarcan todos los aspectos del vivir, del nacimiento a la muerte, del placer a la enfermedad, etcétera. En estos poemas hay espacio para la reflexión y la duda, pues algunos de ellos no son más que interrogaciones sin respuesta o ejemplo de la ambigüedad y de lo insondable del ser humano.

INSTRUCCIONES DE USO. Este libro debe tomarse en pequeñas dosis. Se aconseja no consumir más de tres poemas de una vez. A la lectura de cada poema debe seguirle un periodo de calma reflexiva. Administrar dos o tres tomas al día como máximo. Preferentemente, mañana, tarde y noche.

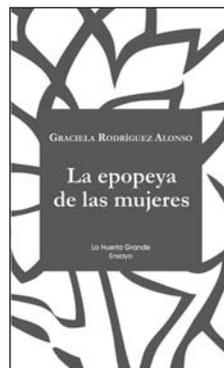
Mejor aún: beberse el libro como una buena botella de vino, a pequeños sorbos y sin prisas de terminarlo pronto. Una idea solidaria con alguno de los poemas o con lo que adivinamos un placer del autor.

Graciela Rodríguez Alonso

La epopeya de las mujeres

La Huerta Grande, Madrid, 2018

192 páginas, 12.00 € (ebook 5.99 €)



¿Eres feminista?

Por JULIO SERRANO

Graciela Rodríguez Alonso (Santander, 1958), en su ensayo *La epopeya de las mujeres*, expone la lucha universal del feminismo contra el desdén y la injusticia. En él se pregunta qué es el feminismo, abarcándolo desde sus orígenes –*Vindicación de los derechos de la mujer*, de Mary Wollstonecraft, y *La Declaración de sentimientos*, de Seneca Falls– y prestando atención a cuestiones biológicas, éticas o léxicas. Concluye con una revisión crítica del mismo, analizando dogmatismos o peligros próximos a los que denunció Margaret Atwood en su columna «¿Soy una mala feminista?». Este libro es un diálogo abierto, un homenaje y una revisión del feminismo actual en Occidente.

Ensayo libresco, se nutre de amplias lecturas y dialoga con escritores de distintas épocas –principalmente, del mundo clá-

sico–, que combina con frases de actualidad social o televisiva. Transita de Platón a Spinoza, de Szymborska a Alejandro Sanz. También es una invitación a la lectura de escritoras que han pensado acerca de la condición de la mujer: Clara Campoamor, Victoria Camps, Mary Beard, Celia Luengo, Cristina de Pizán, Victoria Sau, Amelia Valcárcel, Ida Vitale, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir o María de Zayas, entre otras.

Graciela Rodríguez cita en su libro a Cristina de Pizán, quien, en su *Epístola al dios del Amor*, escribió: «Si las mujeres hubiesen escrito los libros, estoy segura de que lo habrían hecho de otra forma, porque ellas saben que se las acusa en falso». Se pregunta a qué mundo asistiríamos «si todos los nombres de oro que engalanan la sala de lectura de la Biblioteca Nacional, ex-

ceptuando por supuesto el de algún santo, fueran nombres de mujeres, qué epopeyas estaríamos estudiando, cuáles serían sus personajes, cuáles sus hazañas si hubiéramos conocido las palabras silenciadas, las que no fueron expresadas o las que, tras ser expresadas y reunidas en cartas, en poemas, en relatos, fueron ignoradas, infravaloradas o simplemente despreciadas». Y es que la mujer en la literatura previa al siglo xx aparece bajo la mirada del hombre quien, ser completo, la define. Adolecemos de una construcción de las mujeres por sí mismas. «Según John Berger la mujer ve que es mirada por el hombre y termina por actuar mirándose a sí misma siendo mirada (por un hombre)». Mary Wollstonecraft recriminaba a los narradores de personajes femeninos añejados, ornamentales o pasivos haber contribuido a «hacer de las mujeres los caracteres más débiles y artificiales que existen». Hoy las cosas han cambiado, estamos en una época creativa, de reinención, pero no deja de ser una pregunta pertinente qué tipo de mujer tendríamos a nuestro lado, si un personaje, por ejemplo, como Lawrence de Arabia –como se pregunta la editora y escritora Teresa Cremisi– pudiese haberse creado con una protagonista de sexo femenino, cómo sería la mujer de hoy si ser mujer no hubiese sido un hándicap a la hora de imaginar un destino semejante al del viajero británico.

Si bien la igualdad de derechos y oportunidades es ya un principio fundamental de la Declaración Universal de Derechos Humanos, vigente desde 1948, el feminismo sigue construyéndose, procurando filtrarse en el terreno más arduo de las costumbres, ideologías y conciencias. «La *Ilíada* de las mujeres es una epopeya que sigue escribiéndose, una lucha que ha perseguido

la conquista de la libertad, el acceso a la educación, el derecho al voto y la entrada en el mundo laboral, entre otras cosas», nos dice. Según a qué parte del mundo miremos, vemos que es una conquista en ciernes: existen los matrimonios concertados, la mutilación genital, las violaciones, la trata de blancas, la prostitución forzada, mujeres desfiguradas con ácido, lapidadas...

Ahora bien, el feminismo para Graciela Alonso debe estar sujeto a crítica, a revisión y a diálogo, no ha de ser santificado ni dogmático. A ella le inquieta cierta gazmoñería victimista, el redundante desdoblamiento del lenguaje o la asunción de una denuncia como si fuese una condena por el hecho de que una mujer la pronuncie. Una vez dado el paso del movimiento #MeToo, necesario para sacar a la luz abusos silenciados, es necesario reconducirlo hacia el marco legal, lejos del linchamiento en la plaza pública de las redes sociales. El ensayo plantea una disidencia dentro del feminismo, una revisión o también podemos llamarlo un diálogo crítico.

«Somos lo que nos han hecho, lentamente, al correr tantos años», nos recuerda Graciela que escribió María Teresa León. Por una parte, nos han hecho, en efecto, aunque somos seres incompletos, menos mal. Por otra, somos una especie biológica, perteneciente al grupo de los primates, y heredamos impulsos que determinan nuestros actos sin acertar a darle una explicación. «Somos herederos de nuestro bautismo», decía Rimbaud, y es que llevamos el equipaje de la memoria colectiva, nos determinan las construcciones identitarias de nuestros abuelos, tatarabuelos y, en un largo etcétera, llegamos al australopiteco y más allá. Desde lo obvio hasta lo endiablada-mente intrincado y sutil, adquirimos un ba-

gaje incalculable (sería impagable el impuesto de sucesiones si se cuantificase atendiendo a estos criterios).

Que la mujer ateniense no tuviera derechos políticos ni jurídicos, que Rousseau escribiera en el siglo XVIII que «el destino especial de la mujer consiste en agradar al hombre» o que cierta filosofía del siglo XIX con Schopenhauer a la cabeza estableciera como único fin para la mujer el de la reproducción –ejemplos históricos escogidos arbitrariamente del ensayo–, no nos es ajeno al individuo del siglo XXI que somos. Determina el pensamiento, conforma el lenguaje, la urdimbre de las relaciones familiares, lo que asumimos cuando vemos a un hombre o a una mujer, así como aquello que incorporamos cuando de niños aprendemos por imitación el mundo que nos rodea. Pasa a constituirnos. Así que antes de la edad de la rebeldía, antes de someter a un pensamiento crítico –si lo hacemos, porque no tenemos una cultura generalizada analítica y deconstructiva– nuestras creencias y valores, hemos ya asumido jerarquías y posicionamientos en lo relativo a qué es ser mujer y qué es ser hombre. Influidos por un lenguaje que hereda una construcción social patriarcal, por atavismos, por tradiciones que perpetúan desigualdades de género, antes de tener tiempo de pensarnos, ya somos. ¿Qué somos?

Me pregunto por qué habré osado terminar el último párrafo con semejante pregunta. No obstante, retomo: somos, cuanto menos, propensos a incorporar unos estereotipos de género con unas raíces de milenios de existencia. De ahí que, ante la pregunta «¿Eres machista?» que flota en el aire del ensayo, haya que tragar saliva para responder y, al hacerlo, pueda haber vaivén, quizá negación visceral, ofensa o inquie-

tud. Es una interrogación difícil de contestar, porque se entremezcla lo que heredamos con lo que queremos ser y con lo que debemos ser, en donde el no resultante –generalmente es un no– es más querencia que conciencia, la confusión afecta tanto a hombres como a mujeres. Pues la herencia inoculada es común, sólo (¿sólo?) que un género resulta más perjudicado que el otro. Somos lo que nos han hecho, sí, aunque, por fortuna, hasta cierto punto. Bendita rebeldía. Nos reinventamos.

Rimbaud, desde la poesía, puso en tela de juicio la tradición judeocristiana y su concepto moral. Habló de reformularse: «Hay que reinventar el amor». Rimbaud era ajeno al feminismo, pero el feminismo sí comparte con el poeta su carácter de revulsivo, de desafío e, incluso, de blasfemo. Porque para moldear de nuevo hay que deshacer, hurgar, por ejemplo, en el capítulo 2 del Génesis y la dichosa costilla. Y a partir de ahí levantar nuevos cimientos. El capítulo 1 dice simplemente: «Dios creó, pues, al hombre a su imagen, conforme a la imagen de Dios los creó, y los creó macho y hembra». Graciela Rodríguez Alonso señala en su libro esta ambivalencia y se pregunta: «¿Por qué (y dónde y cómo y quién) esta doble versión de un acontecimiento en el que nos va la vida, nunca mejor dicho?».

Hagamos un poco de ciencia ficción: si pudiésemos estar más allá del tiempo y ver el recorrido de nuestra especie, de principio a fin, en algún punto del futuro quizá nos veríamos colonizando otros planetas, creando seres humanos manipulados genéticamente para adaptarse a la vida fuera de la Tierra, sin duda algo más cíborgs y menos sujetos a nuestra biología, ya muy lejos de la costilla de Adán. Las gestaciones fuera del cuerpo de la madre sabemos que son

posibles y se realizarán en un útero artificial que puede estar en una incubadora, quizá sobre la cómoda del salón espacial. ¿Cómo será entonces el equilibrio entre lo masculino y lo femenino? Tal vez el patriarcado sea sólo un inicio, unos pocos milenios, seguidos de milenios de feminismo, con algún experimento hembrista (discriminación sexual hacia los varones) en la galaxia x, algún foco pansexualista en los planetas más cálidos, quién sabe, está por inventar aún.

Volvamos a poner en equilibrio la balanza de la reseña, equidistante entre el tatarabuelo mono y la conquista planetaria: aquí y ahora. El aquí es España, el ahora es el que se inicia, digamos, en el momento en el que la mujer votó por primera vez, en el marco de la Segunda República, en las elecciones generales de 1933 con el protagonismo a contracorriente y decisivo de Clara Campoamor, pionera de la militancia feminista. Hasta entonces la mujer no fue considerada completamente una ciudadana, con voz y voto. Ese hasta entonces está muy próximo. Alguno de los lectores más longevos o, si no, nuestros padres o abuelos vivieron ese cambio. Estamos aún en la franja de tiempo de los testimonios directos. Desde ese momento vivimos un periodo de inflexión. Está cambiando una estructura social hasta hace poco codificada como masculina. En 1998, en *El siglo de las mujeres*, Victoria Camps afirmaba: «El siglo xxi será el siglo de las mujeres. Ya nadie detiene el movimiento que ha constituido la mayor revolución del siglo que ahora acaba». El 8 de marzo de 2018 se celebró la primera huelga feminista en España bajo el lema «Si nosotras paramos, se para el mundo». La magnitud histórica hizo que se escribiese en todos los medios acerca de la revolución feminista con una consideración novedosa por par-

te de los medios y de los partidos políticos. Pareciera que Camps estaba en lo cierto. El feminismo, además, está de moda. Es moderno, incluso vende, es políticamente correcto, por fin. El peligro es que vivimos un presente que desconfía de lo políticamente correcto, pero eso es otra historia.

No obstante, ante la pregunta «¿Eres feminista?», también planteada en el ensayo, *a priori* más sencilla de responder que la de si se es machista, la confusión es mayor si cabe. Su doble definición en el *Diccionario* de la Real Academia Española es la siguiente: «Principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre» y «Movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo». Entiendo que decir que no se es feminista es negar algo, todo o parte, del principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre. Abundan los noes, tanto entre hombres como entre mujeres. ¿Cómo es posible? Gracielita no se pronuncia a este respecto, pero intuyo que el término no ayuda. Pareciera el feminismo un machismo de género opuesto. Igualismo podría ser más apropiado. El reverso del machismo que algunos atribuyen al feminismo ha convenido en llamarse hembrismo, que sería la discriminación sexual hacia los varones y que conviene no confundir. Apenas si tiene importancia, pese a la inquietud de algunos, ya que no hay un movimiento hembrista relevante. No hay un sistema, en ningún lugar del mundo, familiar, social, ideológico y político en el que las mujeres determinen el papel de los hombres con el fin de estar sometidos a la mujer. Son voces tan puntuales y anecdóticas que resultan hasta escasas. Sólo la imaginación más descabellada puede llevarnos a temer una sociedad de tales características con los datos

que tenemos hoy. ¿A qué viene tanto recelo entonces?

La definición de feminismo del escritor argentino Andrés Neuman en su libro *Aforismos* dice: «Liberación de ambos sexos en nombre de la mujer». Y es que muchos hombres están también hartos de una mística de la masculinidad que resulta tan impostada como para las mujeres los clichés asociados a lo femenino. Resulta necesaria una didáctica del feminismo. Escuchar vo-

ces feministas que cuestionen los estereotipos e identifiquen prejuicios y que inventen nuevas construcciones identitarias. *La epopeya de las mujeres* es un puente entre el pasado, sometido a revisión, y el futuro como espacio de creación, una invitación a pensarnos para «alumbrar otros mundos posibles, que reconcilien naturaleza y cultura», y una llamada a dialogar con la historia del pensamiento y con los propios atavismos.

XIX PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



La Casa de América convoca el XIX Premio Casa de América de Poesía Americana con el fin de estimular la creación en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

1. Podrán concursar autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no estén pendientes de fallo en otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
2. Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 400 versos y su tema será libre.
3. Los trabajos se podrán remitir por correo electrónico, en formato pdf, en cuyo caso se emplearán dos direcciones distintas: la primera, premiodepoesia@casamerica.es, para el trabajo concursante con el título y el pseudónimo correspondiente; y la segunda, premiodepoesia.plica@casamerica.es con el título del trabajo concursante, el nombre, fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección, el número de teléfono del autor, así como un breve currículum.
4. Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
5. El plazo de admisión de originales finalizará el **26 de abril de 2019**. Se aceptarán envíos hasta las 24 horas (hora española).
6. El premio está dotado con cinco mil euros (5.000 €) como anticipo de derechos de autor e incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
7. El jurado estará presidido por el director general de la Casa de América, el director de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, el ganador de la edición anterior, uno o más poetas de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros. Los nombres de los miembros del jurado se harán públicos durante el anuncio del fallo del premio.
8. El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2019. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
9. El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra tuviera calidad para obtenerlo.
10. Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales enviados y los archivos de los concursantes no ganadores serán destruidos una vez proferido el fallo.
11. En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero -declarado bajo titularidad de la Casa de América-, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XIX Premio Casa de América de Poesía Americana. El participante que resulte premiado consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos en el Portal Web www.casamerica.es, en las redes sociales asociadas a la Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ningún derecho. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: **XIX Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España.**
12. La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio y los galardonados en ediciones anteriores puede consultar:
www.casamerica.es / www.visor-libros.com

Madrid, noviembre de 2018

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ n°
Ciudad _____ CP _____
DNI _____ Pasaporte _____ Email _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.

Precio: 5 €



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN



aecid



Cooperación
Española



9 771131 643008



0 0 7 6 2