

nº 865

5 €  
Julio - Agosto 2022

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

**JON BILBAO**

Correspondencias

**KATIXA AGIRRE  
& AIXA DE LA CRUZ**

Segunda vuelta

**IRENE REYES-NOGUEROL**

Mesa Revuelta

**GABRIELA YBARRA**

Dossier

**PSICOLOGÍA Y CREACIÓN**

LOLA LÓPEZ MONDÉJAR

PERE ROJO

ALMUDENA SÁNCHEZ

ELOY FERNÁNDEZ PORTA

GUSTAVO FAVERÓN

FERNANDO R. DE LA FLOR

JUSTO NAVARRO

“

**Orson Welles decía que el oficio de hacer películas es el tren eléctrico más maravilloso con el que se puede soñar. Creo que se equivocaba, la escritura es un juguete mucho más maravilloso**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

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

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

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

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

Director Cuadernos Hispanoamericanos  
**Javier Serena**

Comunicación  
**Mar Álvarez**

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

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

Diseño  
**Lara Lanceta**

Fotografía de portada de Xabier Armendariz

Depósito Legal  
M.3375/1958

ISSN  
0011-250x

ISSN digital  
2661-1031

Nipo digital  
109-19-023-8

Nipo impreso  
109-19-022-2

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

## CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

---

La revista puede consultarse en:

[www.cuadernoshispanoamericanos.com](http://www.cuadernoshispanoamericanos.com)

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

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

De venta en librerías: distribuye Maidhisa  
Distribución internacional: PanopliaDeLibros

Precio ejemplar: 5 €

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

# SUMARIO

- 4** ENTREVISTA  
**JON BILBAO**  
por Laura Fernández
- 12** SEGUNDA VUELTA  
**EL SUR COMO ESTADO DE  
ÁNIMO: SOBRE EL SUR, DE  
ADELAIDA GARCÍA MORALES**  
por Irene Reyes-Noguerol
- 19** DOSSIER  
**PSICOLOGÍA Y CREACIÓN**  
**RUIDO BLANCO QUE CONSUME**  
por Lola López Mondéjar
- 24** BREVE ATLAS DE LOS  
ESCRITORES SUICIDAS  
HISPANOAMERICANOS  
por Pere Rojo
- 28** UNA PISCINA EN MI ESTÓMAGO  
por Almudena Sánchez
- 32** CLARIFICACIONES  
por Eloy Fernández Porta
- 36** PIZARNIK, PIGLIA: EL LENGUAJE  
COMO ENFERMEDAD  
por Gustavo faverón
- 40** ANÍBAL NÚÑEZ EN  
LA DISTANCIA  
por Fernando R. de la Flor
- 44** PERSPECTIVA FERRATER  
por Justo Navarro
- 46** CORRESPONDENCIAS  
**EL EUSKERA COMO ALIAS,  
COMO CAPA, COMO DRAG  
KATIXA AGIRRE & AIXA DE  
LA CRUZ**  
por Valerie Miles
- 52** CRÓNICAS DEL ASOMBRO  
**LA PATRIA INELUDIBLE**  
por Gioconda Belli
- 54** CUESTIONARIO  
**«CREO QUE CADA VEZ HAY MÁS  
ORGULLO POR LA IDENTIDAD,  
EL FOLCLORE DE LOS LUGARES  
EN DONDE HEMOS CRECIDO»**  
Eudris Planche
- 56** UNA PÁGINA  
**CARNAVALADAS**  
por Carlos Fonseca Grigsby
- 58** MESA REVUELTA  
**WENDY NO QUIERE CRECER**  
por Gabriela Ybarra
- 62** BIBLIOTECA  
**ENTENDER LO QUE NOS PASA.**  
Javier Sáez de Ibarra  
**BOSQUE ES MEMORIA.**  
Laura Sofía Rivero  
**LOS LLANOS.**  
Alejandro Morellón  
**OCHO ENSAYOS CON VISIÓN  
GAUCHOPUNK.**  
Daniel Escandell Montiel  
**CAMINAR EL HILO.**  
Paloma Cruz  
**INTENSIDAD DILATADA.**  
Antonio Rivero Taravillo  
**EJERCICIOS DE LA MEMORIA.**  
María Cabrera  
**LA POESÍA DE MANUEL GONZÁLEZ SOSA.**  
Álvaro Valverde  
**LA PALABRA NOS SALVA.**  
Juan Carlos Abril



Fotografía de Xabier Armendariz

## JON BILBAO

**«Orson Welles decía que el oficio de hacer películas es el tren eléctrico más maravilloso con el que se puede soñar. Creo que se equivocaba, la escritura es un juguete mucho más maravilloso»**

por **Laura Fernández**

No tiene, Jon Bilbao (Ribadesella, 1972), una imagen romántica del trabajo del escritor. En realidad, dice, le molesta el romanticismo que «reboza» la profesión. «Se habla de la soledad del escritor, de las manías, de los hábitos, de las dependencias, de los rituales», dice, «pero hay otras profesiones cuyos aspectos prácticos son mucho más interesantes y trascendentales». También dice que no escribe a diario. Que alterna épocas en las que se dedica a traducir y épocas en las que escribe porque no sabe compaginar las dos actividades en una misma jornada de trabajo. «Si estoy escribiendo, empiezo el día releendo lo que escribí la víspera, para ir calentando. Cuando ya estoy bien metido en la narración, eso ni siquiera me hace falta, continúo sin más donde lo dejé el día anterior. Sin rituales ni manías particulares». Su estudio está en extremo ordenado. Si brilla el sol en Bilbao, ilumina la vieja Underwood que corona un archivador de latón. Teclea, Jon, en un teclado negro, con vistas a una ilustración enmarcada de Conan el Bárbaro. Junto al escritorio hay una estantería metálica, con un puñado de libros y cómics pulcramente amontonados, algunos, con las tripas a la vista. *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, y *Ventiladores Clyde*, de Seth, entre ellos. Encima de la mesa tiene lo previsible: cuadernos de notas, un par de diccionarios, y copias impresas de los últimos relatos o capítulos que ha escrito y aún no ha corregido, dice. También tiene un subrayador rosa. Cuando escribe, no teme leer. Al contrario, le gusta empaparse del tema y del tono, así que acostumbra a leer cosas que tienen que ver con lo que sea que esté escribiendo. ¿Está escribiendo ahora mismo algo nuevo? Por supuesto. Jon siempre está escribiendo algo nuevo. Su historia, la historia de una de las voces más mundialmente únicas del panorama literario español, podría ser la de uno de sus personajes. Y, en realidad, lo es. Amante de los cómics de superhéroes —siendo Hulk, el hombre monstruoso a su pesar, su favorito—, del western, del terror, del género, cualquiera, en tanto medio que permite al autor, y al lector, llegar tan lejos como sea capaz de imaginar, Bilbao eleva todo lo que toca a categoría de un hipnótico clásico, un otro mundo hecho de pedazos del nuestro, en el que lo cotidiano está a punto de romperse, o ya se ha roto. Desde su debut, allá por 2008, con *El hermano de las moscas*, su narrativa, siempre tentada por lo extraño, deseosa de explorar las consecuencias y aquello que nos hace ser como somos —que a veces nos limita a ser como somos—, no ha hecho más que crecer, mutar, explorarse a sí misma, explorando con ella el mundo que la rodea, y en el que su autor vive inmerso. Sí, hay un viaje hacia el yo, un yo deformado pero intensamente presente, en la obra de Jon Bilbao, decididamente manifiesto en sus dos últimos asaltos: *Basilisco* y *Los extraños*. Pero dejemos que sea el propio Jon quien nos cuente qué media entre aquel primer disparo, entre el Ojo Crítico que mereció *Como una historia de terror* en 2008, e incluso antes, y la pareja de escritores en pleno derrumbe, ufólogos mediante, de su último trabajo.

Sé, porque te lo he oído contar en alguna ocasión, que tu vocación de escritor, o de contador de historias, nació con una casa familiar. Nació, creo, del miedo que te generaba. ¿Es así? ¿Crees que las historias que inventabas para justificar lo desconocido eran una armadura? ¿Algo que te ponías para sentirte a salvo? Tal vez te decías, 'Si le doy una explicación, por terrorífica que sea, al menos tendrá una explicación'.

Pasé la infancia en una casa grande situada en un entorno bastante par-

titular, en Ribadesella, en el terreno colindante al yacimiento Rupestre de Tito Bustillo. La casa está, y sigue estando, rodeada por un terreno domado sólo en parte. Hay mucha vegetación, cuevas y animales. Cuando era niño, era un lugar de juego perfecto, inagotable. Pero también de noche tanto la casa como sus alrededores me daban miedo. Yo no diría tanto como que mi vocación nació en aquella casa, pero ésta sí avivó mi imaginación, y, tal como yo entiendo la literatura, sin imaginación es imposible escribir ficción,

aunque te ciñas al realismo más riguroso. En mis dos últimos libros he usado esa casa como escenario de historias de ficción y en ambos casos ha sido una experiencia muy grata. Sigo haciendo lo mismo que hacía de niño: jugar en las habitaciones vacías, en el sótano, en las cuevas y en el jardín. Orson Welles decía que el oficio de hacer películas es el tren eléctrico más maravilloso con el que se puede soñar. Creo que se equivocaba, la escritura es un juguete mucho más maravilloso. Te ofrece más libertad y posibilidades.

**«Pero el escritor tampoco debe ver la lectura igual que el cazador-recolector mira la sabana. No hay que olvidar el objetivo primero: el placer. Y se puede, y es sano, admirar obras que tú nunca podrías escribir, que hablan de un mundo ajeno al tuyo, con un estilo que nada tiene que ver con tu forma de expresarte»**

¿A qué escritor admiraste antes que a ningún otro?

A los primeros escritores a los que admiré —no sólo como lector sino también como aspirante a escritor— fueron Ernest Hemingway y John Cheever, Iris Murdoch y Ramiro Pinilla, Herman Melville y Joseph Conrad. Luego se han ido sumando otros, claro está. De todos modos, creo que hay que diferenciar entre la admiración del lector y la del escritor. El lector puede idolatrar; es mejor que el escritor no lo haga. Si idolatras te estás situando implícitamente por debajo del objeto de tu admiración, te autolimitas al terreno de la referencia, del homenaje

y del plagio. Un escritor no debería ver a sus ídolos como objetivos hacia los que avanzar sino como puntos de partida de los que aprovechar cuanto se pueda en el camino hacia una voz propia. Pero el escritor tampoco debe ver la lectura igual que el cazador-recolector mira la sabana. No hay que olvidar el objetivo primero: el placer. Y se puede, y es sano, admirar obras que tú nunca podrías escribir, que hablan de un mundo ajeno al tuyo, con un estilo que nada tiene que ver con tu forma de expresarte. Algunos de los libros que más me han influido tienen estas características, y lo que me ha impresionado y azuzado en ellos ha sido en ocasiones su ambición. Me refiero a libros como *Moby Dick* de Melville, *Centraluz* de Thomas Pynchon, *Doctor Zhivago* de Boris Pasternak, *Kaput* de Curzio Malaparte y, recientemente, *Solenoide* de Mircea Cartarescu.

Y sin embargo, estudiaste ingeniería de minas. ¿Qué te llevó a ella? ¿Durante cuánto tiempo ejerciste como ingeniero de minas? ¿Cómo fueron aquellos años en la universidad y tal vez los primeros de profesión? ¿Seguías escribiendo? ¿En qué momento la literatura se impuso y te matriculaste en filología inglesa? ¿Cómo fue la transición?

Estudí ingeniería de minas en parte por tradición familiar, en parte porque no se me ocurrió nada mejor y en parte por desconocimiento de dónde me metía. Cuando ya estaba a mitad de la carrera y había superado el punto de no retorno me di cuenta de que aquello no era lo mío. Decidí terminar la carrera pero necesitaba una válvula de escape, un espacio de libertad y de evasión. Al principio la lectura y el cine cumplieron esa función, pero dejaron de ser suficiente. Fue así como empecé a escribir. No tenía ninguna ambición de publicar, sólo quería sacudirme de encima, al menos durante los momentos de escritura, unos estudios que, para mí, eran pura aridez. Comencé escribiendo relatos cortos, emulando el estilo sincopado y los finales deshilachados de los relatos de He-

mingway, un autor que marcó mi paso de las lecturas adolescentes a las más adultas. Al margen de unos pocos amigos, nadie ha leído aquellos primeros relatos y tampoco merecen ser leídos. De hecho, no los conservo todos. Varios, escritos en cuadernos o con una máquina de escribir eléctrica que tenía mi padre, los he perdido, cosa que no me importa.

Después de terminar la carrera, pasé un tiempo en Estados Unidos y cuando volví empecé a ejercer, no porque me apeteciera sino porque quería independizarme. Trabajé como ingeniero cuatro años, teniendo siempre muy claro que sería una dedicación temporal. Para entonces ya sabía que quería dedicarme a la escritura. Mi intención primera era escribir guiones para el cine o la televisión, algo que desde mi inexperto punto de vista veía más parecido a una «profesión» que la escritura literaria. En otras palabras, me parecía más factible vivir de ello. Teniendo esto en mente, dejé la ingeniería y me trasladé a Madrid.

Al principio sobreviví de los ahorros y de los típicos trabajos guerrilleros del aspirante a escritor: correcciones de textos ajenos, escritura por encargo de libros infantiles y redacción de textos para enciclopedias. Al cabo de un año empecé a trabajar como guionista de televisión; primero en un concurso infantil y luego en una serie de documentales. Esta experiencia fue interesante por lo que tuvo de reveladora: iba a ser difícil vivir de escribir para la televisión y el trabajo era poco creativo y muy poco estimulante. Por suerte, todos estos trabajos los pude compatibilizar con la escritura de mi primera novela, *El hermano de las moscas*, y de relatos. Escribía siempre que podía, casi de manera ansiosa, como si quisiera compensar los años perdidos con la ingeniería; una sensación que aún persiste.

**Tu *affaire* con la filología inglesa, no fue únicamente formativo, o lo fue en muchos sentidos, porque tu prosa tiene la cadencia de la literatura inglesa, pero sabiamente trasplantada a la española, como en la más acertada y de altísimo**

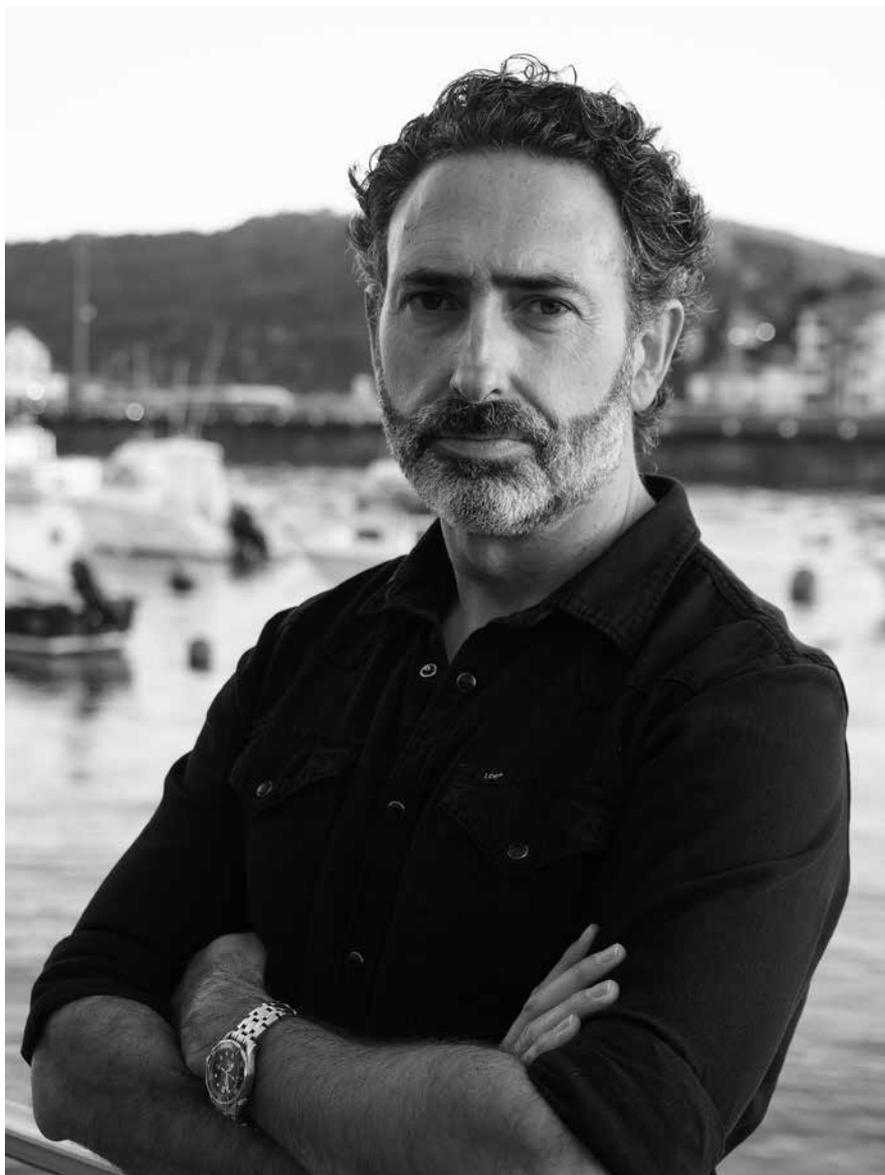
nivel literario, de las traducciones posibles. ¿De qué manera crees que ha permeado esa formación, o esa educación sentimental, en tu obra?

No sé precisar de dónde sale mi afición por la literatura en lengua inglesa, en especial por la estadounidense. Todo el cine de Hollywood que había visto y los cómics de Marvel y DC que había leído compulsivamente pudieron predisponerme a ello. Sí es cierto, en cualquier caso, que en muchos narradores norteamericanos encontré un ritmo y una nitidez expresiva con los que sintonicé de inmediato. Supongo que es inevitable que algo de eso se refleje en lo que escribo. Pero no me parece que sea mi influencia más importante. Lo que leemos en los libros de los demás nos puede ayudar a articular nuestras ideas pero no nos proporciona las ideas en sí, estas suelen provenir del entorno más inmediato: de nuestra familia, de los compañeros de trabajo y de nosotros mismos.

**Con 33 años, incluyen uno de tus cuentos en la antología Ficciones, y publicas por primera vez. Y ese mismo año, ganas el Asturias Joven por 3 relatos, que publica un año después la editorial Nobel. ¿Cómo fue aquella primera experiencia editorial? ¿De qué manera alcanzaste algún tipo de cima?**

¿Una cima? No, por supuesto que no. Una de las peores cosas que le pueden pasar a un escritor, o a cualquiera dedicado a una disciplina creativa, es creer que ha llegado a la cima. Yo veo la escritura como un aprendizaje continuo, un proceso en el que cada nuevo libro debe producirte vértigo, un camino en el que no dejas de matar a un padre tras otro.

Pero al margen de lo anterior, sí recuerdo aquellas primeras publicaciones con cariño y agradecimiento. Me sucede lo mismo con otros reconocimientos que recibí por aquel entonces, accésits y premios en concursos de relato poco conocidos, no de esos de los que se presume en las solapas de los libros. Sin embargo fueron muy importantes para mí. Los primeros pasos en la escritura son muy in-



Fotografía de Xabier Armendariz

ciertos, todo son inseguridades, lo que te parece un triunfo por la noche a la mañana siguiente se ha vuelto bochornoso, no conoces a nadie que te haga críticas constructivas ni que te aconseje; en esas circunstancias, cualquier reconocimiento exterior, por pequeño que sea, es sumamente importante, te da seguridad en ti mismo y te indica que vas por buen camino, quizás no por el mejor, pero sí por uno bueno. Más adelante me concedieron otros premios de más renombre, y que agradezco, pero no fueron tan importantes. Ayudaron al libro en cuestión al que le fueron concedidos, pero no tanto a mí.

**Teniendo en cuenta que has sido, desde el principio, un maestro de la distancia corta, y media, ¿en qué medida te sientes mejor en esa distancia corta y media? ¿Qué te proporciona el relato que no encuentras o tal vez encuentras en exceso en la novela? Decía Samanta Schweblin que, para ella, una novela es un fracaso, que ella siempre pretende el relato, ¿de alguna forma es algo así para ti? ¿Por qué?**

No soy ningún militante del relato ni de la novela corta ni de ninguna extensión en particular. No me siento a pensar ideas para un relato o ideas para una



Fotografía de Xabier Armendariz

novela. Las ideas vienen, las maduro, cobran cuerpo y sólo entonces intuyo cuál va a ser su talla. Sí es cierto que en los últimos años me he centrado en el relato y la novela corta, pero la razón principal es mi falta de tiempo para escribir una novela extensa como yo sé escribirla: sentándome delante del ordenador un día tras otro durante meses, con rutina y ritmo. Se me encasilla como escritor de relatos, pero —al margen de las publicaciones de principiante— debuté con *El hermano de las moscas*, una novela de 400 páginas, y no descarto volver a afrontar una narración así de larga. Una novela puede ser un fracaso si tu intención primera era escribir un relato, pero lo mismo se podría decir de la situación contraria. No me atrevo a situar en un ranking los géneros narrativos; cada uno tiene sus pros y sus contras.

**Hay algo que me fascina en tus relatos, y en general en tu obra, y en tu manera de estar en el mundo como escritor, y es el asunto de las consecuencias. Siempre tengo la sensación de que tus relatos comienzan donde la mayoría terminarían. Creo que no te limitas a mirar el abismo (y dejar que te mire a ti) sino que te adentras en él. ¿Cómo se te aparecen los relatos? ¿Aparece primero el personaje, la situación, o el accidente que lo precipita todo? ¿De qué manera consigues encontrar la puerta que te adentra en lo desconocido hasta en la situación más aparentemente inofensiva posible?**

Me encantan las historias que tienen comienzos lentos o finales largos. O, mejor dicho, las historias que tardan en arrancar y las que prosiguen cuando parece que en realidad ya han terminado. Me gustan porque tengo la sensación de estar espiando a los personajes «fuera de la historia», cuando «no están trabajando». No sé quién dijo que para conocer bien a alguien tienes que saber cómo mata el tiempo las tardes de domingo. Yo estoy de acuerdo e intento hacer lo mismo con mis personajes. De ahí que

a veces no empiece ni concluya mis historias en los momentos que señalaría la convención narrativa del planteamiento-nudo-desenlace. Asimismo dejo partes intencionadamente desenfocadas alrededor de la narración, de la misma manera que sucedería en una fotografía, donde aparecen enfocados los elementos protagonistas y borroso el resto. Creo que de ese modo se consigue un verismo mayor, se da a atender que la historia que se está leyendo no es algo absoluto y perfectamente trabado, más allá de lo cual ya no existe nada, o nada que merezca la atención, sino que esa historia es una más dentro de las muchas posibles en ese mundo de ficción, y algunas de estas se entremezclan o solapan con la principal.

Me cuesta mucho, y en muchos casos me es imposible, identificar cuál es la idea primera de mis historias. A veces parto de una situación —un padre que se queda a la deriva en el mar con dos niñas, o una pareja que viaja a la isla de Estrómboli a prestar ayuda al hermano de uno de ellos— pero luego, al ir ganando cuerpo la narración, al ir sumándose capas y enriqueciéndose en detalles, pierdo de vista aquella idea inicial, que queda enterrada bajo todo lo demás.

Si me obligaran a definir una idea directriz aplicable a todo, o casi todo, lo que escribo, diría que fuerzo a los personajes a apartarse de su cotidianidad para comportarse de un modo diferente, obligándolos al mismo tiempo a conocerse mejor a sí mismos, a costa de que quizá no les guste lo que descubran. A esto debo añadir mi necesidad de aportar algo personal, de tener un vínculo íntimo con mis historias. Supongo que si alguien aparcara un camión cargado de dinero delante de mi puerta y me propusiera escribir algo que no tuviera ninguna relación conmigo, yo podría hacerlo, a fuerza nada más que de oficio, pero no lo consideraría realmente un libro de Jon Bilbao, sólo un castillo levantado en el aire.

El propósito de enfrentar a los personajes a lo desconocido, junto con la necesidad de un vínculo personal con las historias, hace que a veces sea yo quien,

al escribir, tenga que enfrentarse a lo desconocido. No me atrevo a decir que ahí resida el terror, aunque no siempre es agradable lo que descubres. Pero si mientras escribo siento reparos, si pienso «no sabía que llevaba esto dentro», «no sabía que quería decirle esto a tal o cual persona», «no sabía que opinaba esto de los demás», sé que he dado con una veta que merece la pena explotar.

Y ahora, volviendo a lo cronológico, y partiendo de *El hermano de las moscas* y el Ojo Crítico de 2008, y englobando en algún sentido esa primera etapa, la etapa de Salto de Página que tan abruptamente terminó, ¿dirías que es una primera aproximación a conceptos clave en tu obra como, especialmente, la idea de lo extraño, de aquello que rompe con lo cotidiano o lo eleva a algún tipo de otro lugar, y también, por qué no, la idea de la familia? ¿Qué otros temas ves en esos primeros libros? ¿Dirías que agotaste alguno, que no ha vuelto a aparecer, o que allí tuviste un primer (y segundo y tercer) enfrentamiento con algo que luego ha ido creciendo en tu literatura?

En aquellos primeros libros ya aparecían algunos temas que se han vuelto recurrentes para mí: como el de la irrupción de lo extraño en un entorno que, a priori, no alberga misterios, o el de pasar a ver como extraño lo que antes era familiar. También empecé a jugar con ciertos códigos de la narrativa de género (terror, thriller...) pero llevándolos a mi terreno, desplazándolos del centro de la trama.

No creo haber agotado ningún tema. Ni que lo haga nunca.

El fin de Salto de Página y la búsqueda de una nueva casa editorial coincide con cierto viraje en tu obra. Publicas en Tusquets *Shakespeare y la ballena blanca*, una *rara avis* en tu carrera, algo que en su momento me pareció un prodigio de la ficción histórico-onírica, una novela homenaje a la figura del creador y el objeto de su creación, en este caso, un *Moby Dick made in Shakespeare* que

te sirve para reflexionar sobre las condiciones en las que la idea se aparece ante el escritor, la manera en que éste se obsesiona con ella y cómo, finalmente, tras un encarnizado combate, consigue encerrarla en una obra. ¿Hubo un pequeño *impasse* en ese cambio? ¿Un pequeño combate íntimo?

Lo que yo tenía en mente a la hora de escribir *Shakespeare y la ballena blanca* era una especie de ensayo narrativo en el que le daría vueltas al modo como las condiciones en que trabaja un escritor (su situación sentimental, la situación económica, lo que los lectores esperan de él, su experiencia vital...) influyen en su obra. Y como ejemplo iba a plantear la situación hipotética de Shakespeare tratando de escribir una obra de teatro que contara la misma historia que Melville en *Moby Dick*. Lo que sucede es que el ejemplo acabó fagocitando la parte ensayística.

El libro también surge de unir dos planes frustrados previos: un relato sobre un personaje secundario de *Moby Dick*, el marinero Bulkington; y un relato sobre el estreno de *Cuento de invierno* de Shakespeare.

No me planteé el libro como un golpe de timón respecto a lo que había hecho hasta entonces, sino que surgió de manera natural, de mis inquietudes y aficiones, como todos los demás libros. Sí que tengo la impresión, no obstante, de que pasó desapercibido, y no descartó recuperarlo en un futuro cercano, en una edición revisada y ampliada.

**¿En qué medida dirías que cada novela, o cada historia o grupo de historias son, en tu caso, combates? ¿Y van esos combates volviéndose más complejos, y en algún sentido, uno exagerado, «a muerte», creativamente hablando, con el paso del tiempo?**

Yo no hablaría de combate porque eso lleva implícito el sufrimiento, y yo disfruto mucho escribiendo. Sí es cierto que con cada libro intento hacer algo diferente. No renovar por completo mi forma de escribir y mis temas, sino aña-

**«En aquel libro no me plateé el tema de la masculinidad como central, pero varios de los personajes masculinos actúan de acuerdo a un deber mal entendido —hacen lo que creen que un hombre debe hacer—, mientras que los personajes femeninos hacen lo que ellas desean de verdad, una actitud mucho más sincera e inteligente»**

dir algo, dar un paso más. Y en todos los casos, lo que sí hago es vaciarme, no reservarme nada para más adelante, escribir como si eso fuera lo último que voy a escribir. No lo hago así para luchar contra el tiempo sino porque necesito vaciarme del todo para luego lleguen nuevas ideas.

La publicación de *Estrómboli* en 2016 (y el nuevo cambio de casa editorial: tu aterrizaje en Impedimenta) vuelve a suponer no tanto un viraje como un afianzamiento de tu voz narrativa.



Fotografía de Xabier Armendariz

¿Hasta qué punto es importante para un escritor, para ti como escritor, tener el apoyo de un editor que sabes que te entiende y te respeta? ¿Hasta qué punto dirías que la desorientación que a menudo parece que existe en el mundo editorial español tiene que ver con la falta de esas figuras, editores que crean en el camino de sus autores, y les permitan crecer al margen de todo?

Sin duda, es muy importante tener un editor en el que confíes. Al fin y al cabo, pones en sus manos el fruto de años de trabajo. No diré que es como entregarle a un hijo tuyo, pero sí algo que es de gran importancia para ti. Y creo que si esa confianza se pierde, ya no se puede recuperar.

No tengo ni idea de cuáles son los motivos de la desorientación en el mundo editorial, si es que la hay, y tampoco me importa. Cada vez disfruto más de la lectura y de la escritura, y, al mismo tiempo, cada vez me interesa menos el mundo literario.

Hay, en *Estrómboli*, personajes forzados a hacer cosas que no quieren hacer, o que se topan con una prueba vital, algo que va a convertirlos en otra persona, o quizá que va a desvelar la clase de persona que son. Estoy pensando en el par de buscadores de oro después del accidente, o en el tipo obligado a comerse una tarántula viva en un programa, o en el hombre en Reno ante la afrenta a su chica de un grupo de motoristas. ¿Empieza a ser, en *Estrómboli*, la idea de la masculinidad, y sus fronteras, eje de tu obra?

Una de las ideas presentes en varios de los relatos de *Estrómboli* es la diferencia entre actuar respondiendo a lo que debes hacer, o lo que crees que debes hacer, o lo que te dicen que debes hacer, y actuar respondiendo a lo que tú quieres hacer. En aquel libro no me plateé el tema de la masculinidad como central, pero varios de los personajes masculinos actúan de acuerdo a un deber mal entendido —hacen lo que creen que un

hombre debe hacer—, mientras que los personajes femeninos hacen lo que ellas desean de verdad, una actitud mucho más sincera e inteligente.

En *El silencio y los crujidos*, el llamado *Tríptico de la soledad*, hay una búsqueda del aislamiento y una exploración de sus consecuencias. Hay un Robinson Crusoe, tres, en realidad, que nunca naufragaron sino que se instalaron a sí mismos, a conciencia, en una isla desierta. ¿Hasta qué punto tu obra es un reflejo de lo que vives? ¿Dirías que cada vez más se acerca a una especie de biografía existencial? ¿Una puesta en escena ficcional del momento que atraviesas?

Claro que lo que escribo es un reflejo de lo que vivo. Si no pusiera algo de mí me sentiría un impostor. Respecto a que si estoy tendiendo a hacer una suerte de biografía existencial, puede que sí; y digo «puede» porque si está sucediendo no es de modo planificado.

*El silencio y los crujidos* es un libro sobre la búsqueda de la soledad. En aquel momento era algo sobre lo que quería pensar; escribir una ficción es mi forma de pensar sobre algo. Ahora no escribiría ese libro. Si tuviera que hacerlo, contaría de nuevo la historia de los tres Juanes, pero ahora no siento la necesidad ni la curiosidad de escribir sobre la soledad. Supongo que esto es una prueba de que el momento que se atraviesa condiciona la obra.

Y llegamos a *Basilisco* y tu obsesión por el *western*. Cuéntanos cuándo empieza tu obsesión por el *western*. ¿Qué ves en el género que te sirve de herramienta para volver sobre la idea de lo que se tiene por hombre, y también, de héroe? Porque ¿dirías que tu obsesión por el *western*, tu gusto por el mismo, tiene que ver con un gusto por la estructura de la historia —el forastero es el escritor, que se explica el mundo a partir de cómo entra en él, siempre venido de fuera, e incomprensible para el resto— o por el fondo de la misma —el mito de

algo que nunca en realidad existió, que ha existido siempre como mito y que sobre el mito se recrea—?

Mi afición por el western viene de la infancia, de la lectura de los álbumes de *El teniente Blueberry* de Jean-Michel Charlier y Jean Giraud, ese es el origen. Con los años la afición no ha dejado de crecer.

En términos narrativos, el western me interesa porque se ha convertido en un lenguaje universal. Unos códigos narrativos con un origen espacial y temporal muy concreto, y que se crearon con una función ideológica —construir un relato mitificado del nacimiento de los Estados Unidos—, acabaron saltando todas las fronteras. En ese proceso se consiguió algo muy valioso: librarse de aquel lastre ideológico. Los constructos narrativos que se crearon para contar los westerns clásicos sirven ahora para contar historias ambientadas en cualquier época y lugar. Y sin duda, puestos por ejemplo a dar vueltas a la idea de la masculinidad, ¿qué mejor que recurrir al referente del vaquero solitario, ese modelo tan exagerado que linda con la abstracción?

**Tanto en *Basilisco* como en *Los extraños* hay un *Jon*, y es inevitable pensar en la idea de una biografía ficcionalizada, o, mejor dicho, del uso del yo del autor para transformarlo en personaje dentro de la ficción. ¿Es un paso más en eso de lo que hablábamos antes, la puesta en escena ficcional del momento existencial que atraviesas?**

Siendo sincero, tengo que responder afirmativamente. Creo que era Milan Kundera quien decía que el escritor demuele el edificio de su vida para levantar el de su obra.

**En *Los extraños* además hay un juego con la idea del *marciano* para hablar de la invasión en la pareja, algo nunca explorado de forma tan, en algún sentido, cruel: el otro como elemento que ocupa un espacio que no soportamos. El género otra vez como punto de partida, pero sin rendirse por completo a**

**«No soy mitómano. Nunca he fantaseado con hablar con algún escritor del pasado. Me basta con leer sus libros. Antes prefiero sentarme con mi padre, que es héroe y faro, y que me cuente historias de su juventud, que tomarme una cerveza con cualquier figura literaria»**

**él. El género como herramienta, como medio y no como fin. ¿Qué puedes contarnos de *Los extraños* en ese sentido?**

Exacto: el género como medio y no como fin. En esta novela aparecen unas luces desconocidas en el cielo, pero no constituyen el centro de la narración, se quedan en la periferia, contribuyen a crear una atmósfera, son elementos de género al servicio de una narración realista. Del mismo modo que los fantasmas de *Cuento de Navidad* de Dickens no son lo principal; están ahí para permitir el cambio del señor Scrooge.

**Querría que, antes de acabar, nos contaras cómo ha evolucionado tu vida como lector, desde el primer impulso, la pulsión —las primeras lecturas— hasta el día de hoy. O que hagas una foto de entonces —en palabras— y una del momento presente. ¿Utilizas los libros como trampolín? ¿Lees cosas que tengan que ver con lo que escribes mientras escribes? ¿Qué autores te han servido de inspiración con más frecuencia?**

Lo mejor que puedo decir de mi evolución como lector es que no he perdido la ilusión. Diría incluso que cada vez disfruto más leyendo. A lo mejor es porque necesitas que la vida se te vaya haciendo cuesta arriba para apreciar de veras el alivio y la evasión que supone la lectura.

Mientras escribo sí que leo libros que guarden alguna relación con lo que ten-

go entre manos. No me da miedo contaminarme. Me gusta empaparme del tema y del tono.

Entre los autores que releo habitualmente están Faulkner, Sam Shepard, Iris Murdoch, Thomas Pynchon y Ramiro Pinilla.

**Luego, ¿de qué forma la traducción, apasionante oficio al que también te dedicas, deja huella en lo que haces? ¿O no deja ninguna en absoluto?**

Intento que no deje ninguna huella, aunque seguramente la deja. Por otro lado, el hiperescrutinio al que sometes los textos que traduces te lleva siempre a encontrarles fallos, y eso tiene algo de cura de humildad. No hay ningún libro perfecto, todos tienes algo mejorable.

**Para terminar, imagina que puedes sentarte a charlar con cualquier escritor o escritora, ¿con quién te sentarías? ¿Y de qué te gustaría hablar con él, o ella? Aquí, en realidad, se trata de elegir un (HÉROE), o un (FARO), no importa el asunto de charlar pero sí el por qué lo elegirías a él.**

No soy mitómano. Nunca he fantaseado con hablar con algún escritor del pasado. Me basta con leer sus libros. Antes prefiero sentarme con mi padre, que es héroe y faro, y que me cuente historias de su juventud, que tomarme una cerveza con cualquier figura literaria.

SEGUNDA VUELTA

# El Sur como estado de ánimo: sobre *El Sur*, DE ADELAIDA GARCÍA MORALES

por Irene Reyes-Noguerol

¿Qué podemos amar que no sea una sombra? Las palabras de Hölderlin permanecen como un eco durante toda la lectura de *El Sur*, novela de Adelaida García Morales publicada junto con *Bene* en 1985. En ambos relatos, la ausencia, lo innombrable, la atracción de lo que se desvanece sin remedio marcan la mirada inocente que se esfuerza por comprender lo que solo se puede leer entre líneas. El riesgo de quedar atrapada, de dejarse envolver por una telaraña tejida por silencios y relaciones ambiguas, atraviesa la escritura de una autora que merece ser rescatada.

Como datos biográficos pertenecientes a la infancia y a la adolescencia (periodos esenciales en la composición de estas dos historias), de Adelaida García Morales se destaca su nacimiento en Badajoz en 1945, su traslado a Sevilla (la ciudad de sus padres) a los trece años y su tardía escolarización, compensada por las clases particulares que su propia madre le ofreció y que aparecen reflejadas en

la obra que nos ocupa. Tras comenzar los estudios de Filosofía y Letras y unirse al grupo de teatro Esperpento, terminó licenciándose en Madrid, donde también cursó la especialidad de Guion en la Escuela Oficial de Cinematografía y conoció a Víctor Erice, su pareja durante más de dos décadas y el director de *El Sur*, película basada en el relato homónimo de la autora y reconocida por la crítica como uno de los largometrajes más fascinantes del cine español, a pesar de ser una obra mutilada (el productor decidió acortar la propuesta inicial de Erice por considerar excesivo el presupuesto).

García Morales ejerció como profesora de Filosofía y Lengua Castellana y Literatura en centros de Educación Secundaria, pero también trabajó como modelo, actriz y traductora. Tras pasar cinco años retirada en La Alpujarra granadina, debutó como escritora en 1981 con *Archipiélago* (finalista del Premio Sésamo), novela a la que siguió el volumen que incluía *El Sur* y *Bene*, así como *El silencio de*



**«El riesgo de quedar atrapada,  
de dejarse envolver por una  
telaraña tejida por silencios y  
relaciones ambiguas, atraviesa  
la escritura de una autora que  
merece ser rescatada»**

*las sirenas* (con la que alcanzó los Premios Herralde e Ícaro). Adelaida confesaba adorar los personajes marginales y quizá se sintiera reflejada en ellos a tenor de su trayectoria vital y política, bastante cercana al anarquismo. Murió en su casa de Dos Hermanas (Sevilla) en 2014.

*Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá.* Ya en el inicio de *El Sur*, contada desde el presente de la narradora, la figura del padre ausente destaca sobre todas las demás y se convierte en el motivo central de un relato que gira en torno a la relación –amable en ocasiones, tensa en otras– entre Adriana, la hija que crece en el silencio de un «hogar» extraño y poco afectuoso, y Rafael, su atormentado y solitario padre. A pesar de su inocencia o quizás gracias a ella (hay veces en que solo los niños acceden a la comprensión de un mundo que escapa a la razón), Adriana admira, reconoce y respeta la «magia» (Rafael es zahorí y no solo sabe encontrar agua, sino toda suerte de objetos con un péndulo que enseña a utilizar a su hija) de ese padre que vive aislado. A sus ojos, Rafael es una especie de brujo, un hechicero, *un ser especial que había llegado de otra tierra* y al que ella recuerda (o mejor, imagina) en una especie de trance que lo convierte en un ser mítico, más soñado que real.

Desde las primeras páginas, García Morales presenta la imagen de un padre al que Adriana adora envuelto en una especie de bruma, una sombra que pasea su nostalgia por los rincones de una casa donde habitan otras tres figuras femeninas (Teresa, Josefa y Agustina) que susurran sus críticas hacia el personaje masculino, un hombre ateo, extraño, «anormal», que no se ajusta a las reglas sociales imperantes, una especie de héroe romántico a los ojos de una niña, un don Álvaro que se salta las convenciones y que, al igual que el protagonista del duque de Rivas, tendrá un destino trágico.

Mientras que Agustina aparece como un personaje de fondo, una sirvienta apática, sin apenas caracterización, Josefa se muestra de un modo muy definido; es quien ejerce el poder en la casa y quien trata de dominar también a Adriana. Curiosamente, no forma parte de la familia, es una «recogida». Teresa, la madre, la tomó bajo su protección al conocer los malos tratos y humillaciones a los que la

sometía su marido y que la condujeron incluso a la prostitución. No deja de ser llamativo el modo en que, desde el principio, Josefa, como una fanática conversa, asume un rol de autoridad moral, una Torquemada que nadie se atreve a cuestionar y que, en las sobremesas de costura y charla, logra convencer a Teresa sin dificultad de que en Rafael habita el germen del mal y de que esto lo terminará condenando.

Esta idea, que repite incansablemente, acaba por instalarse en el personaje de la madre, fácilmente manipulable. De este modo, en la casa se manifiestan dos fuerzas enfrentadas: la inquisitorial de Josefa, una especie de Bernarda Alba, obsesionada por lograr la pureza de espíritu y eliminar cualquier idea del pecado, y la «herética» de Rafael, que no se ajusta a esos moldes convencionales diseñados por una sociedad cerrada y oscura, al modo de otras ya retratadas en la literatura española (baste recordar los asfixiantes mundos presentes en las tres grandes tragedias lorquianas).

Pero Josefa no se contenta con anular la figura paterna hasta transformarla, de un modo maniqueo, en un personaje diabólico a los ojos de una Teresa entregada a la causa, sino que también pretende moldear el carácter de Adriana. Conforme se acerca la comunión de la niña, Josefa actúa como su mentora espiritual y la somete a continuas confesiones en busca de faltas, por mínimas que sean, que demuestren cómo germina en ella la herencia maldita de Rafael. Y, a pesar de que la niña nunca reniega de la religión, sí tiene una preferencia evidente por esos «milagros» que Rafael solo comparte con ella y que la hacen sentirse valorada, como si fuera la aprendiz de un mago o la cómplice de un ser fascinante que decide honrarla con una atención que niega al resto de las mujeres de la casa, cuyo trato el padre rehúye en todo momento.

Frente a esta extraña y estrecha relación paterno-filial, que se irá deteriorando con el tiempo, el vínculo que une a Adriana con su madre parece mucho más débil. El único dato que se menciona sobre la vida anterior de Teresa es su condición de maestra, sin título desde la guerra, pero que tiene aún el don de despertar en su hija el interés

**«Y llegamos a uno de los «personajes» principales de la novela y el que le da título: el Sur, ese espacio, idealizado por la nostalgia, que ejerce una atracción tan fuerte en la memoria de Rafael que no le permite siquiera un intento de ser feliz en otro lado, un lugar y unas circunstancias que su entorno actual desconoce casi por completo y contra los que su mujer siente que no puede competir»**

por cualquier materia. A los ojos de la narradora, la madre es un personaje relegado a un segundo plano, arrastrada por los silencios de su esposo, incapaz de iluminar las sombras que rodean a Rafael desde que abandonó la luz de ese Sur mítico, donde conoció otro amor mucho más intenso, una mujer con la que todavía mantiene correspondencia y donde incluso dejó un hijo. Tras su matrimonio, Teresa comprueba con tristeza que su existencia como esposa se verá limitada a amar calladamente a un hombre que nunca va a corresponderla. Ese mismo dolor, producido por el desamor, la termina desligando afectivamente de su hija y la lleva a refugiarse en la seguridad que le ofrece el autoritarismo de Josefa, cuyos consejos acata como auténticos mandamientos.

Y llegamos a uno de los «personajes» principales de la novela y el que le da título: el Sur, ese espacio, idealizado por la nostalgia, que ejerce una atracción tan fuerte en la memoria de Rafael que no le permite siquiera un intento de ser feliz en otro lado, un lugar y unas circunstancias que su entorno actual desconoce casi por completo y contra los que su mujer siente que no puede competir. Solo al principio de la novela el personaje de Adriana parece capaz de traer hasta Rafael algunas ráfagas de luz «sureña» que iluminen sus tinieblas. Pero eso pasará pronto.

En una novela que destaca por su escasa acción y por la indagación en la psicología de los personajes, hay un momento fundamental tras el que se acelera el ritmo narrativo y se precipitan los acontecimientos hasta el suicidio de Rafael. Este punto culminante, que abre estructuralmente la segunda parte, es el viaje de los padres de Adriana a Sevilla, a ese Sur añorado de una manera tan radical por el protagonista masculino.

García Morales nunca explica qué sucede en ese periodo de tiempo en que la niña no aparece, ya que la narradora es, a la vez, un personaje del libro, Adriana, y, por lo tanto, no baja a Sevilla. El texto está narrado siempre en primera persona y el punto de vista es subjetivo; eso acentúa la ambigüedad de una novela donde son esenciales el secreto, las conversaciones en voz baja, lo que queda sin aclarar. Sin embargo, es evidente que, tras este «viaje» exterior e interior, Rafael quedará finalmente atrapado por recuerdos que le van a impedir seguir adelante con su vida; se convertirá en una especie de árbol trasplantado, incapaz de florecer bajo otro clima que el que lo vio nacer, un naranjo que se marchita poco a poco hasta secarse por dentro.

Y, frente a ello, otro «personaje», otro espacio protagonista: el de la casa familiar, el entorno que,

**«Es su despedida de la hija y del mundo, su epitafio, y pronuncia las que quizás sean las palabras más significativas y duras de este libro: *El sufrimiento peor es el que no tiene un motivo determinado. Viene de todas partes y de nada en particular. Es como si no tuviera rostro. En apenas dos líneas, García Morales condensa la dimensión aplastante de un estado depresivo, el dolor sin origen ni explicación ni cura, la angustia del desterrado que nunca podrá regresar a otro tiempo, la melancolía que ensombrece y devora el alma, la que mata*»**

tras el viaje, ya no es solo asfixiante sino que se torna también decadente: las paredes, los suelos y los muebles se agrietan y acumulan polvo, el jardín es invadido por la maleza, todo se corrompe. Este espacio refleja magistral y metafóricamente el abandono de unos padres ausentes, que condenan a su hija a una soledad absoluta. Tras su regreso, Rafael, el hombre al que Adriana adoraba, se encierra por completo en sí mismo y corta cualquier vía de comunicación con el mundo que lo rodea. Desaparecido el misterio mágico que lo unía a su hija y su propia voluntad de vivir, este personaje se convierte en un ser apático, entregado a la nostalgia y a la autodestrucción. Y Adriana, entonces, aparece debilitada, sin raíces ni asideros, una niña que ha agotado todos sus recursos para intentar conectar y comunicarse con un padre al que comienza a ver como un ídolo caído y al que contempla, en la lejanía, como una sombra: *Tú parecías expulsado de alguna tierra, caminabas errante, sin saber a dónde dirigirte.*

Sin embargo, antes de la desconexión total, del adiós definitivo que supone el suicidio del padre, hay una última conversación con la hija. Es muy breve pero muy reveladora de lo que es esta novela, una charla plagada de pausas y sobreentendidos, en la que Rafael parece querer abrirse a Adriana por un instante. Es su despedida de la hija y del mundo, su epitafio, y pronuncia las que quizás sean las palabras más significativas y duras de este libro: *El sufrimiento peor es el que no tiene un motivo determinado. Viene de todas partes y de nada en particular. Es como si no tuviera rostro.* En apenas dos líneas, García Morales condensa la dimensión aplastante de un estado depresivo, el dolor sin origen ni explicación ni cura, la angustia del desterrado que nunca podrá regresar a otro tiempo, la melancolía que ensombrece y devora el alma, la que mata.

Tras este suicidio, que da inicio a la tercera parte del libro, se vislumbra que efectivamente la

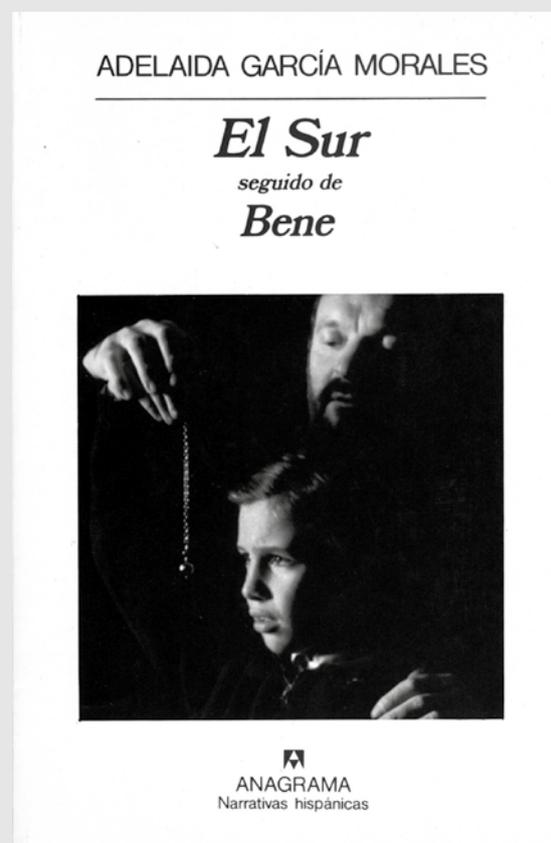
herencia «maldita» del padre sobrevive en la hija, solitaria e incomprensida por su entorno, al igual que el padre, pero que se resiste al espanto que le supone la idea de la ausencia radical de Rafael, su no existencia. Por eso, Adriana va a tratar de recuperar su imagen y de comprender su esencia, esa que pervive en el pasado. Y el libro vuelve, como en un círculo, a su comienzo, a la búsqueda de la tumba del padre, a una edad más adulta aunque aún joven de Adriana. Esta decide viajar a Sevilla, en un intento de poner nombre a los espacios del padre y a quienes lo acompañaron en esa vida anterior que tanto lo marcó. Va entonces en busca de Gloria Valle, una mujer sin más entidad para Adriana que la de la amante con quien su padre se cartió durante años. Y la encuentra, en medio de una casa reducida a escombros e invadida por la naturaleza y la ruina, en una especie de oasis paradisíaco que habita junto a un joven que termina reconociendo como su hermanastro. Se nos describe un lugar mínimo, un territorio de seguridad y pureza al margen de los destrozos del tiempo, un mundo ajeno al dolor, inventado por las manos de Gloria, para evitar el dolor del hijo y honrar la memoria del padre. De este, solo les queda un recuerdo físico: una foto de dos jóvenes quinceañeros disfrazados de don Juan y doña Inés, dos amantes también románticos, también atemporales. Las máscaras y el poder de las metáforas, los secretos tras los símbolos.

Hasta estas últimas páginas, no se logra vislumbrar el Sur más que como un paraíso perdido, un Edén del que Rafael ha sido expulsado, una Sevilla que no es la postal folclórica, alegre y vital de la mayoría de representaciones, sino una ciudad de luz y silencio, de callejuelas vacías que parecen respirar con una serenidad de siglos, un lugar que reconecta a hija y padre. Pero es especialmente con Miguel, el hijo de Gloria y su medio hermano, con quien Adriana establece una conexión semejante a la que tenía con Rafael. Como reflejo de ese vínculo paterno-filial, Adriana provoca una fascinación en Miguel que bordea el incesto y que el muchacho describe como algo mágico en su diario: *Ella me estaba esperando donde y cuando se le antojaba, y yo, sin saberlo, sin pensar en ella siquiera, iba como un sonámbulo hasta el lugar donde estuviera, como si*

*ejerciera un fuerte poder sobre un lado de mí que yo mismo desconocía.* En el Patio de los Naranjos, en los restos del Circo romano de Itálica o en cualquier espacio unido al pasado, Adriana encuentra a su hermanastro como en un hechizo, replicando el poder de ese péndulo que su padre le mostraba de niña. Y el embrujo continúa.

En esos días que la protagonista pasa en Sevilla, en ese tiempo sin tiempo, García Morales compone un retrato de un Sur misterioso: las campanas como único sonido de fondo, una atmósfera unificada por una claridad que revela y oculta, claros-curos creados por un sol que ilumina fuerte pero que también provoca sombras.

Final abierto y ambiguo de este Sur extraño, como surgido de un encantamiento, nostalgia y fuente de la devastación de un hombre, lugar donde habitan las raíces de una luz que crea y que destruye. *El Sur es un estado de ánimo.*





DOSSIER

# Psicología y creación

**Ruido blanco que consume**

por Lola López Mondéjar

---

**Breve atlas de los escritores  
suicidas hispanoamericanos**

por Pere Rojo

---

**Una piscina en mi estómago  
(o cómo he sobrevivido  
a *Fármaco*)**

por Almudena Sánchez

---

**Clarificaciones**

por Eloy Fernández Porta

---

**Pizarnik, Piglia: el lenguaje  
como enfermedad**

por Gustavo Faverón

---

**Aníbal Núñez en la distancia**

por Fernando R. de la Flor

---

**Perspectiva Ferrater**

por Justo Navarro

# RUIDO BLANCO QUE CONSUME

por **Lola López Mondéjar**

**«E' come uno che scende all'inferno. Ma quando torno – se torno – ho visto altre cose, più cose. Non dico che dovette credermi. Dico che dovette sempre cambiare discorso per non affrontare la verità. (...) Volevo dire “evidenza”»<sup>1</sup>**

Pier Paolo Pasolini

**E**n los últimos veinte años, tomando como materia de investigación obras, entrevistas, biografías, diarios y autobiografías de escritores y artistas, he ido elaborando una teoría de los procesos creativos que se sostiene en dos conceptos complementarios: el Factor Munchausen y la Función Autor. Esta aproximación no resume por entero la génesis de la creatividad, cuyo desarrollo también puede ser debido a otras circunstancias que no abordaremos aquí, pero explica el origen de gran parte de ella: aquella que parte de lo más profundo de nuestro inconsciente y que se nos impone como una necesidad irrenunciable. Escribo, decía Emily Dickinson, porque no puedo evitarlo.

Podríamos decir con Cornelius Castoriadis que todos los seres humanos son originalmente creativos y que la educación, la adaptación a las exigencias de la sociedad, mutila esta capacidad en la mayoría de ellos. En el génesis de la necesidad de crear que atraviesa todas las sociedades humanas estaría una herida colectiva original, la radical separación del hombre de la naturaleza y su acceso al lenguaje. Una separación que se reproduce e incrementa en la vida singular de algunas personas por efecto de un trauma temprano, producido por una dinámica mítica que describiremos brevemente aquí.

En los primeros momentos de su vida, el futuro creador recibiría de sus otros significativos (en nuestra cultura especialmente la madre), una fuerte inversión de reconocimiento y de afecto que constituirá la base para que se instale en él un profundo sentimiento de omnipotencia, lo que producirá un sólido Yo ideal. Sin embargo, en un momento temprano de la infancia del futuro creador, acaecerá en la vida de la madre que lo había amado y cuidado suficientemente una circunstancia ajena que la conmovió; un duelo cercano, quizás, una enfermedad física o psíquica, una separación, tal vez, que provocará la retirada inesperada del afecto y la atención que le dedicaba al bebé; re-

tirada que generará en este una pérdida brusca e inexplicable de reconocimiento y de sentido.

Fue André Green<sup>2</sup> quien describió por primera vez este proceso, al que llamó *Complejo de la madre muerta*. La madre, necesariamente no lo está, pero en el psiquismo del hijo o de la hija la desaparición de su atención y de su afecto producirá una falta, una herida de la que el precario psiquismo infantil se defenderá con uno de los mecanismos de defensa más primitivos en la defensa contra el trauma: la disociación o escisión. Mecanismo que acentuará en el sujeto la percepción y la toma de conciencia de la fragmentación que nos constituye, de modo que el psiquismo del niño quedará expuesto en el futuro a una cierta angustia de desintegración, lo que dificultará el acceso a la estabilización, a una identidad unificadora, colocando a menudo al sujeto así constituido al borde del abismo.

Además, con la retirada de la mirada<sup>3</sup> de la madre, en la mente del infante se efectuará una escisión funcional que la dividirá en dos: una parte se identificará con el Yo ideal omnipotente que incorporó la figura de apego, que lo cuidó y le proporcionó la fuerza pulsional necesaria para ocuparse ahora de la parte dañada: el niño que se sintió abandonado y desamparado tras la herida, que permanecerá, perplejo e indefenso, en otra parte del sí mismo. El incipiente psiquismo así dividido procurará evitar los traumas venideros con conductas que lo preserven del exterior, del que temerá siempre otra agresión, incrementando para ello su capacidad imaginativa, el espacio de la fantasía y la producción simbólica que le protegerá y calmará como lo hizo en aquél primer tiempo la figura de cuidados. La sublimación, desplazar energía sexual a objetos culturales y reconocidos socialmente, será en adelante una de sus defensas prioritarias.

Omnipotencia y desamparo forman así parte inseparable de la constitución subjetiva del creador. Esta alternancia está en la base de que los creadores fueran llamados *los hijos de Satur-*

1. Es como si alguien descendiera al infierno. Pero cuando vuelvo -si es que vuelvo- habré visto otras cosas, más cosas. No digo que tengáis que creerme. Digo que siempre hay que cambiar de tema para evitar afrontar la verdad. (...) Yo quería decir “evidencia”.

2. Green, André, *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte, Amorrortu*, Buenos Aires, 1999

3. Hemos de entender en forma metafórica algunos de los términos que empleamos aquí. La mirada de la madre, por ejemplo, es un momento inaugural de reconocimiento y atención que luego se perderá en gran medida en la dinámica del Complejo de la madre muerta que describimos.

no<sup>4</sup>, los melancólicos, tal y como subrayase Aristóteles, seres siempre en busca de esa feliz fusión originaria previa a la herida que estará, postulamos, en el origen del topos literario del paraíso perdido, de la experiencia del sentimiento oceánico, de la inefable sensibilidad mística y del anhelo de absoluto de los creadores.

Hablamos pues de seres escindidos que transitan entre la arrogancia y la impotencia; apoyados en la primera, en aquél narcisismo primario que naufragó después, el sujeto podrá elevarse por encima de los daños ocasionados por ese primitivo abandono y repararse a sí mismo, calmar su vulnerabilidad latente, libre de la exposición a un mundo que le resulta más amenazante que el que creará con su imaginación, haciendo de la entrega a la obra el objetivo central de su vida.

He llamado a este proceso Factor Munchausen<sup>5</sup>, tomando una de las imágenes más pregnantes de un episodio de la obra de Raspe, *Las aventuras del barón de Munchausen*<sup>6</sup>, en el que el protagonista, un hombre indestructible, durante la guerra contra los turcos en la que combate, cae con su caballo en un pantano y se hunde en sus aguas cenagosas hasta que consigue salir de él tirando hacia arriba de sus propios cabellos. La mano del barón lo sostiene como si estuviese apoyada sobre suelo firme, de modo que eleva su cuerpo, y a su caballo con él, hasta la superficie de las aguas. Se trata de una expresiva imagen de la auto-reparación: con la fuerza de la imaginación creativa, el autor, el creador, consigue salvarse de las ciénagas de lo traumático que podrían haberle anegado.

Cuando James Joyce visitó a Carl Jung para que diagnosticase a su hija Lucía, que sufría esquizofrenia, temeroso sin duda de las palabras que el psiquiatra podría pronunciar sobre el diagnóstico de Lucía, le dijo al psicoanalista que ella, como él mismo, jugaba con el lenguaje hasta romperlo. Pero Jung, certero, le respondió: Sí, pero allí donde usted naufraga, ella se ahoga. Aludiendo a una singularidad que en Joyce era juego creativo y en Lucía producción delirante.

El segundo concepto que propuse para comprender los procesos creativos fue el de la Función Autor<sup>7</sup>. Aunque lo tomé prestado de Foucault, no se corresponde con aquello a lo que el filósofo francés aludía, sino que lo desplazo para expresar las consecuencias benéficas de esa especialización en crear, de ese ocuparse en incrementar el campo de la imaginación y de la fantasía que caracteriza a los creadores, en cualquier el soporte artístico en el que se expresen. Mediante la exploración de su mundo psíquico<sup>8</sup> y la producción de una obra, que les permite metaforizar los materiales biográficos, la escritura se convierte

para el autor en un auténtico «acompañante interno» que lo consuela de la experiencia de fragmentación y de multiplicidad que lo angustian, acompañante del que los creadores extraen enormes ventajas. La primera de ellas será la producción de una identidad narrativa<sup>9</sup> que se impone sobre la biográfica, atravesada por el trauma. Poco a poco, el autor se identifica con su propia obra, que jalona y ordena los aspectos más importantes de su biografía. Esta identidad narrativa se acompaña con la inscripción en una genealogía nueva que sustituye a la real; padres literarios y personajes inventados serán quienes le permitan manejar el enigma

de los hombres y mujeres de carne y hueso de su pasado y de su presente. Una cierta integridad funcional que sutura los efectos de aquella disociación sería la tercera ventaja de la producción artística, de la salida creativa.

Esta dinámica que describimos aquí arroja luz sobre el hecho de que los artistas sufran una incidencia de trastornos mentales mucho mayor que la población general, especialmente de bipolaridad (lo que se explicaría por la alternancia entre el Yo omnipotente infantil y el Yo desamparado al que aludimos), de adicciones, depresiones y suicidios. Menos frecuentemente están aquejados de esquizofrenia, la psicosis más destructiva, pues si bien la salida creativa de aquel trauma, reeditado en múltiples situaciones de separación y abandono que la vida no dejará de proporcionarnos, le procurará cierto consuelo y un provisional equilibrio paliativo, la creación no logrará canalizar enteramen-

## **«Poco a poco, el autor se identifica con su propia obra, que jalona y ordena los aspectos más importantes de su biografía. Esta identidad narrativa se acompaña con la inscripción en una genealogía nueva que sustituye a la real»**

4. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Saturno y la melancolía, Alianza editorial, Madrid, 1991.

5. López Mondéjar, Lola, El Factor Munchausen. Psicoanálisis y literatura, Cendeac, Murcia, 2009.

6. Raspe, Rudolf Erich Las aventuras del varón de Munchausen, Nordicalibros, España, 2014.

7. López Mondéjar, Lola, Una espina en la carne. Psicoanálisis y creatividad, Psimática, Madrid, 2015.

8. La persona interior que Harold Bloom analiza en los personajes de Shakespeare, a quien atribuye la invención de lo humano.

9. Ricouer, Paul, Caminos del reconocimiento, Trotta, Madrid, 2005.



te la angustia que esa herida genera, que se expresará insistentemente en la producción de síntomas.

Pensemos en el expresivo oximoron de Clarice Lispector cuando afirma que la escritura es una maldición que salva. Ella no pudo lidiar con todos sus fantasmas pues, a pesar de la escritura y de la terapia psicoanalítica a la que se sometió, sufrió de una ansiedad de fragmentación constante que sorprendía por su intensidad hasta a su propio psicoanalista, pero cuya percepción aumentada le permitió también elaborar una obra singularísima, que detalla con precisión tanto los estados anímicos de sus protagonistas como los de la mente del autor que los concibe.

Sin embargo podemos ir más allá, pues por fuera de la obra, y aun del síntoma, queda todavía lo inasumible, lo no metaforizado, lo que pugna por expresarse sin lograr adherirse a ninguna de las oportunidades que le concede el lenguaje. Son elementos disruptivos, inconexos, separados del resto, locos; partículas elementales irreductibles a otras más pequeñas y manejables, formas oscuras, tinieblas. Si para Blanchot<sup>10</sup>, Eurídice era la inspiración y Orfeo el poeta que fracasa en cada intento por elevar a la superficie de la obra la materia informe de su prehistoria personal, el regreso al infierno de Eurídice sería la figura que representa esa parte maldita<sup>11</sup> que no se metaforiza y que persiste en su vertiente más autodestructiva, en su salvaje empuje hacia la angustia y la pulsión de muerte.

Vamos a llamar a ese resto inasimilable, productor de patología pero también causa de la insistencia en crear, *ruido blanco*<sup>12</sup>.

10. Branchot, Maurice, *La mirada de Orfeo*, 1955

11. Bataille, George, *La parte maldita*, 1949

12. Agradezco a Gala Hernández López, investigadora en Teoría de los medios y Estética cinematográfica en la universidad París VIII, que haya encontrado un nombre para este concepto durante las conversaciones en las que le expuse el enigma que con él intento nombrar.

13. Lola López Mondéjar, *Psicoanálisis y literatura, si digo agua ¿beberé?*, Enclave de libros, Madrid, 2022.

14. Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2013. pp. 1093

El *ruido blanco* es muy similar al que oímos cuando un canal de televisión no está sintonizado y la pantalla muestra una imagen de blancos, negros y grises parpadeantes mientras emite un sonido que contiene todas las frecuencias audibles por el oído humano, de manera que la presencia de ese ruido enmascara la percepción de cualquier otro sonido. El ruido blanco es la amalgama de todas las frecuencias auditivas posibles, la expresión de impulsos eléctricos que no pueden ser interpretados como señal pero que pulsan cual fotones enajenados y errantes, nómaditas, no ligados a ningún significante, sino definitivamente expulsados de lo simbólico; un *ruido blanco* al que vamos a atribuirle aquí el fracaso de la Función Autor.

La constante insatisfacción de Alejandra Pizarnik<sup>13</sup> en su lucha contra los límites del lenguaje, nos hablaría de él:

Entre lo decible  
Que equivale a mentir  
(todo lo que se puede decir es mentira)  
el resto es silencio  
solo que el silencio no existe  
(*En esta noche en este mundo*)

El silencio no existe, la separación del lenguaje de la cosa se hace insoportable porque el poeta quiere eliminarla a toda costa, quiere atrapar un real que se le escapa siempre, sin encontrar la calma, el silencio. En su entrada del 25 de septiembre de 1963<sup>14</sup> escribe Pizarnik: «Hablo de mi enfermedad de lejanía, de separación». Una conciencia de la separación, sinónimo de soledad que no le impedirá desear el milagro de encontrar en la vida real una presencia protectora. Un milagro que nunca se producirá, pues se trata de un anhelo de fusión con el objeto perdido para el que ni siquiera el esquivo acompañante interno que procura la escritura será suficiente. Ausencia estructurante que situamos en la génesis del sentimiento melancólico. Cito:

*5 de octubre (1963)* «Espera del milagro. Igualmente de niña, cuando caminaba dichosa, segura de que me seguía una presencia protectora, divina. Cuántas veces le ofrecí la ocasión de manifestarse... Me detenía con los ojos cerrados: "Va a suceder, háblame, está por suceder, háblame..."»

Y ahora. Lluve y lo espero y tal vez no venga y lo amo».

Anne Sexton también buscaba en sus amores y en sus amigos la fusión primigenia que tanto anhelaba, y les pedía una disponibilidad imposible de conceder al otro sin perdernos a nosotros mismos en esa entrega, por lo que su insatisfacción estaba también garantizada. En una de las cartas que le escribe a su admirada Erica Jong unos meses antes de suicidarse, le confiesa<sup>15</sup>:

«Solo puedo asentir atontada cuando dices que sientes “un hambre muy profunda en mi interior”. Mis ondas cerebrales no hacen más que decirme que eso es algo básicamente desagradable y humillante, pero ahí están, y llevo toda esta semana sumida en un lodazal de desesperación absoluta».

Un hambre voraz de calidez que no podía satisfacer ni su marido, ni sus amigos, ni los hombres que conoció en el servicio de citas por ordenador al que recurrió tras su divorcio, ni la religión a la que se entregó en sus últimos años. Tampoco la escritura.

*Ruido blanco*, voracidad autofágica, melancolía por la pérdida de un objeto desconocido y ansiado que devora el ser, a veces hasta su aniquilación.

La depresión que atormentó en distintos momentos de su vida a Leonora Carrington, quien expresó en su pintura y en su escritura algunas de las fantasías que poblaron sus delirios de juventud y sus sueños, serían también ejemplos de ese ruido interno que se resiste a ser interpretado, a convertirse en señal, a metaforizarse en obra, pero que insiste y perturba, angustia y consume, a veces con la producción de síntomas, otras con efectos letales, aunque Leonora logró dominarlo hasta su muerte.

La experiencia de fragmentación, de ser muchos, a la que la mayoría de los escritores llaman caos, está en el origen de ese *ruido blanco*; poner orden en el caos es casi un lugar común, una de las funciones más reconocidas de la escritura, según declaran frecuentemente los autores.

Escribe Paul Auster<sup>17</sup>:

«Todos tenemos que poner orden en el caos de nuestra vida cotidiana, todos tenemos que hallar un medio que nos evite caer en la locura».

Los hijos de Saturno corren peligro, pero ese peligro interno se torna en reclusión y estigma con mayor frecuencia en las mujeres que osan crear. Lo sabía Alda Merini, a quien llamaron histérica como a todas las que abandonaron la camisa de fuerza que las esclavizaba en un rol femenino que no podía contener su personalidad; pero la camisa de fuerza de Alda Merini fue real. Lo supo Charlotte Perkins Gillman, quien describió en su conocido relato, *El papel pintado amarillo*<sup>18</sup>, el tormentoso encierro que sufrió como paciente del ínclito Dr. S. Weir Mitchell, adalid de los tratamientos médicos que se aplicaban a las mujeres por fuera de la norma.

De histeria e hiperestesia fue diagnosticada la poeta chilena Teresa Wilms antes de su suicidio, a los veintiocho años. La hiperestesia es un trastorno de la percepción que aumenta la intensidad de las impresiones sensoriales, de manera que el

afectado experimenta de manera extraordinaria estímulos de baja intensidad que para otros pasan desapercibidos; hoy, en nuestro mundo hiper-diagnosticado e hiper-patologizado, los creadores serían calificados de Personas altamente sensibles. A este respecto, Elías Canetti<sup>19</sup>, en *Diálogo con el interlocutor cruel*, se consideraba a sí mismo un explorador de las emociones, y afirmaba:

«Pero lo cierto es que un hombre como yo, que conoce la intensidad de sus impresiones y siente cada uno de los detalles de cada día como si éste fuera su único día [...] pero al mismo tiempo no combate esta predisposición puesto que le interesa justamente el relieve, la agudeza y concreción de todas las cosas que van formando una vida, resulta, pues, que un hombre de estas características explotaría o acabaría desintegrándose de cualquier forma si no se calmara escribiendo un diario (pp. 341)».

La agudeza de Canetti le lleva a subrayar una característica propia de las personas creativas a la que ya aludimos: lejos de combatir esa intensidad de percepción como hace el común de los mortales, la cultivan para diseñar su propia obra en un ejercicio incesante de reflexividad. De ahí que el equilibrio logrado sea tan a menudo demasiado inestable, pues esta exploración les expone también al dolor.

Pero el fracaso más estrepitoso de la Función Autor, esto es, de la capacidad de la escritura para integrar y estabilizar el frágil mundo psíquico de los creadores a través de esa piel de palabras, tiene como exponente máximo el suicidio, y las verdaderas causas del suicidio son insondables, dado que quienes consiguen acabar con su vida son inaccesibles al análisis. Sin embargo, en las biografías de los suicidas encontramos con frecuencia un profundo sentimiento de ausencia de reconocimiento –fundada o fruto de su necesidad excesiva del mismo–, como observamos en John Kenedy Toole o Foster Wallace.

Las causas de la autólisis pueden ser múltiples, pero proponemos colocar en esa incógnita, esa insondable X que nos interroga, nuestro ruido blanco, un sonido incisivo, persistente e indecifrible frente al que algunos de los aquejados por la fiebre de absoluto solo pueden desprenderse apagando para siempre el televisor. En palabras de Tzvetan Todorov<sup>20</sup>:

«Si se busca el absoluto en estado puro, se encuentra la muerte y la nada: quien está vivo es por fuerza imperfecto y puede perecer».

15. Sexton, Anne, Un autorretrato en cartas, Linteo, Ourense, 2015.

16. La infructuosa búsqueda de fusión en la vida real a la que se entregan muchas escritoras y artistas, y el desencanto consiguiente, las conduce a menudo a la religión o a un encuentro con la experiencia mística. Es el caso de Anne Sexton, Carmen Laforet, Elena Fortún, entre otras.

17. Auster, Paul, Una vida en palabras. Conversaciones con I.B. Siegmundfeldt, Seix Barral, Barcelona, 2016.

18. Perkins, Gillman, Charlotte, El papel pintado amarillo, Editorial Contraseña, Zaragoza, 2012.

19. Canetti, Elías, La conciencia de las palabras, Obras Completas V, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.

20. Todorov, Tzvetan, Los aventureros del absoluto, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2007.

# BREVE ATLAS DE LOS ESCRITORES SUICIDAS HISPANOAMERICANOS

por **Pere Rojo**

## «Escribir libros es un oficio suicida»

Gabriel García Márquez

### 1. El suicidio es un acto de libertad:

Aunque hay gente que piensa que el suicidio es la libre elección de personas extremadamente lúcidas, no es así en la gran mayoría de casos. Este es el primer mito que quiero que desterremos de nuestro imaginario<sup>1</sup>. Más de 800.000 personas se suicidan al año en el mundo, pero esta cifra es la que queda fijada en las estadísticas. De todos ellos no podemos saber realmente cuántos escriben regularmente o cuántos han llegado a publicar algo en algún medio. Si se indaga lo suficiente en cada caso acabamos encontrando que al menos en el 90% de ellos se puede hacer un diagnóstico psiquiátrico<sup>2</sup>. La mayoría de los suicidas tiene depresión y nada hay de filosófico o romántico en matarse cuando uno está sumido en un estado que le hace pensar que la vida no vale la pena por primera vez en 20, 30, ó 60 años y que incluso el mundo estará mejor sin ti.

Y en este punto entra en escena Séneca, nacido en Córdoba, aunque viviera y se suicidara en Roma. Séneca parece el ejemplo perfecto de suicida filosófico que viendo que no le quedan más que sufrimientos en esta vida, en pleno uso de sus facultades, decide ponerle fin. Apoyando esta tesis podríamos citar aquellas palabras suyas a Lucilio: «Si el cuerpo ya no se vale por sí mismo, ¿por qué no ha de ser preciso librar al alma de sus penas? Y además, tal vez sea menester hacerlo antes de lo debido, no sea el caso que cuando lo tengas que hacer no puedas». Lo que ocurre es que si nos quedásemos ahí no tendríamos en cuenta que el terrible Nerón le ordenó cortarse las venas y que sólo podía elegir entre obedecer o ser asesinado, así que se cortó las venas. No se puede decir que fuera un suicidio elegido libremente.

Habrá quien insista en que Alejandra Pizarnik se suicidó porque era libre de hacerlo y ejerció su derecho. Por eso tal vez nos

dejó escrito en el pizarrón de su cuarto de trabajo un poema que incluía este verso: «no quiero ir nada más que hasta el fondo». Pero Pizarnik estaba muy enferma, aunque no esté claro su diagnóstico. Ocho años antes de no regresar al psiquiátrico y matarse con cincuenta pastillas de Seconal ya le había escrito a Cortázar sobre lo que había: «Julio, fui tan abajo. Pero no hay fondo... ». Su sabio amigo no pudo ayudarla. Nadie pudo.

### 2. Los intentos de suicidio son una llamada de atención:

José Agustín Goytisolo no saltó de la ventana de un tercer piso en Barcelona para llamar la atención. Pero tampoco creo lo que afirma la Wikipedia de que se cayó porque sufrió una crisis convulsiva. Dicho con palabras del último libro del poeta: «Poner fin al dolor causa dolor»<sup>3</sup>. La vida causa dolor y si tu madre ha muerto en un bombardeo y tu padre te prohíbe hablar de ella, es normal que te hagas poeta o escritor como se hicieron tus hermanos y le pongas el nombre de tu madre a tu hija. Goytisolo además sufría depresiones que no se curaban ni con ingresos, ni con litio, ni con haloperidol ni con electroshocks.

Su amigo Gabriel Ferrater sí que recorría Barcelona en sus últimos tiempos llamando la atención. Bebía y se consumía. Según escribió Goytisolo: «este hombre fue en vida / un marginado auténtico / que odiaba los rituales / y despreciaba los mitos / un solitario erguido / entre la multitud». Erguido y visible que, como todos los alcohólicos, se suicida sorbo a sorbo. Pero la ginebra no era suficiente y, cansado quizá de llamar tanto la atención se tomó unas pastillas, selló su cabeza dentro de una bolsa de plástico de El Corte Inglés, y dejó libre el espacio en el que no se encontraba<sup>4</sup>.

1. World Health Organization. *Preventing suicide*. 2014.

2. J. M. Bertolote et al., "Psychiatric Diagnoses and Suicide: Revisiting the Evidence", *Crisis: The Journal of Crisis Intervention and Suicide Prevention* 25, núm. 4 (2004): 147-155, <https://psycnet.apa.org/doi/10.1027/0227-5910.25.4.147>.

3. Goytisolo, JA. (1996) *Las horas quemadas*. Lúmen.

4. Navarro, J. (2003) *F. Anagrama*.



Fotografías de Alejandra Pizarnik y Alfonsina Storni. Fuente wikipedia

quilo si hubiese sabido que Quiroga padecía un cáncer de estómago incurable. Por las dudas, en sus consejos para cuentistas incluía este: «El truco consiste, claro está, en matar, a pesar de todo, al personaje». Quiroga sabía de escribir y de sufrir y no quería más. Su amiga Alfonsina Storni dijo de su suicidio: «Morir como tú, Horacio, en tus cabales, / y así como siempre, en tus cuentos, no está mal; / un rayo a tiempo y se acabó la feria... / Allá dirán». Este suicidio sería eutanasia según lo que recoge la ley española desde 2021, que dice que el requisito para poder solicitarla es «estar en una situación de padecimiento grave,

La muerte de Ferrater, ocurrida cinco meses antes de la de Pizarnik, conmocionó a su amigo Alfonso Costafreda, que, en su destierro en Ginebra, donde trabajó para la OMS, sólo aguantó un par de años más. Su último libro, *Suicidios y otras muertes*, contiene dedicatorias a otros suicidas como su amigo Ferrater, y todas las explicaciones que quizá se reducen a una. Jaime Gil de Biedma, que sólo llegó a declararse muerto como poeta, una forma *light* de suicidio, cree que Costafreda se suicidó porque «apostó toda su vida a una sola carta: ser poeta. Y que cuando descubrió, como a todos nos ha ocurrido, que nunca sería el poeta grande que había soñado, no quiso ser, ni aparentar, ninguna otra cosa».

En Ginebra, medio siglo antes, se suicidó con veronal José Antonio Ramos Sucre. Ser cónsul de Venezuela no le salvó del insomnio ni del miedo a perder sus facultades mentales. Cuarenta años tenía. Pedro Casariego, el hombre delgado que no flaqueará jamás, se tiró al tren en la estación de Aravaca. Todos queremos llamar la atención, vaya tontería, pero el que hace un intento de suicidio es porque sufre mucho.

### 3. Quien realmente quiere suicidarse, no avisa:

En cierta ocasión, Ferrater despidió a los comerciales de la editorial para la que trabajaba con esta frase de Shakespeare: «Be mad and merry, or go hang yourselves». Si decir que ya no eres poeta y añadir a tus colegas que sean felices y que hagan locuras o si no que se ahorquen no es avisar, yo no sé. Pero es que además, Ferrater repetía a quien quisiera escuchar, que se mataría antes de cumplir los cincuenta y lo cumplió veinte días antes de la fatídica fecha.

Claro que lo que hizo Horacio Quiroga fue aún más claro, sin la sutileza de aquellos que empiezan a desprenderse poco a poco de sus posesiones. En 1937 entró en una farmacia de Buenos Aires, pidió cianuro y cuando le preguntaron que para qué lo quería, dijo que para qué lo iba a querer, para matarse. Supongo que el farmacéutico no se habría quedado tan tran-

crónico e imposibilitante o de enfermedad grave e incurable, padeciendo un sufrimiento insoportable que no puede ser aliviado en condiciones que considere aceptables».<sup>5</sup> Si realmente vas a morir de alguna enfermedad terrible en breve, todo es muy distinto. Alfonsina Storni siguió un año después la senda de Quiroga. Caminó hasta perderse en las aguas del océano en Mar del Plata cuando su cáncer de mama ya había recidivado y amenazaba con llenar de dolor lo que le quedara de vida. Nada que ver con su amigo Francisco López Merino que se pegó un tiro en la cabeza a los 23 años en La Plata, una década antes, dejando una importante huella, al menos en «Elogio de la sombra» de Borges. López Merino, sano, pero hipocondriaco, dijo en el bar a sus amigos: «Voy hasta el baño» y allí se pegó un tiro en la cabeza. Cuánto mal ha hecho el Werther de Goethe.

Quiroga, Storni y también a Reinaldo Arenas optaron por la eutanasia. El cubano que primero luchó contra Batista, después sufrió represión en el castrismo por ser homosexual y al final huyó, acabó enfermando de SIDA en el fatídico Nueva York de los 90. Arenas también eligió acabar antes de que se lo llevara aquella enfermedad incurable que dejaría de ser mortal en cinco años. Después de sufrir todas las complicaciones posibles del SIDA y de dar por terminada su obra se despidió con una carta que concluye diciendo: «Cuba será libre. Yo ya lo soy», y se tomó un cóctel de pastillas con whisky.

### 4. No se debe preguntar por las ideas de suicidio:

La verdad es que los suicidas sí avisan, aunque no se les escuche y por lo tanto no les puede hacer mal que alguien que les quiere o se interesa por ellos les pregunte si se les ha pasado por la cabeza la idea del suicidio. Es una pregunta abierta que, si se la hubiesen hecho a Leopoldo Lugones, quizá habría dicho que sí, que lo pensaba, que se sentía acabado. El caso es que un año después de la muerte de su amigo Quiroga, esta vez en Tigre, un poco al norte de Buenos Aires, se suicidó con arsénico diluido en whisky. Se cuenta que su hijo le coaccionó para que

5. Boletín Oficial del Estado «BOE» núm. 72, de 25 de marzo de 2021, páginas 34037 a 34049.

**«Larra vivió rápido, como se vivía antes, y con veinte años se convirtió en el más influyente articulista de principios del siglo XIX. Y su valentía se mide también por su objetivo de sacudir las conciencias adocenadas de sus contemporáneos. Pero además de valiente, podríamos decir que su suicidio fue romántico y, por tanto, egoísta»**

abandonase a su joven amante y de ahí cayó en una depresión. Sesenta y tres años de edad eran muchos para aquella época y menos mal que no asistió a la historia de su familia porque se habría muerto otra vez, pero de tristeza.

José María Arguedas, treinta años más tarde, después de múltiples episodios depresivos, sentía que no iba a sobrevivir a su libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Llevaba años aislándose de sus amigos y renunciando a sus cargos, pero a pesar de los tratamientos no mejoró. Su declive se aceleró desde su primer intento de suicidio en 1966 y en 1969 se encerró en los baños de la Universidad de Lima y se pegó un tiro en la cabeza que tardó cinco días en matarlo del todo. Su ideación suicida era clara y no habría empeorado si alguien le hubiese preguntado por ella.

Según el estudio canónico de Nancy C. Andreasen, los escritores de ficción presentan trastornos afectivos como depresión mayor o trastorno bipolar en el 80% de los casos, 30 puntos por encima del grupo control<sup>6</sup>. Así que, cuando se trata de escritores, no está de más preguntar por sus verdaderas intenciones. No habría estado mal, desde luego, que alguien se la hubiese formulado a Ángel Ganivet, recién rescatado de las gélidas aguas del Duina. Oye Ángel, ¿sigues queriendo matarte?. Pero nadie preguntó y él volvió a tirarse empecinado en ahogarse dos veces en el mismo río y ya no lo pudieron salvar. Como a Virginia Woolf, el río se tragó a Celan, y también

a Juan Larrea, el personaje de uno de sus libros al que Semprún mandó suicidarse por él una década después de Celan. Luego Semprún visitaría Buchenwald con la poesía de Celan debajo del brazo.

**5. Las personas que se suicidan son valientes o son egoístas:**

No es imprescindible ser más valiente o más egoísta que la media. Valientes fueron Bierce y Cravan desapareciendo en México. Los artistas son así, entregados al arte y a la vida, si no, no serían artistas. Valiente fue Héctor Álvarez Murena cuando declaró que el escritor debería estar contra el tiempo, pero no hay constancia de que fuera más valiente que místico y lo que sí sabemos es que bebió toda su vida, pero más aún sus últimos días y la verdad es que no apareció muerto en su cuarto de baño con muchas botellas de vino como cuentan algunos. Su mujer lo volvió a acoger en su casa porque le pareció que había bebido demasiado los últimos días y entonces falleció allí con sus hijos de un infarto.

No sé si los escritores que se matan con enormes dosis de alcohol son valientes, pero lo que sí sé es que son suicidas. Gabriel Ferrater aceleró un poco el proceso, pero hay muchos que se mataron bebiendo como John O'Brien en su *Leaving Las Vegas*, Poe en su *delirium tremens* o Dylan Thomas que batió el record con sus dieciocho whiskies y murió. Luis Criscuolo, ya cirrótico, decidió tomarse coñacs hasta matarse. Cuando llegó a diecisiete se desmayó y falleció.

Larra era valiente, no hay duda. En su época aún no se había pronunciado por primera vez la famosa máxima: «vive rápido, muere joven y deja un bonito cadáver», que él se tomó muy a pecho y, como se dijo durante mucho tiempo, por amor se pegó un tiro en la cabeza a los veintisiete años. Larra vivió rápido, como se vivía antes, y con veinte años se convirtió en el más influyente articulista de principios del siglo XIX. Y su valentía se mide también por su objetivo de sacudir las conciencias adocenadas de sus contemporáneos. Pero además de valiente, podríamos decir que su suicidio fue romántico y, por tanto, egoísta. Durante mucho tiempo se culpó de la muerte de Larra a Dolores, la mujer que se fue con otro.

Los que tuvieron la tarea de enterrar a Larra no se plantearon si era valiente o egoísta su suicidio. Ellos, en su furor diagnóstico, se centraron en lo que les importaba en aquel momento y sin saberlo respaldaron la tesis de este texto. Si se centraban en el hecho del suicidio, no podían enterrarlo en suelo santo, pero dieron una pequeña vuelta al asunto y se preguntaron si los locos se entierran en sagrado. Los locos sí, dijo el cura. Así que aquí se elaboró su teoría diagnóstica: Larra estaba loco y por tanto se pudo enterrar en el cementerio de Fuencarral, un gran avance para los suicidas del mundo que a partir de entonces ya no se tendrían que suicidar de incógnito para evitar represalias contra sus familias.

6. Andreasen NC. Creativity and mental illness: prevalence rates in writers and their first-degree relatives. *Am J Psychiatry*. 1987 Oct;144(10):1288-92. doi: 10.1176/ajp.144.10.1288. PMID: 3499088.

## 6. El suicidio no se puede prevenir: los medios no deben hablar del suicidio porque se contagia:

Una información adecuada sobre los casos de suicidio puede servir para promover la salud mental y para prevenir suicidios<sup>7</sup>. Esto fue justo lo contrario que consiguió Goethe con su *Werther*<sup>8</sup> que se ha titulado también en español: *Las penas, Las tribulaciones,*

*Las tristezas o Las desventuras del joven Werther*. Pero Goethe no se suicidó. El único que lo hizo fue su personaje y un montón de lectores que lo tomaron como ejemplo y excusa. De ahí el llamado «efecto Werther» cuya existencia ha confirmado la literatura científica<sup>9</sup>. Detrás del joven Werther se fueron al menos: Salvador Benesdra, una especie de John Kennedy Toole que saltó por la ventana de su décimo piso en Buenos Aires a los 43 años, probablemente influido porque sólo consiguió que lo publicaran póstumamente; Arturo Borja Pérez que se autoadministró con solo 20 años en su Quito natal una sobredosis de antidepresivos tricíclicos; Andrés Caicedo, que decidió morir en Cali a los 25 años con su primer libro recién publicado en la mano; Adolfo Couvé en Cartagena, Chile; Jorge Cuesta en Tlalpan, México; Joaquín Edwards en Santiago de Chile; Javier Egea en Granada, España; Rodrigo Lira en Santiago de Chile; José Mallorquí, barcelonés que se suicidó en Madrid, España; Carlos Obregón, un poeta colombiano que también se suicidó en Madrid; Carlos de Rokha, en Santiago de Chile; Guillermo Rosales, otro cubano muerto en Miami; Armando Rubio, también en Santiago; José Asunción Silva en Bogotá, Colombia; y para terminar la lista de los que he encontrado, Teresa Wilms, quien muy bien podría haber pasado a la historia como la poeta más revolucionaria de la generación del 27 si no hubiese nacido en Viña del Mar y si no se hubiera suicidado en París en 1921. Todos los caminos llevan a París y, en casos escogidos como el suyo, al Cementerio Père Lachaise.

Me ha quedado un artículo muy lleno de hombres suicidas. Es verdad que la proporción de suicidas hombres es de casi el doble que de mujeres en todo el mundo, pero en los países hispanoablantes llega a ser de entre 3:1 y 4:1.



Fotografías de Teresa Wilms y Antonieta Rivas Mercado. Fuente wikipedia

Nuestra tarea sería intentar contrarrestar el efecto Werther con su kriptonita que ya ha sido bautizada como el Efecto Papageno. Si a Papageno<sup>10</sup>, cuando pretende suicidarse, tres espíritus son capaces de convencerle de que no lo haga, nosotros también podemos intentarlo. Habría sido bonito haber interceptado a la escritora mexicana Antonieta Rivas Mercado, desencantada con su amante casado, el político y escritor José Vasconcelos y haberle convencido de que no se pegara un tiro. Antonieta, mujer, tú que eres joven y brillante y puedes encontrar cien hombres mejores que él que sólo te quiere como amante. Antonieta, yo te comprendo, tu madre te abandonó cuando tenías 13 años, se fue con su amante a Europa y te dejó el marrón de cuidar a tus hermanos menores. Antonieta, así buscaste tú el amor desesperadamente, pero ¿de verdad que lo mejor que se te ocurre hacer cuando tu amante va a regresar con su esposa a México es pegarte un tiro con su pistola sentada en un banco dentro de Nôtre Dame?

### Finale:

Como espero que haya quedado claro, todas las afirmaciones escritas en negrita son falsas. Mi interés por el tema del suicidio viene de largo, pero tiene mucho que ver con que escribo y soy psiquiatra, dos factores de riesgo tremendos para la enfermedad mental y el suicidio, por lo que no es extraño que haya escrito un libro titulado *Los escritores suicidas*<sup>11</sup> en el que aparecen algunas de las historias aquí mencionadas. Solo quiero que recuerden esto: la enfermedad mental y la ideación suicida tienen tratamiento y el tratamiento principal es la psicoterapia apoyada muchas veces en los fármacos y en un abordaje psicosocial del caso.

7. Acosta Artilles FJ, Rodríguez Rodríguez-Caro CJ, Cejas Méndez MR. Noticias sobre suicidio en los medios de comunicación. Recomendaciones de la OMS [Reporting on Suicide. WHO recommendations for the Media.]. Rev Esp Salud Publica. 2017 Oct 24;91:e201710040. Spanish. PMID: 29064462.

8. Goethe JW von. (1997). *Werther*. Edaf.

9. Lutter M, Roex KLA, Tisch D. Anomie or imitation? The Werther effect of celebrity suicides on suicide rates in 34 OECD countries, 1960-2014. Soc Sci Med. 2020 Feb;246:112755. doi: 10.1016/j.socscimed.2019.112755. Epub 2019 Dec 20. PMID: 31884238.

10. Lutter M, Roex KLA, Tisch D. Anomie or imitation? The Werther effect of celebrity suicides on suicide rates in 34 OECD countries, 1960-2014. Soc Sci Med. 2020 Feb;246:112755. doi: 10.1016/j.socscimed.2019.112755. Epub 2019 Dec 20. PMID: 31884238.

11. Rojo P. (2014). *Los escritores suicidas*. UNO editorial.

# UNA PISCINA EN MI ESTÓMAGO

(O cómo he sobrevivido a *Fármaco*)

por **Almudena Sánchez**

**E**mpezaré con una conclusión acelerada: todo trastorno mental merece ser contado.

Voy a intentar explicar esto de forma diluida, casi burbujeante, como se habla de fantasmas, espíritus e invisibilidades. Después de muchos meses curada de una depresión que me zarandeó durante tres años y releendo el libro que escribí sobre ella, *Fármaco* (Literatura Random House, 2021) con ojos racionales, me he dado cuenta de que las enfermedades mentales se sitúan entre el género de terror y lo fantástico. Entre la imposibilidad y el éxtasis. ¿Cómo no hablar de monstruos, entonces? ¿Cómo no caer, al igual que *Alicia en el País de las Maravillas*, por un boquete profundo persiguiendo al conejo?

El conejo es la enfermedad mental. Lleva un reloj de pulsera y tiene prisa.

Alicia cae y cae (en esa tubería oscura del inconsciente) y su realidad se distorsiona y se torna surrealista: se vuelve grande, pequeña, conoce a un felino loco y empieza a experimentar un delirio ilimitado que despliega en ella una serie de traumas (que no se nombran, pero la rodean). Partiendo de esa premisa, considero que donde mejor se pronuncia la locura es en el arte:

«Alicia estaba ya tan acostumbrada a que todo cuanto le sucediera fuera algo extraordinario, que le pareció de los más soso y estúpido que la vida siguiera por el camino normal».

Por tanto: ¿Se hubiera quedado Alicia a vivir en El País de las Maravillas? ¿Estamos sujetos a una normatividad inevitable? ¿El de Lewis Carroll es un final que parece feliz y sin embargo es tristísimo?



# «Me he dado cuenta de que las enfermedades mentales se sitúan entre el género de terror y lo fantástico. Entre la imposibilidad y el éxtasis»

La locura posee, al tiempo, algo mágico y tenebroso. Es un concepto que se mueve entre *querer* y *no querer*. *Ser* y *no ser*. *Estar* y *no estar*. Podría decir que es adictiva, aunque posiblemente sea mucho más que eso, puesto que se la echa de menos. Y añorarla, supone haberla amado de forma abrumadora.

La expresión «echar de menos» la inventó un búfalo drogado.

Cuando explotó una Depresión Mayor en mi cuerpo, acababa de cumplir 32 años mirando abismos y abrazando libros. Ambos actos por igual. Se me iban los ojos directos al vacío y a las ficciones. Experimentaba la misma sensación de orfandad con unos que con otros. Y no entendía nada. ¿Buscaba el peligro y la tabla de salvación? Quizá, lo que sentí al inicio de mi depresión —intentando ser precisa— fue la ruptura de un cristal a la altura del esófago. Pero no un cristal resquebrajado por la vorágine de los años o porque el viento lo golpeara y lo acabara destrozando.

Era, más bien, como si un niño tirara una piedra a mi ventana interior.

La infancia quebrándose.

De hecho, no sabría unificar *Fármaco* en una temática concreta. No creo que sea un libro que hable enteramente de la depresión, sino que hace un recorrido traumático por los ángulos de mi crecimiento melancólico. Las habitaciones oscuras y el insecto que se desarrolló en sus esquinas, durante mi niñez y adolescencia: Gregor Samsa incubando huevos detrás de mis rodillas.

*Fármaco* y mi vida se tropezaron en un punto y se han separado en otro. Hemos ido de la mano. Es la primera vez que me sucede: que un libro siga el ritmo de mi vida. Que se ajuste a la temporalidad de mi sufrimiento.

Una relación de pareja químico-atómica.

Sucedió así: realicé la última relectura del manuscrito final ingiriendo una cantidad de 37,5 mg de un antidepresivo. Es una cantidad mínima, casi un placebo. Después, llegó la cubierta (esa niña sombreada con un cuervo en la cabeza) y su publicación entusiasta, junto a la colocación del libro a las librerías, las entrevistas incómodas, la mañana primaveral y jaleosa, y mis respuestas dubitativas acerca de cuestiones sobre salud mental como tema cumbre. Algunos días, me despertaba a las cinco de la mañana y agarraba la escoba y el recogedor. Barría el suelo

medio insomne; boxeaba contra el aire y sus malas energías: barría el terror. A medida que la promoción editorial avanzaba, conseguí dejar esa cantidad de 37,5 mg desperdigando el asunto hacia fuera; imitaba a mis gatos. Ellos sacan la comida de su comedero. Desechan su pienso y yo vaciaba así mis penas. Exigía menos enfermedad y más literatura a mis entrevistadores/as. Mis amigas/os y familia me preguntaban qué tal me sentía hablando tanto de la depresión. Y yo les contestaba que bien, aunque siempre actué de manera defensiva ante *Fármaco*. Me he desdoblado hasta lo imposible. La estrategia no es más que una imitación animal, instintiva y primaria: la tragedia fuera del cuenco.

Ahora entiendo a los niños: esquivan los guisantes del plato y se comen la felicidad. Todavía no son seres trágicos anudados a la tristeza. Tampoco suelen ser auto-destructivos. Saben dónde está la alegría y el placer y los mastican.

A día de hoy, cuando veo de lejos una caja de antidepresivos, corro hacia el pasillo y me escondo bajo una lámpara rebosante de luz. La más deslumbrante de mi hogar. Si analizo la portada de *Fármaco*, siento escalofríos. Tras responder a preguntas directas sobre el libro, muy centradas y morbosas acerca de mi experiencia, me bebo dos botellines de agua seguidos. En ocasiones, tres o cuatro. He dejado vacío, aniquilado, el compartimento de las máquinas expendedoras más de una vez: *PRODUCTO NO DISPONIBLE*.

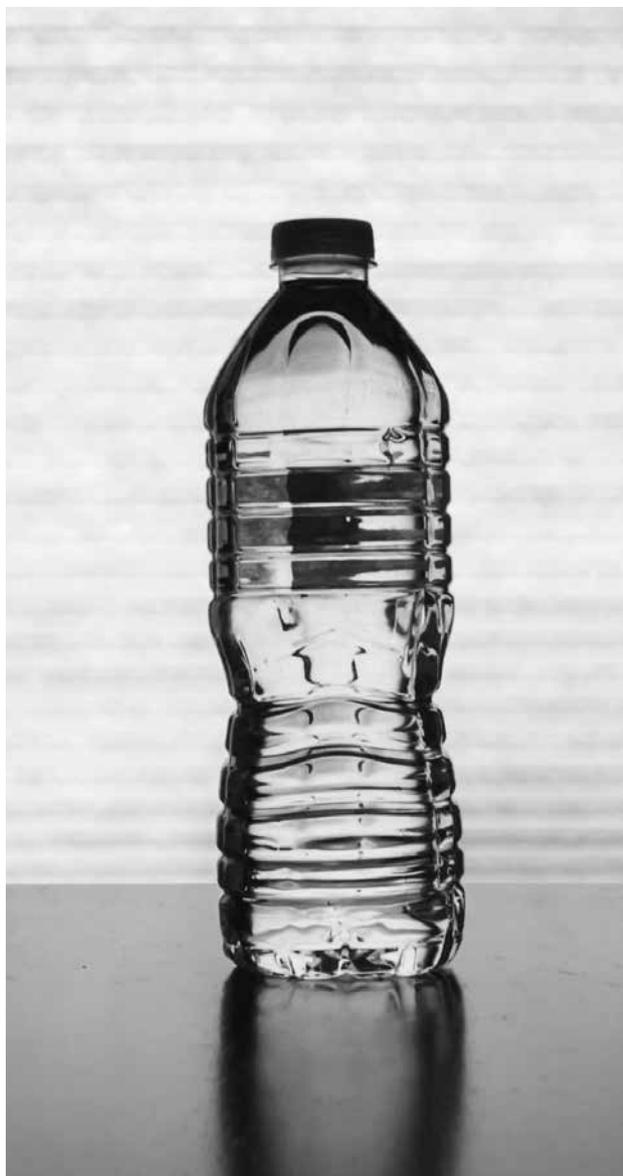
A las instituciones, fundaciones y centros culturales les he demandado tanta agua, que se quedaban sin repuestos en el almacén. Buscaban un botellín en el bazar más cercano. Ahora mismo, podría hacer un emparejamiento de marcas y botellas de agua mineral. Me las sé todas.

Tras esos tragos largos, siento cómo nadan mis órganos. Nunca he bebido tanta agua hablando de ningún libro.

*Fármaco*, sin embargo, me la ha demandado. Agua a raudales. Soy un ser marino.

A finales del año 2021, me asfixié de tanta agua bebida. Fue en un acto importante. Había psiquiatras y psicólogos entre el público. Personas a las que se les había suicidado un familiar cercano. Y yo allí, hablando entrecortadamente sobre salud mental: dignificándola y meciéndola con suavidad. Clavándole agujas a la depresión del demonio. Empujando a la muerte, para que no se meta nunca más

**«De hecho, no sabría unificar *Fármaco* en una temática concreta. No creo que sea un libro que hable enteramente de la depresión, sino que hace un recorrido traumático por los ángulos de mi crecimiento melancólico. Las habitaciones oscuras y el insecto que se desarrolló en sus esquinas, durante mi niñez y adolescencia: Gregor Samsa incubando huevos detrás de mis rodillas»**



en mis bolsillos. ¡Fuera de aquí! Poniendo palabras a un tema sensible e impronunciable. En voz alta es como se dicen las cosas, las que son de verdad. Y yo trataba de alzar la voz todo lo posible: la enfermedad mental está tan tapada que necesita un megáfono. Fue a los 15 minutos de charla cuando me entró un ataque de tos infinita y di vueltas alrededor de una palmera hasta que se me pasó el atragantamiento.

Una piscina en mi estómago.

El miedo me está hidratando correctamente.

Sylvia Plath que sufrió constantes depresiones y que daba paseos largos con botes llenos de somníferos bajo el brazo, afirmaba:

«Duele todo. Es como si ardiera bajo la piel. Cuando estás loca, estás ocupada en estar loca, todo el tiempo. Yo cuando estaba loca, era solo eso, una loca».

La palabra «loca» repetida en una frase 4 veces. La locura como identidad y como nombre propio con apellidos y fecha de nacimiento. Sylvia Plath la analizó con lupa. Se desvistió e hizo todo lo posible para comprenderla. Lo que todavía no me entra en la cabeza, en estos tiempos modernos, es que existan una serie de escritos suyos, secretos, que no se publiquen sobre su depresión. Que los familiares de Sylvia se opongan a ello, después de muerta. Que dé tantísimo temor hablar de una enfermedad, sea la que sea. La locura, el trastorno mental, la creatividad acelerada por la distorsión mental, la química en vena y el cerebro descompensado, atañen a nuestra naturaleza humana. En una frase de Stendhal y resumiendo mis sensaciones:

«Escribir otra cosa que no sea el análisis del corazón humano me aburre».

Bien, la enfermedad mental es una mezcla de multitud de texturas: traumas, carácter, sensibilidad, dolor, éxtasis, pena, desesperación, desequilibrio, abismo, magni-

tud, ternura, intemperie, desolación y un largo etcétera. Va con nosotras y nosotros. Está por los pasillos y silba canciones religiosas. Viaja junto a nuestro equipaje en la bodega del avión. Vibra junto a las cuerdas de tender. La arrastra una caracola por la orilla del mar. La escupe una nube. La estamos apartando como una mosca en pleno verano, y al pestañear, aparece y desaparece a modo de fantasma.

Ante cualquier enfermedad, te recomiendan que bebas agua. Que el agua es medicinal. Que desatasca. Que debemos tener torrentes en el cuerpo y no arterias comprimidas y sucias. Que sea de mineralización débil y no esté ni muy caliente ni muy fría. Que nos lavemos la cara con agua, por la mañana, por la noche, a todas horas. Que nadar es bueno para la espalda. Que limpiemos la fruta con agua y que llueva en los campos.

Lo que no nos dicen, es que el agua ahuyenta a los fantasmas, esto es: agua para la depresión. Para cada palabra relacionada con ella (la depresión tiene su propia biografía desde hace siglos). Así las cosas; que reluzcan las jarras de agua en las presentaciones literarias para tratar con libros difíciles, espinosos, asmáticos, con una ciénaga en la página 40. Que fluya el agua a borbotones para debatir sobre ellos: un manantial cristalino.

Un iceberg derretido en el desierto.

La alucinación de un oasis en mitad de la nada.

Agua para mantenerme en pie cuando veo al demonio, acercándose otra vez, por exceso o por defecto, hacia mí, con su tridente ardiendo en el puño.

**«Sylvia Plath la analizó con lupa. Se desvistió e hizo todo lo posible para comprenderla. Lo que todavía no me entra en la cabeza, en estos tiempos modernos, es que existan una serie de escritos suyos, secretos, que no se publiquen sobre su depresión. Que los familiares de Sylvia se opongan a ello, después de muerta. Que dé tantísimo temor hablar de una enfermedad»**



# CLARIFICACIONES

por **Eloy Fernández Porta**

«Desesperada, nada. Clarificada». Así comienza el último texto que escribió Violeta Parra antes de poner fin a su vida. Lo incluye el narrador y dramaturgo Marc Caellas en *Notas de suicidio* (La uña RoTa), una antología ensayística donde incorpora, comentándolos, una selección de escritos finales de numerosos creadores, y los organiza, taxonómicamente, en veinticuatro categorías. Éstas abarcan desde las razones más casuales («por aburrimiento») hasta las más *clarificadas* (extenuaciones biológicas, financieras, morales), sin olvidar el salto desde el puente considerado como obra de arte conceptual. Las tres palabras de la cantautora chilena podrían servir como síntesis, si no de las circunstancias, sí de la tesitura en que se compone ese género literario. Las horas en limpio, la presencia de ánimo *in articulo mortis*, la equívoca clarividencia postrema y esa negra costumbre de la temperatura del fin son elementos distintivos que lo convierten en un código de apariencia inglesa.

Hay, por tanto, junto con los métodos letales, un estilo de la autólisis irreversible. Hay quien pretende que no le da mayor importancia y sabe esquivar, con glacial coquetería, el imperativo de ofrecer a la posteridad una explicación convincente. En el extremo opuesto están quienes extrapolan su caso, se encaraman a la alegoría y declaran que acaba con

ellos un mundo entero. Así, Stefan Zweig, exiliado en Petrópolis, habla de la pérdida de la lengua propia en el extranjero y de la cancelación del proyecto civilizatorio europeo -y arrastra a su mismo destino a su pareja, Lotte. Esta “doble atribución de causas”, personal e histórica, volvemos a encontrarla, en el presente, en otras

páginas, en las reflexiones que propone Franco “Bifo” Berardi en su estudio *Héroes: Asesinato masivo y suicidio*. Se refiere allí a «la abismal derrota política que el movimiento de los trabajadores y la cultura humanística han sufrido en los últimos treinta años, pero también al proceso de decadencia de mi mente, mi cuerpo y mi sexualidad». Siempre está ultimándose el Humanismo -siempre está dando sus últimos vagidos- y sus funerales se celebran en vida, con mártires exánimes o hiperactivos.

No creo que imaginar la muerte por propia mano deba ser considerado un comportamiento patológico *per se*, como tampoco lo son las prácticas autolíticas tolerables, que, con frecuencia, se le aparecen al paciente como el único modo de atenuar el dolor psíquico que le embarga. En cierto modo la *imaginación clarificadora* puede entenderse como una extensión de la crítica de la cultura, como el ápice del autorretrato, como un proceso de somatización de las ansiedades y colapsos globales. Como un levantar la mano contra el Gran Otro. No se trata de una mistificación romántica de los sentimientos extremos; bien al contrario, la escritura clarificadora revisa, repiensa y ordena los sentimientos de desesperación que la han motivado. El cuerpo hace la crítica del mundo.

El carácter concluyente de la imaginación clarificadora se vuelve más significativo cuando no se trata de un acto individual sino colectivo. Pensar el final en grupo implica construir la comunidad y destruirla; compartir y racionalizar los afectos, sin renunciar a los letales. El cine nos ha dado dos casos que ilustran la transformación de la estructura del sentimiento en el paso del siglo XX al XXI. *Las vírgenes suicidas* de Sofia Coppola (1999) refiere el conflicto irresoluble entre una tradición represiva desexualizante y las formas de subjetivación desarrolladas en la sociedad de consumo desde la invención moderna de la idea de adolescencia. Esta temática, la de la juventud truncada, adquiere un tratamiento bien distinto en *Permanent Green Light* de Dennis Cooper y Zac Farley (2018), donde, a falta de represiones o prohibiciones manifiestas, la “plaga de suicidios”, en apariencia inmotivados, dan cuenta de la crisis de la noción misma de “adolescencia” en una sociedad donde las distinciones generacionales y edadistas se han vuelto cada vez más difusas -y el imaginario pop que daba forma a los estilos de vida del pasado ha sido sustituido por un nue-

**NOTAS  
DE  
SUICIDIO**

**MARC  
CAELLAS**

**«En el extremo opuesto están quienes extrapolan su caso, se encaraman a la alegoría y declaran que acaba con ellos un mundo entero. Así, Stefan Zweig, exiliado en Petrópolis, habla de la pérdida de la lengua propia en el extranjero y de la cancelación del proyecto civilizatorio europeo -y arrastra a su mismo destino a su pareja, Lotte»**

vo gótico de la psicología y la sensibilidad, convirtiéndose así en la ilustración palmaria de lo que Berardi denomina «la tendencia suicida que se propaga en nuestra época».

No hay, pues, tal cosa como el fallecimiento individual; son las ideas las que, entrando en barrena, arrastran, en su caída -en su obsolescencia más o menos planeada- a las personas que trataban de encarnarlas. El relato de la caída arroja luz también sobre la imposibilidad de corporeizar los dictados sociales; una imposibilidad que la mayoría de la población parece experimentar como un malestar soportable, si bien algunos, no necesariamente artistas, nos recuerdan cada día -con sus gestos terminantes, con el claroscuro de sus saltos- los trabajos cotidianos de contención, olvido y autohipnosis que se requieren para que esa escisión fundamental no acabe con nosotros.

Con el estilo viene también la música, que siempre aclara, aunque nunca sepamos exactamente qué; acaso aclare la sensibilidad, más que los conceptos. La investigación del libro de Caellas constituyó la base de un espectáculo teatral realizado al alimón con David G. Torres, *Suicide Notes*, donde las posibilidades escénicas del recital y el *spoken word* se hermanan con las del concierto. El *show* arranca con las discutidas últimas palabras de Kurt Cobain y va enlazando las citas hasta culminar en un baile colectivo, pogo o frenesí donde las pulsiones de muerte llegan a su catarsis. Posiblemente entre aquella clasificación técnica de los modos de acabar y el éxtasis colectivo de los fans y seguidores -modernas bacantes- se encuentren las claridades mayores sobre un tema -el único tema filosófico, según Camus- que nos ilumina y oscurece a la vez.



# PIZARNIK, PIGLIA: EL LENGUAJE COMO ENFERMEDAD

por **Gustavo Faverón Patriau**

**E**n 1927, diez años antes de su caída en la esquizofrenia, el vanguardista ecuatoriano Pablo Palacio escribió el relato «La doble y única mujer». Su protagonista —¿tiene sentido nombrarla en singular?— es una mujer bicéfala, con «cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas». Su mal es físico, pero se traduce en una extrañeza que no puede ser sino mental (la mujer tiene dos cerebros). Su lenguaje es como el de cualquiera, siempre que lo use para hablar del mundo exterior, pero la forma de su cuerpo y su doble consciencia se reflejan en su gramática, cuando quiere hablar sobre ella misma.

«Mi espalda, mi atrás, es mi pecho de ella», dice, por ejemplo.

O dice: «Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella».

Parecen malabares lingüísticos o raptos de humor, pero esconden otra cosa, una quebrazón de su conciencia y otra fuerza, opuesta: su afán de preservarse como unidad. Cultiva dos métodos para pensar en sí misma como un solo ser humano: la esperanza espiritual y el lenguaje ordenado. El primero consiste en abrigar la ilusión de tener, en el fondo, «una sola alma». El segundo es construir ese raro lenguaje suyo, adecuado a su cuerpo pero también a la esquizofrenia que su cuerpo le impone.

En otras palabras, para alcanzar la ecuanimidad dentro de su duplicación, acuña una gramática igualmente duplicada. Si su lenguaje refleja lo que ella es, su lenguaje funciona y ella está a salvo de la locura. No engendra un lenguaje que anula la diferencia, sino uno que le da estructura, porque repite su estructura:

«Mi pecho de ella». «Mi vientre de ella».

Si el lenguaje tiene la forma del mundo, del mundo que es su cuerpo, entonces —diría Steiner, se burlaría Foucault— es la lengua perfecta.

La locura (o la lengua de la locura o la locura de nuestra lengua), vista así, puede radicar en dos cosas. Una es darnos cuenta de que existe un mundo torcido que nuestra

lengua normal no puede describir. La otra es darnos cuenta de que nuestro lenguaje está torcido y es incapaz de hablar sobre el mundo normal. En ambos casos, hay un exceso: o un lenguaje más grande que el mundo, o un mundo desbordado, más grande que el lenguaje, y que nos fuerza a estirar nuestro lenguaje, para ver si lo hacemos capaz de capturar ese mundo.

Esto último es lo que Maurice Blanchot llamó «la locura por excelencia» (él la vio en Hölderlin). Yo quiero hablar de otra posible relación entre lenguaje y enfermedad mental, o entre enfermedad mental y literatura: cuando el exceso es doble, es decir, cuando simultáneamente el mundo excede a la lengua y la lengua al mundo.

## **Pizarnik / «Evocas tu locura»**

En *Extracción de la piedra de locura*, en 1968, Alejandra Pizarnik escribe:

«Hablo como en mí se habla».

Es el cuarto poema del libro, y su tono apunta, también, a la esquizofrenia. Su lenguaje, nos dice, es la reproducción de otra voz que suena dentro de ella:

«No mi voz obstinada en parecer una voz humana», escribe Pizarnik, «sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque».

Parece otro desdoblamiento, y a primera vista no parece físico, pero eso cambia cuando deja de referirse a voces para hablar de cuerpos inhabitados, cuerpos vacantes.

«Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba».

Hay un «tú» (la que no ve) y hay un «yo» (la que «sin ti duerme»).

A diferencia de lo que ocurre con la mujer duplicada en el cuento de Palacio, en el poema de Pizarnik el lenguaje es desconcertado, no encuentra la clave.

«No sé los nombres», dice.

La correspondencia entre mundo y lenguaje parece rota, vencida.

«¿A quién le dirás que no sabes?», se pregunta.

Su lenguaje ya no funciona, ni para el «yo» ni para el «tú», y entonces necesita imaginar una tercera versión de sí misma:

«Te deseas otra. La otra que eres se desea otra».

Esa sucesión de consciencias rotas y lenguajes rotos, que quieren funcionar pero ya no pueden, y que tratan de concebir una tercera lengua, es su locura. Y, sin embargo, Pizarnik la concibe a la vez como enfermedad y como virtud, dado que no solo la fuerza a ser otra —y eso es la esquizofrenia—, sino que también le permite seguir su búsqueda —y eso es la literatura—.

Ambas son lo mismo; la existencia de una depende de la otra. Por eso, concluye:

«Lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio».

Escribe empujada por la consciencia de que existe un terreno ajeno, no abordado, al que quiere llegar creando avatares suyos que a su vez conciban otros lenguajes. Es el desierto de Nancy, el desierto de Blanchot: el terreno más allá de lo cognoscible, de lo concebible, en el que quiere adentrarse, aunque esa aventura, esa expedición, amenace con destruir su conexión normal con el mundo, o aunque ella misma desaparezca.

Tres años después, en «Los poseídos entre lilas», en el libro *El infierno musical*, meses antes del suicidio —la sobredosis de seconal—, Pizarnik habla de eso, de su labor, de su misión en la poesía:

«Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales», escribe.

El intento de hacerlo le ha costado la vida. Aún no ha muerto (aunque ya buscó la muerte, tres veces), pero ya es consciente de haberse extraviado en el laberinto:

«Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío».

También intuye que esa desaparición suya, su extinción psíquica, es producto de su búsqueda.

«Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo», dice.

Da la impresión de hablar siempre sobre su lucha como una batalla personal, que no implica a nadie más que a ella y su relación individual con el mundo. Eso es un malentendido. Pizarnik se ve a sí misma como la poeta de la tribu —como el contador de historias de Benjamin—, que debería poseer el secreto de la lengua divina para decirla en nombre de todos. Al final de ese poema lo declara. Su derrota, dice, ha sido «no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto».

La depresión la condujo, poco después, al Hospital Psiquiátrico Pirovano y a la muerte. No está de más recordar que esa depresión, al menos de la forma en que la representa en su poesía, tiene que ver con su (injusta) sensación de haber fallado, no solo a ella sino a la tribu. Pero lo crucial es otra cosa: en Pizarnik estamos ante la poeta que sabe que el mundo es excesivo, desbordado, que se expande inexorablemente, y que, para hablar de él, necesita engendrar no uno sino varios lenguajes, no menos excesivos, desbordados, en expansión, porque el mundo excede a la lengua y la lengua al mundo. Comprender eso es una locura; también es una lucidez.

### **Piglia / «Me voy a volver neurasténica»**

Esa idea —la idea del lenguaje de la locura como expresión de la tribu y como un puente tendido hacia lo real, o hacia una descripción verosímil del mundo— asoma en un cuento

**«Esa sucesión de consciencias rotas y lenguajes rotos, que quieren funcionar pero ya no pueden, y que tratan de concebir una tercera lengua, es su locura. Y, sin embargo, Pizarnik la concibe a la vez como enfermedad y como virtud, dado que no solo la fuerza a ser otra —y eso es la esquizofrenia—, sino que también le permite seguir su búsqueda —y eso es la literatura—»**

**«La literatura, de ese modo, es una compulsión: representar a muchos es un rasgo esquizoide; ver el mundo a nombre de todos, con las sospechas y los miedos de todos, es necesariamente una forma de paranoia. Sospechar del lenguaje propio y no tener otra cosa que ese lenguaje para cumplir con su misión: ese es el precipicio final»**

de Ricardo Piglia, escrito en 1975, tres años después de la muerte de Pizarnik, «La loca y el relato del crimen».

«Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento», dice la primera línea.

Alguien ha asesinado a una mujer transgénero (el gordo de la primera línea es el culpable, pero no lo sabemos, todavía). La única testigo es otra mujer, una esquizofrénica que vive en la calle:

«Echevarne Angélica, Inés, que me dicen Anahí», se presenta ella misma.

Los demás involucrados son proxenetas, policías, periodistas corruptos y un joven reportero idealista, Emilio Renzi, el frecuente alter ego de Piglia. Todos son marginales. El mundo del cuento es así: un centro vacío y unos márgenes hacinados de parias y extraviados. En esa orilla estalla la violencia, ante los ojos de la loca. Renzi es el único que cree que puede descifrar el misterio, si es capaz de descifrar, antes, el lenguaje sicótico de Anahí. Ella, desde adentro de su locura,

quiere describir el crimen que ha presenciado, y para eso repite una larga salmodia que es su testimonio del crimen:

«Yo he visto todo», dice. «He visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que pertenece que perteneció y va a pertenecer a Juan Bautista Bairoletto el jinete por ese hombre le estoy diciendo váyase de aquí enemigo mala entraña o no ve que quiere sacarme la piel a lonjas y hacer visos encajes ropa de tul trenzando el pelo de la Anahí gitana la macarena, ay macarena una arrastrada sos no tenés alma y el brillo en esa mano un pedernal tomo ácido te juro si te acercás tomo ácido pecadora loca de envidia porque estoy limpia yo de todo mal soy una santa Echevarne Angélica Inés que me dicen Anahí tenía razón Hitler cuando dijo hay que matar a todos los entrerrianos soy bruja y soy gitana y soy la reina que teje un tul hay que tapar el brillo de esa mano un pedernal, el brillo que la hizo morir por qué te sacás el antifaz mascarita que me vio o no me vio y le habló de ese dinero Madre María Madre María en el zaguán Anahí fue gitana y fue reina y fue amiga de Evita Perón y dónde está el purgatorio si no estuviera en Lanús donde llevaron a la virgen con careta en esa máquina con un moño de tul para taparle la cara que la he tenido blanca por la inocencia... Por qué me dicen traidora sabe por qué le voy a decir porque a mí me amaba el hombre más hermoso en esta tierra Juan Bautista Bairoletto jinete de poncho inflado en el aire es un globo un globo gordo que flota bajo la luz amarilla no te acerqués si te acercás te digo no me toqués con la espada porque en la luz es donde yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que perteneció que pertenece y que va a pertenecer».

Por medio de fórmulas psicolingüísticas, Renzi detecta la clave. La enfermedad mental obliga a la mujer a repetir una serie de cosas incongruentes, sin mayor sentido. Pero algunos sintagmas, ciertas palabras, asoman de vez en cuando y rompen la salmodia. Son los fragmentos de la realidad que la mujer quiere decir. Son lenguaje pleno, referencial, sobre el mundo. Es la razón de la mujer tratando de romper la prisión de su sinrazón. Descartando las frases psicóticas, Renzi reconstruye el testimonio enterrado bajo la psicosis. La mujer quiere decir:

«El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir».

Eso le basta a Renzi para descifrar el crimen y encontrar al asesino, «el hombre gordo». Su jefe en el diario le prohíbe publicar su hallazgo, para no enemistarse con la policía, que ha resuelto el crimen culpando a un inocente. En el gesto más enigmático del cuento, y el más autorreferen-

cial, Renzi decide escribir lo que sabe, y empieza su texto con estas palabras:

«Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento».

El lector sabe que esas son las mismas palabras con las que se inició el cuento, de modo que, en ese punto, descubre que todo lo que ha leído desde un principio es el reporte que Renzi comienza a escribir al final del relato. La escritura es circular. Es en ese punto cuando la locura trasciende el lugar en el que ha habitado hasta entonces —la mente de Anahí— para convertirse en toda la trama y todo el lenguaje que hemos querido descifrar, también nosotros, desde un principio. La locura abarca todo el mundo, todo el mundo del cuento, y excede el lenguaje de la mujer. A la vez, sin embargo, el lenguaje de ella es más grande que el mundo, dado que está formado también por su locura, por las cíclicas frases adicionales que repite y que no se refieren a nada. El mundo excede a la lengua y la lengua al mundo.

### **Pizarnik / Piglia / «Para poder transmitir»**

Piglia también era un poeta de la tribu. Media década más tarde, en 1980, Piglia publicó *Respiración artificial* y en sus páginas regresó el personaje. Esta vez, sin embargo, tiene un poco más de historia. Ha sido una niña burguesa, ha sido testigo de crímenes políticos, ha visto masacres. Sus palabras parecen brotar de fosas comunes o meterse en ellas. Su perfil psiquiátrico parece el mismo, pero, en la novela, los rasgos paranoides son más severos que la esquizofrenia. Anahí siente que tiene una misión doble: tiene que ver todo lo posible para decir todo lo posible. Cree que hay algo en su cerebro que obstaculiza su visión del mundo pero, a la vez, propicia su poder de hablar sobre el mundo:

«Mientras dormía me pusieron el aparatito ese, chiquitito así, para poder transmitir. Es una cápsula de vidrio, igual que un dije, todo de cristal, y allí se reflejan las imágenes. Yo lo veo todo por ese aparatito que me han puesto; como una pantallita de TV».

La mujer del cuento de 1975, en 1980, en la novela, tras cuatro años de dictadura militar, ha pasado de ser testigo de un oscuro delito individual a ser testigo de un crimen masivo, omnipresente. Un crimen tan grande que ocupa toda su mente y que debe contar, porque, de otro modo, ella, que ya está loca, se volverá loca:

«Una ve este descampado y no se imagina lo que yo he visto: cuánto sufrimiento... Así canto yo, Anahí, la reina del Litoral; canto, tengo que cantar porque si no me voy a volver neurasténica».

Esa es la idea dominante de la literatura en Piglia y Pizarnik: el escritor es un testigo pero además es víctima del

hecho de ser testigo. El escritor rinde un testimonio (esa es su obra) y ese testimonio es un síntoma de su trauma, de su relación traumática con el mundo. El escritor habla a nombre de muchos, es multitud. El escritor tiene el deber de hablar incesantemente a nombre de todos, porque es la voz de la tribu. La literatura, de ese modo, es una compulsión: representar a muchos es un rasgo esquizoide; ver el mundo a nombre de todos, con las sospechas y los miedos de todos, es necesariamente una forma de paranoia. Sospechar del lenguaje propio y no tener otra cosa que ese lenguaje para cumplir con su misión: ese es el precipicio final.

Alejandra Pizarnik se quitó la vida el 25 de setiembre de 1972. Ricardo Piglia siguió escribiendo hasta el 6 de enero de 2017, en una silla de ruedas, presa de una esclerosis amiotrófica, conectado a una computadora a la que dictó sus últimos textos.



# ANÍBAL NÚÑEZ EN LA DISTANCIA

por **Fernando R. de la Flor**

**L**a obra y, sobre todo, la vida de Aníbal Núñez se aleja de nosotros, toman distancia de nuestra actualidad incrementando en varios grados y maneras su diferencia con el *tiempo-ahora*. Ambos, los textos y, por otra parte, el desenvolvimiento de una ejecutoria vital está cobrando, al paso mismo de los años, una desemejanza, una *diferencia* que debemos suponer que se debe al tipo de prácticas y hábitos sociales del hoy; y más: que resulta ser la propia en el presente de unas élites escritófilas y sus mismos temas y maneras de enfocar la vida.

En cierto modo es el rumbo emprendido por los clásicos: el ser vitrificados para la posteridad en un panteón de textos ilustres a los que, solo de vez en cuando, volver. Pero del otro lado se sitúa el *estilo de existencia* de aquellos que han sido nimbados por la sociedad; vida la cual cae en una zona de sombra en la que los que hemos sobrevivido, ya no les seguimos. Destinos de la obra y azares biográficos no son uniformes: quedan entregados a diversos finales.

En el caso de Aníbal Núñez, su producción textual lentamente se integra en un canon mayor de eso que se lla-



ma la *cultura oficial española*. Aquella obra empieza a ser el mejor testimonio, a contratiempo de toda una época histórica que resulta esencial entender y que, a grandes rasgos, es el del momento de la Transición española. Tránsito que ocurrió entre distintos y distantes universos simbólicos. Tiempo (in)tenso, cuya cifra constantemente el espacio social explora –para derogarlo o alabarlos– en busca de una explicación para esta nuestra actualidad caracterizada por su inconsistencia; a la que algunos llaman *liquidez* (Bauman). De manera que resulta completamente equivocada la sentencia que se dio a sí mismo el enamorado del fracasar estrepitosamente que fue Aníbal Núñez:

«Por donde se perdió – dijo en uno de sus versos– le guía el Olvido». No ha sucedido así según tenía previsto para sí el poeta; y más bien ocurre que en el día de hoy muchos recuerdan su obra, volviendo una y otra vez a su lectura con el ánimo dispuesto a encontrar en ella el testimonio de lo que el viento se llevó consigo.

Otra cosa diferente ocurre con su vida. Los rasgos biográficos, los *biografemas* que mantuvo Aníbal Núñez en su *vida de poeta*, son los que, poco a poco, se van tornando incomprensibles, distantes, lejanos... («Mi corazón es

un avión perdido», dice en un poema). Son ajenos absolutamente a los que se puedan sostener en un momento como el nuestro, en que es el tiempo mismo el que pareciera haberse acelerado, contradiciendo el «espeso puré provinciano», la pura *parsimonia* de tan pequeña y eventual Salamanca; ciudad en la que aquel incívico poeta decidió haber vivido («Ni siquiera hay lugar para que sea / dulce el lamento, musical el llanto»).

La lista de lo que podemos llamar las *opciones vitales* de Aníbal Núñez, confirman la distancia y disintonía a que se sitúan estas de lo que es la praxis común y corriente hoy en día (y, en realidad: de todos los días). Su decidida elección por una provincia extrema de la que nunca salió («Pensando en los viajes que no haremos»), cargada –eso sí– de una historia controvertida; la querencia que manifestó el poeta por las gentes sin relieve social, dando razón de «lo bajo»; y, sobre todo, lo que fue su propia desga-

na del trabajo junto al apartamiento de todo compromiso que denodadamente practicara, sitúan su peripecia vital en un, hoy, ininteligible dominio. O, al menos, en un espacio que se hace difícilmente transitable para los *modernos*.

Asumiendo con entereza y bravura el riesgo vital al que le impelía su modo especial de ser y de comportarse, se orientó –siempre en la pequeña ciudad– en contra del mundo (*tout court* entendido este). Lo que le condujo a mantener sonadas disputas y a merecer el desprecio de ciertos intelectuales y escritores cosmopolitas de entonces. Los cuales le denominaron al modo de un «Asdrúbal de provincia», manifestando con ello cuánto se sentían distantes

de los malos modos, como productores que eran de un discurso «situado», y por tanto visceralmente opuestos a un verdadero «piel roja», salvaje y primitivo, que no seguía los dictados del *mainstream*.

Muchas otras perspectivas de su vida resultan igualmente alejadas de las prácticas generalizadas en nuestros días, signadas estas por una definitiva desaparición de la individualidad extraña a todo uso común; al igual que por la pérdida experimentada de caracteres fuertes, de *esprits forts* que son los que alumbraron otro tiempo. Es en este

sentido que Aníbal Núñez rompió con el conformismo y la comodidad de seguir la senda prescrita, en la que vivía mayoritariamente su generación «instalada», viniendo a situarse de frente contra el Todo y convirtiéndose en un *artista-payaso de las bofetadas* (que dio). Lo cual querrá decir que se apartó intencionadamente del pensamiento objetivo y de sus correspondientes constantes sociológicas, las cuales derivaron por aquel entonces en lo que fue una gran confianza en la ciencia y en la técnica, mantenida especialmente por intelectuales al servicio de la causa.

Una de las manifestaciones del capitalismo-ambiente que el poeta a sabiendas conculcó, consistió (y todavía consiste) en la compulsión a la compra, en la subordinación a un constante tráfico de mercancías así como de personas y personalidades. Frente a este estado de cosas, y colocado ante la economía de la abundancia que se desarrolló en el país de aquel entonces, Aníbal Núñez se

**«Otra cosa diferente  
ocurre con su vida.  
Los rasgos biográficos,  
los *biografemas* que  
mantuvo Aníbal Núñez  
en su *vida de poeta*,  
son los que, poco a  
poco, se van tornando  
incomprensibles,  
distantes, lejanos...»**

**«Muchas otras perspectivas de su vida resultan igualmente alejadas de las prácticas generalizadas en nuestros días, signadas estas por una definitiva desaparición de la individualidad extraña a todo uso común; al igual que por la pérdida experimentada de caracteres fuertes, de *esprits forts* que son los que alumbraron otro tiempo»**

caracterizó por una gran astenia consumista (de lo que deja testimonio su vieja «trenka» de hombre necesitado, todavía colgada del último clavo de la casa familiar de la Avenida del Líbano). Algo más: en un contexto regido por la novedad, se vinculó más bien con las supervivencias de un mundo antiguo que desaparecía a pasos agigantados («Los pendones –dijiste– erosionados»). En su mente siempre estuvo escapar obsesivamente de la opresión que ejercía lo que es vulgar y cotidiano, concediéndole en cambio la primacía a una suerte de *Erlebnis* (experiencia vivida en calidad), la cual en todo momento antepone al tipo de situaciones previamente configuradas, decantándose claramente por una cultura de la *presencia*.

No cabe duda: el poeta pertenecía a la estirpe de los que aportan para ello, y en cada situación, su propio cuerpo; resultando que, en ese mismo sentido de correr riesgo, puede decirse que fue su organismo el que definitivamente no cuidó lo suficiente de su obra, pues enseguida aparecieron las señales inequívocas de una malaventura vital. Podemos afirmar entonces, como ya hicimos en el ensayo biográfico

*La vida dañada de Aníbal Núñez*, que no siguió el viejo *dic-tum*: «¡Oh, cuerpo mío, cuida de mi obra!».

Reconociendo siempre la ausencia de un camino de las letras que resultara practicable y fácil; manifestando en numerosas ocasiones un efectivo desinterés por todo tipo de éxito; y describiendo –como el «Capitán Trueno» o «El Jabato» que era– parabólicas piruetas laberínticas, fue como Aníbal Núñez se preparó para un fin sin finalidad alguna reconocible, el cual pudiera comportarle una suerte de plusvalía en lo simbólico. Quizá por todas estas razones se aproximó a una clase de «muerte química» (como es leyenda) en la búsqueda de lo inexperimentado y, acaso, en lo que resulta inexperimentable: bienestar y conformidad en el mundo imposible de lograr («Y tú sol/pon de luto la luz ya para siempre:/apaga y vámonos»). De todos modos, su vida al igual que su poesía, no admite una «interpretación lisérgica»: el sentido de lo real-real no le abandonó en ningún momento.

En resumidas palabras: Aníbal Núñez protagonizó un rechazo de lo que los otros, sus «supervivientes fraudulentos» (como dijo de él Ángel Valente), quieren que seas; mostrándose díscolo ante las urgencias de lo social y encarándose con la cultura del rendimiento y la rentabilidad. Su situación no-asegurada le condenó en su propia ciudad a ser un *drop-out*: pudiendo afirmarse el que, al menos, la identificación y el reconocimiento de su talento literario no fue el *destinador* del obrar del poeta, el cual procedió, en contraposición a ello, a lo que es un minucioso «desmontaje impío de la ficción poética». Se convirtió en una suerte de profeta de la caída del aura de la poesía y esto mismo alcanzó a toda suerte de experiencias vitales («Encajó un derechazo/un largo derechazo/directo a la cabeza»).

De acuerdo con esto último, dispuso su trayectoria en un sentido diametralmente inverso a lo que le habría llevado a cosechar una fama literaria, y también a mantener una vida y un nombre dignificados a los que nunca de cierto aspiró. Definitivamente Aníbal Núñez no se construyó como personaje literario; nunca pretendió ser un literato, un laureado *homo scriptor* («Que me traigan el humo dijo Ciro/y le trajeron todas sus victorias») Acaso lo que intentó ser es solamente un «escriba» (por tanto: «Escribir no es vivir»). En cualquier caso, entendió siempre la literatura como un *serio ludere* que le permitiría el «aplazar la muerte»; muerte la cual, pese a todo, le vino, silenciosa, como dicen que viene en la saeta.

Lo que podríamos denominar su bio-literatura al día de hoy emprende, como he observado, caminos bifurcados. En compañía de Eduardo Haro, Eduardo Hervás, Leopoldo María Panero o Fernando Merlo la obra de Aníbal Núñez, próxima a la de estos (sino superior), se constituye en una suerte de «reserva espiritual de la literatura española», merced al trabajo infatigable y al *poder de inscripción* que

# «Quizá por todas estas razones se aproximó a una clase de “muerte química” (como es leyenda) en la búsqueda de lo inexperimentado y, acaso, en lo que resulta inexperimentable: bienestar y conformidad en el mundo imposible de lograr (“Y tú sol/pon de luto la luz ya para siempre:/apaga y vámonos”))»

tuvieron los amigos y lectores de tales autores «malditos» en que la época fue pródiga: los primeros Blesa o Fernández o Munarriz... En cuanto a lo que sucedió con la misma vida y «producción de presencia» que ostentara Aníbal Núñez, las cosas fueron bien distintas...

Las figuras tutelares de su panteón personal fueron más Diógenes que Platón; Rimbaud o Hölderlin mucho más que Lorca. Amó y tradujo en sendos libros a Propertio y a Catulo, como testigos que eran de un modo periclitado y en rebeldía. En seguimiento de aquellos (de su prédica: en el caso de Diógenes respecto al beneficio del sol que le quitaba, con su sombra, el gran Alejandro Magno), se burló de todas las autoridades que habitaban por entonces *urbi et orbi*, hasta devenir en una figura temible para toda clase de jerarquías impostadas.

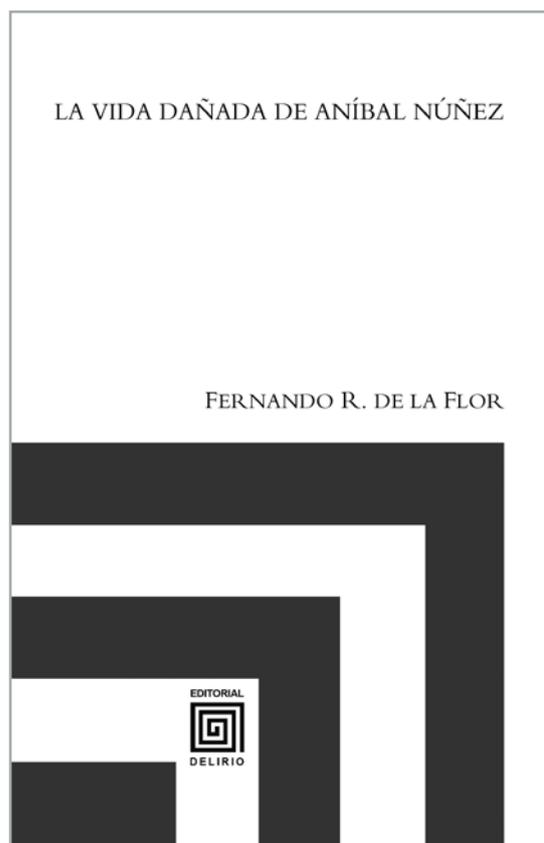
Dromómano destacado y danzarín de su propia órbita, transitó entre diversos órdenes arruinados, como la antigua Casa Lys («Colgante llamada oblicua hacia poniente/a qué tanto derroche de joya que claudica»), a los que transmitió un aliento poético difícilmente marchitable. Diferenciado en todo por el fracaso de unas expectativas, las cuales consiguieron, en un primer momento, su fama entre los que eran pares de él mientras se mantuvo en vida (y de las que dan testimonio suficiente sus retratos llenos de aura romántica debidos al padre fotógrafo), su definitiva ausencia se siente en el espacio de lo social (particularmente en lo que afecta al mundo de las letras) al modo de una pérdida, de un extravío, de un *end* a contratiempo o, mejor, a contradiós.

El «saber de la caducidad» y su propia entrada en derrota, de la que hizo proverbial expresión («¡Qué triste polvo echaste en la alameda!»), fue en tiempos reconocida por el más perspicaz de los habitantes de la Salamanca de entonces: Torrente Ballester. Ello hasta el punto de que al poeta le sentarían bien los versos: «Mírame bien, mi nombre es Lo Que Pudo/Ser». Tal cosa no debe resultar extraña. Y es que el fiasco final en el que puede precipitarse una trayectoria vital (más si esta es «literaria»), resulta ser alabado y

aureolado por las comunidades, conmovidas ante el deshacimiento y el desastre mucho antes que por el éxito.

A ello cabe el añadir, para concluir, la alegría de estirpe dionisiaca que pareció poseerse de él en los últimos años. Esta «fuerza mayor» adquirió en Aníbal Núñez un carácter corrosivo y despiadado que volcó sobre sí mismo y el mundo. Y así fue como se despidió, dejando en la distancia acaso: (alguna) memoria de sí.

Definitivamente, por donde se perdió [no] le guía el Olvido.



# PERSPECTIVA FERRATER

por **Justo Navarro**

**«La obra de Gabriel Ferrater ofrece una perfecta coherencia entre la teoría o la reflexión crítica y la práctica poética, y entre éstas y la elección de un código moral asumido con plena consciencia y, por lo tanto, con radicalidad»**

Joaquim Molas, 'Los ensayos de Gabriel Ferrater', *Gaceta Literaria*, 1. Madrid, 1973.

1. Cuando Gabriel Ferrater, a los treinta y siete años, publicó en 1960 *Da nuces pueris*, su primer libro, mandó un ejemplar a Josep Pla, que le acusó recibo diciendo lo mucho que le habían gustado sus poemas. Pero ¿por qué no escribía en prosa? «Es lo mismo que hace sin la pizca de musiquilla que pone. ¿Por qué no escribe alguna novela? (...) Usted tiene condiciones excepcionales para hablar de la gente, para ver y divagar sobre la gente (...) Sabe explicar, sabe observar, sabe comprender (...) No pierda tiempo. Las poesías del libro son esquemas de novelas. ¿No lo cree así?».

Ferrater, que definía *Da nuces pueris* como un conjunto de poemas prosaicos en endecasílabos blancos, expondría años más tarde su concepción de lo que debía ser una novela: «Un instrumento para describir las relaciones de los hombres con la sociedad de la que forman parte». ¿Y la poesía? No tenía que ser otra cosa. En sus endecasílabos había pretendido alcanzar los niveles descriptivos de la prosa a través de «una poesía ligada a la realidad inmediata», declaró Ferrater con motivo de la publicación de *Da nuces pueris*. Citó un ejemplo: el poema «In memoriam», trescientos cincuenta versos que narran la experiencia de un adolescente durante la Guerra Civil en Reus.

Años más tarde, emparejaría a Josep Carner con Bertolt Brecht: tanto Brecht como Carner escribían poemas que eran relatos, que podían contarse, coloquiales. Ferrater encontraba que el rasgo esencial de Carner como artista era su «capacidad de objetivación imaginativa». Vuelvo a lo que vio Josep Pla en los poemas de Gabriel Ferrater: sabiduría para observar a la gente, para comprender, para explicar. «Capacidad de objetivación imaginativa», podríamos repetir. Y me acuerdo de las palabras de Jaime Gil de Biedma a propósito de su amigo Ferrater: «Conoce los entresijos de la vida práctica con una extrema lucidez, y al mismo tiempo es radicalmente inapto para la vida práctica».

Hijo de una familia de industriales vinateros para los que alguna vez trabajó como contable, Gabriel Ferrater presumió ante Baltasar Porcel de poseer «una especie de sentido de la realidad» y de saber muy bien qué es el dinero y cómo se maneja. Cuando con su amigo el pintor José María de Martín escribió en 1951 la novela policiaca *Un cuerpo, o dos*, el juez de instrucción y el comisario que investigaban un doble asesinato desdeñaban la posibilidad de que el criminal fuera uno de esos locos que matan en serie impulsados por sus manías.

Si ese fuera el caso, «el asunto sería muy aburrido», decía uno de los protagonistas, como si recordara en voz alta una observación casi idéntica que hace un policía en *Un cadáver en la biblioteca*, de Agatha Christie. *Un cuerpo, o dos*, firmada con el seudónimo Gabriel Martín, quedaría finalista del Premio Simeon en 1952 y permanecería inédita hasta 1987, cuando se publicó con el nombre de sus dos autores en la portada. Los crímenes de *Un cuerpo, o dos* son premeditados, por dinero, por resentimiento, por soberbia celosa, por pasiones humanas. Hablamos de «dificultades económicas, las únicas verdaderamente graves», como dice el juez de la novela.

2. Al fin y al cabo, a la literatura le correspondía «el papel de llamar a la modestia a toda la cultura en general», señalaba Ferrater en la Universidad de Barcelona en 1966, hablando de la poesía de Carles Riba. La cultura –decía– se compone de física atómica, de mecánica estadística, etcétera, «de ideas realmente sólidas y auténticas». La literatura debía «hacer ver que detrás de las maravillosas construcciones intelectuales hay un ser animal, físico, que son las personas y que son las que hacen todas esas arquitecturas». Quizá la intención de descubrir a través de la literatura la materialidad, la sensorialidad del mundo humano, in-

mediato, de todos los días, fuera lo que desagradara tanto a un poeta como Tomàs Garcés, que después de oírle a Ferrater leer sus poemas, decía a finales de la década de 1950: «La poesía agresiva, cruel, de Ferrater niega toda fe, toda esperanza (...) Poesía nueva, dura, difícil, agresiva, que sorprende y sacude».

Dijo e hizo más. Cuando *Da nuces pueris* aspiraba al premio Carles Riba en diciembre de 1959, Garcés puso todas sus mañas, buenas y malas, en que Ferrater no ganara. Ferrater llegaba para provocar y «ensuciar la poesía catalana», dijo Garcés. La objetividad y contundencia de los poemas de Ferrater rompían con la tradición simbolista dominante en la poesía catalana de la época. Eran poemas impertinentes. A Gabriel Ferrater le ocurrió, pienso, «lo mejor que puede ocurrirle a un artista»: se había visto «obligado a la invención técnica», como señalaba el propio Ferrater a propósito del pintor Jaume Mercadé en una de las críticas de arte que publicó en 1951. El Ferrater crítico de arte vio que los pintores innovadores se planteaban problemas nuevos para «olvidar las soluciones halladas por sus predecesores». Su ambición era «complicarse la vida, es decir, la pintura (...) Romper con el léxico de la época». Fue lo que hizo Ferrater: complicarse la poesía. Rompió con el léxico de su época.

3. Encontró en su ruptura una tradición propia, vetas afines. En los primeros años de la década de 1960, en una entrada enciclopédica dedicada a W. H. Auden, lo destacaba como el autor que había revolucionado después de 1930 la poesía inglesa, dándole un tono coloquial opuesto «al hieratismo y al esteticismo» dominantes en ese momento. De «voluntad de innovación» hablaba Ferrater, de poesía derivada del Don Juan de Lord Byron, narrativa, satírica, digresiva. «Soy digresivo», decía de sí mismo por las mismas fechas, en su *Poema inacabat*, esa «estilización de la improvisación» (y recurro a la fórmula bajo la que Ferrater se atrevió a emparentar la «Canción del alba» de Manuel Machado con el *Don Juan* byroniano). Auden poseía «vigor para asir la realidad, factual e imaginativa, del mundo contemporáneo», subrayaba Ferrater con palabras que parecían recordar sin querer lo que el censor de turno que se ocupó de *Da nuces pueris* apuntó en 1960: «Opúsculo de poesías (...) Ofrece la novedad de tratar de asuntos comprensibles, humanos y de actualidad (...) se inspira en cosas tangibles y reales. Es decir, que pasan en la vida y que se observan sin espejismos ni elucubraciones».

**«Vuelvo a lo que vio Josep Pla en los poemas de Gabriel Ferrater: sabiduría para observar a la gente, para comprender, para explicar. “Capacidad de objetivación imaginativa”, podríamos repetir. Y me acuerdo de las palabras de Jaime Gil de Biedma a propósito de su amigo Ferrater: “Conoce los entresijos de la vida práctica con una extrema lucidez, y al mismo tiempo es radicalmente inapto para la vida práctica”»**

Y, maestro de autores como W. H. Auden o Robert Graves, estaba el Thomas Hardy poeta, deseoso de que sus poemas, lejos de ser decorativos, registraran humildemente los fenómenos de la vida, «según nos los echan encima la suerte y la mudanza», como escribía en el prefacio a *Poems of the past and the present*). Y, más allá de Hardy, al principio de la poesía moderna y del siglo XIX, resonaba la voz del William Wordsworth de los prefacios a sus *Lyrical Ballads*, decidido a imitar y adoptar en la medida de lo posible el idioma común, el que utiliza la gente en su trato con el mundo, y, sobre todo, a evitar los elementos mecánicos del estilo poético dominante, «pernicioso e indefendible». Si Hardy se propuso registrar «los fenómenos de la vida», antes Wordsworth había de-

## «Y vuelvo a la sentencia de Tomàs Garcés contra el poeta Ferrater, que llegaba para “ensuciar” la poesía catalana. Luis Izquierdo decía en 2002 que Gabriel Ferrater había eliminado de su poesía los restos del romanticismo, la decoración retórica»

cidido relatar y describir de modo minucioso y en la lengua de todos los días la vida de todos los días. Y, muchos años después, Ferrater insistiría en que el pecado del poeta moderno era haberse alejado del lenguaje corriente.

Busco lo que Marcelino Menéndez Pelayo escribió en su *Historia de las ideas estéticas* a propósito de Wordsworth y su «prosaísmo sistemático llevado a sus mayores desvaríos y excesos» en una especie de prosa en verso, porque me lo ha recordado la etiqueta que Ferrater ponía a sus poemas –«poemas prosaicos»– en 1960, y las palabras de Pla a Ferrater en su carta de agradecimiento por el envío de *Da nuces pueris*, animándolo a escribir novelas. Y vuelvo a la sentencia de Tomàs Garcés contra el poeta Ferrater, que llegaba para «ensuciar» la poesía catalana. Luis Izquierdo decía en 2002 que Gabriel Ferrater había eliminado de su poesía los restos del romanticismo, la decoración retórica. De las ruinas de las maneras románticas, convertidas en cliché y adornos prefabricados («elementos mecánicos del estilo», diría Wordsworth), derivaba el simbolismo residual que el poeta Ferrater no soportaba, del mismo modo que el simbolista Garcés rechazaba al recién llegado Ferrater.

4. Cézanne, según escribía en los primeros años de la década de 1950 el crítico de arte Gabriel Ferrater, habría devuelto la inteligencia a la pintura en un momento en el que la dominaba «una muelle sensualidad decorativa». Y, para Ferrater, ni el arte ni la

literatura pertenecían al departamento de muebles y decoración en el gran almacén de la cultura. La literatura «es un procedimiento higiénico para destruir las ideas ideológicas: es un ácido disolvente. Como a los literatos lo que nos interesa justamente es la observación directa de hombres y mujeres, eso sirve mucho como disolvente de las maneras ideológicas», le decía a Francisco Campbell en 1970. Y, poco antes, tratando de la poesía de J. V. Foix, aventuraba una definición de intelectual con la que estoy de acuerdo: «Persona que somete a crítica las posiciones espontáneas que encuentra en su mundo.

La literatura catalana crecía desde la *Renaixença* en torno a un lenguaje poético que se alimentaba de sí mismo, cada vez más exhausto, sin tradición narrativa, novelística, «encerrada en sí misma, desligada de los restantes núcleos culturales, y desligada de la sociedad», de la vida y de la lengua cotidianas, o así lo veía Gabriel Ferrater ya en 1953. España, a pesar de la generación de 1898, habría persistido en ser un país «al margen de la corriente europea». A esta historia habría que añadir uno de los efectos destructivos del franquismo (el ambiente y el momento en el que maduré y trabajó Ferrater): la suspensión de los nexos con lo esencial de la mejor cultura europea y americana.

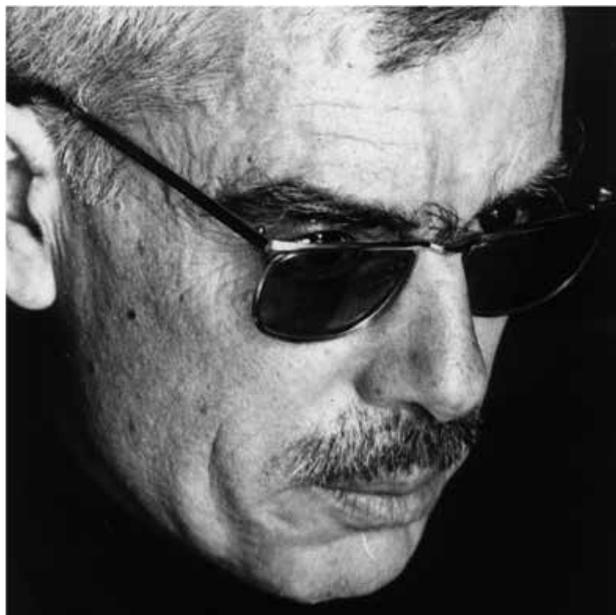
El Ferrater que había seguido la llamada a romper con el lenguaje poético de su época atendió también a la necesidad de ligarse a nuevas tradiciones, a una tradición propia, personal: la poesía anglosajona contemporánea, por ejemplo, los poetas británicos, y los americanos, Frost, Ransom y Lowell, y la alemana, Brecht y Benn, y más allá en el tiempo, Shakespeare y Donne, hasta los medievales, Chrétien de Troyes, Chaucer, Ausiàs March. En un verso del *Poema inacabat* lo dijo de modo terminante: «Copio a los medievales». Si el poeta quería tener público debía volver a la Edad Media, ser humilde e imaginativo, es decir, inteligible.

5. Fue Arthur Terry quien señaló las afinidades entre la mentalidad de Ferrater y la filosofía moral de la dublinesa Iris Murdoch. «Necesitamos un nuevo vocabulario de la atención», escribía Murdoch en 1951, y remitía a unas palabras de Simone Weil: «La moralidad es cuestión de atención, no de voluntad». Para Murdoch, la atención a las personas y a las cosas significaba «receptibilidad paciente y honrada» e implicaba emociones. Somos responsables de lo que vemos y de lo que llegamos a ver, de lo que sabemos y de lo que no sabemos, decía. Ferrater lo entendía así: «La falta de imaginación hacia los otros es siempre ganas de no tenerla». A Francisco Campbell le dijo que sus

poemas eran producto de la observación moral sobre la gente. Los malos poetas eran mentirosos por perezosos y distraídos, y el ideólogo (el que atiende más a sus ideas inamovibles que a lo que hay a su alrededor) «es un distraído que no se fija en el comportamiento de la gente, que va como alucinado». (En *Uniforme de dolor* -*Hardship our Garment* era el título original-, de Leslie Wood, la primera novela que Ferrater tradujo, a la heroína, Tessa March, le parece «tan interesante escuchar y observar a las gentes...»).

Cuando en la década de 1950 criticaba a los pintores de su lugar y su tiempo, Ferrater les achacaba «falta de continuidad en la atención y de vivacidad en la réplica». La literatura, para Murdoch, era un modo especial de prestar atención, y de ahí derivaba su importancia: valía para descubrirle sentido a las cosas y para abatir fantasías consoladoras. «La literatura puede darnos un nuevo vocabulario de la experiencia», dijo Murdoch. Ferrater fue más preciso: sustituyó «experiencia» por «inexperiencia». Llevaba hacia 1955 un diario que terminó destruyendo, pero del que salvó alguna nota: «El tema de la literatura moral no es la experiencia que acerca de los otros tiene el escritor, sino la inexperiencia que se siente ante ellos», por ejemplo.

En la segunda mitad de los años sesenta, traducía y defendía amorosamente la literatura del polaco Witold Gombrowicz. *La seducción*, título de la versión ferrateriana de la novela *Pornografía*, incluía un prólogo en el que Gombrowicz parece referirse a algo emparentado con la inexperiencia de la que trataba Ferrater en su diario. Gombrowicz creía que en toda



Fotografías de Ferrater. Fuente Wikipedia

persona hay «una trágica discordancia entre su inmadurez secreta y la máscara que se pone al tratar con otros». Quizá esa discordancia, o esa inexperiencia que se siente al tratar con otras personas, se intuía ya en el último verso del poema «Del revés» («A l'inrevés»), de *Da nuces pueris*: «Diré lo que me huye. Nada diré de mí» («Diré el que em fuig. / No diré res de mi»). Creo que Iris Murdoch lo hubiera visto como una cuestión de humildad.

#### Referencias

- Jordi Amat, *Vèncer la por. Vida de Gabriel Ferrater*. Edicions 62. Barcelona, 2022.
- Gabriel Ferrater, *Mujeres y días*. Traduccions de Pere Gimferrer, José Agustín Goytisolo y José María Valverde. Prólogo de Arthur Terry. Seix Barral. Barcelona, 1979.
- 'Madame se meurt...'. *Ínsula*, 95. Madrid, 1953.
- Sobre pintura*. Edición al cuidado de Juan Ferraté. Barcelona, 1981.
- Papers, Cartes, Paraules*. A cura de Joan Ferraté. Edicions dels Quaderns Crema. Barcelona, 1986.
- Escritores en tres lenguas*. Edición al cuidado de José Manuel Martos. Antártida/Empúries. Barcelona, 1994.
- Cartes a l'Helena*. Edició a cura de Joan Ferraté i José Manuel Martos. Empúries. Barcelona, 1995.
- Les dones i els dies*. Edició crítica de Jordi Cornudella. Edicions 62. Barcelona, 2018.
- Curs de literatura catalana contemporània*. Edició de Jordi Cornudella. Empúries. Barcelona, 2019.
- Gabriel Ferrater & José María de Martín, *Un cuerpo, o dos*. Epílogo de Laureano Bonet. Sirmio. Barcelona, 1989.
- Witold Gombrowicz, *La seducción*. Traducción de Gabriel Ferrater. Seix Barral. Barcelona, 1968.
- Iris Murdoch, *Existentialists and Mystics. Writing on Philosophy and Literature*. Prólogo de George Steiner. Penguin. Londres, 1999.
- Simone Weil, *La gravedad y la gracia*. Traducción, introducción y notas de Carlos Ortega. Trotta. Madrid, 1998.
- Leslie Wood, *Uniforme de dolor*. Traducción de Gabriel Ferrater. Planeta. Barcelona, 1952.
- William Wordsworth, *Prólogo a Baladas Líricas*. Introducción, traducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández. Hiperión. Madrid, 1999.



Fotografía de Nina Subin



Fotografía cedida por la autora



Fotografía de Iván Repila

## Valerie Miles

Nacida en Estados Unidos y radicada en Barcelona, Valerie Miles es escritora, editora, y traductora. Dirige *Granta* en español desde 2003 y fundó la colección de clásicos contemporáneos en español de The New York Review of Books durante su período como subdirectora de Alfaguara. Es colaboradora de *The New Yorker*, *The New York Times*, *El País*, *The Paris Review*, y Fellow del Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos, por su traducción de *Crematorio* de Rafael Chirbes. Fue comisaria de la exposición *Archivo Bolaño, 1977-2003*, con el equipo del CCCB de Barcelona, fruto de una larga investigación en los archivos privados del escritor. Su primer libro, *Mil bosques en una bellota*, fue publicado con el título *A Thousand Forests in One Acorn* en inglés.

## Katixa Agirre

Debutó en las letras vascas con el libro de relatos *Sua falta zaigu* (Elkar, 2007), al que le siguió *Habitat* (Elkar, 2009), libro por el que recibió la beca Igartza para jóvenes autores. Tras numerosos títulos para el público infantil y juvenil, en 2015 publicó su primera novela, *Atertu arte Itxaron* (Elkar, 2015), una road novel merecedora del premio 111 Akademia, traducida al castellano como *Los Turistas Desganados* (Pre-textos, 2017) y a idiomas como el danés y el búlgaro. En octubre de 2018, y gracias a la beca Augustin Zubikarai, publicó su última novela: *Amek ez dute* (Elkar), traducida como *Las madres no* (Tránsito, 2019). Es doctora en Comunicación Audiovisual y profesora en la Universidad del País Vasco.

## Aixa de la Cruz

Aixa de la Cruz es doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y escritora. Ha publicado las novelas *De música ligera* (451 Editores, 2009) y *La línea del frente* (Salto de Página, 2017), el libro de cuentos *Modelos animales* (Salto de Página, 2015) y el ensayo *Diccionario en guerra* (La Caja Books, 2018). *Cambiar de idea* (Caballo de Troya, 2019) es su libro más reciente. Escribe mensualmente sobre feminismo y género en el Periódico Bilbao y, bimensualmente, en La Marea.

CORRESPONDENCIAS

# Katixa Agirre y Aixa de la Cruz

## EL EUSKERA COMO ALIAS, COMO CAPA, COMO DRAG

Coordinado por **Valerie Miles**

### VALERIE MILES

Aparte de las «x» en vuestros nombres, compartís varias cosas: el euskera, el país vasco, la siempre insurrecta combinación de literatura y vida. Aunque, *caveat emptor*, Aixa, eres de Bilbao (es decir, del mismo centro) y escribes en español, y Katixa, eres de Vitoria Gasteiz y escribes en euskera. Pero Aixa, estás traduciendo la nueva novela de Katixa, y quisiera explorar eso: una realidad que se superpone en dos lenguas tan, tan distintas, una de las cuales es ancestral, una anomalía cuyo origen aún es un misterio, tan antigua, tan secreta, una lengua de palabras tan bellas como *pinpilinpauxa*, mariposa. Pero esa palabra comparte una constelación de casi cien otras formas de decir mariposa en euskera *tximeleta*, *mixirika*, *kalaputxi*. Y esta tradición tan arcaica, tan cercana al mundo natural, tiene una fuerte impronta matriarcal. Exploramos desde una correspondencia por escrito, a la antigua usanza, pausadamente, cómo se las arregla una escritora para proteger su espacio de creación artística e intelectual.

### AIXA DE LA CRUZ

Qué extraño es esto de estar traduciéndote, tu novela, del euskera al castellano, tus palabras en mis dedos, teclear yo tus palabras, como un muñeco de ventrílocuo que de repente recuerda un idioma que pensaba que había olvidado. Siempre que leo en euskera me pasa lo mismo: al principio necesito el diccionario para todo, me siento tan insegura que consulto hasta los términos que ya me sé, por si acaso, por si han dejado de significar lo que significa-

ban la última vez que nos pusimos al día, y de repente el ahogo remite y vuelvo a ser una hablante bilingüe y vuelvo a tener 15 años, porque el idioma en el que tú escribes es el idioma de mi adolescencia, se me ha quedado allí cristalizado, sin usos literarios, solo nostálgicos.

Me preguntan mucho por qué no escribo en euskera y ahora puedo aducir incompetencia —explico que hace quince años que este idioma no existe en mi día a día y que esto no es como andar en bici, esto es como tocar

un instrumento, que se oxida. Siempre que bebo cava acabo llorando por lo uno o por lo otro, quizás sean una misma cosa—, pero hubo una época, un instante crucial, cuando tuve que tomar una decisión, aunque no la sentí como tal. Para mí era obvio que debía escribir en castellano, porque había escrito desde niña y siempre lo había hecho en ese idioma.

Solía achacarlo a mis lecturas, al idioma en el que yo había accedido al canon, pero ahora me doy cuenta de que es otra cosa, tiene que ver

con que mis padres solo leían en castellano y yo escribía para ellos, ¿para quién si no? Creo que está mal visto, por algún motivo, reconocer que escribimos para alguien, pero siempre es así, ¿no crees? Ahora que me he hecho mayor, tengo muy claro que escribo para ti, para Iván, para Mónica Ojeda, yo qué sé: para las escritoras y amigas a las que admiro. Cuando termino una novela y vosotras me dais el OK, siento que el trabajo ya está hecho, que puedo pasar a lo siguiente.

¿En quién piensas tú cuando escribes? ¿Cómo te sientes escribiendo en castellano? ¿Me piensas en castellano? ¿Me piensas, Katixa, ME PIENSAS?

Ay, perdona el estallido. Ya sabes que te echo mucho en falta desde mi exilio cántabro. Contéstame, anda; enriquece el español de España con tu prosa vitoriana.

Besos, besos,

Aixa

---

## KATIXA AGIRRE

Querida mía, *ene maitia*,

¿Qué es eso de llorar bebiendo cava? No concibo ese tipo de llanto porque para mí el *plop* del corcho al liberarse es el puro sonido de la felicidad. Hace mucho ya desde la última vez que hicimos *plop* durante toda una noche. Creo que va siendo hora de repetirlo: te aseguro que no habrá llantos ni nostalgias si bebes conmigo.

Me preguntas por la elección del idioma. Pero añado que lo contrario también puede suceder, y sucede: elegir el idioma en base a quién no va a poder leerte, y la libertad que da eso. Sé de escritoras euskaldunes que escriben libremente escenas de sexo porque saben que sus madres no las leerán. No es mi caso, dado que mis padres sí leen en ese idioma. (¿Es por eso que no me siento muy hábil escribiendo escenas eróticas?) Pero durante años me sentí libre del juicio de señores (sí, siempre hombres) precisamente por escribir en un idioma minúsculo. Aunque las razones son, en mi caso, muy variadas, no descartaría que escribir en euskera hace un poco de contrapeso ante el pánico que sentía a la exposición y la

crítica. Solo me leerían unos pocos, y todos casi vecinos. Una de las primeras interacciones que tuvimos tú y yo fue precisamente a raíz de una petición tuya de un artículo al respecto para una revista digital bilingüe que por entonces dirigías. ¿La recuerdas? Escribí un texto que (estoy casi segura) titulé «Diglosia y libertad», pero ahora no lo encuentro, ni publicado, ni en el email, ni en Facebook. Hija mía, es que hasta tu perfil de Facebook ha desaparecido, y con él todos nuestros mensajes. Cuánto confiamos en la nube y que fácil es que la nube reviente y desaparezca, *plop*.

¿Que si te pienso? Pues claro, amiga, cómo no pensarte, estás traduciendo mi última novela. Quizá no debería decirte lo, pero te escogí con la secreta esperanza de que, a través de tu filtro, pudieras mejorar el texto. No nos educan para admirar a mujeres, quizá sí a grandes estrellas de Hollywood o cantantes pop, pero no a las amigas, y menos si son más jóvenes que una. Y, sin embargo, qué gran placer admirarte, chica. Así pues, sí, claro que te pienso. Tanto, que dos botellas de cava de mi nevera llevan tu nombre. Ven pronto, que si no, corren el peligro de desaparecer también. *Plop*.

Muxu handi bat

---

«Siempre que leo en euskera me pasa lo mismo: al principio necesito el diccionario para todo, me siento tan insegura que consulto hasta los términos que ya me sé, por si acaso, por si han dejado de significar lo que significaban la última vez que nos pusimos al día, y de repente el ahogo remite y vuelvo a ser una hablante bilingüe y vuelvo a tener 15 años»

## AIXA DE LA CRUZ

Perdona estos días de silencio. Decía Ursula K. Leguin que los bebés se comen los libros. Las niñas de casi 3 años sobre-excitadas porque se acerca su cumpleaños se comen alguna que otra carta. A mayor edad, menor ingesta de palabras, supongo. La cita de Leguin, en todo caso, termina diciendo que no es tan terrible (lo de que la maternidad nos aleje momentáneamente del oficio), y estoy de acuerdo. Dejar de escribir por los hijos me parece infinitamente más natural y positivo que dejar de escribir por (lo que opinen) los padres o los señores de los suplementos y, aun así, ahí está y ha estado siempre, el miedo. Yo lo recuerdo brutal.

Cuando publiqué *De música ligera*, tenía 19 años y vivíamos el auge de los blogs de crítica, cuya sección de comentarios funcionaba como el forrocoches del mundo literario. Aunque se publicara una reseña positiva, había lugares en los que no querías aparecer por nada del mundo, porque si eras mujer y joven, automáticamente te convertías en carnaza. Entraba a primera hora de la mañana a teclear mi nombre para ver si estaba siendo destripada en algún nuevo circo. Me he pasado a DuckDuckGo y ya los tiempos son otros. Aún no me dan miedo los patos.

Te cuento esto porque llevo todo el fin de semana dándole vueltas a lo que me contabas sobre el euskera como protección frente a las fieras. Tu explicación sobre por qué elegiste escribir en el idioma chiquitito es más triste que la que yo barajaba, pero también es hermosa. El euskera como el drag que utilizaban las heroínas de las comedias de Shakespeare para adentrarse en el mundo de los hombres, como los seudónimos masculinos de las primeras escritoras. ¡Cuánto mejor un idioma que un alias o una capa!

Y sabiendo esto, traducirte se me hace muy sexy, como estar desnudándote, qué quieres que te diga. Y es otra metáfora nueva. La traducción como destape. ¡Beso!

## KATIXA AGIRRE

No hace falta que me hables de bebés que comen libros. Dejar de escribir por cuidar de criaturas es una de las mejores razones para dejar de escribir. Los parones que nos exigen los bebés son el mejor filtro para lo que escribimos. Yo he dejado a medias sendas novelas para parir y criar dos bebés, y una vez llegados estos a la edad de la guardería, las he retomado y terminado. Para mí es una señal de que tenía que escribir esos libros, de que era necesario (no para el mundo, no me entiendas mal, sino para mí). Sin parones, habría escrito más de lo necesario. Al fin y al cabo, ¿qué es mejor? ¿Escribir pocos libros, pero en los que te hayas implicado totalmente, sorteando todas las dificultades, o escribir muchos porque tu estilo de vida lo permite, pero consiguiendo que solo algunos pocos brillen? Cualquier escritor elegiría la primera opción, y sin embargo a algunos les puede la incontinencia. Pues bien, para eso están los niños, las enfermedades y los naufragios de la vida: para hacernos escribir solo lo importante.

Y ¿qué me dices de dejar de escribir a secas? ¿Lo concibes? ¿Llegará algún momento en tu vida en que esta pulsión se apague? Yo pienso que es posible. Lo que no sé es cómo me hará sentir: ¿será un duelo o una liberación? Por un lado, ¡qué pena! Por otro, ¡cuántas horas para hacer cosas más descansadas y hedonistas! Me asaltan las mismas dudas con la menopausia. ¿Depresión y decadencia, o maratones de sexo sin miedo al embarazo? Perdona que mencione la menopausia. Sabes

que me gusta hacer notar los años que nos separan, que son exactamente seis y medio, aunque tú generosamente sueles pasar esta brecha por alto.

Te dejo, no obstante, que sigas desnudándome en la imaginación. Por lo menos hasta la próxima vez que nos veamos. Besos y abrazos, y mimitos para la pequeña.

## AIXA DE LA CRUZ

Qué buenas preguntas me haces. Esta última me dio un poco de insomnio anoche. A ver. En *El perro* de Sigrid Nunez, la narradora cuenta una anécdota que, cuando leí el libro desde mi confinamiento campestre, en esa época tan extraña de microdosis de LSD, yoga y fantasmas, me inquietó bastante. Yo había descubierto que donde mejor se está es sobre el cojín de meditación y Nunez hablaba de una amiga que había querido ser escritora de joven, pero había perdido su interés por lo literario al abrazar una espiritualidad budista. Es decir: se había desprendido del ego, y hace falta un ego occidental para el circo de la literatura.

Fue entonces cuando me planteé la posibilidad de dejar de escribir, porque el deseo es muy cansado y hay que desear mucho, a lo grande, para terminar una novela: si no la fama, sí al menos la excelencia; ser mejor que alguien, mejor que una misma. Ahora, guiada por tu pregunta, creo que mi respuesta es no, que nunca dejaré de escribir, porque disfruto haciéndolo y me resulta, además, necesario. Tan solo me gustaría desprenderme de la competición y del nombre, dejar a un lado la autoría. Quiero pensar que lo que a la amiga de Sigrid Nunez le resultaba incompatible con el vaciamiento contemplativo no era la escritura

en sí, sino la publicación. Me gusta imaginar que si sigo pensando en palabras, querré dejarlas por escrito, no para la posteridad, sino para entender el sentido de lo que pienso, para sentir que algo tiene sentido. La literatura es mi tecnología de lo sagrado, supongo. Por encima del yoga y las drogas chamánicas. Y quiero seguir teniendo visiones *siempre*.

Cambiando de tema, qué tierno que hayas dejado por escrito esta obsesión que tienes por recalcar los años que nos llevamos. Cuando nos conocimos, negabas siquiera que perteneciéramos a una misma generación, pero aún no he escrito una sola novela que no se solape en algún tema con la novela que tú estabas escribiendo simultáneamente y, ¿no es eso *zeitgeist* en estado puro? ¿Crees en el concepto generacional? ¿Es una cuestión de edad o de sincronía?

### KATIXA AGIRRE

Te confesaré, amiga querida, que no dedico mucho tiempo a reflexionar en torno a las generaciones. Que se ocupen de dilucidarlo los periodistas, los expertos del marketing editorial y los profesores universitarios, ¿no te parece? ¿Que nos preocupan los mismos temas? ¿Que recurrimos a los mismos tropos? (A ver, si tú has escrito *zeitgeist* yo no voy a ser menos.) Te concedo eso. Pero habitamos el mismo tiempo y (casi) el mismo espacio, nuestras biografías no difieren tanto, compartimos ambiente, aficiones y amistades. Lo raro sería que no se diera esa sincronía, ¿no?

Déjame sacarte algo al hilo. ¿Qué es el tema en literatura? Me parece una cuestión capital, y cada vez más confuso. Como dice un buen amigo mío, el tema de *El viejo y el mar* no es la pesca, igual que el tema de la película *Titanic* no son los icebergs. El mar y sus icebergs serán en todo caso metáforas, marcos, excusas narrativas o estilísticas. Los temas, por el contrario, hay

que buscarlos en las profundidades abisales, y a menudo son ambivalentes y abiertos a la interpretación.

Sin embargo, nos venden un libro como la novela como la definitiva sobre «la maternidad», «la masculinidad» o la «España rural». La gente que quiere saber más, debe leer ese libro. Sospecho que hay un ansia productivista también en esto: la novela me va a enseñar algo en lo que estoy interesada, le voy a sacar provecho, voy a *aprender*. Porque menuda pérdida de tiempo eso de leer solo por placer, ¿no? ¿Y el gusto que da leer un novelón que, a priori, no te interesa lo más mínimo? ¿No es maravilloso leer sobre, qué se yo, ciclismo, y sentir que esos personajes pedalean y sufren junto a ti, y que estás descubriendo una verdad eterna cuando llegas junto a ellos a la cumbre?

PS. Se me acaba de ocurrir, que, igual que yo subrayo los años que nos separan, a ti te gusta marcar mi ciudad de nacimiento, Vitoria, contraponiéndola jocosamente a la tuya, Bilbao. ¿Podrías explicar por qué? 😊

«Tan solo me gustaría desprenderme de la competición y del nombre, dejar a un lado la autoría. Quiero pensar que lo que a la amiga de Sigrid Nunez le resultaba incompatible con el vaciamiento contemplativo no era la escritura en sí, sino la publicación»

### AIXA DE LA CRUZ

Te aviso que estoy de resaca, prácticamente sonámbula, *sleepwriting*, por lo que tendrás que disculpar los deslices que hubiere. En relación al asunto generacional que tan poco te interesa, yo sé que tus argumentos son los buenos, que sí, que son etiquetas de marketing, ¿pero rechazarlas no es como quedarse sin equipo de fútbol? Para mí, pertenecen a mi generación aquellas escritoras cuyos éxitos celebro como si fueran propios. Cuando Cristina Morales ganó el Premio Nacional, solo faltaron las fanfarrias. En mi casa aún bilbaína parecía que el Athletic hubiera ganado *algo*, imagínate. El fútbol me genera muchos

más problemas ideológicos que este asunto de las generaciones literarias, así que me he desintoxicado de lo uno y me aferro a lo otro en busca del plural mayestático, por la celebración de victorias colectivas, solo por eso.

Me gusta lo que dices sobre la mala prensa que tiene «leer solo por placer», y siento, además, que yo no he vuelto a leer así desde que me dedico a lo literario (sobre todo desde que soy profesora de escritura creativa: el tic de leer con el bolígrafo rojo, atenta al error de estructura, al vicio estilístico, me ha estropeado los ojos), y cómo extraño aquel asombro hipnótico de cuando era cría, las sesiones maratónicas de lectura en verano, con un clásico ruso o con una novela policiaca; y las valoraciones menos pretenciosas: esto me gusta o no me gusta; me descubre un nuevo mundo o solo repite lo que dice cualquier adulto de sobremesa.

Intento volver a eso, a una crítica literaria que se fundamente en lo emocional. Me inquieta o me duerme. Me lleva a hablar durante horas o se me olvida antes de haberlo regresado a la estantería. Es algo que me han enseñado mis señoras de los talleres de lectura; a juzgar con las tripas, que también se educan. Los mejores libros son y siempre han sido los que se parecen a tus cartas. Los que interpelan a un público, pero que, en el fondo, sabes que solo están dirigidos a ti. Igual no estás al corriente, pero Emily Brontë me escribió *Cumbres borrascosas*. El *Retrato de una dama* de Henry James lleva mi nombre en algún sitio. Y aunque no sea por temas, sino por ese algo abisal y ambivalente que mencionas, algún día se leerá nuestra obra, tus libros y los míos, como la sublimación de esta breve correspondencia que tiende puentes entre Bilbao y Gasteiz, esa ciudad tan triste que, hasta ahora, solo tenía rotondas.

Un beso y una flor.

---

## KATIXA AGIRRE

De acuerdo, te voy a dar la razón. Es fantástico tener equipo de fútbol, sentirse parte de una generación literaria. ¡Oeee, oe, oe, oe! Pero ya que estamos de acuerdo en que esto de las generaciones son artificios, diseñemos bien el artificio. Entendamos la generación como empresa cooperativa. Desterremos la envidia y la competitividad absurda. Escribamos juntas. Conversemos. Contéstemonos. Cada una que escriba lo que quiera, claro, pero que lo que cada una escriba inspire a las demás, y las motive para escribir cada vez mejor. No para competir, sino por el gusto de saber que estamos aportando algo sobre lo que ya otra escribió, y que luego vendrá otra más y aportará sobre lo ya escrito, y así avancemos juntas. Nunca la creación debería entenderse de otra manera.

La historia nos demuestra que allí donde el arte más ha florecido es donde se ha dado el grupo unido, el ambiente solidario y cómplice: lo que en euskera se llama el *auzolan* (el trabajo comunal, de todos los vecinos). Mi amiga Irati Jiménez siempre pone como ejemplo a los cocineros vascos que, en los años 70, decidieron conjuntamente innovar, aunando la tradición y lo que juntos aprendieron en Francia y el resultado es, bueno, básicamente la mayor concentración per cápita del mundo de estrellas Michelin. Esto no habría sido posible sin la cooperación y el todos a una de estos chefs. Pero no hace falta irse a la cocina (para decir algo remarcable del País Vasco es casi inevitable, perdón), la historia de la literatura también está llena de generaciones que, juntas y unidas, han conseguido exprimir lo mejor de cada creador.

Así pues, querida, reitero, aunque no haga falta, que yo siempre estaré en tu equipo, y tu próximo premio por supuesto que se celebrará por

las calles, con mucho champán y bufandas bicolors, con jolgorio y mucho hooligan letraherido. Por ti y por todas mis compañeras.

Ha sido un verdadero placer epistolar. Espero ahora uno más de carne y hueso y brindis y besos.

---

«La gente que quiere saber más, debe leer ese libro. Sospecho que hay un ansia productivista también en esto: la novela me va a enseñar algo en lo que estoy interesada, le voy a sacar provecho, voy a aprender»

# La patria ineludible

por **Gioconda Belli**



Cuando se ha vivido una vida como la que escogí, resulta sumamente difícil dejar la patria. Y no me refiero a la distancia; me refiero al terreno que ésta ocupa en el propio cuerpo, la manera en que vive tanto en nuestros sueños, como en nuestras pesadillas, la imposibilidad

de separarse de ella y no andarla colgando del cuello como un cencerro que suena con cada gesto y cada movimiento que hacemos.

A menudo me siento vacía de otra cosa que no sea ese ímpetu feroz por hacer algo que pueda salvarla, hacer la diferencia. Sé que ya es poco lo que me queda por aportar a mi país en la esfera práctica. Hay días en que quisiera olvidarlo. Como escribí hace unos años en un poema a Nicaragua: «Tantas veces he querido olvidarte/como si fueras un amante cruel de esos que le cierran a uno la puerta en las narices/ pero nada de lo que hago lo consigue».

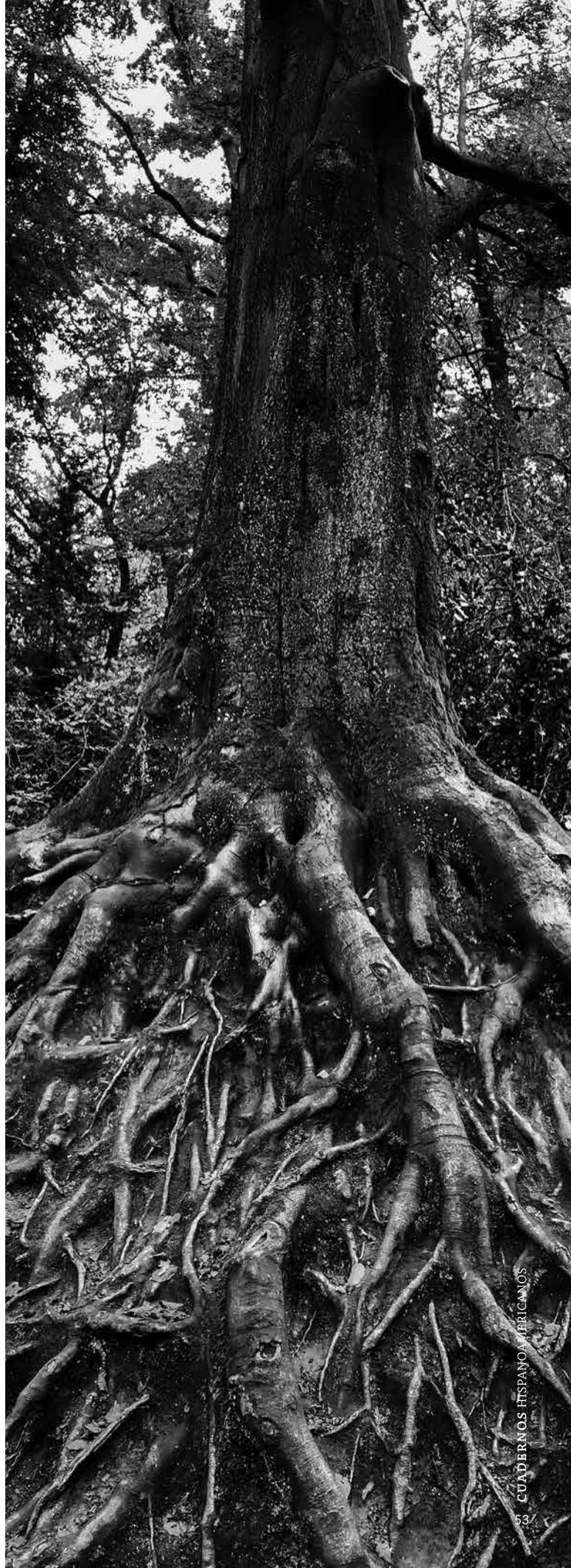
En esta España donde he podido sentirme, no sólo a salvo, sino acogida con gran cariño, pienso cuán admirable es haber logrado transitar, de años de dictadura, a una democracia como la que aquí existe. Ciertamente que no es tarea fácil mantener el equilibrio, menos en estos tiempos convulsos y desconcertantes, pero uno va por las calles, lee el periódico o viaja en autobús, y ve una ciudad y una comunidad que funciona y que debate, a veces ferozmente, los entuertos de una sociedad vital y compleja.

Leyendo hace poco ese gran libro de Martín Caparrós: *Ñamerica*, donde él abjura de los nacionalismos, igual que, teóricamente, lo hago yo, me preguntaba si será posible. algún día romper limpiamente con esas fidelidades. La idea de ser «ciudadano del mundo» un concepto quizás trillado, pero que encierra no poca sabiduría, es una utopía humanista digna quizás de perseguir. ¿Será acaso, como suelen serlo, una pompa de jabón bella e iridiscente que apenas puede mantenerse en el aire segundos antes de desaparecer?

Las fronteras van más allá, pienso, de las antojadizas y a menudo artificiales marcas que nos separan geográficamente. Los que apelan al nacionalismo, por intereses políticos contrarios a la inmigración, lo hacen porque saben cuánto puede inspirar temor -un temor más allá de lo racional- la idea de que la noción de patria se desfigure. Es, sin duda, una manipulación. A fin de cuentas, como dice la canción de Jorge Drexler: «Yo no soy de aquí, pero tú tampoco». Las migraciones han existido desde el principio de los tiempos y las identidades nacionales no son sino el producto de flujos y reflujos poblacionales. Los seres humanos que por una u otra razón nos trasplantamos, sobre todo de patios áridos o tóxicos, no queremos reproducir lo que dejamos. El apego del inmigrante a sus orígenes es emocional; son los recuerdos los que viajan con nosotros, el deseo de olores y sabores que nos trasladan momentáneamente a las esquinas del tiempo donde fuimos felices. La mejor manera de nacionalizarse es, a mi juicio, la de acumular recuerdos felices, encontrar en la tierra nueva los fertilizantes adecuados para crecer y dar fruto.

Esto no significa que desaparezca el dolor de las raíces cortadas por la sequía o por el terreno arrasado por las guerras. En eso los seres humanos nos parecemos a los árboles. Hay una parte nuestra que permanece enraizada, hay esa patria que se anda como cencerro en la garganta.

Yo, por ejemplo, a estas alturas de mi vida, quisiera ser esa ciudadana del mundo de raíces flotantes, pero no puedo dejar de ser aquel árbol de raíces hondas clavado en el páramo agreste en que se ha convertido mi pobre Nicaragua. Sin embargo, aquí estoy y mi ramaje sabrá florecer y echar semillas. Ya siento los brotes de verdor en la punta de mis dedos.



# Eudris



# Planche Savón

Fotografía de Adolfo Añino

Eudris Planche Savón (Cuba, 1985. Reside en España). Escritor y médico. Considerado por la revista británica *Granta*, y *Granta en Español*, como uno de los 25 Mejores Narradores Jóvenes en Español (The Best of Young Spanish Language Novelists). Su obra literaria incluye novela, cuento, poesía, ensayo y literatura juvenil. Ha publicado la novela *Hermanas de intercambio* (Editorial Gente Nueva, Cuba, 2016; Editorial Milena Caserola, Argentina, 2019), y el libro de relatos *Cero Cuentos* (Ediciones del Genal, España, 2020).

# «Creo que cada vez hay más orgullo por la identidad, el folclore de los lugares en donde hemos crecido»

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

Publiqué en Cuba y en Argentina, una novela: *Hermanas de intercambio*. En mis lecturas había encontrado varios libros que tocaban el tema del divorcio y cuanto influye este asunto en los niños, pero nunca encontré alguno que evidenciara qué pasaba con aquellos niños de esos matrimonios que tienen más de un hijo. ¿Con quién se va cada hijo? Es por ello que me decidí a contarlo, utilizando como herramientas: el humor, la ironía, el absurdo. También publiqué, en España, un libro de relatos cortos: *Cero Cuentos*.

**¿Cuáles son tus autores de cabecera: quiénes te influyeron más en tus comienzos? ¿Puedes citar algún autor o autora que hayas tratado de tomar como modelo?**

De Dostoyevski todo lo que he podido encontrar; también Faulkner, Flannery O' Connor, Carson McCullers, etc. También *Djuna* y *Daniel* de Ena Lucia Portela, Gina Picart, Fina García Marruz, Dulce María Loynaz, Reinaldo Arenas, Karla Suárez, Virgilio Piñera, Onelio Jorge Cardoso, Luis Rogelio Nogueras.

**Actualmente, abundan libros donde se produce la mezcla de géneros, en que la novela, el ensayo y el testimonio personal se confunden, etc. Tú has publicado novelas y ensayos, entre otros textos. ¿Crees en la mezcla? ¿Crees que esta discusión acerca**

**de la naturaleza de los géneros se ha dado siempre, o se está manifestando ahora con mayor intensidad?**

En el dialogo contemporáneo que se sostiene en torno a esto, pareciera ser, por momentos, que se tratase de algo nuevo, pero no es así. La historia de la literatura está llena de muestras sobre hibridaje literario y reflexiones al respecto. Una gran obra híbrida: La Biblia. Hay relatos ahí, hay poesía ahí. El Quijote, es como una gran *matrioshka*, hay cuentos dentro de la novela, cuentos dentro de los cuentos. Hay también novelas de naturaleza ensayística, *Point Counter Point*, de Aldous Huxley, o novelas filosóficas: *La náusea*, o *Así habló Zaratustra*.

La novela, para seguir ilustrándola como ejemplo, siempre ha sido el género híbrido por excelencia, no es algo nuevo que dentro de esta podemos encontrar cuentos, cierta mirada ensayística, algo poético. Pero me parece que el hibridaje que está teniendo lugar ahora, tiene que ver más con desaprender de la definición técnica de lo que se entiende por cada uno de los géneros literarios. Quizás ahora, seamos más libres a la hora de crear, quizás aceptemos mejor que lo híbrido, una vez conocidas las técnicas de escritura, nos sirve para salirnos de la línea más esquemática de aquello que se considera cuento, novela, poesía, ensayo.

**Entre los escritores y escritoras en lengua española de las últimas décadas, ¿quiénes crees que están abriendo puertas a la necesaria renovación**

**y de qué manera? ¿Qué propuestas te interesan más?**

Creo que hay un fenómeno muy interesante en el panorama de la literatura en lengua española, y es el hecho de contar, sin temor, desde las vivencias más cercanas, lo que mejor se conoce, desde las comunidades que habitamos, con un lenguaje que nos representa, sin pretender insertarnos con un lenguaje neutro, algo que por mucho tiempo se exigió. Creo que cada vez hay más orgullo por la identidad, el folclore de los lugares en donde hemos crecido. En ese sentido salen a la luz nuevas formas de decir, miradas propias, eso es lo válido en literatura.

Pero muchas veces, eso que se llama renovación, nuevas puertas, puede transformarse muy rápido en un tema de moda, una forma fácil de insertarse. Habrá que esperar un poco más para ver mejor, estudiar mejor y de manera profunda, y no comenzar a entronizar autores de la noche a la mañana, ya que no todos lo hacen desde la sinceridad.

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

Estoy trabajando en algo que podría llegar a ser una novela, simplemente estoy escribiendo sin darle mucha importancia a eso, en esta etapa lo único que necesito es escribir, que lluevan las ideas, y como cada nuevo proyecto que asumo, para mí es un reto, me alegra cuando logro avanzar. Siempre busco la manera de escapar de esa zona de confort de cosas que, ya sé, puedo hacer.



# CARNAVALADAS

Vuelvo a la imagen insólita que me fue dada una mañana de noviembre al llegar al Carl Duisberg Centrum de Colonia, un día que sería mi último en ese instituto donde desde inicios de agosto había recibido clases intensivas de alemán.

\*\*\*

Vine a este país gracias a una beca de investigación, en mi condición de poeta disfrazado de académico que espera nunca convertirse en académico que se disfraza de poeta. La beca incluía el estudio de ese idioma cuya fonética ya había dejado de parecerme áspera, pero entre cuyas preposiciones abundantes y precisas, aun al cabo de cuatro meses intensos, me sentía naufragar. Iba cinco horas al día, cinco días a la semana. Tenía dos maestras que se alternaban. Una de ellas, una germanista rusa, rubia y bajita, risueña y vivaracha, nos enseñaba los martes y los miércoles. Su pedagogía totalitaria, contra cuyo modelo me había rebelado con todas las energías de mi pubertad en un colegio de monjas en Nicaragua, era en cambio perfecta para un idioma como el alemán. La otra maestra, una alemana de izquierdas, gordita y de pelo azul, simpatiquísima y con un sentido del humor afín al mío, nos enseñaba los lunes, jueves y viernes. Durante las elecciones, nos hizo una presentación sobre los distintos partidos políticos y sus posibles coaliciones parlamentarias. Nos habló sobre la corrupción que existe en el partido de la Merkel, el CDU. Ante mi sorpresa, recuerdo que dijo, entre risas y en alemán, algo así como que si yo creía que la corrupción era un lujo que solo en el tercer mundo nos podíamos dar.

El día que llegué a la ciudad —un día antes de empezar las clases— hacía un verano más bien otoñal. Llovía mucho y, aunque había días soleados, el tiempo era fresco. Todos los coloneses que entonces conocí, oriundos y advenedizos, se empeñaban en disculparse por el mal tiempo con que su ciudad me recibía. Pedro, el ecuatoriano que llevaba cuatro años viviendo en Colonia pero que hasta ahora estudiaba el alemán en serio, tenía el ceño consternado y casi triste cuando le contesté que sí a su pregunta sobre si ese era mi primer verano en la ciudad.

Antes de mi llegada, viví por meses en un limbo pandémico en el cual no estaba claro cuál sería mi próximo destino. Volví a Nicaragua, donde estuve la mayor parte de un año mientras postulaba a becas y trabajos para volver a irme. Era el mayor tiempo que pasaba en el país después de que lo dejara —desesperado por dejarlo— al terminar el bachillerato. Desde entonces había vivido en México, España, Escocia, Francia e Inglaterra. Eran extrañas circunstancias para un retorno: mientras en el mundo cundía una pandemia, el país seguía sumido en la mayor crisis política de su historia reciente.

Después de siete meses hube de sumar Alemania a esa lista de expatriaciones, y fue aquí en Colonia donde vine a reencontrarme con otro poeta nicaragüense. La mudanza me fue leve, pues él y su esposa se encargaron de que la ciudad no me fuera inhóspita. Hoy, cada vez que podemos, tropicalizamos parques y rincones. Ponemos a Willie Colón y/o Rubén Blades en el celular, bebemos cerveza *kölsch* y hablamos sobre nuestras experiencias con el erizado idioma alemán.

Ese fue el camino que me llevó a la imagen insólita que me fue dada mi último día de clases, a la que vuelvo ahora y no sé explicar: Un señor alto, gordo y de gafas, disfrazado de Pokémon, se besa lascivamente con una chica joven y delgada, disfrazada de princesa, con una diadema en su cabeza y un vestido celeste, mientras Mario y Luigi se frotan contra ellos bailando y cantando afuera de la boca del metro Hansaring en Colonia, una fría mañana de noviembre de inicios de carnaval.



## Carlos Fonseca Grigsby

Managua, Nicaragua, 1988

Poeta, cuentista, traductor y ensayista. Con dieciocho años fue ganador del Premio a la Creación Joven Fundación Loewe 2007 por *Una oscuridad brillando en la claridad que la claridad no logra comprender* (Visor, 2008), convirtiéndose en el autor más joven en la historia del premio. En el año 2020 se convirtió en el ganador del Premio de Poesía Ernesto Cardenal In Memoriam «Juventud Divino Tesoro». Acaba de publicar *Rilke y los perros* (Visor, 2022). Es doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Oxford.

Fotografía cedida por el autor

# WENDY NO QUIERE CRECER

por **Gabriela Ybarra**

**D**e niña, Esther Tusquets, pasaba los días leyendo cuentos de hadas y fantaseando con hacer teatro y escribir novelas. Sin embargo, cuando cumplió treinta y ocho años, se dio cuenta de que no había llevado a cabo ninguno de sus sueños infantiles y se propuso el reto de escribir un libro. No se lo dijo a nadie. Ni a su pareja. Un año después, cuando terminó el manuscrito de *El mismo mar de todos los veranos*, quedó satisfecha, pero no tenía esperanzas de que la novela fuera a vender demasiado porque era exigente de leer: el estilo es barroco y apenas hay puntos, así que, antes de hacer perder dinero a la editorial de algún amigo, decidió que lo más honesto era que el libro saliera en Lumen, el sello que ella dirigía.

El libro fue un éxito. Sin proponérselo, Tusquets había escrito una de las primeras novelas españolas en tratar el lesbianismo. *El mismo mar de todos los veranos* se publicó en 1978, en un país recién salido de una dictadura donde la homosexualidad había estado perseguida por la ley. “Ya se podían decir las cosas, pero todavía sorprendía decirlas”, cuenta Tusquets en una entrevista. Además, en un mundo editorial copado por autores hombres, que una historia escrita con marcada sensibilidad femenina fuera la novela del año, resultaba revolucionario. En la reseña que Carmen Martín Gaité publicó en *Diario 16* se puede ver el alcance del éxito del libro:

«Me produce una particular alegría que la mejor novela española de este año la haya escrito una mujer [...] Y si reseño, complacida, el hecho y lo saludo como acontecimiento, no es en nombre de presupuestos feministas (que, caso de existir, podrían haber, por el contrario, obnubilado y predispuesto a ver oro donde tal vez brillaba simplemente oropel), sino porque siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres [...], descubren el universo a una luz de la que el “hombre-creador-de-universos-femeninos” no tiene ni la más ligera idea».

Aunque en 2022 ya no sea revolucionario publicar una historia de amor y de deseo entre dos mujeres, *El mismo mar de todos los veranos* sigue manteniendo su interés y su fuerza, y es un documento muy útil para entender cómo funcionaban las relaciones de poder en la Barcelona de los años 60 y 70. En el primer volumen de lo que acabaría conformando *La trilogía del mar*, Elia, la protagonista de todas las historias, es una profesora de universidad burguesa de mediana edad que está insatisfecha en su matrimonio y busca un amor que la salve. Conoce a Clara, una alumna colombiana más joven que ella con quien puede desear y amar sin someterse a ningún dictado patriarcal. Elia vive asfixiada por las expectativas que la sociedad burguesa catalana tiene de ella y solo se siente a gusto cuando retorna a los espacios de su infancia y pasa tiempo con su amante. Clara representa lo exótico, lo tabú y le recuerda a Elia a la joven que fue. Elia ve en Clara un Teseo que puede sacarle del laberinto en el que se ha convertido su vida. El cuerpo de la joven es un refugio (“todo su cuerpo se hace cuna, se hace caracola marina, se hace para mí guarida cálida”). Con su amante, Elia puede relacionarse sin máscaras, de forma espontánea, como en la infancia.

A lo largo de las tres novelas que conforman *La trilogía del mar* (*El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario* y *Varada tras el último naufragio*), Elia explora diferentes caminos para tratar de encontrar la libertad. En los dos primeros libros, busca el amor en amantes más jóvenes que ella: una alumna y un alumno que proceden de un entorno social diferente al suyo y con quienes construye relaciones de codependencia. Elia es una mujer que se resiste a envejecer y parece querer apropiarse de la juventud de sus amantes. Es egocéntrica e inmadura. No sorprende que *El*

*mismo mar de todos los veranos* esté plagado de referencias a *Peter Pan*. En los dos primeros libros de la trilogía, la protagonista se queda siempre en el umbral de alcanzar la libertad, no tiene el suficiente arrojo ni para romper con su clase social ni para crecer. En este sentido son anticipatorias las primeras páginas de *El mismo mar de todos los veranos*, donde hay una descripción muy vívida del portal de la casa de la infancia de la narradora. Elia es una niña que escucha los sonidos de la ciudad y de los vecinos desde el portal, pero no sale a la calle. Incluso de adulta, en lugar de salir al mundo o de unirse a las actividades de su tribu, elige permanecer en un limbo, en un espacio de transición entre el hogar familiar repleto de los recuerdos de la infancia y el mundo exterior donde la protagonista parece incapaz de valerse por sí misma. Elia no encaja en los cánones de su clase, pero si pierde su status social, pierde el poco poder que tiene. Es dependiente de sus amantes, de las opiniones de su madre y de su hija, de su marido, de su tribu. Las relaciones que Elia establece con los demás impiden cualquier progreso.

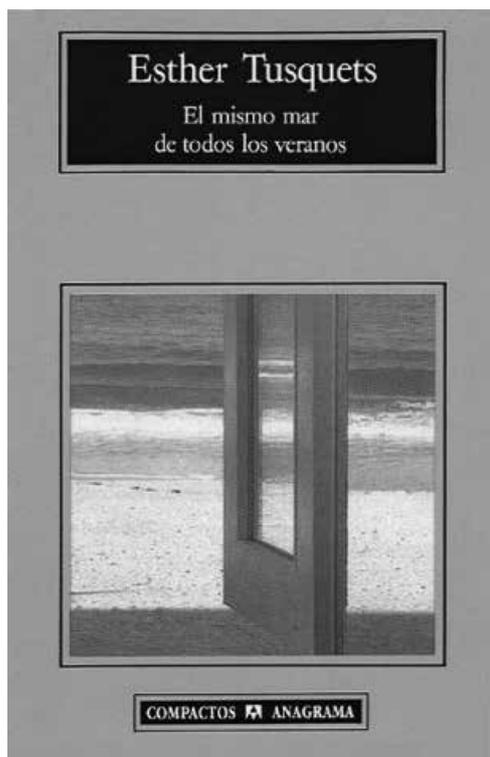
yo era una mariposa enfurecida, que no puede siquiera agitar las alas, mientras en golpes rudos, sucesivamente acelerados, seguros y rítmicos, la

van clavando para siempre, una vez más, en el fondo blanquísimo de la gran caja de cristal, y solo puedo permanecer inmóvil

En un principio, la historia de Elia y Ricardo, el amante joven de *El amor es un juego solitario*, iba a formar parte de *El mismo mar de todos los veranos*, pero finalmente la autora decidió separarla en otro libro. Cuando ya tenía escritas las dos historias, Tusquets sintió cierta desazón porque no le gustaba que Elia nunca progresase y retornara siempre a su matrimo-

**«El libro fue un éxito. Sin proponérselo, Tusquets había escrito una de las primeras novelas españolas en tratar el lesbianismo. *El mismo mar de todos los veranos* se publicó en 1978, en un país recién salido de una dictadura donde la homosexualidad había estado perseguida por la ley. “Ya se podían decir las cosas, pero todavía sorprendía decirlas”»**

**«Los personajes son y no son los mismos, y la biografía de la autora parece cruzarse en todos ellos: la madre bella y distante es y no es la madre de Esther Tusquets, la protagonista burguesa con un matrimonio fracasado que explora diferentes formas de amor y de placer es y no es la autora. Los ambientes son siempre cerrados: el piso de la infancia, las casas de veraneo»**



nio infeliz. Tusquets escribió *Varada tras el último naufragio* para que Elia pudiera enfrentarse a sus miedos, hacerse cargo de su propio destino y abandonar el sueño de encontrar un amor que la rescatara. En este tercer libro, Elia se propone alcanzar su independencia. Está dispuesta a mirar de forma crítica su vida y a reinventarse sin necesidad de apoyarse en ninguna pareja que la guíe en el camino. Elia al fin crece, como Wendy, la amiga de Peter Pan. El libro termina con un monólogo de varias páginas, inspirado en el de Molly Bloom, el personaje del *Ulises* de Joyce, donde la protagonista se arrepiente de haberle fallado a su hijo y se dirige a él con la intención, quizás algo ingenua, de recuperar el tiempo perdido.

dijiste yo quiero vivir contigo y fue como si tanto amor bloqueado hubiera excavado en un instante nuevos cauces hubiera abierto nuevas sendas y era tan increíble y tan extraño tan imprevisible y en aquel preciso instante dejaste de ser para mí el hijo de otro el hijo de Jorge

A lo largo de la trilogía, los nombres de los protagonistas de las novelas y algunas situaciones se repiten. Los personajes son y no son los mismos, y la biografía de la autora parece cruzarse en todos ellos: la madre bella y distante es y no es la madre de Esther Tusquets, la protagonista burguesa con un matrimonio fracasado que explora diferentes formas de amor y de placer es y no es la autora. Los ambientes son siempre cerrados: el piso de la infancia, las casas de veraneo. Elia parece sentirse solo libre en la clandestinidad, lejos de la mirada de los demás. También aparece varias veces de forma diferente el personaje de Jorge, el gran amor de Elia, que siempre se marcha dejándola sola. A veces huye, otras se suicida. El suicidio se presenta como una posible salida a la asfixia. Elia vive por y para Jorge. Que desaparezca de su vida es una gran decepción y ocupa el vacío que le deja casándose con hombres a quienes no quiere y buscando amantes.

La prosa de Tusquets es voluptuosa, sensorial, elegante y natural a pesar de lo barroco. Las tres novelas comparten un estilo lírico, envolvente, denso, reiterativo, cargado de referencias al mundo marino y literarias (cuentos de hadas, mitología, el *Ulises* de Joyce). *El mismo mar de todos los veranos* es el libro de la trilogía donde el erotismo alcanza las mayores cotas de imaginación. En ninguna de las historias de Tusquets hay descripciones explícitas de sexo, sino que, para transmitir el placer y el deseo, construye universos fantásticos y sensoriales.

y acaricio sin prisas las piernas de seda, me demoro en la parte tiernísima, turbadora del interior de

**«A veces huye, otras se suicida. El suicidio se presenta como una posible salida a la asfixia. Elia vive por y para Jorge. Que desaparezca de su vida es una gran decepción y ocupa el vacío que le deja casándose con hombres a quienes no quiere y buscando amantes»**

los muslos, para buscar al fin el hueco tibio donde anidan las algas, y aunque la ondina ha salido hace ya mucho del estanque, el rincón de la gruta está extrañamente húmedo, y la gruta es de repente un ser vivo, raro monstruo voraz de las profundidades, que se repliega y se distiende y se contrae como estos organismos mitad vegetales, mitad animales, que pueblan los abismos del océano

“Soy obsesiva con el estilo. Pienso que solo tiene sentido publicar aquello que solo tú puedes escribir. Hay muchas novelas que no me gustan porque son copias, perfectamente intercambiables, en las que el autor no se caracteriza por nada en especial. Mis libros serán mejores o peores, pero está muy claro que son míos”, dice la autora en una entrevista, y es imposible no estar de acuerdo con ella.

*El mismo mar de todos los veranos* es un libro que sigue siendo original y sorprendente décadas después de su publicación. Las otras dos novelas que forman parte de la trilogía, aunque se leen con mucho gusto, no son tan brillantes como la primera. De todas ellas, *El amor es un juego solitario* es la que menos ideas nuevas aporta al conjunto. En los dos últimos libros de la saga, Tusquets intenta dar una mayor profundidad psicológica a sus personajes obteniendo los mejores resultados en *Varada tras el último naufragio*, pero en este libro también se repiten el estilo y algunas fórmulas de la primera obra sin llegar a alcanzar el mismo nivel de imaginación y de frescura. La escritura barroca de Tusquets funciona mejor cuando es excesiva, cuando se recrea en la construcción de ambientes. Por ejemplo, las descripciones del piso de la infancia de Elia en *El mismo mar de todos los veranos* son excelentes, no hay atmósferas construidas con tanta brillantez en ninguna de las otras dos novelas. Además, las referencias a los cuentos de hadas y a la mitología son más recurrentes y están mejor desarrolladas en el libro que abre la trilogía que en los demás. Esto no

le quita mérito al conjunto, Esther Tusquets emprendió este proyecto porque quería saber qué pasaba si llegaba hasta el final de una historia, y no solo llegó hasta al final, sino que fue más allá, y por el camino escribió un libro originalísimo que ya forma parte de la historia de nuestra literatura y otras dos novelas muy solventes que preservan su interés.



Fotografía de wikicommons



# BIBLIOTECA





# Entender lo que nos pasa

Lola López Mondéjar  
***Invulnerables e invertebrados***

Anagrama  
360 páginas

La psicoanalista, ensayista y escritora Lola López Mondéjar nos ofrece en *Invulnerables e invertebrados* (2022, Anagrama) un esclarecedor análisis de lo que el subtítulo de su libro anuncia: *Mutaciones antropológicas del sujeto contemporáneo*.

Su obra, a partir del psicoanálisis y numerosas remisiones a otros pensadores, y con un estilo de encomiable claridad, nos ofrece un exhaustivo diagnóstico de lo que está ocurriendo en este momento histórico respecto al modo de sentirnos con nosotros mismos, las relaciones personales, los comportamientos de los demás, las formas en que sexualidad y género van configurándose, las identidades y el futuro de nuestra organización social. Su estudio permite comprender las causas del malestar, el miedo, la desorientación que nos acechan. Ciertamente, no todos se sentirán aludidos en su retrato; es evidente que, frente a la deriva que denuncia, hay otros modelos que resisten; pero sus páginas nos advierten de un porvenir que debe ser evitado, lo que sólo sucederá si somos capaces de reconocerlo. De manera que los lectores de este libro se verán involucrados por lo que nos

descubre con preocupación, con alarma, incluso con dolor.

El sistema económico, social y político de Occidente que caracterizamos como capitalismo neoliberal, a partir de la década de los setenta, según López Mondéjar, ha ido agudizando la desprotección social, la precariedad, la inseguridad económica, el debilitamiento de las relaciones personales, el miedo a amenazas difusas (el cambio climático, las instituciones mundiales) y la caída de proyectos colectivos. Este sistema se ha convertido, nos dice la autora, en «potencialmente traumático» y «hostil», lo que provoca desamparo, soledad, angustia que, como atestigua su experiencia clínica recogida en este ensayo, conduce en número creciente a trastornos de bipolaridad, depresiones y suicidios. Si esto ocurre es por cuanto esta fase del capitalismo impone determinada psicología a la vez que elimina las formas de vida que no le son funcionales. Una tesis sustancial de su obra queda recogida en estas líneas:

«El sujeto producido por la modernidad tardía... es un ser individualista, supuestamente omnipotente y pretendidamente autónomo, que

niega la fragilidad y vive bajo el imperativo de la alegría y la búsqueda de la felicidad individual... El olvido rápido y el desapego afectivo se presentan como condición *sine qua non* de la adaptación social y del éxito... que exigen individuos flexibles, fragmentados y compartimentados, cuyo mecanismo de defensa básico no es ya la represión propia del sujeto moderno freudiano, sino la disociación que permite al individuo posmoderno desvincularse rápidamente, desconectar del conflicto». (35-36)

El sistema *produce* una clase de personas forzadas a adquirir un determinado rasgo psicológico para adaptarse al sistema que la autora denomina *fantasía de invulnerabilidad*. Se trata de una falsa visión de la realidad que, por un lado, empuja al individuo a considerarse a salvo de todo peligro y, por otro, a protegerse de cuanto cree que lo hiere o debilita. Esta fantasía resulta la clave explicativa de un amplio conjunto de comportamientos que desgrana en su obra. Aunque es imposible en este espacio referir toda la riqueza de su análisis, cabe anotar algunos ejemplos. El individuo sujeto a ese espejismo se siente

libre y poderoso para actuar según su voluntad; pretende una realización que valora en términos sobre todo consumistas y hedonistas; se considera auto-suficiente; su comportamiento es eminentemente narcisista e individualista y su deseo, soberano, si bien la autora lo califica de «apetencia», pues persigue su satisfacción inmediata: «hacer lo que me gusta», más que un deseo como proyecto que implica renunciaciones parciales.

Este modelo asentado en la ilusión de fortaleza conduce al individuo a evitar vínculos, compromisos y lealtades que lo volverían interdependiente; teme cualquier límite a su libertad y se desentiende del cuidado de los demás. Sus relaciones se hacen funcionales: «el uso del otro como proveedor circunstancial de satisfacción» (236), conformes al cálculo de coste / beneficio. Por ello, elude las relaciones íntimas, donde queda expuesto, escapa de los sentimientos: «Hoy nos avergüenzan más las necesidades de afecto que las sexuales» (131). El otro queda cosificado para el goce individual, se practica una sexualidad que no implique compromiso, de la que se erradican las emociones, el afecto, la ternura. Este sujeto bloquea también la relación consigo mismo, pierde la capacidad de reflexión que implicaría el reconocimiento de su fragilidad; siente «fobia a la autoconciencia» (66). La falta de conocimiento de sí lo imposibilita para constituirse en verdadero sujeto con características propias y lo reduce a un individuo, sometido a la ley de la sociedad imperante -normópata-, que nos quiere «iguales, consumidores, deslocalizados y moldeables» (43); lo que Eliot, hace ya un siglo, denominó *hombres huecos*. Más aún, esta forma de ser requiere desprenderse del eje moral: indiferente a los mandatos éticos en tanto que trabas a su voluntad, no experimenta tensiones entre ser y deber-ser, declina responsabilidades, no se siente culpable, actúa con impunidad; se vuelve *invertido* en la caracterización de López Mondéjar.

Con todo, ante ciertos sentimientos de malestar, renuente o incapaz de analizarse, este individuo desarrolla meca-

nismos de defensa, el principal de los cuales es la *disociación*: convivir con lo negativo «como si no pasara nada»; también, la acción irreflexiva, la huida hacia adelante; la negación de sentimientos de tristeza, incertidumbre, impotencia o fragilidad, impulsado por la obligación social de ser feliz sin interrupción (y aquí la autora critica los libros de autoayuda que prohíben los periodos de duelo o desconcierto en los que el sujeto puede reconocerse a sí mismo). López Mondéjar identifica igualmente el mecanismo exculpatorio de la autoindulgencia, que se justifica afirmando una identidad invariable: «yo soy así» (234) y desenmascara la reivindicación que hacen muchos de su obesidad como acto libre: «soy gorda, ¿y qué?», manifestación de la misma fantasía de invulnerabilidad, también patológica, que no asume la falta de control sobre uno mismo ni los peligros reales para la salud.

La conclusión de la autora resulta palmaria, el tipo de persona mejor adaptado al sistema es el psicópata; justamente quien se cree todopoderoso, vive sin vínculos ni dependencias afectivas y carece de escrúpulos morales que lo detengan. Rasgos que identificarían a toda la sociedad, que, siguiendo a Jorge Riechmann al que cita, es incapaz de ver su doble dependencia: de los seres humanos entre sí y de la humanidad con el planeta.

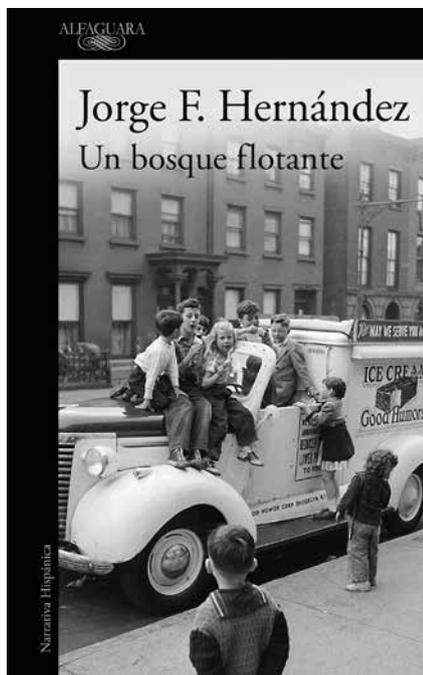
El ensayo analiza con detenimiento las relaciones de pareja derivadas de esta fantasía de invulnerabilidad, tomando como punto de partida la visión psicoanalítica del amor, que se fundaría en la pulsión sexual y el deseo de apego del bebé hacia la madre. López Mondéjar nos muestra cómo el paso de la fase de enamoramiento al vínculo estable se habría truncado; más aún, en la población más joven se asistiría a un «modelo Tinder», que pretende un contacto sexual sin vínculos afectivos ni trascendencia. «El modelo amoroso que se impone es el de *usar y tirar*» (262). Se trata de una práctica determinada por el patriarcado hegemónico, donde el varón se halla mejor adaptado por su temor a la fragilidad y dependencia; mientras

las mujeres sufren la ausencia de afectividad, con diversas consecuencias: no atreverse a manifestarla, adoptar esa misma actitud masculina de desafecto, centrarse en su profesión, sustituir rápidamente una relación interrumpida por otra o alcanzar una maternidad solitaria. Son elocuentes los relatos de pacientes que se aportan y que nos permiten entender la insatisfacción que ese modelo les produce.

El último bloque del ensayo versa sobre la identidad. López Mondéjar cuestiona tanto a los que postulan una identidad cerrada, «fija, mera copia, repetición» (329) como a quienes plantean su inexistencia. Considera ilusorio pretender una maleabilidad total, superando la sobredeterminación inconsciente sobrevenida al sujeto en los primeros años de vida; así, por ejemplo, «la teoría *queer* y el colectivo trans... no están exentos de derivas hacia la omnipotencia... ni de una nueva caída en el esencialismo binario del que pretenden escapar» (323-4). Por el contrario, defiende una identidad en construcción permanente, abierta a incorporar nuevos elementos, fruto del conocimiento de sí y capaz de narrarse (Ricoeur), que consistiría más en «puntos parciales de anclaje» (329) que en el cierre de una definición. Acerca de la identidad sexual, la autora aboga por el reencuentro con la bisexualidad originaria, que postulara Freud, tarea posible y apasionante, aunque difícil «si nos permitimos ser andróginos» (329).

Extraordinario ensayo el de Lola López Mondéjar que ayuda a entender pormenores de nuestra vida psíquica y personal de hoy, que interroga nuestros comportamientos con valentía, nos previene de errores e ilumina incluso en las páginas más controvertidas. Dado el esquema social hegemónico que nos reduce a la repetición y al sometimiento, este libro es un regalo.

por Javier Sáez de Ibarra



## Bosque es memoria

Jorge F. Hernández  
***Un bosque flotante***

Alfaguara  
200 páginas

*Un bosque flotante*, la nueva novela del escritor mexicano Jorge F. Hernández, es una autobiografía, un libro sobre la infancia y un sutil ensayo sobre los resquicios que conforman nuestra idea de lo real. El autor recupera sus primeros años vividos en las cercanías del bosque de Mantua a pocas millas de Washington D.C., un universo aparentemente idílico, acompañado de su madre May, quien ha perdido la memoria a causa de una trombosis cerebral (o del piquete de un insecto, según aseguran algunos parientes guanaquates).

Capítulo a capítulo, el lector descubre un juego de desdoblamientos en donde los personajes emprenden la labor de reconstruir su pasado e historiarse a sí mismos: la madre que aspira a recuperar nombres y rostros impresos en fotografías, el autor afanado en escribir de memoria ese bosque de su infancia que fue escenario de los días más felices, pero también de un episodio traumático vivido junto a su mejor amigo Bill; una pesadilla tan siniestra, inquietante

y difusa como lo es la imagen proyectada por la arboleda bajo la escasa luz de la noche.

Según asegura Hernández, la novela fue escrita originalmente en inglés, la lengua niña de sus recuerdos. En la edición final, conviven ambos idiomas entremezclándose en algunas referencias y también en los títulos dobles de doce capítulos porque, como bien lo señala el onceavo de ellos: "Two languages are two tongues. Dos idiomas son dos mundos". Estos recursos no resultan extraños dentro de su obra, pues en *El álgebra del misterio*, colección de cuentos de corte fantástico publicada por el Fondo de Cultura Económica en el 2011, se nota también el influjo que tuvo la cultura norteamericana y la lengua inglesa dentro de su imaginario literario. Como ejemplos están "Eight-Seven-Three", narración incipiente de una de las anécdotas que engarzan la primera parte de la nueva novela; y "True friendship", un relato bilingüe que bien podría calificarse como una de las mejores piezas de la prosa de Hernández.

En *Un bosque flotante*, la riqueza del contacto entre ambas lenguas adquiere características no exploradas en textos anteriores. El idioma se vuelve un puente de desencuentros, lagunas y malentendidos para esta familia mexicana que vive en Estados Unidos con una madre que trata de curar su amnesia en las peores circunstancias: rodeada de una lengua ajena que se le impone como un obstáculo para sentir el mundo como propio. La narración teje un fino hilo de meditaciones sobre la extranjería y la conformación de la identidad.

Este libro de Jorge F. Hernández se inscribe dentro de una sólida tradición de novelas mexicanas sobre la infancia como *El solitario atlántico* de Jorge López Páez o las *Batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco. Se singulariza porque la mirada de quien narra es, por lo menos, doble: resucita los ojos frescos de un niño que aún sondea el mundo como el territorio nuevo que es para él, pero también dialoga el adulto que viaja mediante la evocación a esa década de los sesenta llena de contradicciones, vigor

y desencanto. Es ésta la novela de los niños que persiguen el carro de los helados en el calor sofocante del mediodía, los jóvenes que se sumergen en el provocador rock & roll capaz de hacer estallar la radio, las guerras inclementes que dejan tras de sí estragos en el núcleo familiar y la desilusión de quienes descubren que el sueño americano es apenas un espejismo que oculta tras de sí la cara terrorífica de los monstruos de carne y hueso que acechan nuestro mundo.

La habilidad narrativa que Jorge F. Hernández despliega en su conversación cotidiana o en las presentaciones públicas rebosantes de su sentido del humor florece en una escritura amena que hace del lector un cómplice y un amigo. Ese tono afable, mezclado con la anécdota ingeniosa y la pericia para crear atmósferas y episodios de suspenso, logran lo que toda la narrativa de Hernández: hacer del libro un compañero, una prosa que se lee con fluidez y gozo, pues convierte la más sabrosa plática de sobremesa en una pieza pulida del arte de novelar.

Aunque *Un bosque flotante* se distingue de sus anteriores novelas por esa voluntad autobiográfica llevada a sus últimas consecuencias, no desdén de las búsquedas literarias de Hernández que atraviesan toda su obra. En este libro persisten algunas de sus más grandes obsesiones: el valor de la amistad, las inexactitudes de la verdad, la importancia del lenguaje y cómo éste determina las formas en cómo construimos la realidad.

La amistad es un tema que Hernández ha inspeccionado no solamente en el relato corto, sino también en sus artículos periodísticos. Cabe mencionar el volumen *Signos de admiración* en el que escribe una serie de ensayos sobre los autores que más han marcado su vida y lectura, un acto valiente en tiempos en los que el medio literario se vuelca al desnudo de quienes ejercen el mismo

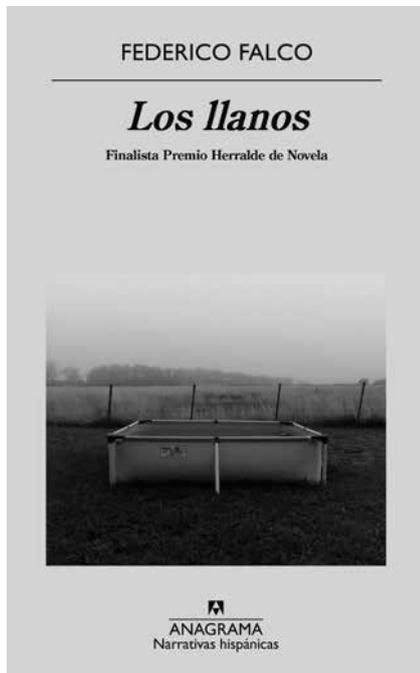
oficio, como él afirma en el prólogo. *Un bosque flotante*, quizá más que cualquier otro texto de su trayectoria, se confecciona como un elogio de la amistad e ilumina el acontecimiento atroz que detonó su interés por cultivar la camaradería como un asunto central de su escritura.

En una época en la que el yo parece abarrotar no sólo los estantes de literatura contemporánea sino nuestra propia vida empecinada en verse a sí misma en el espejo virtual, parece ineludible hacernos una pregunta: ¿para qué escribir una autobiografía? Jorge F. Hernández responde con esta novela que se sustenta bajo la premisa de la falibilidad de la memoria. Escribe no para afirmarse, sino para sumergirse en los puntos ciegos. La narración de *Un bosque flotante* se sucede entre hechos sobrenaturales, *coincidencias inútiles* y acontecimientos azarosos que demuestran lo mucho que la realidad puede superar a la ficción. Más aún: en el proyecto de reconstruir su pasado, el autor nos muestra lo que bradiza que puede ser nuestra idea de la verdad. Esta es una autobiografía que no mira la propia vida en la faz límpida del agua, es el ejercicio de quien escribe como para rearmar un espejo roto, uniéndolo pieza por pieza, para alcanzar a verse a sí mismo: un rostro que sólo puede existir marcado por las líneas y huecos de lo que se quebró alguna vez.

Tras la afección de May, la familia ideó un sinfín de estrategias para traerle su memoria de vuelta. La pequeña hija colocó papelillos por toda la casa indicando las palabras en español que designaban a los objetos en el feliz intento de hispanizar ese pequeño universo mexicano que se resistía a los embates del *american way of life*. La madre adoptó algunas nemotecnias y metáforas. Curiosamente en este juego de asociaciones entre vocablos solía equiparar la palabra *bosque* con *memoria*. Aun-

que se haya modificado por asuntos editoriales, el título original de la novela dictaba *Bosque es memoria*. Y en la sencillez de esa frase subyace la inteligencia con la que Jorge F. Hernández se reelabora en cada nuevo libro: amistad es resistencia, novelar es imaginar, escribir es abrir los ojos hacia el pasado, dar flujo a la voz que es memoria.

por **Laura Sofía Rivero**



# Los llanos, de Federico Falco

Federico Falco  
**Los llanos**

Anagrama, 2021  
232 páginas

Federico Falco (1977, Córdoba, Argentina) ha publicado los libros de relatos *222 patitos, 00* (ambos en 2004), *La hora de los monos* (2010), *Un cementerio perfecto* (2016), la novela *Cielos de Córdoba* (2011) y el libro de poemas *Made in china* (2008). En 2020, su último trabajo *Los llanos* queda finalista del Premio Herralde de Novela y Falco vuelve a destacarse como uno de los narradores más relevantes de su generación.

La trama de *Los llanos* puede resumirse en una sola frase: un hombre decide irse a vivir al campo tras una ruptura amorosa. Pero como lo sencillo no es enemigo de lo profundo, por debajo del duelo inicial van surgiendo todos los demás grandes temas literarios: nuestra relación con el tiempo y con el espacio, con la misma escritura, la cuestión de la identidad, el plano intermedio entre lo que somos y lo que nos ocurre.

En *Los llanos*, como dice la propia novela, «hay un tiempo para cada cosa», e incluso «hay un tiempo para aprender a esperar el paso del tiempo». A lo largo del libro el autor rei-

vindica ese intervalo, el período entre acontecimientos, y ese es justamente el desafío: ubicar la mirada en el lugar anónimo, en la hora transitiva, en apariencia sin grandes protagonistas.

Si escribir es contar de lo que no se habla, según María Zambrano, Federico Falco habla de aquello que no suele ser contado, es decir: del momento de silencio, del paisaje horizontal, «de las dudas, el aburrimiento, los largos días donde nada cambia, la tristeza estancada». Pero no hay que dejarse engañar por esta primera impresión, porque a medida que nos adentramos en *Los llanos* se van presentando pequeñas transformaciones que son la esencia misma del registro sensible. Igual que ocurre a la hora de llevar un huerto, la contemplación y el pensamiento dan lugar a un escrutinio más lúcido, a un interés por lo ordinario y lo discreto, y el lector agudiza los sentidos para entender la belleza en el detalle, para encontrar la verdad en la repetición y en la variación.

Poco a poco Falco nos expone los diferentes estadios de su experiencia: el dolor reciente se mezcla a menudo

con un pasado más antiguo, con el recuerdo de su infancia y los días de campo con sus abuelos. Por ejemplo, en la página 78 escribe:

«Era un espacio donde me podía encontrar a mí mismo.

Era un espacio donde podía leerme.

El inicio de una conversación con el paisaje».

El personaje escribe y piensa desde un pueblecito llamado Zapiola, a las afueras de Buenos Aires, y aquí el distanciamiento puede entenderse también como un reencuentro en el que impera cierta metafísica del yo: ¿qué queda de nosotros cuando todo lo demás cambia? ¿Quiénes somos cuando nos leemos en un paisaje diferente? Esta es una de las preguntas que parece querer responder el autor, sin artificios ni alardes narrativos, sino a través de una reflexión orgánica y natural con el entorno, y también con su propia escritura. En la página 51 leemos:

«A veces, al escribir, tenía la ilusión de que controlaba el texto pero en realidad todo se daba de una manera en que casi me excluía: brotaba lo que podía en medio de mis propios accidentes, mi neurosis, mi cansancio, mi vagancia, mi temor a qué van a decir, ¿se aburrirán?, qué van a pensar de mí, mi miedo a que no les guste, a que cierren el libro a la mitad y no sigan. Son traspies no tan diferentes a la sequía, o el viento, o el granizo. Atacan el germen. Los textos crecen en medio, son modelados y lastimados por mí mismo. Algunos nos sobreviven. Otros, no cuentan con mi ayuda. A algunos no los puedo ayudar a ser, no sé cómo escribirlos».

Falco establece así un hermoso paralelismo entre el proceso creativo y las vicisitudes de la cosecha, y de alguna manera nos da la clave para leer su novela como si observáramos crecer un huerto: con calma, prestando atención a los detalles, a los tiempos, a los cambios, porque *Los llanos* es entre otras cosas un texto contemplativo. En el transcurso de los diez meses que dura el diario, asistimos a la visión pormenorizada que hace el protagonista del espacio, nombrando lo nunca antes nombrado, pero también de sí mismo, intentando explicar su dolor y las circunstancias que lo han llevado a estar como está.

El autor nos remite desde lo personal a lo universal emparentando al personaje con las plantas y los vegetales, con las estaciones, con los cambios de tiempo, las lluvias, el calor, de manera que vive su experiencia a través de los elementos del terreno y parece constatar cierta armonía entre el individuo y el espacio alrededor, como escribe en la página 44:

«Yo ahora solo quiero mirar el horizonte, la llanura, fijar los ojos en la distancia, que me inunde el campo, que me llene el cielo, para no pen-

sar, para que lo que sucede en mí deje de existir todo el tiempo».

Y también, en origen y en última instancia, *Los llanos* es una novela de amor. De desamor, más bien. Sobre el amor imposible o el amor que deja de serlo de la manera en que queríamos que fuera para siempre.

«No hay nadie más indeseable que aquel a quien se deja de desear», escribe Falco al recordar el momento de la ruptura con su novio Ciro. El día en que compran una mesa para el salón de su casa, su novio decide romper con él diciéndole que ya lleva tiempo asimilando la distancia. Para Falco, en cambio, la noticia le pilla desprevenido, y entiendo que ese es el motivo inicial, la razón primera de *Los llanos*: escribir para intentar entender, dejar pasar el tiempo para poner las cosas en claro.

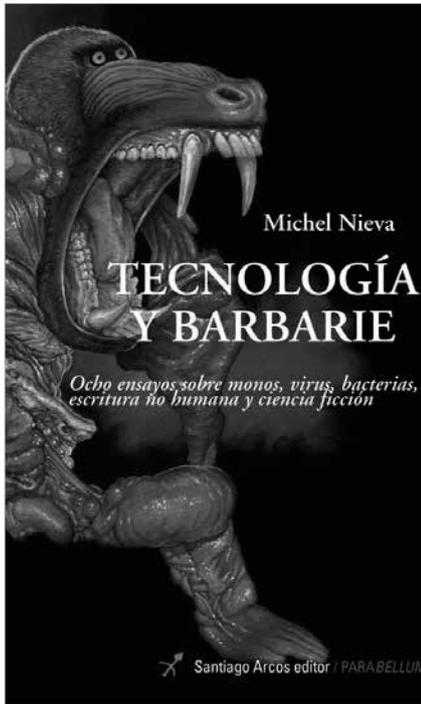
«Estar con otro es difícil. Estar con otro es un trabajo, un esfuerzo. Entender, o no entender, o tratar de entender. Lo que uno piensa que uno es. Lo que el otro cree que uno es. Los deseos y las ganas propias. Los deseos del otro. El trabajo en equipo: el trabajo, la pareja, la amistad, la vecindad. Desgaste, malentendidos, entredichos. Lo que no se ve, lo que no se escucha, lo que no se quiere ver, lo que es tan terriblemente doloroso que uno prefiere no saber».

A lo largo de toda la novela Federico Falco reconstruye momentos de su relación y se pregunta si pudo haber hecho algo o si las cosas hubieran podido salir bien en otras circunstancias. Pero, como el mismo huerto, las relaciones no pueden preverse ni uno las puede hacer crecer a donde se quiere. Hay que dejarlas estar, parece decirnos el autor, hay que dejarlas morir si no se puede hacer nada más.

Hay un momento especialmente triste pero hermoso casi al final:

el protagonista vuelve a llamar a su novio, tiempo después de que lo hayan dejado, para preguntarle si están en ese momento de las películas en el que las parejas se separan por un tiempo, ese momento en el que se suceden momentos de elipsis de cada uno por su cuenta con musiquita de fondo. «¿Estamos nosotros en la parte de la musiquita?», pregunta Falco, poniendo de manifiesto que el amor continúa aunque la relación se haya acabado. Lo que me recuerda a una frase de Simone Weil: «amar puramente es adorar la distancia entre uno y lo que se ama». Para mí, este libro es esa distancia necesaria, el intento por entender lo que uno ama, lo que uno es.

por **Alejandro Morellón**



## Ocho ensayos con visión *gauchopunk*

Michel Nieva  
**Ocho ensayos sobre monos,  
virus, bacterias, escritura no  
humana y ciencia ficción**

Santiago Arcos  
146 páginas

Michel Nieva (Buenos Aires, 1988) compila una serie de breves ensayos en *Tecnología y barbarie*. *Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*, volumen editado en Argentina por Santiago Arcos, y que ha conseguido generar rápidamente una interesante conversación en su órbita. Esto se debe tanto a que el tema sigue muy presente en el imaginario colectivo como al hecho de que en realidad no se sitúa en una discusión dicotómica siguiendo esa oposición (impostada) de apocalípticos e integrados que Eco supo visibilizar en 1964. Nieva se nos presenta como un ensayista con agilidad y fluidez que es capaz de hilar las ideas de forma atractiva para el autor y conseguir, además, que incluso los textos más focalizados en elementos más propiamente argentinos resulten universales. Esto es así porque la agradable lectura que realizamos a través de los ocho ensayos que componen responde a una estructura interna que sabe convertir lo específico en general, pero también al contrario.

Buen ejemplo de eso lo vemos ya en el primer texto, cuando a través del estudio de Borges nos presenta el contraste que se da en el tratamiento de su figura desde la órbita académica, institucionalizada y *rigurosa* se fosiliza su obra, frente al de unos jóvenes lectores (encarnados en una *youtuber*) que, sin fingir *gravitas*, realizan una aproximación más real y honesta (incluso mejor leída) a la obra del bonaerense. Hay, en definitiva, una identificación de las tensiones generacionales, tecnológicas, creativas y sociológicas de las que llevamos hablando muy intensamente ya desde finales del siglo pasado, pero Nieva evita siempre un punto de vista sectario para llegar al fondo de la cuestión que le interesa de forma constante a lo largo de todos los ensayos: el hecho literario.

Poca duda cabe de que Nieva ha sido reconocido por sus aportaciones como poeta y como creador de ciencia ficción, pero su capacidad como ensayista se está perfilando también con un texto como este que nos

ocupa, publicado originalmente a las puertas del reconocimiento que supone haber sido uno de los nombres jóvenes seleccionados por *Granta* en 2021. Del mismo modo, este mismo año se le ha reconocido con el Premio O. Henry de relato corto, galardón estadounidense que en 2022 ha tenido en gran consideración tanto a quien nos ocupa en estas páginas como a la también argentina Samantha Schweblin, además de a Zambra, Adichie, Moore y Tokarczuk, grandes nombres. En realidad, debemos señalar que ambos premios van, en cierto modo, de la mano: se ha premiado el cuento «El niño dengue», traducido al inglés, precisamente, en la antes citada revista por Natasha Wimmer.

Si volvemos al libro que ahora nos ocupa, en las páginas de *Tecnología y barbarie* nos encontramos una compilación de textos ensayísticos que es hijo de estos tiempos recientes que hemos vivido: no faltan las reflexiones en torno al mundo viral, y esto debe interpretarse no solo desde el punto de vista de la tecnología y las

redes sociales. Es inevitable que un autor que ha apostado por desarrollar la ciencia ficción como un género capital para él se sienta motivado por lo distópico vivido en años recientes. Lo hace, eso sí, integrándolo en el relato superior: los temas que le interesan y sobre los que desarrolla sus reflexiones. Evita, en definitiva, caer en el -creciente- síndrome del tertuliano que vemos cada vez más en el terreno de la ensayística. Frente a eso, Nieva incorpora la experiencia humana desarrollada a través del covid-19 como parte del argumentario sobre el que se sustenta uno de los pilares fundamentales del ensayo titulado «El nacimiento de la vi(r)opolítica. Polloceno, Porcoceno y la gestión neoliberal de lxs huéspedes precarizadx». Pero lo viral es mucho más: sirve como metáfora a la que regresa en múltiples ocasiones para hablar del lenguaje, la identidad y la nación e, incluso, el colonialismo, al señalar cómo una parte de la medicina -cargada de prejuicios raciales e ignorancia- trató racialmente al pueblo indígena.

Del mismo modo, el hecho de que a lo largo de sus páginas Nieva aborde aspectos cultural e históricamente relevantes para Argentina hace que podamos señalar con claridad que, como ensayista, el autor plantea también una extensión del *gauchopunk*: como él mismo explicó, en su obra literaria retoma los preceptos del género ciberpunk y los pasa por el tamiz histórico, social e identitario latinoamericano. Con ello estructura toda otra importante línea: la del papel y potencial de la creación literaria y la lengua en su vinculación con las tecnologías. Nieva, que no solo explora ese *gauchopunk*, sino que ha creado incluso el guion de un videojuego como prolongación de su fuerza creativa, ofrece en *Tecnología y barbarie* ensayos como «Y todo el resto es biteratura». En él se sumerge en algunas de las cuestiones más interesantes que todavía hoy se debaten en torno al papel creativo (y

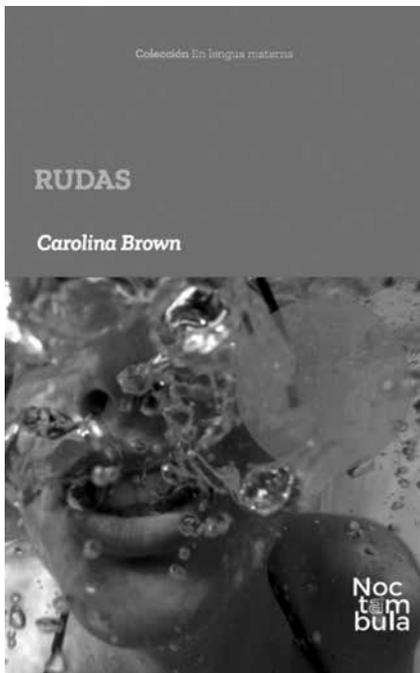
autoría) de las inteligencias artificiales a partir de una selección relevante de *bots* en redes sociales. Cómo no, busca las raíces en los autómatas, en antecedentes literarios como los que ofrecieron Hoffmann o Paul, e incluso en técnicas escriturales, como la escritura automática que practicaron no pocos surrealistas; con ello, logra abordar el tema con rigor interdisciplinar. Es más, podemos decir que sintetiza en pocas páginas las ideas fundamentales que se han planteado al respecto desde la academia en la última década.

Lógicamente, optar por el formato de breves ensayos, aunque resulten unidos por una línea de pensamiento que se va perfilando a lo largo de todas las páginas del libro, hace que algunas de las observaciones puedan resultar algo superficiales o dignas de mayor nivel de matización y discusión. Es una consecuencia inevitable de optar por este formato donde se acaban cubriendo múltiples temas en relativamente poco espacio. Sin embargo, lo importante es que eso no hace que se disfrute menos o que genere menos preguntas y curiosidad en el lector. De hecho, es aquí donde se evidencia todo un oficio ya consolidado como autor literario con trayectoria más que reconocida en el género breve: es tan importante lo que dice, como lo que no dice, y cómo sugiere líneas de fuga en sus ensayos que no sigue, pues no es necesario. Nieva muchas veces sugiere toda una línea de pensamiento para el lector, y con ello, en vez de guiarle de la mano para recorrer todo un curso, señala con atino en un camino lleno de potencialidades. Con eso consigue mantener el interés, la tensión narrativa de textos sustentados en el pensamiento y la narración, e incentivar al lector a ir más allá tomando como base todas las herramientas que el autor ya le ha dado.

*Tecnología y barbarie* es un ensayo cargado de reflexiones que provienen de áreas que pueden percibirse si no

se les presta atención, quizá, como heterogéneas e incluso inconexas, con un enfoque que desde un punto superficial puede tacharse de regionalista. Pero no es así: los ensayos tienen un hilo de pensamiento que podemos seguir y su exploración de lo local es la exploración de lo universal. Lo cierto es que sus ocho breves ensayos presentan ricas reflexiones y un punto de vista enriquecedor que es fruto de un autor que ha sabido identificar sus virtudes, canalizar sus inquietudes, y convertirlas en una serie de reflexiones actuales y bien definidas dentro de una secuencia de textos breves que disfrutaremos como lectores inquietos tanto leyéndolos en secuencia, como de forma independiente en el orden que decidamos. Todo ello gracias a este Michel Nieva ensayista del que esperamos poder leer más en el futuro.

por **Daniel Escandell Montiel**



# Caminar el hilo

Carolina Brown  
**Rudas**

Editorial Lastarria y de Mora  
98 páginas

Atravesando dédalos de historia frágil y tierras movedizas, algún pie encima de las endeble alturas y llanuras chilenas se las ingenia para permanecer quieto. Y firme, camina el hilo de las estructuras lábiles que componen el (mi querido) país, ese paisaje entre precioso y hostil, pies andinos cuesta arriba aferrándose a la corteza, o los costeros mar adentro en un Pacífico indómito. A Carolina Brown (Santiago, 1984) le interesan los pies que se manejan para ser inquebrantables a pesar del miedo terco. Y cuánto miedo tienen las mujeres en Chile, porque no solo el paisaje es hostil para ellas sino cada estructura, cada institución y sistema arraigado.

Pero *Rudas* es mucho más que un conjunto de relatos sobre mujeres valientes, un tema de por sí manido a estas alturas de los 2000, donde el feminismo se ha capitalizado y viralizado como comercio sobre la red, donde se ha escrito en militancia tantos relatos pegados a lo políticamente correcto, a lo panfletario puesto en podio. Cómo escribir sobre mu-

jes poderosas en este contexto de palabras manoseadas por el marketing fácil de las redes sociales, si no como lo ha hecho Carolina Brown: foco puesto en las narrativas, no tanto en la postura política y el posturo como en el relato de la violencia del entorno y cómo respondemos, como mujeres, a ella. Los cuentos de *Rudas* son situaciones límites puestas en correlación con el paisaje, sobre habitar el espacio salvaje, *ser* en lo adverso y lo que conlleva.

Acompañamos a cuatro mujeres en cuatro diferentes lugares y momentos extremos: una playa, un bosque, un campo, una montaña y, por supuesto, la ciudad en contraste. Abre el libro con un cuento exquisito, perfectamente construido, quizá el más vívido y eficaz en imágenes y sensaciones. «La isla» es una historia sobre la venganza y la ruptura de la pasividad hacia una autonomía insolente. En él, vamos descubriendo que la protagonista, una adolescente, ha sido durante años violada por su hermanastro y, en un último intento de violencia, esta reacciona con rudeza,

con un deseo liberador. Por su ausencia, la temática de la culpa es quizá la más interesante del relato, un asunto tan arraigado a las mujeres por la presencia latente de la doctrina católica en la cultura chilena. La gran revelación radica sin duda en esa ausencia tan presente, tan real, de un deseo poderoso, exculpado de cualquier remordimiento. Una venganza redonda, rodeada de imágenes limpias, minimalistas y eficaces que construyen una playa cálida, intensa, un momento tan íntimo como colectivo, tan privado como político.

Si bien «La isla» establece el tono pulido de la autora y del libro, «El color de la tierra sin plantar» nos reafirma que estamos ante un eje central: la experiencia de la muerte como límite de y contra la violencia. Este segundo cuento se centra en el dolor, y en el amor y la muerte en su dualidad. Llevado por la imagen metafórica de un puma que la acompaña y acecha, Elisa, nuestra protagonista, se pasea por un campo rememorando la historia de su amor romántico con Julián. Pero un momento torcido lo cambia

todo y Elisa se enfrenta al duelo y a la imagen hasta ahora intangible del puma que la ha estado persiguiendo. Un cuento que logra transmitir lo cansino, lo infértil, lo caduco, pero también el dolor desgarrador, la pérdida completa de control en un momento catártico. Luego, «La casa del ciervo rojo» avanza hacia la confrontación personal con la muerte. Romina es una mujer que se sabe terminal y decide tomar riendas de su destino, a pesar del miedo, a pesar de lo inevitable. Entiende que la única manera digna de ver el final es si ella es capaz de determinarlo, entonces su viaje físico por el mundo se transforma en un viaje interior. El libro cierra, por último, como comienza: con un cuento tan memorable como atrapante, de imágenes vívidas y descripciones agudas. En un nuevo enfrentamiento con la propia muerte, «El lugar donde se esconden las bestias» se centra en una mujer que sabe que va a morir en la montaña y que, aun así, intenta respirar una última bocanada de aire para volver a casa.

Es cierto que *Rudas* va sobre las mujeres, sobre su lucha e intimidad, su valentía a pesar de lo adverso que le rodea. Pero no es eso lo que hace de Carolina Brown una autora de su tiempo. Es su sensibilidad, su manejo narrativo, la dimensión profunda de sus personajes en tan pocas palabras. Es la puesta en valor de la sociología de las emociones, la puesta en duda de la moralidad imperante y, sobre todo, el ojo crítico, penetrante, descriptivo, lleno de detalles epifánicos, estéticos y preciosos.

Carolina Brown es escritora y artista visual. Fotógrafa y aficionada al dibujo, estudió licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad de Chile y un Máster en Creación Literaria de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. También tiene un grado en Comunicación Multimedia por la Universidad del Pacífico y, en esa mezcla disciplinas,

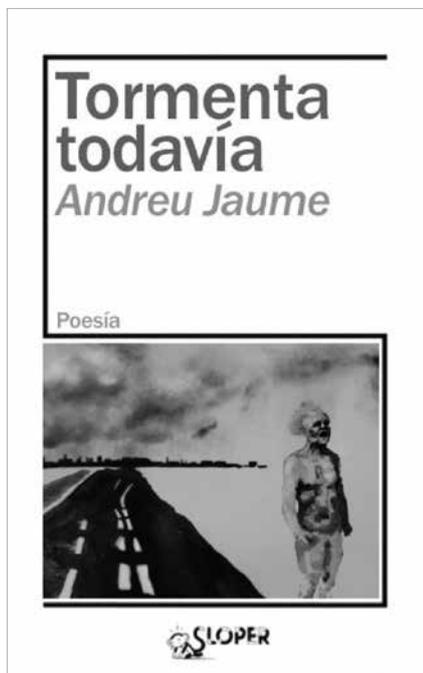
entendemos cómo surgen las visualidades de sus relatos, las imágenes como estampas que complementan una lectura literaria con pequeñas fotografías. Estamos también ante una autora con dejes de estilos norteamericanos, quizá en la línea de la exactitud, el tacto y el olfato de Samanta Schweblin, también en sus finales explosivos de espejos emocionales, donde sin duda se centra la fuerza de Carolina Brown como escritora. Y esto no pasa desapercibido: el año 2014, Brown obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Cuento Joven Nicomedes Guzmán de la Sociedad de escritores de Chile por «Nadar a la Otra Orilla». El año 2015 fue seleccionada por el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura por su libro de cuentos *En el agua* y el 2021 por el Fondo Nacional de Fomento Audiovisual por el guion de su película *Tregua*. Además de *Rudas*, Carolina Brown ha publicado *En el agua* (2015), *El final del sendero* (Emecé, 2018), *Estrellas detrás de los párpados* (Neón Ediciones 2020), *Nostalgia del desierto* (Emecé, 2021) y, este año 2022, *Duncan* (Planeta Lector).

El libro de cuentos que ahora nos compete, *Rudas* (2021) es editado en España bajo el sello Lastarria y de Mora, una editorial que busca establecer puentes entre un continente y otro, acercando voces frescas, audaces y diferentes, todavía no suficientemente difundidas en España, y de las que *Rudas* siendo uno de los primeros proyectos.

Uno acertado, por cierto, porque logra salirse de lo manido, de la literatura panfletaria. No. Estamos ante una maestra de las formas breves, que va más allá de lo puramente político para explorar lo esencialmente narrativo. Pero que cuestiona también la moral, la feminidad, la sumisión desde relatos sin juicios ni prejuicios, sin aforismos, más bien desde la narrativa por la narrativa

para escarbar en temas fundamentales como la violencia intrínseca y la respuesta a ella, en el espacio de lo íntimo pero también el espacio de lo habitado en la naturaleza, y en el que está aún en la incógnita: la muerte que destila, la muerte que acompaña a caminar en un hilo.

por **Paloma Cruz**



## Intensidad dilatada

Andreu Jaume  
***Tormenta todavía***

Sloper, Palma, 2022  
232 páginas

Tiende la poesía lírica a la atomización, al menudeo, y rara vez osa abordar el poema largo, acaso porque este parece patrimonio de la épica y el corazón se encoge ante ella. Pero este, el poema extenso, y lo supo Edgar Allan Poe, gran crítico y no solo poeta o narrador, puede ser considerado una sucesión de poemas breves enhebrados en un más amplio designio. Es lo que explicó en su ensayo «El principio poético». Brillan esos momentos líricos, por ejemplo, en la *Eneida*, de modo que algún libro particularmente impresionante de la misma, el VI, fue traducido por Seamus Heaney, atendiendo a la intensidad de sus episodios. Lo mismo se puede aplicar a las *Metamorfosis*, vertidas parcialmente por el propio irlandés o por su amigo el inglés Ted Hughes.

En la tradición hispánica el poema extenso y narrativo ha tenido cultivo en un número de obras señaladas. Omitiendo poemas de otros siglos como *Elegías de varones ilustres de Indias*, la *Araucana* de Alonso de Ercilla o *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, en los últimos cien años des-

tacan *Altazor* de Vicente Huidobro, *Muerte sin fin* de Gorostiza, el *Canto General* de Neruda, *Piedra de sol* de Paz, *Anagnórisis* de Tomás Segovia... No ha sido sin embargo tan frecuente en España. Algunos ejemplos importantes son *El contemplado* de Pedro Salinas, *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, *Sepulcro en Tarquinia* de Antonio Colinas, *La tumba de Keats*, de Juan Carlos Mestre, *Rapsodia* de Pere Gimferrer, o el portentoso diario que es *Poema* de Rafael Argullol. Andreu Jaume también lo ha cultivado en *Camp de Mar* (2014).

Jaume (Palma, 1977) vive en Barcelona dedicado a la edición, oficio que en su caso incluye, además, la traducción. Por ejemplo, la de *El rey Lear* para la colección Penguin Clásicos, en tomo exento y bilingüe tras haber editado él mismo las traducciones de muchos otros en los cinco tomos de obras shakespearianas en la misma colección (en el caso de *Lear*, la elegida fue la versión de Vicente Molina Foix). En la introducción a su propia traducción, señalaba Jaume: «Mucho más que otras tragedias, *El rey Lear* ha ido adquiriendo, sobre todo a lo largo del

siglo XX, una centralidad en la constelación dramática de nuestra cultura –y no solo en el canon shakespeariano– que obedece al alcance radical de sus elementos trágicos, capaces de despertar con el tiempo un significado que está latente en sus personajes, prefigurando siempre algo que aún no ha llegado del todo». Y añadía un poco más allá: «No por casualidad Emily Dickinson decía que Shakespeare es nuestro futuro».

Lo es: aquella obra de principios del XVII puede ser leída por el poeta como algo que le concierne muy directamente, una clave para su propia peripecia vital. Jaume conoce sus clásicos, lo que quiere decir que sabe que los dramas de Shakespeare, como *El rey Lear*, no tratan de sucesos mítico-históricos, de enfrentamientos dinásticos, sino de las coyunturas del alma humana y las lizas que se establecen en su intimidad. Igualmente no puede ignorar que *La tierra baldía*, a pesar de lo que se suele predicar una y otra vez sobre la misma, no es tanto un retrato de la desazón que alimentó la Gran Guerra como de las tribulaciones de su autor, Eliot; de

la propia esterilidad de su vida, de la debacle de su matrimonio. Jaume ve en ambas obras un correlato de su propia crisis personal y conyugal. Que el libro que ahora publica sea una exacta traslación de ella, o no, solo ha de importar a él mismo y su círculo más cercano. A los lectores nos basta con la verdad que de las páginas emana, absolutamente verosímil, y emocionante, en lo expuesto por el hablante lírico, esa primera persona que es uno y no es (casi todo poeta suele decir que no es el mismo que habita sus poemas para evitar suspicacias y disgustos).

El poema largo puede obrar mediante yuxtaposiciones o siguiendo un hilo narrativo. Volviendo a Paz, el primer caso sería el de *Piedra de sol*; el segundo, el de *Pasado en claro*. Los 5.000 versos aproximadamente que tiene *Tormenta* todavía eligen la segunda opción (el título procede del igualmente aliterativo *storm still*, expresión de *El rey Lear*, acto 3, escena 2). Tres partes, «Edgar», «Lear» «Cordelia» (con creces, la más extensa) ordenan el material, no solo cambiando el foco sino también empleando una forma de verso que va cambiando y que en «Cordelia» se convierte en el equivalente de los metros empleados por Jaume en su traducción del drama del de Stratford, ritmo endecasílabo pero maleable, reconocible como verso pero con vecindad con la prosa, lejos del retintín de los rapsodas de metrónomo.

Mezcla a Shakespeare (no solo el de *Lear*, igualmente el de *Hamlet* y otras varias obras) y a Eliot (también el de *Cuatro cuartetos*, *Prufrock* y el de *Retrato de una dama*, incluida su cita de *El juicio de Malta* de Christopher Marlowe, con una errata aquí, por cierto: *has por hast*), e intercala textos de sus respectivas obras. Se alude al «páramo» del rey shakespeariano, que puede ser asimismo la «tierra baldía», el «yermo» del norteamericano. También el pobre Tom, el loco de *El rey Lear*, tiene ecos en el Tom que fue Thomas Stearns Eliot y en el personaje, un Tom (¿el otro, el

mismo?) que abre el manuscrito original de *The Waste Land* previo a las tachaduras de Ezra Pound y que si no muchos lectores conocen es algo que no puede ignorar Jaume.

La lista de ilustres mencionados o de aquellos de los que se incorporan intertextualidades es muy amplio: además de los ya nombrados, Benn, Larkin, Gil de Biedma, Hölderlin, Carson, Hughes, Bolaño, Dante, Montale, Canetti, Rodríguez, Borges, Cavalcanti, Parménides, Coetzee, Ashbery, Rilke... Músicos también, pintores. Los idiomas que comparecen son además del español, el inglés, el alemán, el italiano y el catalán, nunca en cursiva, integrado todo en un único discurso).

Salpica el autor de interesantes opiniones su poema. Sobre Shakespeare: «Estoy convencido, por ejemplo, / de que las canciones del bufón / son el silencio del reverso de Cordelia, / por eso nunca aparecen juntos en escena». Sobre Eliot: «Entendí enseguida el poema, / el dolor físico que lo atraviesa. / Toda la sordidez de su matrimonio / con Vivienne está ahí, revuelta / con la trivialidad y el horror / de una ciudad devastada por la guerra». La voz poética declara que estuvo traduciendo *La tierra baldía* antes de irse de casa y certificar con esa marcha la ruptura de su matrimonio. Jaume lo hizo, y acaba de sacar una versión actualizada con motivo del centenario del poema. Vela y muestra: «Como si protegiera lo que exhibe. / Ese es el cometido de todo poema, / de todos los poemas largos, me parece».

Todo son vasos comunicantes. «Los poemas se van llenando / de vida con el tiempo, disponen / una complejidad amorfa luego / esculpida por golpes de experiencia», escribe el autor en otro momento. Confiesa no saber pensar nada sin Shakespeare. Y conectando de nuevo con esta obra en la que hay un padre viejo: «Todo lo que estos años / me ha ocurrido no sólo me ha cambiado / a mí sino también a mi padre / y a la constelación de nuestros muertos».

*Tormenta todavía* es un poema «interminable y de hecho inacabado, declara su protagonista-narrador. No solamente interpela a los conocedores de la tradición literaria; también canta, mientras la disecciona, una desolada historia de amor. «Por una parte, tú querías / volver con alguien que yo ya no era. / Y por otra, yo me estaba vengando / de cosas que tú ya no hacías», confiesa.

por **Antonio Rivero Taravillo**



## Ejercicios de la memoria

Valeria Correa Fiz  
**Hubo un jardín**

Páginas de espuma, Madrid, 2022  
147 páginas

Ambas prácticas, escritura y jardinería, responden a un intento de poner orden en el caos. El jardín, el huerto, los parques, los bosques, el paseo, el paseante son materia literaria *per se*. La analogía entre la naturaleza que nos rodea, el mundo, y la propia del ser humano es uno de los grandes temas (junto al tiempo, el amor, la muerte). Con el título *Hubo un jardín*, la autora rosarina Valeria Correa Fiz nos presenta siete relatos que giran en torno a un jardín muy argentino (más abajo paso a explicar por qué). Este se complementa, a modo de cierre, con aquel con el que se iniciaba en la prosa: *La condición animal*, su primer libro de cuentos también publicado en la editorial Páginas de Espuma en 2016. En otros dos poemarios de la autora argentina, radicada en Madrid desde hace años, el jardín (evocador, significativo) es asimismo motivo recurrente, por lo que podemos afirmar que se trata de uno de los elementos principales de su imaginario creador, que en esta nueva obra se erige desde el título mismo.

De todos los libros con los que este podría dialogar, escogería dos: *Velocidad de los jardines*, de Eloy Tizón y *El elogio de la sombra*, de Tanizaki. Con ambos comparte un interés o condicionante estético muy marcado con respecto a su obra. En un plano más esencial, en el ensayo *El elogio de la sombra* el autor japonés afirma que la belleza es un juego de claroscuros. La sofisticación del pensamiento que busca entender el color de las lacas, de la tinta o de los trajes de teatro japonés tradicional tendría su equivalente en los palacios de sombras, museos, estatuas, flores y criaturas de los relatos de Correa Fiz. Si bien dispuestos con empeño, ternura y dedicación (como ha de cuidarse un jardín propio), no dejan de estar a la intemperie, atravesados por lo imprevisto, a veces lo terrorífico, cuanto menos lo inquietante. Un jardín bonito necesita que llueva. El peligro, como la belleza, no se puede controlar porque no se entiende. La sombra, apuntó Tanizaki, también puede arrojar luz. En esa disyuntiva radica la búsqueda formal de la autora.

Por su parte, la influencia de *Velocidad de los jardines*, uno de los libros de cuentos más reconocidos de los últimos cincuenta años en nuestra lengua, en este *Hubo un jardín*, es cristalina. Eloy Tizón, maestro de escritores como la propia Valeria Correa Fiz, profesora a su vez de talleres de escritura, probablemente haya dejado su impronta en esa otra faceta que también forma parte de los textos. Los relatos de este libro se definen en su contraportada como magistrales. Se aprecia un salto cualitativo con respecto a su primer libro de relatos. Se deja notar la construcción minuciosa de cada uno, llevada a cabo con herramientas precisas, de taller de orfebre, afiladas, cortantes. Se adivina un trabajo de aplicada y perseverante corrección a fin de lograr, en primer lugar, la atmósfera de negrura deseada de la que poder extraer, a continuación, un hallazgo, un secreto, un brillo, una intensidad concreta.

El conjunto de relatos funciona como obra fragmentada. En todos ellos se mantiene la tensión narrati-

va, unos escenarios y circunstancias ordinarios, si bien nunca lo llegan a ser del todo (los culos como foco de la acción, un encierro en una cámara frigorífica, una adolescente embarazada...) en los que pasa algo inusual, una lectura ágil con toques de humor que dejan poso. Pero el tono, la intención expansiva de hacer memoria, de construcción de personajes, el planteamiento de apertura en unas historias que conducen o remiten a otras, una estructura repetida en los primeros cuentos, las direcciones a las que apunta desde ese verbo en pasado que implica lo perdido, lo que *hubo* y ya no, ese espacio metafórico, amplio y lleno de acepciones que es el jardín en el que cada cual siembra sus historias (y mira, inevitablemente, hacia el futuro), todo ello podría sugerir una despedida del cuento. Ese lugar ya transitado. Y lo hace a través de su ficción más personal.

El libro traza un arco desde el relato *Así en tu cuerpo como en el mío*, el más breve del conjunto, que logra su justa medida y ejecución; una píldora condensada de intimidad, angustia y golpe de efecto en la que *la luz y la oscuridad, lo comprendo ahora, pueden habitar un mismo pliegue*, hasta el más extenso, *El invernadero de Eiffel*, el relato troncal. No es casual. El invernadero es esa construcción humana dentro de un jardín, refugio frente a la inclemencia exterior, desencadenante de lo que va a pasar, lugar desde el que domar lo salvaje. También útero en el que crecerán pequeños brotes. En la mayoría de los cuentos, la narradora-testigo remite al momento de su pasado en el que sucedió algo que le hizo perder la inocencia, justo antes de que todo cambie para siempre. *El invernadero de Eiffel* tiene un mayor desarrollo de los personajes, femeninos, y sus relaciones afectivas. Descubrimos las preocupaciones de la autora. La resistencia íntima revelada. Lo más físico, el lenguaje del cuerpo. La narración se

desplaza como esas hendiduras en la carne hacia una misma. *¿Quién no desea acaso lo que ha desaparecido?* Más allá de contextos y experiencia de vida, acaba hablando desde un lugar de género consciente, palpable. Quizás una próxima novela.

Volviendo a los relatos, lo destacable no es lo que se cuenta sino el camino que recorren. Los giros y recovecos, la mirada puesta en otra cosa. *El orden de lo invisible*. Sitúa en un mismo nivel lo extraordinario y lo cotidiano. Una propuesta de tintes líricos y frases disparadoras de emoción para enseguida anclar lo sublime a la realidad. Una marca de estilo que, en algunos momentos, le hace perder fuelle. En *Las comisiones*, por ejemplo, el relato abre de una forma poderosa: «La noche me dura demasiado. No quiero cerrar los ojos; tengo miedo de soñar», pero enseguida toda fantasía se diluye al situarnos en una consulta médica, al amparo de las preguntas del psicoanalista. Personalmente me gustaría volar un poco más antes de bajar a tierra.

*Hubo un jardín* está escrito en un momento de madurez vital. El lugar de origen (del que una es y se marcha) tiene una presencia totalizadora. En su caso, se pierde no solo por el paso del tiempo sino por el cambio de país. Las alusiones a la provincia de Córdoba, Rosario, Buenos Aires omnipresente, el río Paraná que representa el pasado donde fue feliz. *Escribo de lo devastado*, dice. La necesidad de poder explicar esa nostalgia, entender, nombrar lo que debe ser salvado. Se regresa también con el lenguaje: coloquial, de allá, más acentuado, de naturaleza más extrema. El territorio la entronca con unas tradiciones, temas y realidades y la conecta con otras escritoras y corrientes (el gótico latinoamericano, por ejemplo), cuyos libros convergen en acontecimientos, herencias, influencias, circunstancias sociopolíticas, formas de organización, etc.,

que comparten algo cultural y estructural de base, en un intento por desentrañar su complejidad.

En *Hotel Edén*, la autora se pregunta: *¿Es un jardín cuando las estatuas están rotas?* El carácter vivo implica el desgaste, la erosión, la ruptura, la destrucción. En la piel, las cicatrices. Dicotomía jardín-cuerpo. Y cae la noche, se oyen lamentos animales. Sale de la casa, atraviesa el espacio vedado donde se da una extraña convivencia, breve e intensa, despojada, donde hay una posibilidad de escapar, de soñar despierta, de dejar que las cosas pasen. ¿Cuál es el lugar extranjero? Correa Fiz construye desde España los relatos de ficción de su memoria argentina. Podemos, o no, leerlo desde ahí. ¿Qué extraemos? ¿Cómo ven España los que han llegado hasta acá? Porque el libro también contiene eso. La comparación inevitable. Venir de otro sitio obliga a mirar diferente, armar otros pactos, libera de cargas y disimulos. Un punto de vista del que surgen asociaciones e interpretaciones de la lectura. Y, sin duda, desde el que escribir.

por **María Cabrera**



# La poesía de Manuel González Sosa

## Manuel González Sosa *Poesía completa*

Editorial Pre-textos  
272 páginas

No vamos a descubrir ahora la importancia de la poesía canaria en el panorama poético del español. En lo contemporáneo y más atrás. Ni hace falta nombrar a nadie porque esos poetas y sus obras están en la cabeza de cualquier lector informado. Es verdad que unos y otras no son conocidos por igual; así, «el caso» que nos ocupa, el del discreto Manuel González Sosa (Guía de Gran Canaria, 1921- Las Palmas de Gran Canaria, 2011) que, por propia voluntad y una pizca de orgullo, se mantuvo en vida alejado del primer plano (al menos en su perspectiva de poeta) y que publicó sus poemas en ediciones de tirada reducida. Fue alguien que «hizo del silencio público [...] casi una manera de ser», escribe Andrés Sánchez Robayna en el prólogo a su edición de su *Poesía completa* que se publica con motivo del primer centenario de su nacimiento. Como Cavafis o Pessoa, tardó en llegar a sus potenciales lectores, que cada vez son más. Por eso era preciso dar a conocer como es debido los versos de este secreto «poeta español de postguerra», tan necesario como «históricamente descolocado».

Poco sabemos de su vida. Auto-didacta, trabajó como empleado de banca hasta su jubilación. Desde 1947 vivió en Las Palmas, con estancias en Fuerteventura y Bilbao. Viajó mucho por el resto de España, Europa y América. Realizó, además, una importante labor de animación cultural en las islas.

En la necrológica de Robayna publicada en *El País* leemos: «La juventud de Manuel González Sosa estuvo marcada por las duras condiciones de la posguerra: un largo, inacabable servicio militar en la isla de Fuerteventura [...] y un difícil, casi paradójico entusiasmo por la palabra poética. [...] pronto volcó ese entusiasmo en la creación de colecciones como *San Borondón* o *La fuente que mana y corre*, o suplementos culturales como *Cartel de las Artes y las Letras*, que publicaba el *Diario de Las Palmas*».

Precisamente *San Borondón* era el nombre de la colección donde, en 1967, a los 46 años de edad, publicó el poeta su primer libro, *Sonetos andariegos*, escritos entre 1945 y 1963. Le siguieron: *Cuaderno americano* (1997), *Paréntesis* (2000), *Tránsito a tientas*

(2002) y *Contraluz italiana* (2004). Por medio, *Dos poemas venezolanos* (1975), *Homenaje sucesivo* (1976) y *Díptico de los pájaros* (1997).

Ya se dijo que estas entregas fueron, por decisión suya, limitadas, de apenas un centenar de ejemplares. 100 tenía la edición no venal, por ejemplo, del conjunto de su poesía, ordenada en una serie de cinco cuadernos (impresos de 1992 a 2004) bajo el título *A pesar de los vientos* (palabras que toma de un verso de Góngora). Bajo este mismo título, y en 2013, la editorial Salto de Página reunió de nuevo (con prólogo de Robayna) su poesía completa. Ya en 1977, y en el Taller de Ediciones Josefina Betancor, editó una *plaque* con ese rótulo.

Podemos añadir que en 1994 vio la luz *Laberinto de espejos*, una antología de poemas que subtítulo de «personal».

En lo que al ensayo se refiere, es autor de *Tomás Morales, cartapacio del centenario (con una carta inédita de Ramón Gómez de la Serna)* y *Tomás Morales: suma crítica*. Se ocupó de los también canarios Benito Pérez Galdós y Domingo Rivero.

En el perspicaz prólogo a su *Poesía completa*, Robayna incide en la importancia del paisaje, algo inherente, según creo, a la poesía escrita por canarios, y que él centra en la infancia; en el «espíritu elegíaco», emparentado con el barroco español (Quevedo, Góngora) y con el romanticismo inglés (Keats, ante todo); y en la importancia que le dio Sosa al lenguaje, «fuertemente problematizado» (a lo Ungaretti), de ahí que hable de «simbiosis», por la unión entre «la experiencia vital y la experiencia verbal». La «tensión» de su escritura sería consecuencia de una suerte de «destilado de una experiencia [...] marcada siempre por una honda meditación». Al fondo, Unamuno. Y JRJ. De Américo Castro toma el editor un término que lo define bien: «vividura», en tanto que «interpretación del acto de vivir».

Su «extremo rigor verbal» es siempre perceptible. Por su elegancia. No en vano a Sosa se le ha definido como «diseñador de lenguaje». Se aprecia en los sonetos (composición que, modas al margen, nunca dejará de ser perfecta, como la décima, que también usa) de su ópera prima (ampliada con el tiempo), donde se refleja el mundo perdido del niño que fue, «puro espejismo de un edén». «Hombre soy». «Un isleño / perplejo del vacío» que se pregunta: «¿me quedaré por siempre entre raíces?». Allí, la cuna, la madre, el abuelo... «Todo el paisaje, ahora, es luz unánime». En los últimos sonetos, aparece ya el Sosa viajero, el que no deja de comparar lo que encuentra con lo que dejó atrás.

En la nota que acompaña a *Cuaderno americano* (como las del resto de libros, va al final) se incluye un práctico diccionario de americanismos. Se abre con una cita de Martí: «Cuánto de bello y triste ven mis ojos», lo que le confirma como un poeta de la mirada (en otra parte escribe: «Porque basta mirar, como yo miro»); más cuando viaja, como hace al caso. Perú, Venezuela y el Orinoco (su obsesión por los ríos,

siendo él insular y oceánico, es evidente: el Adaja, el Zadorra, el Guadalquivir...), las ruinas, el maíz (y las afinidades con su tierra natal), los mercados, Machu Pichu (y Neruda), las llamas, el Vallejo de «mirada doliente siempre y pavorida» («Nunca saliste de tu pueblo», «Ni de la infancia», dice de aquél y parece decirlo de sí mismo), arqueologías (un kero, la hoja de un tami, máscaras y guantes funerarios, una quena, un huaco...). «Tu silencio es un llanto».

*Paréntesis* (que alude «al tenor un tanto digresivo de su contenido») reúne «perfiles» (de Torón, Feria, Robayna, Luis VII de Francia, Epiménides de Cnosos o un cruzado) y «parajes»: visiones del alma (dice con Salinas). El paisaje es solo «Mar. Y cielo. Y litoral». Y el malpaís, el «incierto» Teide, las garzas, Italia (Orvieto, Ostia), etc. «Siempre es feraz la locura / de aventurarse en lo ignoto».

En la parte titulada «Entrevisiones», utiliza la prosa para anotar impresiones de Cádiz (donde halla un drago), Sevilla (donde se topa con «esa imaginaria de piedra desangelada» del extremeño Pérez Comendador), La Mancha, Ávila (tan presente), Bilbao (y su Museo de Bellas Artes)... O los descubrimientos del otoño y de un chopo, puro exotismo peninsular.

*Tránsito a tientas* comienza con el espléndido «Ante una casa en ruinas». El campo, lo rural. Torna Sosa más discursivo y metafísico. Con poemas en torno a la noche, el pan, el jable... Con Machado, Morales y Quesada.

*Contraluz italiana*, su última entrega, es, acaso, donde su poesía se revela más precisa, breve y moderna. La más cercana, tal vez, al lector de hoy. Ahí encontramos poemas tan logrados como «Exilio», «Cripta», «Travesía», «Pinar en la Maremma», «Recanati» (la patria chica del romántico Leopardi), «Interior», «No eres tú quien recibe...» o el que lo cierra: «A John Keats y Percy B. Shelley...». También «Entre paréntesis», lo que me permite señalar que Sosa es único en el uso de ese

signo ortográfico, una técnica que usa con notable acierto.

En el número LIX (2015) de la revista *Estudios Canarios*, Robayna, con la colaboración de Antonio Henríquez Jiménez, dio a conocer la *Poesía dispersa* de Sosa. Si entonces se recuperaron treinta y ocho poemas publicados en periódicos y revistas entre 1939 y 2014, aquí se ha optado por recoger solo dieciséis (fechados entre 1959 y ¿1995?), de ellos tres inéditos. Destacaré «A don Miguel de Unamuno», «Reencuentro», «Lanzarote» (isla a la que dedicó, junto a Gran Canaria y Fuerteventura, una guía de viajes), «Mediodía» y «A mi abuelo, a propósito de un reloj que me dio en herencia».

En la nota a *Tránsito a tientas*, nos dejó una pequeña joya en forma de reflexión sobre la conveniencia de formular una poética. Piensa que «armar una poética personal en cierto modo implica a la autolimitación, el condenarse por gusto a un marco más o menos ceñido o elástico». «Lo deseable –concluye– es que las palinodias del poeta evidencien que la obra que lleva entre manos (modesta o ambiciosa) es fruto de un proceso genuino impulsado naturalmente por una íntima necesidad irresistible [...] y no consecuencia de la sumisión oportunista a sucesivos compuestos de principios ingeniosos adrede para acatar dictados esnobistas o espurios». Nada que añadir.

por **Álvaro Valverde**



# La palabra nos salva

José Mármol  
***Yo, la isla dividida***

Visor  
110 páginas

Dividido en tres partes, *Yo, la isla dividida*, es un poemario intenso y extenso del poeta dominicano José Mármol (Santo Domingo, 1960), un poemario de madurez. Solo la primera parte, «I. Como la isla», podría conformar un único volumen, pues consta de 65 poemas. La segunda parte, «II. Baladas de Wyckoff, NJ, USA», son 5 poemas; y en la tercera sección, «III. Homenajes», hay 6. Bajo esta estructura tripartita apreciamos una honda unidad.

Comienza el libro con el poema homónimo, «Yo, la isla dividida» (11), en el que destacan la dualidad y la unidad, la relación entre la presencia y la ausencia, la mirada reflexiva en pos de la objetividad, es decir, indagando en la realidad del mundo... Algunos mecanismos dialécticos (véase la otredad y los extremos opuestos en «El amor, la pena», 32) nos brindan, desde la sencillez, la extraordinaria complejidad de las cosas. La isla dividida también es la República Dominicana, aquí solo entendida de manera metafórica, nunca explícita. En cambio, sí asistimos a la meditación sobre sobre el binomio amoroso hombre-mujer (65), o sobre

la dicotomía de la unidad en «No estoy solo» (72). El poeta se encuentra dividido entre su propio ser y el ser que le acompaña, la amada: «Yo, como la isla, / rodeado de ti por todas partes, dividido» (ibíd.), dice a sabiendas de que nada es para siempre, pero que las emociones que sentimos sí lo son para quien las siente. «Para siempre significa simplemente hasta cuándo» (96), afirmará ya casi al final de este volumen, cuando hemos asistido al relato de la enfermedad, la enfermedad del cuerpo, y hemos transitado por ese amargo golpe que nos explica que somos supervivientes y que es un milagro seguir aquí... De hecho, esa enfermedad es el punto de inflexión, ya al final, de un canto al cuerpo y la sensualidad desde el inicio en muchos poemas, y bien podríamos considerar esa tensión en la salud, ese gozo de la vitalidad, como en uno de los hilos vertebradores de este volumen: «Vocablo corpóreo» (15), «Poema» (19), «Perdido y promesa» (20), «Me oigo ser» (22), «Tu beso» (28), etc., nos hablan de la corporeidad de *Yo, la isla dividida* o, lo que es lo mismo, del origen de su

materialidad. El poeta realiza ejercicios abstractos, es cierto, pero desde el cuerpo que toca, desde los pezones que besa, desde el temblor que se comparte con el cuerpo amado.

«Cuerpo reposado por un instante acaso / como un hermoso signo de interrogación» (15), uniendo la sensualidad de lo tangible y deseado, con la abstracción gramatical. De hecho, la otra matriz que se desprende de este poemario es precisamente la que enlaza con la metapoesía, o sea, la reflexión sobre la propia palabra poética y todas las herramientas que se articulan para que esta sea efectiva (son muchos los poemas que se podrían señalar). «Nervadura» (18) comienza así: «Nervadura y temblor de la palabra escrita» (ibíd.), y es ahí, en el temblor, donde nos topamos con el hallazgo que une la idea y la materia, la palabra que se interroga por la realidad y, por ende, por la verdad de la carne. Los cinco sentidos —pensándose— en todo su esplendor. Desde su verdad poética. Las referencias a Lázaro (en «Estío», 47, y en «Objetos y símbolos», 73) marcan de hecho una suerte de resurrección de la

carne que tiene que ver con un nuevo comienzo, esa toma de conciencia tras la enfermedad antes citada, una segunda oportunidad, sin que por eso se olvide la cicatriz «queloides» (34) que queda «para siempre» ahí marcando el cuerpo. En otro momento, incluso el poeta se cuestiona: «Soy un zombi, me pregunto» (25), ya que se siente como que proviene de ese interregno entre la vida y la muerte... Y en «*Homo doloris*» (83), no en vano se nos plantea al cuerpo como «un sarcófago de suplicio y temor». Temor y temblor, que diría Kierkegaard. Temor como «Camino del morir» (99), ya que en términos heideggerianos el ser humano no es alguien que muera, sino que en sí mismo es un ser-para-la-muerte. La certeza del ser y del cuerpo, de la presencia y de la palabra escrita, frente a la incertidumbre del no-ser y del vacío, de la ausencia y del silencio (véase desde esa óptica «Ser, noser, siendo [Protorretrato]», 78).

Por tanto, el «Poema» (19) se desarrolla bajo el auspicio del fulgor de «la muchacha en flor» (ibíd.). Ahí se halla el «Temor a desearla» (ibíd.) como la constancia más firme de estar sobre la tierra, en este caso rompiendo las normas morales que nos atenazan. El poeta escucha ese temor y temblor, al fin y al cabo, en «Me oigo ser» (22), como un *torrente sanguíneo* (utilizando el título de un poemario de nuestro autor de 2007) que nos golpea en las sienes. Y esa pulsión erotanática se debate en «Escritura y lectura» (31), «A la hora irrepensible del milagro del poema [...] en la muda ceremonia de la significación» (ibíd.). Cuando todo adquiere significado y el misterio, a pesar de ser misterio, queda resuelto gracias a la poesía, a la palabra poética que une lo alto y lo bajo, el deseo y la muerte, las ideas y la materia... en resumen, lo *Gestalt*, esa estructura profunda que pone en correlación nuestras ansias especulativas o intangibles con nuestras realidades más necesarias o apremiantes (*el cuerpo en la*

*mente*, en palabras de Mark Johnson). La poesía es un «Instrumento» (52). En esta línea, asimismo habría que subrayar «Fuga de sentido» (48). O el verso «Escribir, existir» (64). La poesía sirve como correa de transmisión de ese temor y temblor, que a su vez vertebra este *Yo, la isla dividida*. Dice en el poema «El mar, naturaleza muerta» (33) que, por otra parte, es un alegato ecologista, que «Hay algo extraño a veces. Hay algo intraducible», y qué manera más bella de expresarnos ese misterio de vivir con el misterio de la poesía, asolados por las contradicciones de esta modernidad líquida (recordando a Bauman, 12) donde todo lo sólido se desvanece en el aire (Berman), y donde se deslizan las imágenes, que dejan de existir, como en Instagram (24). «Vestigio» (p34-35), uno de los mejores poemas del libro, reza así: «Cuando subrayo un verbo se robustece un giro. / Cuando resalto un nombre, la maravilla eleva / un halo de misterio». Porque el poeta ausculta la realidad, qué duda cabe, trata de captar los signos y las señales, y los traduce en poesía...

Los últimos versos del libro aseguran con rotundidad: «La palabra es un puente, un columpio, / una llamada, pienso, un prodigo extraviado. / La palabra me salva de mí mismo en los demás» (105). El poeta pone toda la carne en el asador para arrancarle a la vida y al mundo su pátina de poesía, y hay que decir que eso, en el caso de José Mármol, se realiza desde coordenadas muy precisas, pues a pesar de la acumulación a veces de elementos heteróclitos en el poema, en medio de ese «Paisaje urbano» (25-26), la voz verbal busca la objetividad («Serenidad», 58). La estructura de diario (y dentro de este, el diario de viajes, véase en concreto el poema «El viaje», 30), encubierta y entrelazada, se halla muy presente en *Yo, la isla dividida*. Diario y a su vez cancionero que se aprecia en la disposición circular de muchas composiciones, repitiendo versos al inicio y al final, con ligeras variaciones, y do-

tando al conjunto de una inusitada y característica musicalidad.

El poemario nace de una isla dividida, pero nos traslada a París, a la catedral de Notre-Dame (12), va «Desde Düsseldorf a Nueva York» (27), pasando por Roma (30), el mar Mediterráneo (33 y 84), Bilbao (37), los «Alpes marítimos» (39-40), Londres (51), Salamanca (100), etc. (sin ser exhaustivos). Todo ello en un ir y venir de y a una isla, imaginamos, que se podría corresponder con la del poeta, «En la noche citadina, con la música a tope en cada vellonera» (59), que es la manera en que en la República Dominicana llaman a la gramola, que decimos en España, sinfonola o rockola en otras partes de Hispanoamérica. Además, como indicamos al inicio, las «Baladas de Wyckoff», y otros lugares de diversas geografías, dibujarían un mapa de los viajes del poeta, pero siempre desde esa isla donde se siente como partido en dos mitades, hendido por las contradicciones del capitalismo avanzado, como en «Paradoja» (103).

Muchas más vetas temáticas podríamos destacar de este fascinante libro, lleno de matices y profundidades, pero dejamos que el lector con gusto y curiosidad se encargue de ello, no sin antes recomendar vivamente sus páginas.

por **Juan Carlos Abril**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Don / Doña \_\_\_\_\_

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

Ciudad \_\_\_\_\_

CP \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_

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

Email \_\_\_\_\_

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

## PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

### ESPAÑA

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

### EUROPA

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

### RESTO DEL MUNDO

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

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5 €



40181 700982