

nº 869

5 €
Diciembre 2022

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

MARÍA NEGRONI

Mesa Revuelta

ANDRÉS BARBA

RODRIGO FRESÁN

Dossier

EXPERIMENTOS CON LA VIDA

CARLOS PARDO

MARGARITA GARCÍA ROBAYO

MAURO LIBERTELLA

DANIEL SALDAÑA PARÍS

PACO INCLÁN

MERCEDES HALFON

ANDREA VALDÉS

NATALIA CARRERO

“

**El arte no es de orden ideológico
sino pulsional**

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
Santiago Herrero Amigo

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 Alejandra López

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

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

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

De venta en librerías: distribuye Maidhisa
Distribución internacional: PanopliaDeLibros

Precio ejemplar: 5 €

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

SUMARIO

- 4 ENTREVISTA
MARÍA NEGRONI
por Aurelio Major
- 12 SEGUNDA VUELTA
**MÁS PAN TIEJNO, POR FAVOR,
PARA CANSINOS ASSENS**
por Fran G. Matute
- 16 DOSSIER
EXPERIMENTOS CON LA VIDA
PRÓLOGO
por Carlos Pardo
- 22 **DESORDEN**
por Margarita García Robayo
- 26 **LOS LIBROS INCIERTOS**
por Mauro Libertella
- 30 **DESBORDAR EL PERSONAJE
UNÍVOCO**
por Daniel Saldaña París
- 34 **SOBREVIVIR AL NARRADOR**
por Paco Inclán
- 38 **UN PEQUEÑO TRIUNFO
SOBRE LA NADA**
por Mercedes Halfon
- 42 **LA DOBLE MUDANZA
DE LIPPARD Y LONZI**
por Andrea Valdés
- 46 **«NI SE COMPRA NI SE VENDE»**
por Natalia Carrero
- 50 CORRESPONDENCIAS
**SOLEDAD VENEGAS
Y BRENDA NAVARRO:
LENGUAS COMO RÍOS
SUBTERRÁNEOS**
por Valerie Miles
- 56 CRÓNICAS DEL ASOMBRO
**ESCENAS DESDE
EL AUTOBUS**
por Gioconda Belli
- 58 PERFIL
**JUAN MAYORGA,
UNA ELIPSE HECHA
DE VENTANAS**
por Albert Lladó
- 60 MESA REVUELTA
**SOSA-GENET:
EL MILAGRO
DE LAS MALAS**
por Andrés Barba
- 64 **BORGES & BIOY & BIORGES
DOS TIPOS AUDACES**
por Rodrigo Fresán
- 68 BIBLIOTECA
LA MORALIDAD CONTRA LAS CUERDAS.
Cristina Sanz Ruiz
LAS HEREDERAS.
José María Pozuelo Yvancos
GALAXIA V. L. M.
Manuel Alberca
NO ERA A ESTO A LO QUE VENÍAMOS.
Diego Sánchez Aguilar
**UNA HISTORIA DE SOLEDAD
Y PARENTESCOS.**
Carmen G. de la Cueva
DOS ORILLAS DEL TIEMPO.
Antonio Rivero Taravillo
**DEL MATRIMONIO AL DIVORCIO:
HISTORIA DE UNA MUJER.**
Purificació Mascarell
LOS PUNTOS CIEGOS.
Alejandro Morellón
DE LOS DELFINES, DE LOS EMIGRANTES.
Jon Kortazar



Fotografía de Alejandro Guyot

MARÍA NEGRONI

**«El arte no es de orden ideológico
sino pulsional»**

por **Aurelio Major**

La afilada e intensa energía volitiva de la escritura de María Negroni ha preferido siempre morar en la posibilidad (una casa más justa o bella que la prosa, según el poema de Dickinson), la cual, inserta en las preguntas más que en las respuestas, ha tenido de movedizo centro irradiador la poesía como verdadera realidad aumentada. Su extensa obra publicada a lo largo de casi cuatro decenios ha sido objeto de múltiples reconocimientos (Guggenheim, Octavio Paz, Konex...) en América, donde fue muchos años docente en Sarah Lawrence College en Nueva York y lo es actualmente en la Universidad Tres de Febrero de Buenos Aires. Para María Negroni «la palabra poética es transversal, anónima y desorientada. Por eso es también, inesperadamente, política y necesaria». Su libro más reciente, *El corazón de daño* (Literatura Random House), una «novela autobiográfica», como la presentaría la burocracia de la literatura, incursiona ejemplarmente de nuevo en la lengua *materna*, en la relación entre vida y escritura, desde la poesía como continuación de la infancia, con la fuerza centrípeta de una representación que aspira a anular el tiempo.

Toda auténtica poesía es subversiva, pero también en determinados períodos la poesía migra a la prosa. La mayoría de tus libros en prosa, como esta reciente «autobiografía» *El corazón del daño*, se ven intervenidos y hasta conformados por los procedimientos retóricos de la poesía (su antecedente como poema es *La jaula bajo el trapo*). Del mismo modo que algunos de tus poemarios participan del ensayo, e incluso del teatro (de nuevo *La jaula bajo el trapo*). La intervención de un orden otro que subvierte las herencias de lo adocenado, es un juego (*not to play music, but to play with it*) complejo. ¿Cuáles fueron los hitos de tu itinerario poético (en Argentina antes de tu primer traslado o ya en Estados Unidos al doctorarte) o intelectuales o vitales que te condujeron por estas vías de la desorientación? ¿Obedecen a una poética de la indeterminación?

En materia de escritura, como sabes, los intentos de explicar por qué o cómo hicimos algo son siempre retroactivos y no pasan de ser hipótesis. En mi caso, creo que todo lo que mencionas, mi experiencia de militancia en la Argentina, mi deslumbramiento con la ciudad de Nueva York, las lecturas y la vida en general, influyeron en esta búsqueda de lo que llamas «vías de desorientación». Pero hay además un elemento más personal. Siempre fui reacia a las pertenencias (que traen con ellas un deber

ser implícito). Me disgustan los grupos o escuelas literarias, ni qué decir las modas del mercado (que son cada vez más fuertes). Prefiero, en suma, el juego desmarcado que me permite moverme con más libertad, a fin de llegar más rápido a una meditación sobre el lenguaje.

Creo que esta preferencia es clara en *El corazón del daño*. Es un libro que se desentiende de los géneros, que se ensimisma en el ritmo e inventa una suerte de lengua utópica en la cual cada palabra se juega en el encuentro con el silencio. En este sentido, podría hablarse de un texto narrativo con voluntad lírica, un texto que se para en una línea de indeterminación, acaso porque confía en que la literatura es un ejercicio de la inteligencia.

Tengo que agregar que esto es también lo que más me seduce en los escritores y escritoras que admiro, la singularidad de su propuesta, su trabajo con la lengua, sus desafíos a lo consabido y el gusto mayoritario.

Me refería a los recursos más o menos tradicionales (verso, prosodia) que no suelen intervenir en la prosa, y menos en la convencional memorialística: me parece que *El corazón del daño* es un escenificado poema (en el sentido de «meditación sobre el lenguaje») disfrazado de autobiografía, disfrazada de novela. La indocilidad o insubordinación respecto de los géneros de tu obra es incluso pa-

tente en tu brillante discurso de inauguración de la reciente Feria Internacional del Libro de Buenos Aires: otro poema. ¿Desde qué escenario se emite *El corazón del daño*? ¿Qué deseo lo mueve? ¿La crueldad? ¿Qué flexiones se han producido entre el personaje que pone en entredicho la lengua «materna» en *La jaula bajo el trapo* y la que narra este libro?

Sí, esa intervención de los procedimientos poéticos propiamente dichos a los que te refieres (ritmo, verso, prosodia) es evidente en *El corazón del daño*, donde el anecdotario es mínimo y está tallado con una dicción cortante, una prosodia ríspida donde, paradójicamente abundan los homenajes, los idiolectos, las aventuras de lo imposible. Pero ¿no ocurre eso en toda buena prosa? Baudelaire solía recomendar: «*Sois toujours poète, même en prose*». Y Mallarmé, incluso, fue más lejos cuando afirmó que «la prosa no existe». En la base de cualquier escritura hay (o debería haber) una música. Esa música es absolutamente personal, responde al modo de percepción del mundo y al ritmo interior del pensamiento.

Supongo que *La jaula bajo el trapo* podría leerse como un esbozo temprano de la misma obsesión, un primer intento de escenificar (literalmente, porque aquella vez recurrí al simulacro teatral, interrumpiendo las «escenas» con interferencias de la vida neoyorkina y reflexiones sobre el arte) una suerte de

origen. Desde aquel libro hasta *El corazón del daño* han pasado casi treinta años. A aquellos elementos se suma ahora la experiencia de un extenso recorrido dentro de la literatura misma. Supongo que esa es toda la diferencia. Un cambio de énfasis, también. Una revisitación con toda la artillería que la literatura me ha dado. Salvando todas las distancias, pienso en las reescrituras obsesivas de Marguerite Duras, donde cada libro suyo vuelve a explorar lo mismo desde distintas perspectivas.

«¿Qué deseo mueve al libro?», me preguntas. «¿La crueldad?» Tal como está formulada, la pregunta equipara al deseo con la crueldad y esa idea es brillante. A condición de aclarar que la crueldad de la que hablamos aquí es, como la crueldad infantil, inocente. El arte, lo he sostenido siempre, es la continuación de la infancia por otros medios. Y, como la infancia, es inimputable. Hay algo que

se hace al escribir, cierta impunidad que se ejerce sobre la lengua, que se parece al modo en que se comportan y expresan los niños. Se trataría, en todo caso, de una crueldad sublimada que intenta tejer la complejidad siempre inabarcable de cualquier relación humana, cualquier interacción con el mundo.

«Un niño extrae a la larga más y mejores modos de diversión de una lupa que de un triciclo. De su atención detenida, de su naciente curiosidad nacen muchas cosas: para empezar, su propia intimidad. Yo diría que en ella renace la civilización» escribe Ida Vitale. En el entendido de que como tú también sostienes, se da inicio al perpetuo refinamiento de las preguntas.

Coincido plenamente con lo que dice Ida Vitale. La lupa o las maderitas con que los niños imaginan una escena de barcos y piratas son microcosmos,

como los poemas. Son mundos diminutos y autónomos donde solo se responde al deseo y donde se puede preguntar sin la obligación de dar con respuestas (que son siempre formas de clausura).

El título es una alusión a Adorno ¿o estoy interpretando en exceso?

Adorno es y ha sido una lectura imprescindible para mí. He leído sus textos de *Mínima moralía* con la misma devoción con que he leído a Walter Benjamin o a George Steiner, pero el título salió, en realidad, de un verso de un libro de poemas aún inédito.

Algo más: «La pérdida, por muy cruel que sea, no puede nada contra la posesión; la afirma; en el fondo, no es sino una segunda adquisición, ahora interior y de una intensidad distinta», escribe Rilke. Y escribes tú en *El corazón del daño*: «Empecé clasificando, urdien-



Fotografía cedida por la autora

do nomenclaturas, y acabé volviéndome una entomóloga de la ausencia».

“Quien va de caza pierde lo que no halla.

Se vuelve rica de tanta pérdida.”

Así es. El tema de la pérdida es fundamental. La escisión está en el origen mismo, el personal y el que compartimos, según el relato bíblico, como seres humanos. En ambos casos, somos expulsados de un mundo donde el deseo coincide con lo deseado y con el Deseo. El lenguaje aparece en ese contexto de escisión, para que podamos lidiar con ella. Cumple, podríamos decir, una función compensatoria. Las palabras reemplazan algo que se perdió. En este sentido es muy interesante recordar a Julia Kristeva cuando distingue a los narradores de los poetas, aduciendo que la diferencia mayor radicaría en que los narradores aceptan reemplazar a la Cosa (perdida) por las palabras y los poetas no. Los poetas quieren la Cosa misma; una vez más, se parecen a los niños, que se resisten a las despedidas que instaure todo el tiempo el lenguaje. Pero a la vez, como dice Rilke, el lenguaje poético puede «afirmar esa pérdida, transformándola en una segunda adquisición, ahora interior y de una intensidad distinta». En *Archivo Dickinson* escribí un poema brevísimo titulado «Riqueza» que, me parece, va en la misma dirección: «Poeser es imposible. Ése es el premio».

¿Existe para ti una prosa de poeta? ¿Distingues la de Paz o Eliot, la ensayística, de la de Tsvietáieva, la de Gonzalo Rojas o de Gamonedá por ejemplo? ¿La de tu discurso al que me referí antes y estas respuestas? En la que el plano expresivo se comprime de tal modo que la lectura no puede ser sino un surtidor de significaciones.

Toda buena prosa es prosa de poeta. Y no solo por los recursos específicamente poéticos de los que hablamos antes, sino porque la buena prosa está llena de rupturas sintácticas y asombros conceptuales que para mí están vinculadas a lo poético. Solo por citar algunos casos de

prosa donde lo poético está omnipresente: Fleur Jaeggy, Guimarães Rosa, Marguerite Yourcenar, Libertad Demitropulos, Néstor Sánchez.

Pero convendrás conmigo que la prosa de impronta borgesiana, «argumental» de tu *Pequeño mundo ilustrado*, por caso, es de distinta naturaleza que la varia invención de *El corazón del daño*, ¿no te parece? ¿La forma la dicta el material, aunque el material sea incognoscible y la forma un simulacro?

Me gustaría recordar aquí a Cesare Pavese. Pavese dice algo extraordinario: que cuando descubrimos la forma que le corresponde a la obsesión que nos empuja a escribir, nace el libro y también empieza a morir. En algún sentido, todo lo que precede a ese instante es imperfecto (porque es más obsesión que forma) y todo lo que lo sigue también (porque es más forma que obsesión). Si esto es así, supongo que cada libro busca, como tú dices, el «simulacro de forma» que le corresponde –aunque el material sea y de hecho lo es, incognoscible–. Y en ese sentido, el *Pequeño Mundo Ilustrado* ejecuta una partitura distinta porque lo que lo convoca es también distinto.

Los imperativos de su militancia en el partido comunista estadounidense instaron a George Oppen a mantenerse en silencio durante decenios (hasta 1962) tras la publicación de *Discrete Series* en 1934. Has declarado que tu militancia en Montoneros imponía restricciones ideológicas a la escritura y que de ello, de tus primeras incursiones, no queda documento. «En esa época no había tiempo para escribir. Se pensaba que había que hacer algo más importante: cambiar el mundo. Ese proyecto fracasó». Sin embargo, toda poesía también es política (aunque los méritos de poetas como Brecht o Mayakovski se deba a su relación con el lenguaje y no con el partido: toda verdadera poesía es disidente). ¿Qué juicio, todo lo provisional que se quiera, te merece este aspecto de tu militancia activa descrito en *El co-*

«Pavese dice algo extraordinario: que cuando descubrimos la forma que le corresponde a la obsesión que nos empuja a escribir, nace el libro y también empieza a morir»

razón del daño (y cuyo antecedente poético-escénico está en *Anunciación*) a la luz de las circunstancias actuales?

Yo no integraba la organización Montoneros; era militante de base en una agrupación universitaria que los apoyaba e hice lo que tenía (o pensaba que tenía) que hacer en ese momento. Nos movía el deseo de cambiar el mundo, como a los jóvenes del mayo francés o a los estudiantes estadounidenses que se movilizaban contra la guerra en Vietnam. No reniego de haberme sumado a esa ilusión, aunque después todo desbarrancara. Hubo errores gravísimos y hasta injustificados de la dirigencia que ni siquiera nosotros, los que seguíamos en contacto con la gente, podíamos explicar. Y luego fue ya la represión atroz, con sus innumerables presos, exiliados y desaparecidos. Han pasado décadas desde aquel momento y por supuesto, ahora miro las cosas desde otra perspectiva. He visto y vivido muchas cosas que me han vuelto más escéptica, pero creo que, incluso teniendo todo eso en cuenta, puesta de nuevo en aquel contexto, volvería a hacer lo mismo. *La Anunciación* es el libro donde intento hacer este balance. Es también el libro donde me

«Juan José Saer solía decir que la relación entre arte y política está condenada al fracaso porque el poder político siempre imagina el arte como una dependencia de la secretaría de cultura. Pero el arte es otra cosa. Por la misma relación conflictiva que mantiene con su instrumento, desconfía de los discursos unívocos: el arte es un antídoto contra el autoritarismo»

planteo esa cuestión difícilísima que es la relación entre el arte y la política.

Al margen de la resistencia de la obra a ser instrumentalizada y del compromiso del escritor en el seno de su propia obra, si las fuerzas del tribalismo y la censura están en auge (una suerte de corrección política reaccionaria que exige una expiación pública como en la revolución cultural maoísta), ¿qué artes suadoras puede emplear la poesía ahora para desordenar su inquietante desmesura que mina la posibilidad de espacio político y estético?

Juan José Saer solía decir que la relación entre arte y política está conde-

nada al fracaso porque el poder político siempre imagina el arte como una dependencia de la secretaría de cultura. Pero el arte es otra cosa. Por la misma relación conflictiva que mantiene con su instrumento, desconfía de los discursos unívocos: el arte es un antídoto contra el autoritarismo. Coincido plenamente con tu descripción de lo que está sucediendo ahora con las políticas de cancelación y el auge de la corrección política que vienen, paradójicamente, desde una visión supuestamente progresista, a reinstaurar el puritanismo y sus consiguientes persecuciones ideológicas. Frente a esa situación, que por otro se disemina desde los Estados Unidos, la poesía y la literatura no tienen que hacer otra cosa que ser fieles a sí mismas. No es fácil en un contexto donde el mercado y la tecnología han percutido los modos de relación de los seres humanos con el mundo. Pero tampoco es imposible. Basta resguardar los espacios donde la lengua se interroga a sí misma, negándose a dejarse confundir por la estupidez autoritaria de los discursos bienpensantes.

¿Quién «pensaba que había que hacer algo más importante» que escribir? ¿Tú misma, la militancia, el partido?

Es una pregunta interesante. Tal vez fuera yo misma la que pensaba eso. Nadie me lo dijo nunca. Pero la idea era que teníamos entre manos un proyecto importantísimo del que dependía un futuro más justo. Y nada debía distraernos de eso.

Habría militantes que escribían a pesar de todo.

Sí. Pero se trataba, creo, de poetas que ya escribían hacía mucho. Juan Gelman es un caso. Paco Urondo, otro. Miguel Ángel Bustos. Pero, en el mío, yo apenas tenía diecisiete años, no tenía una vocación definida, o en todo caso, no la había legitimado todavía mi deseo de escribir. Eso vino después.

«Hubo errores gravísimos y hasta injustificados de la dirigencia que ni siquiera nosotros, los que seguíamos en contacto con la gente, podíamos explicar». Sin entrar en detalles, ¿de qué errores se trató? ¿Los puedes explicar ahora?

Sí, claro, hubo muchos, pero podríamos resumir diciendo que lo que empezó como «un movimiento de masas» fue privilegiando las prácticas militaristas y eso trajo aparejados un creciente dogmatismo y un fatal desapego de lo que realmente ocurría. Hubo hechos de violencia injustificados y luego decisiones inadmisibles, como la de mandar a los militantes que se habían exiliado a volver al país en lo que se llamó la «contraofensiva estratégica», donde murieron exactamente todos.

«He visto y vivido muchas cosas que me han vuelto más escéptica». ¿Podrías extenderte un poco sobre lo visto y vivido? ¿De qué modo dicho escepticismo y aquella experiencia te permite considerar el presente y los cambios casi epistemológicos y sin



Fotografía cedida por la autora

duda materiales que estamos provocando?

Sería muy largo enumerarlos, pero están a la vista los desencantos políticos con las experiencias revolucionarias. Para empezar, lo que ocurrió con el estalinismo y los gulags, pero más cerca nuestro, el penoso fraude sandinista, una visita a Cuba en 1989 que me puso bajo los ojos hechos que no imaginaba (la prostitución, la falta de libertad de prensa, la ausencia de librerías, la persistente pobreza), un viaje a Berlín cuando todavía existía el Muro y crucé Checkpoint Charlie. En Argentina mismo, me tocó observar hechos que desmentían la supuesta consigna de que «el pueblo nunca se equivoca»: en el pico de la represión con sus secuestros y desapariciones diarias, la gente festejó el Mundial de fútbol de 1978 como si nada; y salió a vitorear al dictador Galtieri por la invasión a las Islas Malvinas. En fin, tuve que admitir que el fracaso del proyecto político de los años setenta no tenía vuelta atrás y sus repercusiones serían de larga duración y extensas consecuencias. No necesito aclarar que lo que se ha instalado con saña desde entonces (la globalización desenfundada a partir de las nuevas tecnologías, la codicia de los mercados con el consiguiente aumento de las desigualdades sociales, y el resurgimiento de los movimientos de ultraderecha), me parecen nefastos. Me gustaría citar una frase de Charles de Rémusat que también figura en *La Anunciación*: «*Les échecs de la vérité ne m'ont point réconcilié avec le faux*».

Aunque hace ya muchos decenios que el meridiano intelectual de Hispanoamérica no pasa por Madrid, ¿qué poetas españoles te resultan afines? ¿Gamoneda, García Valdés, Gimferrer, Ferrer Lerín, Casado, Valero, López Parada, Moga? ¿Y en otro eje, con qué poetas actuales hispanoamericanos dialogas? ¿Carrera, Vitale, Milán, Baranda, Huerta, López Mills? ¿Los que acaso ven su propia obra en términos musicales como cabría considerar también la tuya (en *Oratorio*)?

Interesante porque todos los poetas españoles que mencionas me resultan afines, solo te faltó José Ángel Valente y Juan Carlos Mestre. En cuanto a los hispanoamericanos, a los que mencionas, sumaría unos cuantos más: Blanca Varela, Juan Gelman, Susana Thénon, Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Ana Cristina César, Arnaldo Calveyra, entre otros.

Me refería a los poetas vivos. ¿Qué hechos diferenciales detectas entre la poesía hispanoamericana y la española actuales? ¿A quiénes lees actualmente?

Es difícil generalizar diferencias entre la poesía hispanoamericana y la española actuales porque hay de todo. Tanto en España como en América Latina han surgido en los últimos tiempos algunas cosas abominables: una suerte de poesía del mercado o de las redes, donde la superficialidad reina. Pero eso, por supuesto, es lo de menos, el tiempo pondrá las cosas en su lugar. Eso quiero creer.

Se postulaba, simplificando, a América como el extremo Occidente, como un recordatorio a Europa de su universalidad. Para Gironde y para De Andrade los americanos podemos digerirlo todo, rumiarlo todo, y tomar lo que nos apetezca, como sugería también Reyes. Tu poesía parece seguir esa estela, la vanguardia entendida no como un periodo sino como una manera de entender la literatura, es decir, como D'Ors entendía el eón barroco. ¿América va la zaga o se adelanta?

Borges también habló de las ventajas de la no-pertenencia-al-centro en su famoso ensayo «El escritor argentino y la tradición». Es una posición que comparo. La posibilidad de poder tomar de la cultura mundial lo que pueda servirnos, sin tener que limitarnos al folklore y, en el caso argentino, a los estereotipos gauchescos o autóctonos, es algo que los escritores argentinos agradeceremos a Borges por mucho tiempo. La literatura, por otro lado, se hace con la literatura. Roberto Calasso escribió: «Toda la historia de la literatura puede

ser vista como una sinuosa guirnalda de plagios. Todo estilo se forma por sucesivas campañas –con pelotones de incursores o con ejércitos enteros– en territorio ajeno». Y George Steiner agregó: «Los nuevos poemas son apenas viejos poemas momentáneamente olvidados. Todo es reescritura, en definitiva».

En efecto, todo poema es la reciente capa de un palimpsesto. Sin embargo, en *Pequeño mundo ilustrado*, que es también una suerte de poética, afirmas que lo mejor que puede ocurrir es que, «en la blancura agobiante de la página», aparezca un indicio, un fragmento de ruina. ¿No es entonces esa aparición inevitable?

Me parece que una cosa no contradice la otra. Cuando hablo de palimpsesto, aludo a eso que se pone en funcionamiento con o sin nuestra voluntad, porque todo texto se inscribe en lo que lo ha precedido y lo seguirá. También están, claro, las capas vitales, los palimpsestos personales que pueden transparentarse más o menos, pero siempre están presentes, me parece. Eso no quita que esperemos la aparición de un «indicio» o «fragmento de ruina» que venga a alumbrar la zona que estamos explorando. No es otra cosa lo que busca cualquier texto: dar con su cuota de «iluminación profana».

En *El corazón del daño* haces referencia a tu regreso a Estados Unidos, pero no a los motivos que decidieron tu último regreso (¿definitivo?) a la Argentina. ¿Qué juicio te merece la recepción de la poesía «latinoamericana» en Estados Unidos? ¿Se sabe leer? Tanto en el ámbito académico como entre los propios poetas a la luz de los recientes cambios culturales referidos anteriormente. En vía inversa, hace dos años propusiste a los lectores la obra de varias poetas estadounidenses conocidas y desconocidas en español, muy diferentes y de poéticas incluso opuestas entre ellas y a la tuya propia (Gluck-Howe, Niedecker-Sexton, etc.). La «arbitrariedad» de la selección ¿a qué criterios obedeció?



Fotografía de Alejandra López

Entre la exhumación y la profanación, hoy que es *Todos los Santos*: trasladar las reliquias a este idioma, las tuyas a otro idioma como un acto de seducción, traducción de traducciones, todo es traducir.

La palabra «definitivo» me hizo sonreír. Están por cumplirse diez años desde mi último regreso a Argentina (que resolví porque mis padres estaban muy mayores y me necesitaban) y ya estoy queriendo irme otra vez. No a Nueva York, que ya cumplió su ciclo, quizá a España durante un tiempo, habrá que ver qué estímulos aparecen, qué surge, creo mucho en esas cosas.

Alguna vez escribí un ensayo –que está en mi libro *Ciudad Gótica*– que llevaba por título «Cultura latinoamericana en Nueva York: un castigo del cielo». Creo que ahí respondo a tu pregunta. Siempre me pareció que se esperaba de la literatura latinoamericana que cumpliera con ciertos estereotipos, ciertos ingredientes más bien deleznable: sexo, comidas exóticas, violencia, sensualidad visible, revolución. (No sé si me olvidé de algo. Tampoco sé si las cosas han cambiado en estos últimos años.)

En cuanto a mi propia empresa de traducción y a la arbitrariedad de la selección que hice para el libro *Esa especie*

de fe, creo que obedeció a dos razones distintas: por un lado, quería entender mejor qué es lo que hacían estas poetisas con su propia lengua y no encontré mejor manera que traducirlas; por el otro, por esa época yo buscaba, sin saberlo, poetisas mujeres que pudieran iluminar con su escritura y su vida, el camino que yo misma estaba recorriendo.

«Siempre me pareció que se esperaba de la literatura latinoamericana que cumpliera con ciertos estereotipos». ¿No te parece que quizá ello se debía a que se identificaba lo «latinoamericano» en Estados Unidos como fundamentalmente culturas precolombinas? El interés específico de poetisas como Olson, Eshleman o Tarn en ellas parece obedecer al mismo impulso que llevó a Breton o Picasso o Artaud, e incluso a Tablada y a Paz en México, o a Juan L. Ortiz en Argentina, a descubrir las vanguardias en lo arcaico.

Creo que los poetisas que mencionas, tanto en Estados Unidos como en América Latina, que se interesaron en lo arcaico pertenecen a otro momento histórico. Yo me refería a lo que ocurría en los años noventa –cuando estaban en auge las teorías posmodernas– y la mirada hacia lo latinoamericano iba en busca de lo exótico, no de lo arcaico.

En aquel ensayo escribí: «Algo anda mal cuando, haciendo alarde de difundir cultura latinoamericana, se editan y promocionan sin cesar antologías de poetisas centroamericanas donde es casi imposible rescatar una sola página de poesía, cuando la condena cordial es a dejarse seducir por la propia imagen estereotipada, cuando el deber es practicar una transparencia temática y formal que, en buen romance, no significa otra cosa que alentar la orfandad intelectual, la ignorancia de los problemas del estilo, el abandono liso y llano de cualquier tensión del pensamiento».

«No hay, desde esta perspectiva, el menor asidero para las teorías ilusas de quienes ven en la presencia inocultable de lo “hispano” en Nueva York, un signo

de su fortaleza como contracultura. Me temo que, mientras persistan los síntomas que he descrito, pocas expectativas puedan cifrarse allí. Al menos, hasta que América Latina gane lo único que no se le concede: el derecho a participar, de igual a igual, en la discusión estética».

«Poetas mujeres que pudieran iluminar con su escritura y su vida, el camino que yo misma estaba recorriendo». Transcurridos estos años, ¿qué poetas entre las que elegiste acabaron arrojando más luz y por qué?

Las traduje para tratar de entender qué hacían con el lenguaje: mi inglés era bueno para comunicarme, pero no me alcanzaba para captar las sutilezas del sentido que pedían los poemas.

Pero también leí mucho sobre su vida porque yo misma me sentía desorientada, sin saber bien cómo lograr que las demandas familiares fueran compatibles o al menos no contradictorias, con las de mi formación literaria. Todas, a su modo, me ayudaron a pensar. Como mujeres, habían tenido que abrirse camino en un mundo difícil, a veces habían abandonado a sus hijos, otras habían evitado las parejas, otras se habían suicidado, otras habían llevado la competencia y la ambición a niveles exagerados, otras habían flirteado con la épica, etc.

Pero en el terreno mismo de la escritura, de todas las poetas las que leí y traduje en ese entonces, las que más me interesaron son Rosmarie Waldrop, Susan Howe, Louise Gluck y Lorine Niedecker. En la actualidad, me gusta mucho la escritura de Anne Carson. Y quizá debería agregar que sigo deslumbrada por la maestra de todas: Emily Dickinson.

A propósito de Dickinson, he visto que has publicado una breve antología de sus poemas, y ello tras el antecedente de tu léxico *Archivo Dickinson*. Su poesía se ha intentado versionar y glosar y transcribir al menos una decena de veces al español (en el entendido de que las traducciones han de renovarse con el tiempo, de que ninguna es definitiva y de

que la poesía es justamente aquello que merece la pena traducirse). Además del ejercicio de admiración que supone un enorme dificultad, ¿podrías extenderte un poco en los criterios técnicos que seguiste para verterla a este idioma?

Siempre pensé, y sigo pensando, que traducir a Emily Dickinson es imposible. Es más, nunca me gustaron las traducciones que leí, incluso las canónicas. El inglés tiene un predominio de las palabras que vienen del anglosajón y esas palabras suelen ser monosilábicas y contener consonantes duras. La palabra «dark», por ejemplo, es muchísimo más contundente que la palabra «oscuro». Y la poesía de Dickinson elige esas palabras sajonas y además las retuerce con piruetas sintácticas irreproducibles. Siempre recuerdo el verso: «*Tell the truth but tell it slant*» que, vertido al español, daría algo así como «Di la verdad, pero dila sesgadamente». Un horror. En fin, por eso, nunca intenté traducirla. El libro que mencionas, *La miniatura incandescente*, en realidad recupera las «cuartetos» que ella incluía, como si fueran flores secas, en las cartas que enviaba a menudo. En cuanto a mi *Archivo Dickinson*, lo que hice fue plasmar una suerte de archivo personal con las palabras que ella más usaba y que más resonaban conmigo. Para eso partí de un lexicón que encontré en la plataforma de la Universidad de Harvard.

Cabe concebir tu *Pequeño mundo ilustrado* como una poética bajo la apariencia de un gabinete de maravillas o de un diorama. ¿Cada uno de tus libros es una caja negra? Porque me parece que escribes poemarios entendidos como un conjunto con tapa cerrada cuyo contenido se revela cuando el lector abre el libro, del otro lado.

Es cierto que, en general, escribo libros que son o aparentan ser conjuntos cerrados. *Islandia*, *El viaje de la noche*, *Exilium*, *Oratorio*, *Elegía Joseph Cornell*, *Objeto Sattie* y *Archivo Dickinson* son un ejemplo. La idea de que esa caja, que es también una miniatura de mundo, se abra cuando el lector abre el libro es muy hermosa.

«No hay poesía sin descenso. El poeta es aquel que desciende, como Orfeo o como los héroes de la épica antigua, al reino de la muerte para preguntar lo que no tiene respuesta»

¿Es el poema una caja china dentro de la cual el poeta juega a que recibe un mensaje formulado como una pregunta y responde con otra en un continuo desaprender? El poeta conoce la sintaxis, juega con ella, pero de semántica nada sabe porque no acepta el remplazo de la Cosa, como dices, y avanza a ciegas.

Siempre pensé en el poema como juego –un juego serio, desde luego– donde las preguntas se responden con otras preguntas, con suerte, mejor formuladas. He sostenido siempre que la poesía es una epistemología del no saber. Lo que pasa es que la calidad de ese no saber puede mejorarse. También es cierto lo que dices de que el poeta conoce la sintaxis, juega con ella, pero de semántica nada sabe porque no acepta el remplazo de la Cosa y avanza a ciegas. Cabría aclarar solamente que es ceguera es, a la vez, trabajada y trabajosa. No hay poesía sin descenso. El poeta es aquel que desciende, como Orfeo o como los héroes de la épica antigua, al reino de la muerte para preguntar lo que no tiene respuesta. La catábasis es su modo natural de estar en el mundo, su castigo y también su privilegio.

SEGUNDA VUELTA

Más pan *tiejno*, por favor, para Cansinos Assens

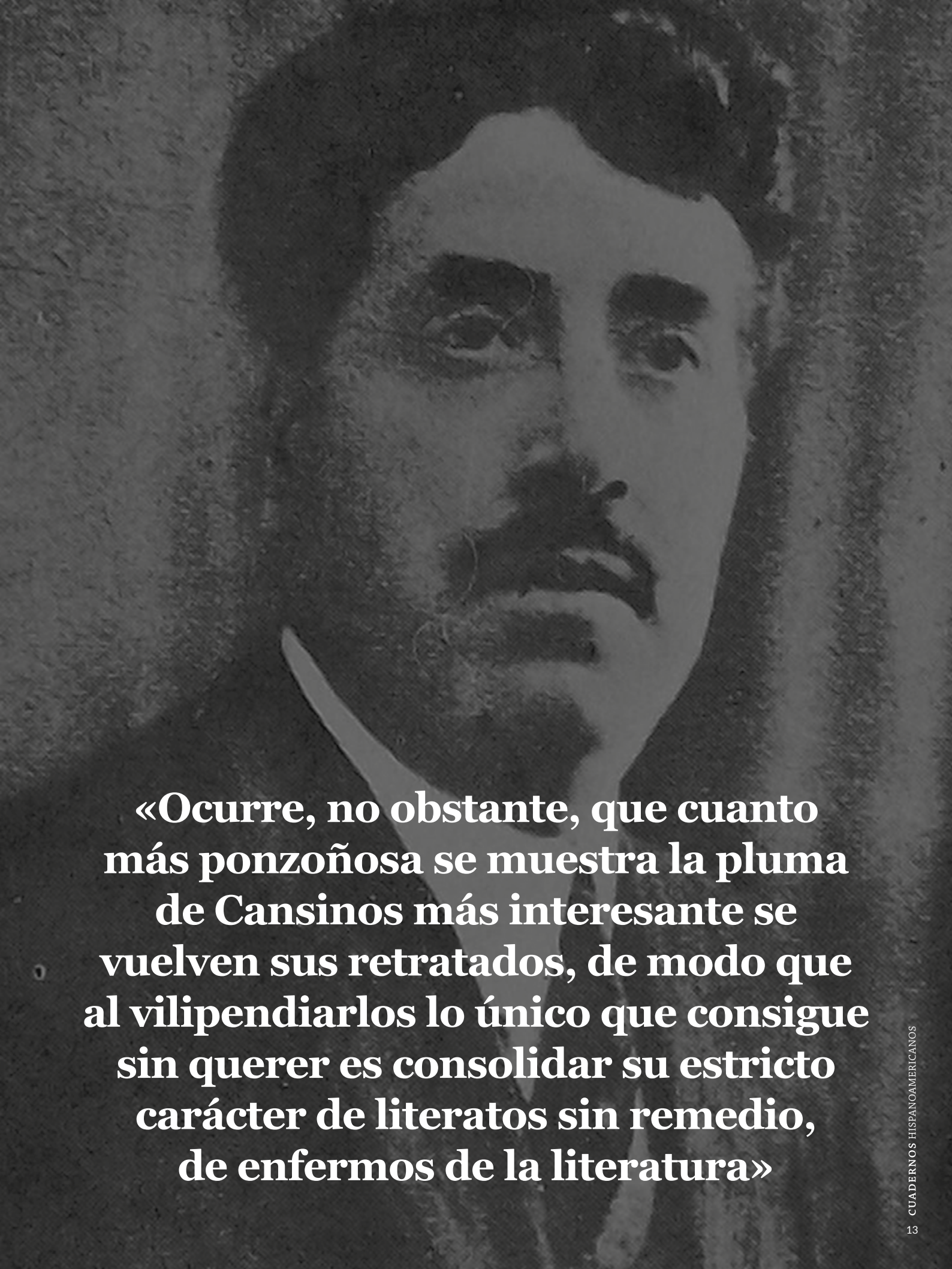
por **Fran G. Matute**

Qué distinta hubiera sido la recepción de *La novela de un literato* de Rafael Cansinos Assens (Sevilla, 1882–Madrid, 1964) de haberse publicado a principios de los años sesenta del siglo pasado, dada entonces por finalizada su escritura, cuando a nadie parecía importarle demasiado el modernismo español, no digamos ya la bohemia literaria. Qué oportuno resultó así para su buen quedar, también para su eventual mitificación, el que viera la luz por primera vez tan tarde, póstumamente, justo cuando las vanguardias literarias españolas comenzaban a ser reivindicadas con fuerza por una nueva hornada de avezados estudiosos que encontraron en sus páginas una suerte de biblia laica desde la que expandir sus lecturas.

De haberse publicado en su momento, y esto lo sabemos con certeza por la correspondencia que se conserva entre el autor y Manuel Aguilar, primer editor que se interesó al completo por estas memorias del memorioso Cansinos, el texto habría tenido que salir magullado, sí o sí, de cara a superar la censura franquista. En una carta fechada en diciembre de 1961, Aguilar le llega de hecho a proponer abiertamente a Cansinos una serie de importantes alteraciones. «Ya sé que la supresión, y si no la supresión, la modificación de todas estas referencias quitaría la sal y la pimienta de la obra», concedería el editor, a quien según se ve lo que parecía interesarle del manuscrito era sobre todo el retrato del Madrid literario de la época (1898-1936), preocupándole enormemente

las consecuencias legales que ciertos comentarios allí vertidos sobre algunas figuras literarias de renombre pudieran tener en manos de sus herederos. Cansinos, también lo sabemos, se negó en rotundo a cambiar una coma y así fue como de este texto tan solo vieron la luz en su momento algunos fragmentos en la revista *Índice*. Las negociaciones entre Cansinos y Aguilar continuarían no obstante hasta prácticamente la muerte del primero, falleciendo a los pocos meses también el editor, quedando así *La novela de un literato* más o menos *in albis* hasta su primera edición oficial por Alianza, en tres tomos, publicados tortuosamente entre 1982 y 1995, siendo engullidos al instante por lectores valiosos como Andrés Trapiello, Juan Manuel Bonet o Juan Bonilla, entre tantos otros, pues los fanes de este título se convirtieron pronto en legión.

Todos ellos habrían seguro celebrado en aquel entonces una edición tan cuidada e interactiva (sic) como esta última que nos ocupa (considerada «definitiva» por el editor, el incansable Rafael M. Cansinos, hijo del autor, quien durante la pandemia revisó por completo de nuevo el manuscrito original), que introduce ahora (en un elegante volumen único en cartóné) destacadas novedades, entre ellas la ordenación cronológica de los capítulos (con indicación constante, al lado de la paginación, del año en el que se suceden los hechos narrados, también de la edad que tenía en ese momento el autor), junto a la recuperación de algunos fragmentos inéditos incluida la de otros elimina-



«Ocurre, no obstante, que cuanto más ponzoñosa se muestra la pluma de Cansinos más interesante se vuelven sus retratados, de modo que al vilipendiarlos lo único que consigue sin querer es consolidar su estricto carácter de literatos sin remedio, de enfermos de la literatura»

dos en su día probablemente por error. Es de destacar igualmente un renovado índice onomástico, más exhaustivo (al no ser en verdad solo onomástico), acompañado a su vez por otro interesante índice de conceptos. Y ya, rizando el rizo, se encontrarían las (más de quinientas) notas y comentarios a la novela, minucioso estudio crítico de doscientas páginas realizado durante años por el editor (*a work in progress*, lo sigue denominado este) al que se puede acceder de forma gratuita a través de la página web de Arca Ediciones y que supone una fiesta para cualquiera con un mínimo de interés investigador, esto es, para cualquiera que pretenda adentrarse en serio en esta novela. Porque admitamos ya que resulta prácticamente imposible leer (o releer) *La novela de un literato* sin que tal o cual personaje (ya sea primario, secundario, terciario...), de los muchos (muchísimos) que pueblan el particular bestiario que se contiene en su interior, te proponga querer profundizar más sobre su vida, obra y milagros. Afortunadamente el período se encuentra a estas alturas lo suficientemente estudiado como para no desesperar en el intento, siendo estas búsquedas, estos desvaríos, parte fundamental de la meándrica diversión que promete una obra tan inabarcablemente expansiva, capaz de contener en sus casi novecientas páginas (ahora en fino y elegante papel biblia) tantas otras novelas de literatos, y léase aquí, quizás por todas, *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada.

Sobre si *La novela de un literato* tiene categoría propia de novela o se trata de unas meras memorias con voluntad de prosa (basadas como están en los diarios que con mimo fue confeccionando el autor a lo largo de su vida) supongo que se habrá escrito largo y tendido, siendo en todo caso el debate absurdo, pues indudable es en este sentido el importante halo narrativo que atraviesa toda la obra (dentro, claro, de su lógica fragmentación diarística). ¿Cómo si no desde la ficción se pueden elaborar con tanto detalle tantas escenas en las que nos vemos sumergidos en tal o cual tertulia, o tantos descacharrantes diálogos surgidos en medio de tal o cual trifulca literaria? Decir que en estas páginas se «huelen» los ambientes literarios de la época (los altos y los bajos) puede sonar a exageración, pero solo admitiendo esta circunstancia se podrá comprender el impacto que genera en el lector toparse por sus páginas con «personajes» tan vivos como Francisco Villaespesa, Carmen de Burgos, José «Zaratustra» Iribarne o Armando Buscarini. Influye en lo anterior, sin duda, la mirada aviesa de Cansinos, que no pierde la oportunidad de contar, en cuanto puede, las más míseras miserias. Así, a literatos ahora

tan reputados como Manuel Chaves Nogales o Rafael Lasso de la Vega los presenta como ilustres gorriones, consumados expertos en el arte de comer y beber, y levantarse luego de la mesa sin pagar. Al joven César González-Ruano, por su parte, lo describe sin miramientos como un trepa y un esnob sin talento. De forma tristemente desternillante se lee también el «banquete burlesco» que varios literatos estudiantiles muy cabrones (entre ellos, Andresito González-Blanco) le organizan a un tal Antonio Sancho en su honor, personaje este mediocre, aspirante a escritor, al que sablean hasta decir basta mientras le regalan el oído con loas a su insostenible obra poética.

Ocorre, no obstante, que cuanto más ponzoñosa se muestra la pluma de Cansinos más interesante se vuelven sus retratados, de modo que al vilipendiarlos lo único que consigue sin querer es consolidar su estricto carácter de literatos sin remedio, de enfermos de la literatura. Sin perder nunca de vista, claro está, que enfermo de literatura estaba también el propio Cansinos: prueba de ello son sin duda las babosas reflexiones que el propio autor se dedica así mismo al publicar su primera obra (*El candelabro de los siete brazos*) y ver así por fin su nombre estampado en la cubierta de un libro, y poder asomarse luego a los escaparates para verse alternando con los grandes autores... «¡Eso es tanto como figurar ya en la Historia de la Literatura Universal!», exclamaría.

Es así que esta obra, que tantas páginas dedica a los inicios del modernismo en España, a los encendidos debates de primera hora que se dieron entre los poetas consolidados del momento («los saurios», según Guillermito de la Torre) y aquella nueva camada de letraheridos que respiraba con admiración los incipientes aires de la vanguardia latinoamericana, y que tanto hizo también por ofrecer un amplísimo y detallado panorama de los círculos literarios del Madrid de entonces, con innumerables referencias a las principales editoriales y cabeceras, así como a los más reputados editores y periodistas del momento, más numerosas e impagables descripciones de las más afamadas tertulias locales, ya se celebraran en un piso o un café (o un prostíbulo), por no hablar de algunos notables encuentros con hoy día popes intocables de nuestras letras (como Juan Ramón Jiménez, Ramón María del Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado o Ramón Gómez de la Serna, entre otros), será siempre y sobre todo recordada por los no pocos succulentos pasajes dedicados a los «hampones de la literatura», en palabras del propio Cansinos, con el inefable Pedro Luis de Gálvez a la cabeza.



Que el bohemio malagueño (dato este que incide en el hecho de que casi nadie en aquel Madrid era de Madrid) sea hoy uno de los personajes más fascinantes del período, amén de uno de los más estudiados (por todas pienso en la excelente biografía no finiquitada que le dedicaría Quico Rivas, publicada póstumamente con el insobornable título de *Reivindicación de don Pedro Luis de Gálvez a través de sus úlceras, sables y sonetos*), se debe en buena parte al hipnótico retrato que en *La novela de un literato* se le hace más allá de la ya legendaria y casi manida anécdota con el bebé muerto robado que supuestamente llevó metido en una caja para pedir limosna por las calles. Así, en uno de los más enternecedores (y en el fondo realistas) encuentros entre Cansinos y un Gálvez «sentimental», el sevillano lo dibujaría de nuevo dando pena por las tabernas repitiendo una y otra vez, desesperado, que debía llevar a casa «pan *tiejno*», tal y como al parecer se lo había pedido su hijo hambriento, mientras el padre, entre lamentos, le sonsacaba (varias veces) «la última copa» al narrador.

Aunque a su manera escasos, resultan no obstante igual de estimulantes los capítulos que aquí se dedican al ultraísmo, en concreto a su nacimiento y a su primera recepción crítica, catalogado entonces por Luis Astrana Martín, director de *El Liberal*, como «una estupidez». Pero sorprende aún más la poca impronta que le merece a su propio fundador aquel barbilampiño movimiento de vanguardia, del que pronto, al parecer, terminaría avergonzándose pues, según afirma en un momento dado, los ultraístas «solo pueden mover a risa». Y se hace justo conceder que es desde el cachondeo desde donde Cansinos

nos describe siempre al inclasificable Isaac del Vando Villar cada vez que comparece. Se intercalan así estas hoy día sorprendentes apreciaciones (estando como está el ultraísmo consolidado como una de las primeras vanguardias de peso en España) con otros sucesos que, en su momento, carecían de especial trascendencia pero que son ahora vistos como hitos literarios transatlánticos, entre ellos la adscripción al movimiento de un joven Jorge Luis Borges, entonces de paso por Madrid, y que brevemente se pasea también por estas memorias.

La novela de un literato finaliza, como es conocido, el 19 de julio de 1936. Cansinos, lógicamente, no dejó de escribir sus diarios, y seguiría haciéndolo de hecho durante la Guerra Civil y la posguerra. Su poder testimonial (no hablo ya siquiera de su interés estrictamente literario), asumo, queda fuera de toda duda, por lo que cada año que pasa sin que vean la luz seguirá siendo una incógnita para cualquiera interesado en el siglo XX español. Mientras dichos escritos se desatascan, es justo reconocerle a *La novela de un literato* su envidiosa capacidad de ser un pozo sin fondo de información, capaz de seguir ilustrando estudios tanto académicos como literarios (siendo esta quizás una de sus más raras habilidades), alcanzando con cada futura edición (pues seguro que tras esta, con el venir de los años, llegará otra «más definitiva») nuevos estatus dentro de nuestra historia de la literatura, donde a día de hoy ocupa un lugar diría que único así como difícilmente superable: el de obra magna inagotable, imperecedera y, para colmo, terriblemente gamberra y adictiva. Más pan *tiejno*, por favor, para Cansinos Assens.



DOSSIER

Experimentos con la vida

Experimentos con la vida

por Carlos Pardo

Desorden

por Margarita García Robayo

Los libros inciertos

por Mauro Libertella

Desbordar el personaje unívoco

por Daniel Saldaña París

Sobrevivir al narrador

por Paco Inclán

Un pequeño triunfo sobre la nada

por Mercedes Halfon

**La doble mudanza
de Lippard y Lonzi**

por Andrea Valdés

«Ni se compra ni se vende»

por Natalia Carrero

Coordinado por Carlos Pardo

EXPERIMENTOS CON LA VIDA

por **Carlos Pardo**

Uno de los prejuicios más persistentes en la manera de acercarnos a los textos autobiográficos es aquel que presupone que se narra una experiencia cerrada. Es decir, que la escritora o el escritor apenas deben hacer otra cosa que dar con un lenguaje que transmita esa experiencia que ya han vivido en toda su intensidad y con unas evidentes dotes retóricas. Así, uno podría recordar algún momento de su vida como si se tratara de una narración clausurada, perfecta, una que ya incorpora un sentido e incluso una moraleja que el tiempo nos ha permitido comprender.

Este prejuicio lleva en su interior, oculto en su apariencia de naturalidad, otro de mayor calado. Un malentendido por otra parte necesario para la vida cotidiana, que nos permite guiarnos en el día a día y perder un trabajo o preparar la lista de la compra sin necesidad de acudir al psicoanalista: la confianza en que la verdad es una estructura narrativa. Por decirlo de otro modo: que un sentido natural ordena la progresión del tiempo. La creencia (incluso la superstición) de que los sucesos de nuestra vida ya portan un significado que, en el peor de los casos, es decir cuando no se manifiesta con la suficiente claridad, podemos alcanzar con un poco de introspección.

Me atrevo a pensar que estos prejuicios son uno de los principales motivos por los que tantos consideran las escrituras autobiográficas una especie de liga inferior en el campo de juego de la literatura, una disciplina para la cual requerirían menos imaginación los escritores, y muchas menos de aquellas dotes que el tópico romántico sigue asociando a la escritura: la capacidad de despegarse de la «prosa del mundo» para alcanzar las cimas trascendentes de la Gran Literatura.

Vale decir que, a su vez, estos malentendidos están en la misma raíz del género confesional: narrar «la verdad de los hechos» frente a un juicio injusto o la incompreensión de la comunidad. Así, uno debería modular su relato para recomponer unos vínculos rotos que lo han aislado. Es el ejemplo de las apologías clásicas de Julio César o

Flavio Josefo, justificarse. Pero también sería esta la pulsión en el relato del arrepentido, San Agustín, o en la más moderna forma de confesión de Rousseau, mover al lector a su favor y en contra de sus enemigos.

Ahora bien, las sospechas acerca la intencionalidad de estos lavados de imagen no son cosa de hace unos años. Desde la antigüedad son numerosos los casos en que el autoensalzamiento (el mal relato contado sobre nosotros mismos) se ha convertido en el punto de partida de fructíferas, y satíricas, formas literarias: en Séneca, Petronio, Apuleyo o Luciano. Hay una evidentísima y temprana conciencia de que dar cuenta de uno mismo es, a su vez, un acto de performatividad, una propuesta antes que una memoria. Y esta sospecha, al cabo de los siglos, dada la vuelta y ensalzada como una forma superior de imaginación, alcanza al movimiento romántico. Así, las *Confesiones* de Rousseau serían para el romántico Friedrich Schlegel, la «novela» romántica más perfecta. Y escribir un diario, para el bromista Jean Paul, algo tan infructuoso «como perseguir la propia sombra».

Si me he detenido en estos prolegómenos un tanto abstractos, cuando no deliberadamente anacrónicos, es por una sospecha común a los lectores más aficionados a los textos en primera persona: la autobiografía es una forma de ficción nada sencilla, una que pone en juego sutiles y complejos niveles de lectura.

E incluso, si echamos una mirada retrospectiva al género novelístico, aquel que aún hoy en día suele concebirse como centro preferente de lo literario, su devenir parece difícilmente separable de sus relaciones con la autobiografía. Un cierto complejo novela-autobiografía, atravesado por cuestiones religiosas y diversas concepciones del mundo, lleva a un género a mirarse en el otro. Y es este un idilio largo, problemático y retorcido, un ejemplo de la matriz experimental de ambas prácticas desde sus comienzos. Ya desde las primeras novelas en primera persona (de Petronio o Apuleyo) hasta la canónica novela de formación (la *bildungsroman* germánica de Goethe, Moritz o Keller) pasando, por supuesto, por la

«Si me he detenido en estos prolegómenos un tanto abstractos, cuando no deliberadamente anacrónicos, es por una sospecha común a los lectores más aficionados a los textos en primera persona: la autobiografía es una forma de ficción nada sencilla, una que pone en juego sutiles y complejos niveles de lectura»

novela picaresca castellana, el complejo novela-autobiografía funciona como eje. En cierto sentido, es la autobiografía el campo de pruebas de las formas que más tarde han cristalizado en la novela. Pero también podríamos afirmar lo contrario, que la novela es la cristalización que ha permitido a las autobiografías articularse. Con una notable complejidad lo resume Paul de Man en su famosa frase: la autobiografía vela la herida que ella misma es. Y esta veladura, decimos nosotros, es su forma narrativa.

¿Y nuestro tiempo? La literatura del siglo XX es impensable sin la fecunda y problemática relación entre novela y autobiografía. Valga citar aquellas obras que, al decir de Nathalie Sarraute, protagoniza el propio autor: Proust, Gide, Duras, Ginzburg, Martín Gaité, Levrero, Bernhard, Naipaul, Handke, Coetzee, Ernaux... La lista es mucho más amplia, por supuesto. Y en cada caso, es una formulación de las posibilidades de lo literario que pone en juego (que amplía) la forma novela para sacudirle sus convenciones.

Los siete autores que participan en este especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* se han señalado en algún momento de su obra por la reflexión en torno a la escritura autobiográfica. Pero a su aproximación hay que añadirle un matiz no menor: la han hecho, si puede decirse así, desde una pérdida de la inocencia respecto a sus cualidades «veraces» o «realistas». Lo formula de una manera muy precisa Margarita García Robayo en su texto: «Lo visible está hecho de capas que te impiden ver, hay que sacarlas del medio para encontrar algo. El desamparo en el que me encuentro cuando escribo me sirve de cuchillo. Uso ese cuchillo para rajarse lo visible y buscar algo que no se ve, que a veces no se entiende porque, justamente, una de las capas más gordas con las que se cubre la vida es la de la pretensión de entender». Así, parece decirnos la autora de la interesantísima colección de ensayos *Primera persona*, la verdad se convierte en algo no perceptible de antemano

si no realizamos un ejercicio de desocultación que incluye, por supuesto, un desmontaje de las formas narrativas. Esa superstición de sentido a la que nos referíamos o, en sus palabras, «la pretensión de entender».

Estas siete escrituras se plantean desde una incomodidad radical, incluso una puesta en duda del género literario en el que se escribe. No es circunstancial que Mercedes Halfon, además de poeta autora de algunos de los libros autobiográficos más interesantes de estos años, (*El trabajo de los ojos*) elija precisamente desplazar el problema a otra cuestión relativamente distante, la elección entre la escritura de prosa o de poesía. En cierto sentido, en la poesía se da por supuesta la artificialidad de un texto incluso cuando lo que se narran son situaciones que podríamos pensar que ha vivido el autor. Pero a nadie se le ocurriría hoy en día argumentar a favor o en contra de un poema según su carga biográfica. Quizá la poesía perdió hace ya más de un siglo aquella ilusión de la experiencia transcrita, incluso por parte de quienes se sirvieron de más materiales de su vida: Auden, Larkin, Sexton, Giannuzzi, Gil de Biedma... Otra lista interminable. Y afirmar que la poesía se escribe «verso por verso», como señala Halfon, presupone que cualquier construcción lírica, incluso una de carácter confesional, es ante todo un ejercicio formal, la invención de una voz.

Por otra parte, ¿cómo entender etiquetas vicarias como «autoficción» en un tiempo de trasvase fluido entre la literatura y la realidad, en la hiperconciencia de una realidad armada con ficciones políticas, publicitarias o propagandísticas? Con el humor habitual de sus investigaciones, imposibles artículos entre la parodia, el cuento y el periodismo, Paco Inclán nos presenta precisamente las consecuencias de este doble camino: la ficción pasa al campo de lo real, o viceversa. Sin caer en juegos pseudofilosóficos ni en el desenmascaramiento psicoanalítico, de una manera

«Frente a la experiencia, la escritura encuentra su lugar en el experimento. O antes bien, resuelve una sencilla identificación: experiencia es experimento»

muy sencilla y radicalmente burda (con algo de filósofo cínic o maestro zen) su texto se sitúa en el absurdo quicio de ficción sobre el que se sostiene cualquier pretensión de primera persona autoral, y sus repercusiones en la vida real (del personaje llamado Paco Inclán).

Por su parte, Daniel Saldaña París introduce una sugerente clave nueva. Cuando hablamos de experimentos autobiográficos no comentamos endogámicas cuestiones literarias, sino una obsesión que abarca un campo mayor. La reflexión autobiográfica (en su sentido crítico) es un ejercicio de interpretación de un mundo que se esfuerza en situar casi todas sus luchas en el territorio de la identidad. Saldaña compara al personaje literario con el que construimos en las redes sociales. En cierto sentido, la literatura sería un lugar menos narcisista y más abierto a la contradicción, parece sugerirnos.

La literatura de Mauro Libertella reivindica una genealogía de la modernidad autobiográfica (Sterne o Constant) que coloca lo «sentimental» como eje del análisis de los afectos actuales. La suya es una apuesta por una ge-

neología de la modernidad autobiográfica. Y en su texto muestra otra característica de estas escrituras: su revolución sin grandilocuencia ni grandes gestos. Mario Levrero, Tamara Kamenszain o Annie Ernaux se convertirían en modelo de estos «libros inciertos» donde hablar de uno mismo es, también y quizá ante todo, la obliteración del narcisismo.

Otro de los prejuicios de una mirada endogámica nos llevaría a relacionar lo autobiográfico apenas con las formas literarias. Andrea Valdés, autora de uno de los más brillantes análisis de la escritura como experiencia en sí (*Distraídos venceremos*), prefiere por ello detenerse en el arte contemporáneo: en ese momento en que el arte genera sus propias escrituras. Si es constante la relación arte autobiografía, desde Pontormo o Cellini hasta Verónica Gerber o Txomin Badiola, Valdés elige un momento singular en la producción de lo «literario» dentro del «arte» (o la puesta en duda de ambos conceptos): la «desmaterialización» que inició el arte conceptual. Pero añade otra clave: el nacimiento de textos autobiográfi-

cos que son, a la vez performativos, una de las prácticas de una acción política feminista.

Cierra la selección la escritora Natalia Carrero con un texto muy propio de la poética esquiva de *Soy una caja*, *Yo misma, supongo* y *Otra*, algunos de sus libros: siempre reacia a caer en un ejercicio de cosificación, entre escritura y dibujo, tan expuesta como pudorosa. Carrero muestra en su aspecto más desnudo las tensiones de cualquier proyecto autobiográfico: ser convertidos rápidamente en mercancía.

En estos autores lo biográfico es una pregunta por las formas literarias, una huida de la comodidad y del cliché. Frente a la experiencia, la escritura encuentra su lugar en el experimento. O antes bien, resuelve una sencilla identificación: experiencia es experimento. Por ello, frente a la idea que sugiere que la escritura autobiográfica se limita a recordar o reordenar, con cierta elocuencia, una experiencia vivida, los textos se presentan como otra vida nueva de una temporalidad más compleja, como si al narrarla esta vida no terminara nunca de suceder.



DESORDEN

por **Margarita García Robayo**

Cuando estoy en Buenos Aires hago gimnasia tres veces por semana. Rara vez fallo. Cuando viajo no hago nada. Me encierro en la habitación del hotel a leer y a escribir hasta que baja el sol (no me encanta el sol) y salgo a pasear. La gimnasia que hago implica un tipo de acrobacia muy pero muy elemental. Pararse de manos, hacer medias lunas, trepar sogas y rampas, colgarse en anillas y hacer volteretas, y trasladarse con las manos en largos trechos de *monkey bars*. La profesora me felicita cada tanto. Me dice que, para la edad que tengo, mi cuerpo responde bastante

bien. Siempre acota eso: «para la edad que tenés, ese salto es un diez». O: «para la edad que tenés, ese músculo está entero». Su forma de estimularme consiste, primero, en dejarme claro que no tengo la edad apropiada para desarrollar de manera competente una habilidad deportiva, que es tarde para mí, que ya no seré Nadia Comaneci.

«Mejor corre», me dice una amiga que participa en maratones, como buena parte del mundo occidental contemporáneo. Correr es popular porque no requiere más que tesón. «Tú puedes», me dice, «si yo pude, tú puedes». Otra cosa que requiere es ese discurso optimista y vacuo



que termina convenciendo a quienes lo repiten de que no hay límite posible, de que el espacio por conquistar con sus tenis inflados es infinito. Yo le sonríe porque si le contesto la hiero. Obvio que puedo, cualquiera que tenga un par de piernas funcionales puede correr. La disciplina es una virtud, no una destreza.

Pero no es por eso que no corro, sino porque (vaya a saber por qué tara irresuelta) la limitación a la que me enfrenta esa otra gimnasia, me resulta estimulante.

A veces pienso que fue eso mismo lo que me hizo encontrar refugio (alivio) en la escritura. Saberme limitada, oscura entre lumbreras. Cuando escribía solo para mí, la blandura de mi formación no me resultaba un lastre.

Tuve una educación tradicional, canónica y católica, o sea mediocre, propia de mi estrato (clase media) y geografía (caribe colombiano). Pero escribir para otros (quiero decir publicar) vino con el vicio de compararme. Entonces me vi desprovista. Hay un camino muy claro para convertirse en escritor colombiano, una especie de tutorial que empieza por estudiar alguna carrera afín al mundo de las letras, preferiblemente en la capital; seguir con una maestría, definitivamente en el exterior; elaborar una tesis asesorada por un escritor de prestigio que, más adelante, mute en primera novela

con éxito de crítica. Así se empieza, así es como se lanza un joven escritor colombiano al mundo, con algo concreto bajo el brazo, un expediente respetable, un artefacto puesto en marcha. Después se ve. Yo no tuve eso, me faltó el bagaje con el que se visten otros. Y, así como un cuerpo no rejuvenece, un bagaje no se improvisa. Con suerte, se imita. Solo que para imitar se requiere un talento del que también carezco, el talento de la obediencia. Observar, acatar, traducir, registrar sin comillas. Ni idea, lo mío era hurgar en la maleza, pero todavía no lo sabía.

Ahora sé que lo que llamo limitación es un eufemismo de resentimiento. «Tienes un hueco enorme en tus lecturas iniciáticas», me dijo un día un escritor. ¿Según quién?, pensé entonces, pero no se lo dije; lo escribí en un texto que salió en una revista (así como este) y cuando él lo

leyó me dijo: «Tu literatura es una forma rebuscada del rencor». Esa vez le contesté: «Y la tuya es una forma rebuscada».

No aplaudo la ignorancia.

Me mortifica no saber todo lo que querría. Desconocer el arte de citar en catarata, o sea, repetir frases ajenas amparada en una tradición.

Mis lecturas de los veintes fueron una carrera desbocada (y sin éxito) por ponerme al día.

Si mi familia hubiese tenido más dinero y yo más claridad de miras, les habría suplicado mandarme a estudiar afuera.

Pero no se me dio así, mis circunstancias fueron las que fueron, y con esto quiero decir que para mí la escritura

tuvo que nacer, obligatoriamente, como un experimento. Hacer lo que necesitaba hacer con lo único que tenía: la potestad de mirar el mundo externo, recordarlo y rearmarlo antojadizamente, según las reglas del mundo propio. Y eso es lo mismo que tenemos todos. De niños, además, tenemos mucho ocio. El ocio es un gran laboratorio. Puede que en el ocio tampoco germine la erudición, pero se cocinan mundos propios vastísimos y hondos, o eso que después, cuando nos volvemos adultos pretendidamente ilustrados, llamamos «subjetividad». De niña, tener un mundo

propio me salvó de castigos y sermones. Por cansancio, a los más despistados nos terminaban considerando inimitables y nos dejaban de lado: «no hay caso, vive en su mundo».

Así, mientras me inventaba un bagaje, se me iba llenando la boca de piedras. Crecía en mis ganas toscas de decir. Encontré material enhebrando nimiedades, cosas minúsculas que tiñen la vida de cualquiera, pero que no cualquiera puede ver. ¿Por qué? Por miopía y por desdén. Sobre todo por lo segundo. Eso que llaman «la vida» o «la experiencia» suele desdeñarse como materia narrativa porque cuando se la mira por primera vez está vestida de capas gruesas, obvias, aburridas. Lo visible está hecho de capas que te impiden ver, hay que sacarlas del medio para encontrar algo. El desamparo en el que me encuen-

«Pero no se me dio así, mis circunstancias fueron las que fueron, y con esto quiero decir que para mí la escritura tuvo que nacer, obligatoriamente, como un experimento»



tro cuando escribo me sirve de cuchillo. Uso ese cuchillo para rajar lo visible y buscar algo que no se ve, que a veces no se entiende porque, justamente, una de las capas más gordas con las que se cubre la vida es la de la pretensión de entender.

Mientras más miraba, mientras más cavaba, mientras más veía y menos entendía, me iban llegando ramalazos de lo que terminaría convirtiéndose en mi foco de interés, en mi motor, en mi motivo. La molestia, la incomodidad, la rabia, la violencia y, sí, claro que sí, el resentimiento, pero ya no porque me sentía tan hija de menos madre, sino porque me sentía parte de un mundo híper normado frente al que había que rebelarse. Ya no me preguntaba: ¿por qué estoy enojada? Me preguntaba ¿cómo es que hay alguien que no lo está? No me asusta el odio ni el sufrimiento ni el basurero emocional en el que, a veces, me zambulle la escritura. Me asusta la obediencia a las

reglas de un formato cerrado, el sujeto y el predicado peinados como buenos alumnos, la reproducción del tópico del momento. La rabia también es un tópico y una tendencia, y en ese caso también me asusta, pero menos: porque es fácil reconocer el artificio, porque al cabo de unas páginas se traduce en ruido.

La rabia auténtica es un amor herido que engendra frases parecidas a ladridos o a portazos secos que, en el mejor de los casos, nos impregnan de deseos de libertad. No es que me gusten los autores que, necesariamente, usen la vida para escribir: me gustan los autores que, para escribir, usan sentimientos vivos, que inundan sus cuerpos y sus cabezas y que se les sale por los dedos. Cuando les sale bien, esos textos ocupan un lugar singular, distinguible, en el mundo, y ningún otro. Cuando les (nos) sale mal, por lo menos se agradece el intento de rebelión, el sacudón insolente que se resiste a la inercia.

Me entristecen, en cambio, los textos cuyo único propósito es contarme una historia. Cualquiera que esté más o menos alfabetizado te cuenta una historia (una muy pobre o una muy extraordinaria, me da igual). Para contar una historia hay que sentarse y hacerlo: teclear una palabra, después otra y después otra. Y así, la disciplina, otra vez, imponiéndose como la gran cosa.

Creo que lo valioso de cualquier historia se anida en lo que no se cuenta, porque es inabarcable.

¿Sobre qué escribes?

Y decir: sobre todas las cosas del mundo y su significado.

Y creérselo. ¿Por qué no? No hay que avergonzarse por ser más pequeños que nuestras ambiciones.

Escribo hace muchos años. Padezco mi desorden interno, mis limitaciones endémicas, mis pocas ganas de definirme como esto o como aquello, mi ambivalencia entre gustar y no gustar, entre gustarme y no gustarme –y esa gran mentira de que, total, qué me importa–. No podría decir de ninguna manera que me complacen mis resultados, pero sí podría decir por qué persisto. Me mueve el desafío de sacar capas, de acuchillar lo que está a la vista y encontrar la rareza, la pequeña explosión, lo que uno piensa (iluso, grandilocuente, infantil) que nadie más vio. Si esa pequeña ficción personal se cumple, el texto puede adoptar la forma que le apetezca, y esa forma será la adecuada. ¿Qué significa adecuada? Significa transparente, que no camufla lo que intenta mostrar, porque confía en que lo que intenta mostrar está ahí, enfrente de todos, hiriéndonos los ojos con su filo y con su brillo.

¿Cuándo escribes, qué es lo que buscas?, me preguntó un día un lector en un club de lectura. Y a mí me dieron ganas de decirle algo estrambótico y sentimental, como: un trozo de noche en pleno día. Pero no me atreví.

¿Sufres cuando escribes?, me preguntó otro, y yo pensé: es que si no me aburro. Pero dije otra cosa que olvidé enseñada.

¿Piensas en el lector cuando escribes?, disparó alguien más. Qué cosa tan externa es un lector, pensé primero. Y después: qué cosa tan cercana, tan corporal, tan simbiótica, tan promiscua es un lector.

Parte de lo que me gusta de escribir (experimentar) con material vivo (no real, jamás real, lo real no sirve porque no existe) es que lo hago movida por la molestia, la rasquiña que me produce, no porque requiera entender u ordenar o aliviar el espectáculo de síntomas desplegado ante mis ojos, flotando rabiosos como las esquiras de una explosión. Me gusta el esfuerzo que requiere encontrar el foco dentro del desorden, domar la forma (y el músculo) para crear algo que, ya lo sé, estará muy lejos de la perfección.

«La rabia auténtica es un amor herido que engendra frases parecidas a ladridos o a portazos secos que, en el mejor de los casos, nos impregnan de deseos de libertad. No es que me gusten los autores que, necesariamente, usen la vida para escribir: me gustan los autores que, para escribir, usan sentimientos vivos, que inundan sus cuerpos y sus cabezas y que se les sale por los dedos»

Cuando floto en el galpón enorme donde practico gimnasia, colgando de anilla en anilla como un mono salvaje, extremando el esfuerzo de mis miembros gastados, siempre hay un punto en el que pienso: esto mismo debo hacer con las palabras. Extremarlas. Exprimirlas. Si el movimiento de mi cuerpo en las anillas dejara marcas, creo que sería una huella intensa pero desacompañada. Hay otras chicas que dibujan con mucha facilidad –sin transpirar una gota– líneas aéreas armoniosas, musicales. La, la, la. A mí me sale así: zas, za-s, z-asss. Es el sonido de mi cuerpo combatiendo el desorden. A mí me gusta el desorden. Lo acepto. No, lo elijo. Con eso escribo y con eso vivo. El desorden me salva la escritura y la escritura me salva la vida.

LOS LIBROS INCIERTOS

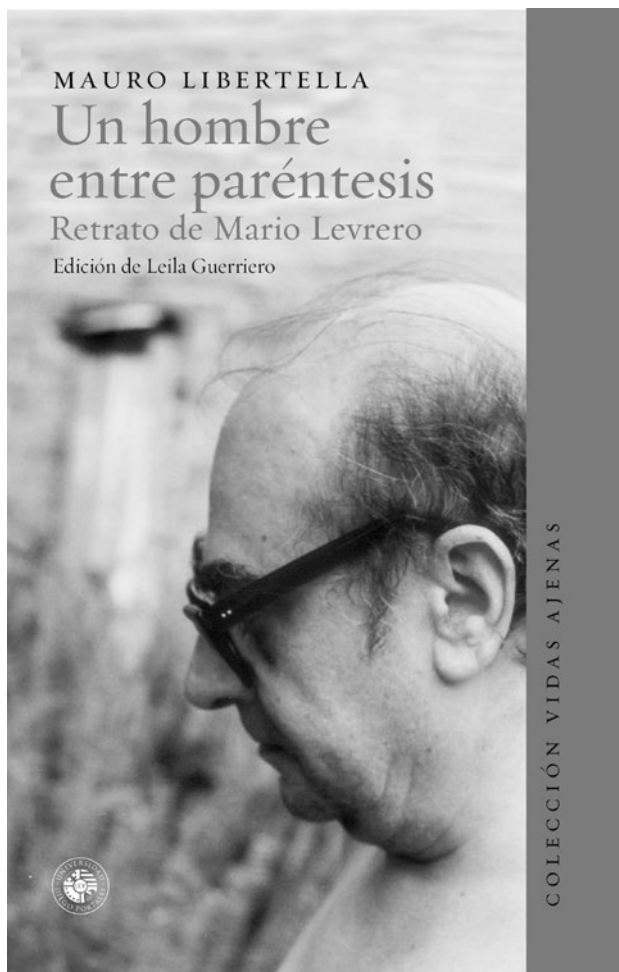
por **Mauro Libertella**

A veces tengo muy claro qué tipo de libros escribo –diría, mejor: qué tipo de libros *me gusta* escribir–, pero un rato después empiezo a dudar y el espiral de la incertidumbre me arrastra de manera irremediable hasta esa tierra incógnita en el que no se muy bien si lo que hago son novelas, ensayos, autobiografías, retratos, autorretratos. Lo vivo con un poco de culpa, como muchas cosas de mi vida (su-

pongo que este no es el lugar indicado para desparramar mi neurosis), pero ahora me pregunto, sensatamente: ¿culpa de qué? ¿De no ser capaz de escribir una novela auténtica, tradicional, incuestionablemente novela? Cada tanto algún amigo me dice que lo que escribo está bien pero que ya es hora de hacer una novela, y yo interpreto que me dice que ya es una hora de escribir una ficción o, directamente, que llegó el momento de hacerme adulto. No puedo o no quiero, le contestaría, pero como no sé si no puedo o no quiero, le devuelvo alguna frase evasiva, exhumada del repertorio de frases prefabricadas con las que nos movemos en el día a día, esas que sirven para cambiar de tema sin que la conversación se interrumpa.

Me senté a escribir mi primer libro a los 27 años; hacía cuatro había muerto mi padre y quería escribir algo sobre él, sobre su muerte, sobre nosotros dos, pero no sabía cómo hacerlo. El «concepto novela» era una espada de Damocles que pendía, terrible, dramática, sobre mi página en blanco: una novela tiene que tener 300 páginas, muchos personajes, diálogos, progresión dramática; eso creía entonces, con una concepción algo ingenua o demasiado tradicional de la literatura; una idea paralizante de lo que es un libro que me había sido insembrada en mi paso por la Facultad de Letras de Buenos Aires y que yo aún no sabía cómo poner en crisis. Me parecía imposible escribir algo así. Era como cruzar un río a nado sin saber nadar.

Entonces encontré la forma de mi primer libro. En rigor, lo que encontré fue una estructura, y desde entonces me aferro a las estructuras como un religioso a su Biblia: puedo lanzarme a escribir sin un tema muy claro, sin un tono todavía definido, pero necesito saber que la estructura, que son las cuatro paredes y el techo de la casita del texto, están ahí para protegerme del vendaval que va a venir después, porque siempre en el medio de un libro se larga a llover. Nunca me pidieron un consejo pero, si tuviera que dar uno, quizás sería ese: construyan y sostengan una estructura, que es lo único que, si se rompe, no se puede arreglar.



Para ese primer libro, al que titulé *Mi libro enterrado*, encontré (y lo digo así, porque fue como hallar un pequeño tesoro todo para mí) un esqueleto de capítulos breves, que eran al mismo tiempo capsulas de lectura autónomas y partes de algo un poco más grande y que se encastraban unas a otras en una secuencia de saltos controlados en el tiempo. Empecé el libro soltando toda la información más dura, como sacándome de encima el imperativo de generar una intriga: «Mi padre murió hace cuatro años, un mediodía de octubre, en su departamento de dos ambientes en donde ahora vivo yo». Listo, el corazón del libro está sobre la mesa, ahora podemos ir y volver en el tiempo y reconstruir la historia que terminó en esa muerte sin la necesidad asfixiante de *ir llegando* a esa muerte como si fuera una novela policial. Borges decía que en la primera línea de un cuento tenía que estar contenido todo su sentido, incluso su desenlace. Quizás adopté, sin saberlo, esa lección del maestro.

Cuando salió ese primer libro, dejé de ser un autor inédito, y ese rito de pasaje me puso ante un aprieto, quizás un desafío: tener que hablar de lo que había hecho. A Ricardo Piglia le interesaban especialmente los primeros libros porque hasta ese momento el autor no está codificado por lo que la crítica y los lectores dirán de su trabajo; a partir del segundo libro, todos trabajamos, fatalmente, con la sombra de esos juicios previos. En Argentina y en casi todos los países de la lengua se hablaba ya con agotadora insistencia del «boom de la autoficción», pero la palabra nunca me gustó. Los dos términos que contiene la super-palabrita-de-moda me parecían, a su modo, errados, pero sobre todo creo que tener que contestar siempre si lo que escribimos es autoficción o no lo es termina contaminando lo que hacemos. No quiero decir que es mejor mantenerse virgen de etiquetas, pero escribir encorsetado por un género solo puede limitar los horizontes de nuestro trabajo.

Pero luego empezó a surgir con fuerza otra palabrita, que no es nueva pero adoptó un raro brillo contemporáneo, y con esa sí me empecé a sentir cómodo, incluso diría que me empecé a enamorar de esa palabra. Esa palabra es lo «híbrido». De pronto, ya no era necesario estar buscando una categoría prestigiosa que rubricara lo que escribimos: en el generoso país de lo híbrido no había leyes de inmigración, y cabían los ensayos personales, las novelas fragmentarias, las listas, los sueños, todos los monstruitos que antes no encontraban un espacio nítido en los estantes de las librerías. Cuando publicó *Facsimil*, a Alejandro Zambra le preguntaron, por supuesto, a qué género pertenecía, y él contestó: «No quise clasificar ese libro, pero si tuviera que obligatoriamente hacerlo, lo

«Esa palabra es lo “híbrido”. De pronto, ya no era necesario estar buscando una categoría prestigiosa que rubricara lo que escribimos»

acercaría más a la poesía que a la prosa. Pero tampoco me interesa distinguir entre poesía y prosa. Creo que se exagera mucho con los géneros. Cuando gran parte de los libros que más nos gustan son híbridos». (*Obligatoriamente*: en esa palabra está la ironía que define el tono de Zambra).

Hay más citas (en la escritura híbrida se cita mucho). Margarita García Robayo escribió, en su conferencia *¿Qué tienes en la cabeza?*, que «los narradores que más disfruto son los que se alojan en los márgenes. En los márgenes los géneros se caen y se quiebran». Y la argentina Clara Obligado, rememorando su recorrido literario en *Una casa lejos de casa*, apuntó: «Lentamente, libro a libro, empecé a escribir textos híbridos. Mientras investigaba en la forma, mientras la tensionaba, era también consciente de que estaba abandonando para siempre la nave del mercado. Mi pequeña zona ruínosa y liberada».

Le mando esa frase a un amigo y me contesta, incisivo: «A la vez, la nave del mercado, como la llama, ahora navega esas mismas aguas». Lo que dice es un poco cierto y un poco exagerado, pero en todo caso habrá que ver qué sucede cuando lo híbrido sea lo que el mercado promueva de manera masiva, si es que eso ocurre alguna vez. Allí habrá una oportunidad histórica y seguramente también una sentencia de muerte.

En 2019 publiqué un libro sobre Mario Levrero, el gran escritor uruguayo (escribo «gran» y me doy cuenta lo pomposo, lo afectado que suena para un Levrero). Es un retrato, un perfil. Quisiera decir dos cosas sobre ese libro. En el decurso de la investigación para armar el texto, me junté a conversar con un viejo amigo de Levrero, Eduardo Abel Giménez, en una cafetería del barrio de Belgrano de Buenos Aires. La charla derivó rápidamente en *El discurso vacío*, que es, junto a *La novela luminosa*, el

«Por lo demás, habría que dedicarle otro texto a pensar por qué el género incierto, los formatos híbridos, se llevan bien con los materiales autobiográficos. Acá ya nos vamos quedando sin tiempo, pero creo que la respuesta está en el aire, y me arriesgaría a decir que una vida nunca es lineal; no hay causas y efectos, lo que viene después no es necesariamente un reflejo de lo que estuvo antes; la experiencia está fracturada y a veces las novelas y las biografías buscan ordenarla (una ilusión)»

mejor libro de Mario Levrero. Es un libro rarísimo, de una libertad radical. Levrero empieza a escribir un cuaderno con el único objetivo de mejorar su caligrafía; cree, amparado en ciertas teorías psicoanalíticas, que el estado de su letra escrita refleja su estado de ánimo, de modo que mejorar su letra es mejorar su vida. Levrero no quiere narrar. No quiere escribir una novela, diríamos. Escribir para escribir para escribir. Cuando ve que los hechos se empiezan a volver muy narrativos, se recrimina a sí mismo: ¡yo no quiero narrar! Ese cuaderno es el que leemos, y fue un paso decisivo en su evolución de autor: es la puerta que abrió al Levrero tardío, y *La novela luminosa* llevó a su punto de saturación ese procedimiento. Creo que Levrero fue un maestro involuntario de lo híbrido, y digo involuntario porque, charlando con Eduardo Abel Giménez, me confesó que él le dijo a Levrero que *El discurso vacío* era su mejor libro y Levrero admitió que sí, pero que no sabía por qué ni cómo lo había hecho. De hecho, luego de ese texto «retrocedió» a una instancia previa y despachó algunos cuentos más convencionales, de su etapa previa. «Estás volviendo al tipo que deambula de tus primeros libros», le dijo su amigo, y Levrero le contestó: «Ah, sí». A veces ocurre eso: el propio autor hace algo que lo excede y a eso también le llamamos inspiración.

Lo otro que quería decir de ese libro es que mientras lo escribía –fue un proceso largo, de años– entendí que el retrato es otro género híbrido en el que me gusta estar. Leila Guerriero dijo que «un perfil no es la mirada de la mamá, el hermano, la novia o el novio del entrevistado. Un perfil no es lo que el entrevistado escribiría sobre sí porque ese género ya existe y se llama autobiografía». Tampoco es una biografía, ni es un ensayo. Y creo que ahí hay un punto. Así como no termino de creerme el término novela para lo que hago, tampoco me atrevería a hablar de biografía. Una biografía es algo grande, definitivo, imponente. Un retrato es algo que no se sabe muy bien qué es, y en esa indefinición somos libres. Lo pienso como un documental escrito. Un retrato no es una biografía y ahí hay una clave: los géneros inciertos se definen muchas veces por oposición; no es esto, no es aquello, tampoco es lo otro.

Hace unos años, mi madre escribió un libro que se llama *El libro de Tamar*, en el que recuperó mucho tiempo después un poema de pocas líneas que mi padre le deslizó por debajo de la puerta cuando se separaron y le dedicó un capítulo a cada línea de ese poema, para reconstruir así su historia de amor. El libro –como mínimo– es poesía, es narrativa y es ensayo; una novela escrita por una poeta sobre la base de un poema escrito por un na-

rrador: yo creo que es mucho más pero sobre todo es *algo más*. Un tiempo después ella quiso presentarlo a los Premios Nacionales de Literatura pero no sabía si mandarlo a la categoría de novela o a la de poesía. Creo que la mandó a la de poesía, amparándose en que siempre fue poeta y el jurado la identificaba como tal. No se lo dieron. Luego un productor de cine la contactó para hacer la película del libro, y presentaron el proyecto a un fondo de subsidios para la producción audiovisual del país. No sabían si presentarlo al concurso de documentales o de ficciones; erraron el criterio y el subsidio fue rechazado. No fue culpa del productor: de haberlo presentado a la otra categoría, también hubieran desacertado, porque por ahora los premios y los subsidios no contemplan una zona para los libros inciertos.

Ayer, mientras terminaba de escribir este texto, una amiga que acababa de leer un libro de estos de los que estamos hablando me llamó indignada: «Ya estoy medio cansada. Todos los libros son iguales. Fragmentos cortos, citas de Natalia Ginzburg, un poco de tragedia familiar, un poco de comedia». Como toda sentencia, está teñida por el halo de lo definitivo: la escuché y sentí que tenía razón, que ya no se escribe otra cosa y que corremos el riesgo de la saturación o la parodia. Sin embargo, solo para practicar el ejercicio del disenso, le pedí que mirara las listas de los libros más vendidos, los más traducidos, los más premiados: todas novelas. Ningún «librito híbrido inclasificable». Eso no significa nada, desde luego, pero dice algo: dice que estos libros todavía se escriben y se leen en una interzona, ni adentro ni afuera, en un borde hermoso e inclasificable, y creo que hay que preservar esa casa lejos de casa. Le terminé diciendo a mi amiga: «Lee una novela de ciencia ficción y después volvé al género, que lo vas a extrañar».

Por lo demás, habría que dedicarle otro texto a pensar por qué el género incierto, los formatos híbridos, se llevan bien con los materiales autobiográficos. Acá ya nos vamos quedando sin tiempo, pero creo que la respuesta está en el aire, y me arriesgaría a decir que una vida nunca es lineal; no hay causas y efectos, lo que viene después no es necesariamente un reflejo de lo que estuvo antes; la experiencia está fracturada y a veces las novelas y las biografías buscan ordenarla (una ilusión), pero otros autores asumieron que no hay orden posible y encontraron una forma que le hace justicia; una forma astillada, inevitable, pero de gran honestidad. Porque al final se trata de eso, de escribir la vida, y no hay un género para hacer algo tan enorme y tan absurdo al mismo tiempo. Hace poco Gallimard sacó una caja preciosa con once libritos de Annie Ernaux al que le pusieron ese nombre, sencillo

pero inapelable: *Escribir la vida*. Habría que estudiar esa caja para sacar alguna conclusión fuerte sobre todo esto que venimos pensando. Son todos libros muy cortos, autobiográficos, a los que hay que juntar de a más de diez para alcanzar la imponente monumentalidad de las mil páginas, a la que muchos autores aspiran. Acá ya nos vamos quedando sin tiempo, pero de Ernaux siempre me interesó algo muy puntual: en ocasiones ha escrito dos libros sobre un mismo tema, incluso sobre un mismo episodio de su vida. Tiene, por caso, dos libros sobre su madre. Creo que ahí hay una enseñanza: ningún libro que escribamos es definitivo y diez o veinte o treinta años después quizás hayamos acumulado un nuevo puñado de recuerdos, de ideas, de impresiones, y entonces lo que hay que hacer es lo que hizo ella: sentarse de nuevo, encontrar una estructura y escribir la vida, como la primera vez.



DESBORDAR EL PERSONAJE UNÍVOCO

por **Daniel Saldaña París**

Escribo esto en una oficina sin ventanas, en la biblioteca. La calefacción está descompuesta y tuve que dejarme la chamarra y la bufanda puestas. Hay tres lámparas aquí, unos treinta libros, un corcho con postales y *post-its*, una computadora. No es, a primera vista, un lugar muy estimulante. Si esto fuera una autobiografía, iría por pésimo camino: no hay nada en el espacio que anticipe grandes emociones, ninguna vida de acción digna de ser contada. Y sin embargo he vivido aquí dos meses intensos, me he reído, he llorado y he tenido revelaciones modestas y una historia de amor arrebatada.

He estado viniendo a la biblioteca casi todos los días durante estos dos meses. En general me quedo entre cinco y ocho horas, aunque a veces he llegado a pasar todo el día aquí encerrado, en esta oficinilla oscura y fría. No es que sea una persona productiva: aquí mismo almuerzo, me echo la siesta, tomo café y pierdo el tiempo. Para perder el tiempo pido todos los libros que se me ocurren y los leo a medias, como buscando algo sin saber exactamente qué, pero encontrando siempre otras cosas. En los últimos días he hojeado libros sobre la verdadera identidad de B. Traven, sobre el movimiento independentista puertorriqueño, una antología de poesía mexicana traducida por Samuel Beckett (que no hablaba español pero tradujo a Sor Juana y a López Velarde con solvencia, porque necesitaba dinero), varios libros de arquitectura y *Del matrimonio entendido como una de las Bellas Artes*, de Julia Kristeva y Philippe Sollers.

Esto siempre es una verdad, pero aquí, sin ventanas para asomarme al mundo, es una verdad más contundente: mi autobiografía es indistinguible de mis lecturas. Si quisiera escribir algo genuinamente autobiográfico tendría que reescribir los párrafos exactos que he ido leyendo de todos esos libros, intercalados tal vez con una lista muy puntual del régimen de botanas y refrescos que consumo. Sería una autobiografía impersonal y polifónica, una mezcla de citas sin contexto sobre el proyecto original de Ciudad Satélite, «Ante un cadáver» de

Manuel Acuña, marcas de cacahuates salados y la parca enumeración de las tazas de café bebidas. Y aún así, contendría más verdad sobre quién soy que todo el entramado de ficciones chatas y lugares comunes que constituye mi presencia en las redes sociales.

Pero es que en general, me parece, cualquier ejercicio autobiográfico que se proponga un nivel de radicalidad ajeno a las fórmulas fáciles del *hashtag*, cualquier escritura del yo que se pretenda fiel a la complejidad del mundo, termina por dinamitar la idea de individuo, por difuminar sus fronteras, emborronando el cacareado yo hasta volverlo irreconocible.

*

Hace diez años, en 2012, publiqué un librito de poemas titulado *La máquina autobiográfica* donde por primera vez ponía en negro sobre blanco algunas de las preguntas o inquietudes que me asaltan en relación a la escritura autobiográfica. Una década después, no creo tener nada más claro. Quizás por eso esperé hasta el último minuto antes escribir este texto, y sólo me senté a hacerlo, un viernes de octubre, en esta oficina sin ventanas, cuando el señor editor me mandó un amable recordatorio en el que no era difícil advertir una nota de impaciencia: ya había pasado más de una semana de mi *deadline* y yo guardaba un silencio estratégico, como si me escondiera torpemente detrás de un poste para no ser visto.

Quizás el señor editor se acordó de que no había recibido mi texto porque últimamente no logro esconderme por completo. Me propongo escribir en tercera persona, una historia que transcurre en otra época, y termino asomándome al texto, una primera persona que entra y sale de escena como si se confundiera de salón todo el tiempo. Y esa falta de pudor no se limita al dominio de lo textual. También cuando me propongo desaparecer de las redes, abandonar para siempre esos chiqueros inmundos de los que reniego con tanta frecuencia, termino regresando a los pocos días, arrojando una imagen más al mar

de imágenes prescindibles en donde me ahogo día a día. Como si la persona que alimenta esos contenidos fuera totalmente distinta, un yo que reclama su plena autonomía, más extrovertido, más seguro y más afincado en su propia imagen de lo que yo estaré nunca. Un yo que crece a mis expensas y que vive convencido de que la vida puede contarse como una película lineal, sin desviaciones; una concatenación de respuestas a la pregunta «¿Qué está pasando?», cuando lo cierto es que muchas veces importa más lo que no pasa.

La premisa de las redes parece ser: si uno proyecta, en una pantalla, todas las fotos que ha subido a internet, en orden cronológico, desde el primer *attachment* enviado hasta el post más reciente, obtiene algo así como un autorretrato fidedigno. Pero la vida es mucho más sucia, por suerte. Una sola imagen puede ser inagotable desde el lenguaje, de modo que alguien podría decidir hablar de

sí mismo describiendo solamente —hasta exprimirle el detalle— la imagen de lo que tiene en su mesita de noche. No hay una sola forma de contar la vida, por más que el algoritmo (metonimia de un mundo de intereses económicos que decide esas cosas) pretenda lo contrario.

*

En *La máquina autobiográfica* no intenté tematizar realmente el problema de la autobiografía, sino representarlo, en el sentido teatral de la palabra. La primera persona convertida en personaje, casi en alegoría. Más que pensar sobre los géneros autobiográficos desde un tono ensayístico, abordaba el asunto como una ópera bufa. La intuición detrás de esos poemas era que la escritura autobiográfica dependía de una cierta inestabilidad de los pronombres personales, de la posibilidad de pasar de la



«Ninguno de los dos, por cierto, coincide plenamente conmigo, pues para que exista escritura autobiográfica, en contra de lo que se suele suponer, tiene que existir una distancia fluctuante entre autor y narrador, un espacio que se abre entre ambos y que posee una cierta temperatura. Ese espacio se llama, en su límite inferior, “intimidad”, y se puede llamar “autoparodia” en su límite externo»

primera a la tercera persona y de regreso, y de las consecuencias de ese desplazamiento. Desde entonces, no he dejado de sentirme incómodo, y fundamentalmente idiota, cuando trato de articular, aunque sea para mí mismo, algo parecido a una teoría personal de lo autobiográfico.

En paralelo, durante estos diez años fue proliferando, como en un frasco de hongos tibetanos, algo parecido a un personaje, o un protoperonaje: mi personalidad de las redes sociales. Primero se trató de una personalidad amarrada fundamentalmente a la palabra, en mi cuenta de Twitter (2012-2016), y luego más dependiente de la imagen, en Instagram.

Siempre me ha interesado la ficción en donde conviven personajes con distintos grados de profundidad, o personajes desarrollados desde la complejidad psicologista

con otros que parecen descendientes de la *comedia de ll'arte* y sus arquetipos. Quizás por eso me gusta la idea de un protoperonaje, trazado a brochazos en las redes sociales, y su posible relación —o falta de ídem— con un personaje más matizado, construido lentamente mediante repeticiones y variaciones en mis diarios personales o en mis ensayos. Ambos comparten nombre, apellidos y un puñado de detalles biográficos, pero son esencialmente distintos. Ninguno de los dos, por cierto, coincide plenamente conmigo, pues para que exista escritura autobiográfica, en contra de lo que se suele suponer, tiene que existir una distancia fluctuante entre autor y narrador, un espacio que se abre entre ambos y que posee una cierta temperatura. Ese espacio se llama, en su límite inferior, «intimidad», y se puede llamar «autoparodia» en su límite externo.

Una posible escritura autobiográfica forzaría la convivencia entre ambos personajes: este que narra aquí, que no tiene nada claro pero está feliz así, atrapado entre citas aleatorias en una oficina sin ventanas, y ese otro, de tristeza calculada, que busca repetir un mismo ángulo en las *selfies*. Anticipo una batalla cuerpo a cuerpo en esa autobiografía posible. Una historia criminal. Tal vez una superación dialéctica.

*

En algún momento, hace un par de años, alguien abrió una cuenta de Facebook con mi nombre y mis fotos, y se dedicó a insultar desde ahí a distintas personas del medio literario. Un tiempo después, me enteré de que alguien, supongo que otra persona, había usado mis fotos para abrir una cuenta de Bumble —una aplicación para encontrar parejas sexuales o sentimentales—, aunque con otro nombre. Me ha vuelto a pasar en otras redes, en otros momentos. Al principio, descubrir a esos otros personajes, aún más deslavados y esquemáticos que el que yo mismo sostengo, me provocaba un vértigo instantáneo: podía oír mi propia sangre pulsando en mis oídos, sentía una especie de náusea, ganas de gritar y de desaparecer al mismo tiempo.

«Alguien se robó mi identidad», se suele decir, pero es un diagnóstico impreciso. Alguien me robó, más bien, algunos rasgos de un personaje en el que llevo un tiempo trabajando, y ese nuevo titiritero no estuvo a la altura: degradó al personaje, pervirtió su esencia. Mi personaje nunca habría insultado abiertamente a alguien, lo suyo es la ironía desencantada, las indirectas mordaces. Mi personaje no se llamaría Mauricio, no declararía su amor al deporte, no se jactaría de haber ido al Tíbet (no he ido).

Pero en el fondo sé que soy un poco culpable de que me haya pasado eso, porque la idea de robarse ese nombre, ese puñado de datos biográficos, esas fotos, tiene que ver con mi dedicación al protoperonaje, con el hecho de que nunca he ofrecido, en redes, la complejidad, la inestabilidad, el puto pánico y la risa desatada con los que vivo de verdad mi vida. No porque no quepan ahí: creo que podría hacerlo; podría desplegar un ejército de bots-heterónimos que dieran cuenta de mis muchas versiones, o experimentar un poco más con el formato, al menos. Pero me reservo los matices y el juego para la construcción del personaje textual —este yo medio lírico que desde aquí enuncia.

Hace poco leí la historia de una estafadora digital muy sofisticada: una mujer que construyó una red entera de avatares vinculados entre sí con los que atrajo y cautivó a otra mujer, a la que sedujo con esas falsas personalidades durante diez años. La mujer engañada creía estar en una relación a distancia con un hombre, y siempre que estaba a punto de conocer en persona a su amado, sucedía algo terrible que le impedía verlo. Esa compleja ficción, levantada con el nefasto propósito de quebrar emocionalmente a alguien, ¿no será también una forma oscura de autobiografía?

En vez de eso, en mis redes elegí la contención, la sensatez de un personaje descifrable, idéntico a sí mismo.

¿Debo castigarme moralmente por esa traición? Por supuesto que no. Al contrario: la voy a seguir practicando. Voy a ser insoportablemente frívolo, a compartir una foto de mi merienda, a enseñarle al mundo cómo me veo con coletas y a procesar un divorcio compartiendo un meme. Voy a jugar a que Spotify me diga qué canciones fueron importantes sólo porque las escuché mucho, aunque en el fondo sepa que una canción escuchada una sola vez en el momento justo puede calar más hondo que otra repetida diez veces para saltar la cuerda.

*

La oficina parece estar cada vez más fría. Los dedos se me entumen y me cuesta trabajo teclear. Cada vez más, sucede que pulso dos veces una misma letra, por accidente: *ccada vvez más, succedde...* Hay una elocuencia del error. Una forma poco calculada de ser uno mismo en la escritura, de ser uno mismo en el mundo. Propiciar el tropiezo y la torpeza es una vía hacia uno mismo, hacia una verdad distinta. Una lista exhaustiva de las erratas que cometo, o de las que más repito, podría ser otra forma reveladora de lo autobiográfico.

Cuando tecleo correos a prisa, a menudo me equivoco al firmar con mi propio nombre. Me como la «D», o es-

cribo «Dnaiel», «Dniale», «Danile». A veces los mando así, luego me doy cuenta y me imagino cómo será la versión de carne y hueso de ese heterónimo accidental: un Daniel con el párpado un poco caído, con una pierna más larga que la otra, con cejas más oscuras.

De las muchas maneras de hacer saltar por los aires la idea de individuo, la que yo elijo es la multiplicidad. No sólo en términos de identidad (esa proliferación de hongos tibetanos) sino, sobre todo, de historias incompatibles. Una vida en la que quepan tantas otras que sea imposible contarla de manera lineal, o haciendo caso al algoritmo. Un vaso rebalsado de ficciones, de lecturas, pero también de vulnerabilidades sobreexpuestas, de momentos de frivolidad gozosa, de imágenes robadas, repetidas o falseadas por esa larga errata que es la vida.

«De las muchas maneras de hacer saltar por los aires la idea de individuo, la que yo elijo es la multiplicidad. No sólo en términos de identidad (esa proliferación de hongos tibetanos) sino, sobre todo, de historias incompatibles. Una vida en la que quepan tantas otras que sea imposible contarla de manera lineal, o haciendo caso al algoritmo»

SOBREVIVIR AL NARRADOR

por **Paco Inclán**

Tengo un amigo del colegio con el que me cruzo de vez en cuando por las calles de mi pueblo. Es de esos viejos conocidos a los que guardo en estima a pesar de que nuestros caminos se distanciaron hace más de treinta años. Aun así, él cree saberlo todo sobre mí solo porque me ha leído, como si mis relatos narrasen los momentos más relevantes de mi vida, sus *highlights*. En el fondo algo de razón tiene: también yo podría afirmar que he vivido en la incesante búsqueda de episodios dignos de ser contados y que lo que no logré escribir es como si no me hubiese ocurrido. Contar para vivirlo, permítanme el retruécano.

En nuestros encuentros esporádicos mi amigo me ha preguntado en varias ocasiones si finalmente me «petaron el ojete» (disculpen el idiolecto, así dice) en aquella cala de Formentera. Su cuestión hace referencia a mi relato “Relecturas de Julio Verne” -publicado en *Incertidumbre* (Jekyll&Jill)- en el que cuento un encuentro de admiradores de la obra de Verne que resultó ser un pretexto para la práctica del *cruising*, esto es, un intercambio sexual entre hombres en el espacio público en el que acabé inmiscuido. Siempre le respondo con evasivas, ni afirmo ni desmiento, no considero necesario que él sepa qué sucedió realmente, prefiero que extraiga sus propias conclusiones. «Me gusta dejar mis relatos con los finales abiertos para que cada lector los complete con su interpretación de los hechos», le respondí una tarde en la que me abordó en la estación de metro. Él sonrió, convencido de que con lo de «abierto» le estaba ofreciendo una respuesta encriptada a su pregunta.

El caso es que desde que publico lo que escribo he tenido que responder muchas veces a la pregunta de «cuánto de ficción» y «cuánto de realidad» hay en lo que cuento. Sinceramente, no soy capaz de discernir entre ambas. Supongo que es algo que nos puede pasar a todos: la vida no es tanto lo que nos acontece como el relato que nos hacemos de esos acontecimientos. Una amiga me contó que de pequeña le deseó la muerte a un vecino que había discutido con su padre con la mala suerte de que el señor falleció al día siguiente de un infarto en el rellano de su edificio. Tal fue el impacto que le supuso aquello que no ha vuelto a deseársela a nadie, por si se tratase de un

superpoder que prefiere mantener desactivado. Cuando le interrogo por aquel suceso ella no puede asegurarme si ocurrió así realmente o si es un relato construido a partir de un recuerdo que su memoria ha incorporado a posteriori con el paso del tiempo. He leído por ahí que el cerebro es capaz de inventar hechos que no sucedieron. «Para recordar hay que tener imaginación», leí en *La memoria del alambre* (Tusquets), estupenda novela de Bárbara Blasco.

En mis textos tampoco sitúo realidad y ficción en planos contrapuestos, las concibo dentro de un mismo marco, la brecha que se abre entre lo que sucedió y cómo lo acabé contando. A veces es la ficción la que se incrusta en la realidad para modificarla, amplificarla, incluso mejorarla, y otras es lo que vivo lo que me proporciona jugosas situaciones que encajan perfectamente en lo que estaba imaginando; es entonces cuando cualquier parecido con la ficción es pura coincidencia. Lo entretenido es cómo entrelazar ambas -ficción y realidad- para presentarlas en una misma dimensión, sin cabos sueltos ni inconsistencias narrativas. Ese es el reto, por eso me cuesta tanto terminar lo que escribo. En este proceso de confección no debe pasar desapercibido el hecho de que *texto* y *textil* comparten raíz etimológica. Sí, los textos también se hilvanan para urdir una trama en la que no se noten sus costuras. El resto es coser y contar.

[«Vale, sí, entiendo tu rollo, pero, ¿te lo petaron o no?», supongo que me preguntaría mi amigo de la infancia si leyera esto].

Lo tremendo es cuando lo que habías imaginado acaba ocurriendo, esas raras ocasiones en las que no cuentas lo que sucede sino que sucede lo que estabas contando. «Tú creas la realidad con una maquinita de sal», me guasea el poeta Nacho Meseguer cuando le explico esto. Sí, sí, tranquilos, no es tan usual ni tampoco estoy tan seguro de que ocurra así exactamente; los tejemanejes creativos de mis textos son tan intrincados que me resulta complicado explicarlos. Lo cierto es que necesito conocer a fondo los lugares y personajes que ya imaginé antes. Tengo pergeñados universos literarios -en Menorca, en Bután, en Bollullos de la Mitación- que todavía no he podido desarrollar a falta de poder confrontarlos con la

realidad, que siempre es la base de mis historias. Hace un par de años me enteré del fallecimiento en Chiloé del entrañable señor González -personaje de mi relato "Munificencia" (*Incertidumbre*) - o, una nota menos trágica, la doctora Remedios Giner, vecina de mis padres, me sigue deteniendo por la calle para preguntarme por el estado de mis hemorroides, tal y como hacía en su papel protagónico en "Cosas que permanecen", relato publicado en *Tantas mentiras* (Jekyll&Jill). Esa es para mí la función transformadora de la literatura, si es que tuviere alguna: cuando la ficción se incorpora a esta capa de realidad para extenderla, embellecerla o, al menos, para poder soportarla.

En agosto de 2021 viajé a Granada en busca de una situación que me faltaba para concretar una historia que estaba escribiendo sobre personas a las que con frecuencia se les aparece el número 44. Existen, créanme, o búsquenlos por Internet, hay varios foros de gente hablando sobre esto (quienes me han leído conocerán mi querencia por los asuntos raros). Seguramente ten-

«En el fondo algo de razón tiene: también yo podría afirmar que he vivido en la incesante búsqueda de episodios dignos de ser contados y que lo que no logré escribir es como si no me hubiese ocurrido. Contar para vivirlo, permítanme el retruécano»



«De alguna manera, mi narrador -mis ansías por contar- me ha aportado una fuerza que no hubiera sido capaz de sacar por mí mismo. En los talleres literarios, suelo decir que él es mucho más intrépido y aventurero que yo, que la mayor parte del tiempo suelo aspirar a vivir situaciones de confort en postura horizontal»

dría otros motivos para visitar Granada, pero el objetivo principal era aplicarle un barniz de realidad a lo que previamente ya me había imaginado. En mi búsqueda, seguí un rastro invisible, diríamos que intuitivo, que me llevó hasta la plaza del Campillo donde conocí a Khadija, una señora hispano-marroquí nacida en Tánger y criada de niña por una tía abuela cordobesa. A sus sesenta años, vivía en el interior de una chabola construida con cartones que cada mañana montaba y desmontaba con sus manos. Pasé varios ratos charlando con ella sobre lo divino y lo mundano. Khadija decía querer dignificar la vida a la intemperie, situación a la que había llegado por disparates del destino. El 15 de septiembre de 2022 regresé a Granada y ella todavía seguía allí, sobreviviendo en su casita de cartón, en la misma plaza, a un costado de la Fuente de las Batallas.

«Ahora nos contarás que a esa señora se le aparecía con frecuencia el número 44, ¿no?», me cuestionará el lector, algo incrédulo. No, no apareció en esta ocasión, aunque también es verdad que me quedé esperándolo. Esta estrategia no responde a un método infalible, hay que dar muchos rodeos -un umbral de aburrimiento alto en imprescindible para estos casos-, poner todo el empeño y asumir que lo normal es que la búsqueda se quede en aguas de borrajas. El instante revelador casi nunca emergerá donde lo andabas buscando, ni siquiera donde en un principio pensabas haberlo encontrado. Hay que estar atento para detectarlo. Surgirá inopinadamente en el momento más inesperado, en el regreso frustrado a casa, donde nadie miraba, en la algarabía de pamemas (y olé), cuando los demás ya se fueron, donde aparentemente no sucedía nada. En el caso que nos ocupa, el número 44 apareció en aquel segundo viaje a Granada. Me lo encontré tatuado con tipografía gótica en el antebrazo

izquierdo de una chica turca que estaba leyendo en versión original unos cuentos de Unamuno en una terraza del Albaicín. Se llamaba Nursen. Era de Gaziantep, una ciudad fronteriza con Siria conocida por sus pistachos. Preparaba su tesis de doctorado en arquitectura sobre las ruinas de la civilización íbera. ¿Y por qué llevaba un 44 tatuado en su antebrazo izquierdo? La respuesta es el relato.

No soy yo, es él

Claro que, al igual que realidad y ficción se fusionan en este modo de concebir historias, también puede suceder que autor y narrador acaben confundándose, lo cual llegado a un punto requiere de la activación de estrategias personales de discernimiento. «Mi narrador fuma, yo no», le escuché decir al escritor guatemalteco Eduardo Halfon, una sutil licencia literaria que le permite tomar distancia con las historias que cuenta, muchas de ellas vinculadas a sus recuerdos familiares. Sé perfectamente que mi narrador tiene características mías (la torpeza, por ejemplo), pero también a la inversa: la pregunta es cuánto de mí ha acabado devorado por mi propio personaje. Debo reconocer que sin él no hubiera llegado tan lejos. Juntos hemos recorrido lugares como La Habana en busca del chiste que mató al poeta decimonónico Julián del Casal, la embajada de Corea del Norte en México o el principal feudo opositor al gobierno de Obiang en Guinea Ecuatorial. No sé si yo solo me hubiese metido en estos y otros berenjenales. De alguna manera, mi narrador -mis ansías por contar- me ha aportado una fuerza que no hubiera sido capaz de sacar por mí mismo. En los talleres literarios, suelo decir que él es mucho más intrépido y aventurero que yo, que la mayor parte del tiempo

suelo aspirar a vivir situaciones de confort en postura horizontal. Imaginando que visito a los rastafaris jamaiquinos de Adís Abeba mientras observo absorto el techo.

El intrínquilis es que ahora que considero superada lo que viene a denominarse «mediana edad», temo no estar a la altura del personaje que he construido durante estos años. Mi narrador sigue disfrutando de las arrebatadoras noches de insomnio, de pláticas descacharradas, de los bares a altas horas; yo no tanto. Sin embargo, algunos de mis últimos viajes los he hecho sin él y lo he echado de menos; su manera de evocar el mundo siempre me aporta alguna revelación que yo solo no habría captado. Sin él la épica no es la misma, aunque activarlo me suponga cada vez mayor esfuerzo. Hasta he pensado en matarlo. O en afeitarle la barba (yo no). Lo cierto es que mientras ensueño con escribir sesudos ensayos sobre el origen del lenguaje y tratados sobre antiguos diccionarios, mi narrador me sigue arrastrando hacia la calle para embadurnar de realidad la ficción y viceversa. Gracias a él mantengo cierta predisposición a la escucha activa, que siempre consideré una imprescindible herramienta de trabajo en la búsqueda de historias. Luego hay que tener paciencia para separar el grano (escaso) de la paja (abundante). Este método me ha llevado a soportar estoicamente la monserga de desconocidos con los que me fui topando en el camino. El último, un muchacho que se sentó a mi lado en el banco de una calle peatonal para contarme que la muerte de la reina Isabel II había abortado su intención de asesinarla con la ayuda de su hermano Matías en un plan orquestado desde el cielo por su madre. Sí, claro, a mí también me sonó extraño. Pero cuando pones la oreja en la calle pueden rescatarse historias de este estilo, que a mi narrador le regocijan tanto. Yo secundo a duras penas su heroico entusiasmo, aunque con crecientes achaques físicos y un espíritu cada vez más refunfuñón que temo que pudiera afectar a su carácter jacarandoso; no quisiera que por mi culpa acabara por renegar de todo.

Mientras concluyo este texto, me preparo para una estancia de cincuenta días en Uruguay. Aún no hemos salido y ya estamos discutiendo sobre cómo nos trasladaremos del aeropuerto al centro de Montevideo; mi narrador prefiere tomar un autobús de línea para empaparse de la atmósfera citadina desde el primer momento; yo en taxi, mucho más cómodo. Supongo que al final me acabará convenciendo. Como siempre. No soy yo, es él, aunque a veces nos fundamos en uno solo. De eso va este juego. A la vuelta les cuento.

[«¿Entonces qué? ¿Eso es que sí?», me preguntaría mi amigo, el del colegio].



UN PEQUEÑO TRIUNFO SOBRE LA NADA

por Mercedes Halfon

Entre los poetas suele haber una desconfianza, o por lo menos la había, hacia los poetas que se pasan a la narrativa. Ambos géneros están separados de muchas maneras: en los anaqueles de librerías y bibliotecas, en los espacios de lectura pública, en los talleres de escritura y hasta en los looks portados por unos y otros. Nadie duda de que escribir poesía o prosa son asuntos diferentes, pero la cuestión es si, como dice la canción, son asuntos separados. Narradores que hayan escrito poesía hay pocos y si lo hicieron, lo atesoran en lejanos tiempos de misterio y confusión en su temprana juventud. Hasta la lectura de poesía suele ser muy ocasional; cuando se les pregunta por vates favoritos, alzan los ojos al cielo y terminan mencionando algún nombre indiscutible. Inversamente, los poetas que empiezan a escribir narrativa o que pretenden hacer las dos cosas a la vez son mirados de soslayo por sus colegas, como si estuvieran perdiendo alguna clase de virtud. Aun cuando este juicio no sea colectivo o público, lo es privado: es que es muy difícil, una vez adquiridos los ritmos de la narrativa, volver a la cautela, la concentración y el silencio que requiere escribir poesía. Aunque quizás esté hablando solo de mí.

Hace algunos años que doy un taller de poesía en una carrera de escritura creativa en la universidad, donde la gran mayoría del alumnado quiere escribir cuentos, novelas o guiones cinematográficos. Su vínculo con la lírica es escaso, raleado, mediado por las materias anteriores que tuvieron en la cursada. La mayor parte confiesa no haber leído poesía hasta entrar en la carrera. Así es que atraviesan la materia con mayor o menor entusiasmo, siempre aquejados por la supuesta inefabilidad del poema, condición contra la que luché vivamente. De un poema se pueden decir tantas cosas como de cualquier texto, pero son cosas que a veces se pasan por alto: la musicalidad, la disposición en la página, el juego de vocales y consonantes, el pacto misterioso que se establece con el lector, al

que debe imantar rápido como una mariposa hacia la luz. Entender por qué un poema funciona no es más complejo que hacerlo con un texto narrativo, pero hay que utilizar otras partes de nuestra mente. El poema -digo habitualmente, sentada con media nalga sobre el escritorio- hace salir al lenguaje de su funcionamiento rutinario, y eso, en realidad, es algo que siempre debería buscar la literatura.



El trabajo de los ojos

Mercedes Halfon

En toda casa hay cosas que se pierden para siempre. Estuvieron con nosotros y después no. Lápices negros, una media, hebillas del pelo, encendedores, paraguas, llaves. A veces creo que la vista es un bien de ese tipo. Algo que existe de forma irrefutable, muchos lo poseen, pero hay un punto oscuro, un precipicio rocoso desde donde cae a un fondo de pantano inaccesible.

Prólogo de Estrella de Diego

las afueras

«No tenía idea del concepto de autoficción. Y preferiría seguir ignorándolo. Para mí lo escrito, aunque tomara el formato de novela breve, tenía el mismo grado de verdad de un poema. Es decir, el que tiene por su forma, por su sentido, por sus sugerencias. Por estar en el mundo. Por lo que sucede al leerlo. Quien escribe, aunque diga yo, es y no es el autor/a. Si se inventó toda aquella aventura o si le pasó tal cual lo narra, es lo menos importante»

Poema, prosa, no son tan distintos. Lo que entendemos de un género nos sirve para el otro y viceversa. Les hablo a ellos, pero también me estoy hablando a mí.

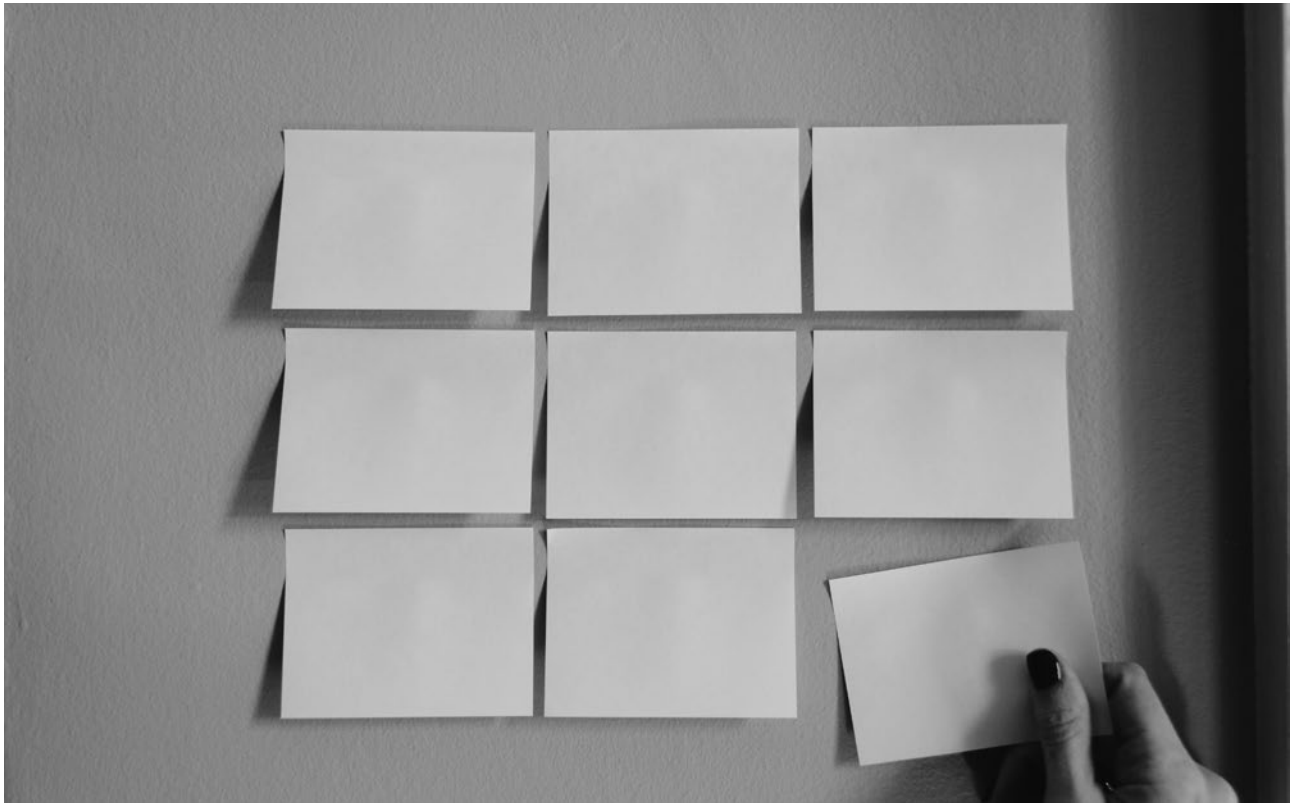
Debo decir que mi arribo a la narrativa fue inverso al de mis alumnos de taller. Después de años de leer y escribir exclusivamente poesía, me anoté en una maestría de escritura creativa donde no me quedaba más remedio que ejercitar la escritura no versificada. En realidad, mis primeras armas habían sido hechas poco antes. No viene a cuento por qué, pero me había propuesto escribir sobre un tema bastante central en mi vida como lo eran –y lo son– mis problemas en la vista. Estaba obsesionada. Quería reflexionar sobre el sentido de la vista partiendo de mi caso particular, pero rodeándome de otras historias atravesadas por la cuestión de los ojos. Pensarlo, si se me permite la redundancia, desde distintos puntos de vista. Fui escribiendo algunas páginas breves en las que hablaba en primera persona, pero solo en un aspecto, el ocular. Así fueron apareciendo unas viñetas breves, autoconclusivas, que se iban sumando, una tras otra. Más que una estructura lineal que se desarrollaba en el tiempo, me surgía una forma esférica, como si estuviera construyendo las capas de una cebolla.

Se trataba claramente de una trampa, no voy a negarlo: cada uno de esos fragmentos eran escritos como si fueran poemas. Con un poco más de desarrollo, con la mano más suelta, con menos condensación. Pero finalmente el trabajo con cada texto no había sido distinto del habitual procedimiento para la poesía. Quizás, pensé después, fue por eso que me llevó tanto tiempo escribir ese libro. Mu-

chos años. Porque escribía de a una palabra por vez. De a una oración por vez. De a una página por vez. Claro que siempre se escribe así, pero en mi caso esto era de modo radical. Cada noche que, agotada, decidía irme a dormir y dejar el texto para el día siguiente, no tenía la más mínima idea de cómo iba a seguir. Cada mañana tenía que empezar de vuelta. Cada página concluida era un pequeño triunfo sobre la nada.

Algo de esto escribe Fabio Morábito en su precioso libro *El idioma materno*, en un texto llamado «Verso y prosa» donde se pregunta en concreto por la diferencia entre la prosa y la poesía. Él dice: «La verdadera diferencia, diría la única, es que sólo hay una forma de escribir un poema, y es verso a verso, mientras que no se escriben un cuento o una novela línea por línea. El cuentista y el novelista siempre saben un poco más de lo que están escribiendo; el poeta solo sabe, de lo que escribe, el verso que lo tiene ocupado, y más allá de él no sabe nada; así cada nuevo verso lo toma por sorpresa. Todo poema está fincado sobre la sorpresa de quien lo escribe, y en consecuencia, sobre su nula voluntad de construir algo, que se reafirma a cada paso, en cada verso». Es muy complejo escribir narrativa con los presupuestos de la poesía, es decir, construir algo sin voluntad de construir nada, entregándose a la sorpresa, a la palabra que aparece como consecuencia de la anterior, en un golpe de la suerte, o de la inspiración. Hay que tener verdadera paciencia. Me estoy dejando esto anotado para mí.

Otra sorpresa que me llevé con ese, mi primer libro en prosa: nunca pensé, hasta mucho después de haber-



lo terminado, si el personaje que estaba viviendo esas peripecias con su estrabismo, su hipermetropía, su astigmatismo, era yo. Jamás me pregunté si tenía que preocuparme por eso. Ni en mis sueños más angustiantes me cuestioné si se trataba de una ficción o su opuesto. En síntesis: no imaginé que alguien podría preguntarme cuán graves eran mis problemas oculares *reales*, o si mi padre había muerto ya que no lo mencionaba en ningún momento del texto. No tenía idea del concepto de autoficción. Y preferiría seguir ignorándolo. Para mí lo escrito, aunque tomara el formato de novela breve, tenía el mismo grado de verdad de un poema. Es decir, el que tiene por su forma, por su sentido, por sus sugerencias. Por estar en el mundo. Por lo que sucede al leerlo. Quien escribe, aunque diga yo, es y no es el autor/a. Si se inventó toda aquella aventura o si le pasó tal cual lo narra, es lo menos importante.

Pero volvamos a la construcción, a las formas de escritura que propicia cada género. Releyendo lo anterior pienso que puse a la poesía del lado de lo impredecible, del arrebatado, de lo que se escribe a ciegas y a la narrativa del lado de la técnica, el trabajo, la voluntad de construcción. Pero lo cierto es que es un poco más ambiguo, menos antinómico: son figuras que pueden intercambiarse.

Más atrás dije que el poema no es inefable, que muchas ideas se desprenden de él y muchas otras lo propician. Además, tampoco es tan claro de qué hablamos cuando hablamos de inspiración.

Tratando de echar luz sobre estas cuestiones acudo como tantas otras veces a mis apuntes de la universidad –¡Suéltame pasado! – porque recuerdo un diálogo platónico donde se explayaba sobre la creación artística con una posición fuerte que podría servir reponer. Se trata del hermoso diálogo *Ion*. Recuerdo perfectamente leerlo en el bar enfrente a la Facultad, con un café de un lado y un resaltador del otro. Allí Platón asocia poesía e inspiración: el poeta es un médium o intermediario de la divinidad o las famosas musas. Está fuera de sí, es decir, crea en estado de *enthousiasmos*. Esta palabra griega -*theos* es dios- hace referencia a cómo el poeta está de algún modo poseído, se convierte en una suerte de transporte divino. Eso es estar entusiasmado. Algo muy parecido a cómo me sentía a los veinte años. Lo escribo para no olvidarlo.

Y no veo por qué esa adrenalina mística no pueda aplicarse a la escritura de prosa. No veo por qué no puede ese *enthousiasmos* ser también el que guía cuando tenemos ideas que aparecen en nuestra mente de la nada, solamente por estar escribiendo. Ese ánimo acelerado

«Y no veo por qué esa adrenalina mística no pueda aplicarse a la escritura de prosa. No veo por qué no puede ese *enthousiasmos* ser también el que guía cuando tenemos ideas que aparecen en nuestra mente de la nada, solamente por estar escribiendo. Ese ánimo acelerado y bello que nos hace darle al teclado como si fuéramos Martha Argerich»

y bello que nos hace darle al teclado como si fuéramos Martha Argerich.

Pero para ser sincera, lo que más me sorprende de mis apuntes de Platón no son las ideas que aquí comparto, que igual me encantan. Lo que me sorprende es mi propia letra manuscrita de los veinte años, resumiendo esos conceptos. Su trazo, su legibilidad. Esos resúmenes me parecen una auténtica cápsula del tiempo. Aparece clara la escena del bar enfrente a la facultad bebiendo múltiples cafecitos y anotando párrafo a párrafo lo que consideraba las ideas principales. (No van a creerme esto, pero el bar ubicado enfrente de la facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, se llamaba Platón. Estaba en la misma cuadra que otro, llamado Sócrates, al que iban los profesores. Fue en ese bar donde hice todos mis resúmenes de la facultad. Hoy en el mismo lugar hay un local de shawarmas. Sócrates en cambio sigue existiendo, pero de ser un clásico bar de Buenos Aires, vetusto en el mejor sentido, pasó a ser un bar moderno, súper iluminado y carísimo. Bromeábamos que ahora debería llamarse Foucault.)

Es evidente que en aquel momento, principios del nuevo siglo, se vivía en un clima todavía analógico, que los cuadernos y carpetas ocupaban mucho lugar en nuestra mochilas, que no se usaba ni de cerca la computadora tanto como ahora, o que si se la usaba era en instancias claves, digamos para *pasar en limpio* un trabajo que se iba a entregar. Algo que, por supuesto, previamente había sido bocetado a mano. Ese hábito, escribir a mano, pensar sobre el papel, cada vez nos queda más lejos. Más allá de un apunte, una dirección, una lista para el supermercado, ¿quién escribe a mano? Parece parte de otra era.

Quiero decir que hoy solo uso letra manuscrita para escribir poesía, cosa que, por otra parte, no hago nunca. Pero puedo remitirme al pasado y decir que mi relación

con la poesía quedó signada por la escritura a mano y mi método nunca se actualizó. Recuerdo perfectamente estar componiendo un poema con la mente, tener un verso, el siguiente, el siguiente, y parar en un quiosco para comprar una lapicera porque si no, me iba a olvidar. Ese es el modo que la poesía estaba en mi vida, la posibilidad de ir caminando por la ciudad y al mismo tiempo, ir escribiendo hacia adentro, las palabras se aparecían en mi mente como carteles de neón.

Las escasísimas oportunidades en que me aparece la idea para un poema, tengo la necesidad imperiosa de un cuadernito. No tengo una respuesta demasiado elaborada para esto. Diría que quiero ver los tachones o añadiduras en cada verso, las versiones que voy copiando abajo; necesito que quede testimonio de cada modificación. Si lo escribiera en la computadora, esos cambios se tornarían, digamos, invisibles y sería una pena. No sucede de igual manera con una prosa, sea cual sea, en la que no preciso observar ese ir y venir, que además en un texto largo se volvería demasiado engorroso. Ahora mismo, que escribo esto, cambio una palabra por otra. La palabra desaparece. Es reemplazada por una, tal vez, mejor. No me importa. No me angustia. Puedo perder esa palabra. Pero con un poema no podría permitirme esa desaparición.

Hace algunas décadas, cuando empezaba esta nueva era y se apagaba la analógica, hubo un sitio web -un blog para ser precisa- en el que se le preguntaba a diferentes poetas cómo y por qué escribían. El sitio se llamaba «La infancia del procedimiento» y ahora me parece que hay ahí una clave de toda esta cuestión. La escritura de poesía como si fuera la infancia, pero una infancia perenne, que no se apaga y está en el origen de cada cosa que escribo. Lapicera y papel. Ojos y ciudad. Dejo escrito esto para no olvidarlo nunca.

LA DOBLE MUDANZA DE LIPPARD Y LONZI

por **Andrea Valdés**

Si tuviéramos que pensar en una posible relación entre las escrituras autobiográficas y el arte contemporáneo, o mejor dicho en el momento en que ambas prácticas son indistinguibles y, en cierto sentido, inclasificables, quizá sólo podríamos limitarnos a enumerar unos cuantos ejemplos de un problema mayor que afecta al propio concepto de arte. Ejemplos tan inabarcables como la propia tendencia de ambos caminos a entrecruzarse y cuestionarse. Por ejemplo, a mediados de 1960 el arte cambió radicalmente. Esta transformación trajo consigo otras formas de escritura que cristalizaron en una subjetividad nueva, ya fuese dentro del medio —y aquí pienso en la comisaria norteamericana Lucy Lippard—, como fuera —lo que me lleva a hablar de la crítica italiana Carla Lonzi. El siguiente artículo analiza los libros que capturaron esta transición: «Seis años»... y «Autoritratto», centrándose en sus aportaciones a la literatura autobiográfica.

Adentrase en el arte contemporáneo sin otra brújula que la curiosidad puede ser un espectáculo algo desolador. Ya lo advirtió el escritor César Aira al describir la oferta visual de una de sus revistas favoritas y que colecciona desde hace tiempo. Me refiero a la prestigiosa Artforum: «Fotos de salas oscuras con pantallas en las que hay imágenes borrosas, galerías vacías, una señora sentada a una mesa, ropa colgada de percheros, tomas de vídeos en los que apenas se discierne algo que podría ser un follaje o nubes o un charco, un cuarto con unos tabloncillos tirados en el suelo o apoyados en las paredes, una instantánea de una familia en la playa, un cocktail, una oficina... Es posible llegar hasta la última página sin nada que hable visualmente por sí mismo»¹. Lo curioso es que esto no se debe a una mala impresión de las imágenes. En algunos casos es incluso al revés: cuando mejor es su calidad, menos inteligibles se vuelven. Admitamos que esta opacidad no es nueva. En realidad es co-sustancial al arte. La necesita para poder funcionar, pero con el tiempo se ha acentuado tanto que cada vez hay más obras que requieren de un texto para explicarse y que se las reconozca como tales, de lo contrario podrían pasar totalmente desapercibidas e incluso no existir. Esto se debe, en parte, al giro que se produjo a mediados de 1960, cuando algunos artistas antepusieron una idea o concepto a su ejecución y acabado final, en favor de unos lenguajes menos comercializables y difíciles de catalogar. De pronto, «una y tres sillas» (Joseph Kosuth), un listado de palabras (Dan Graham) o la invitación a una galería clausurada (Robert Barry) eran valorados crítica-

mente y bajo una etiqueta nueva, la del arte conceptual. Quien hizo mucho porque esto fuera así y lo explicó adecuadamente fue la comisaria norteamericana Lucy Lippard, autora de un famosísimo ensayo llamado *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Se trata de una cronología anotada, hecha de documentos originales y conversaciones que ella mantuvo con otros artistas o de los artistas entre sí sobre obras que mucha gente nunca pudo ver en persona y que corresponden a un determinado momento. Para su compiladora, este proyecto fue una especie de «diario profesional», de ahí que yo quiera ponerlo en diálogo con otro libro de la crítica italiana Carla Lonzi que es de la misma época y que considero aún más interesante, pese a no ser tan conocido. Dicho libro se llama *Autoritratto* y consiste en una serie de charlas con destacados artistas de vanguardia que se realizaron en momentos diferentes, pero que ella transcribió y recompuso en un montaje textual, recreando un encuentro a varias voces que en realidad nunca tuvo lugar o sólo parcialmente, y en el que se habla, entre otras cosas, del impacto de la tecnología en el arte, la diferencia entre Estados Unidos y Europa en sus políticas culturales o la función de la crítica.

Antes de detenerme en cada caso, diré que el mérito que atribuyo a estos libros es que registraron una doble mudanza: la del arte moderno hacia el contemporáneo y la de sus autoras hacia el feminismo. Su interés, por tanto, no es únicamente documental si no autobiográfico y aquí pienso en cómo se las ingeniaran ambas para describir una situación que aún estaba por enunciarse y que exigía cambios en la crítica. A efectos

prácticos, esto las llevó a deconstruirse profesionalmente y a redefinir su aproximación al otro. Tal y como explica Lippard en el prólogo: «*Seis años* fue uno de mis varios intentos de aquella época por dar un contexto al arte, en vez de explicarlo o teorizarlo. El contexto era mi propia vida en un entorno artístico lleno de ideas liberadoras, donde las fronteras entre ser ‘crítico’, ‘comisario’ y ‘artista’ eran muy difusas»². Es más, si algo se ‘ve’ en su libro es precisamente ese juego de roles: al hacer que «su» escritura se convierta en aquello que está describiendo (una obra de arte), Lippard no reflexiona sobre ello, lo escenifica textualmente. Y lo mismo podemos decir de Cara Lonzi. En *Autoritratto*, un torbellino de voces ocupan la primera página, que arranca de esta manera:

Lucio Fontana: Qué quieres que te cuente si no me dices, a grosso modo, de qué hay que hablar ... lo que debo decir... Tienes que hacerme preguntas, tienes... que provocarme.

Carla Lonzi: Partamos de cualquier cosa, porque yo sólo deseo...

Pino Pascali: Preferiría que hubiera algún tema. Ah!... Ah!...

Mario Negri: Yo podría dejar de ser pintor, productor plástico y convertirme en cualquier otra cosa ...No sé, explorador, guerrero, franciscano.

Enrico Castellani: Olvidé lo que te dije el año pasado y este año ya no sé qué decirte.

Guilio Paolini: Pues yo creo que de estos trabajos, ya te hablé antes. Si me repito es por cortesía.

Getulio Alviani: Así, hagamos así, con calma...

Carla Lonzi: Eso es. Roma, 13...

Luciano Fabro:...de septiembre. Empieza la tarde. Intenta ver si el volumen y la grabadora funcionan. Y bien, Carla, dime algo. Excítame.

Salvatore Scapitta: Tú que eres tan bella...

Pietro Consagra: Me gustaría decir esto, aquí.

Hay algo muy teatral en este barullo en el que cada uno va tomando su sitio. A diferencia de otras veces, aquí no es Lonzi quien inicia la conversación ni parece muy dispuesta a guiarla, lo que implica tener que negociar cómo empieza todo. Si ella pudo permitirse hacer esto es porque, cuando elaboró su ensayo, ya llevaba diez años escribiendo y comisariando exposiciones y tenía una estrecha complicidad con Lucio Fontana, Janis Kounellis y demás interlocutores, como para ensayar otra clase de acercamiento. Esto pasaba por renunciar a la autoridad del crítico y crear una subjetividad distinta y que no implicara hostigar al artista ni fiscalizar su producción, institucionalizando lo que para ella pertenecía al campo de la experiencia. En una carta a su compañera Marisa Volpi, Lonzi lo expresa en otras palabras: «Reconstruir el proceso de un individuo es difícil pero concebible fácilmente, si es de manera abstracta:

«Tal y como explica Lippard en el prólogo: “Seis años fue uno de mis varios intentos de aquella época por dar un contexto al arte, en vez de explicarlo o teorizarlo. El contexto era mi propia vida en un entorno artístico lleno de ideas liberadoras, donde las fronteras entre ser ‘crítico’, ‘comisario’ y ‘artista’ eran muy difusas”»

la realidad es esa, que la cultura genéricamente pasa por universidades, reuniones importantes, eventos políticos y sociales, pero hay un margen que escapa a ese determinismo y que se revela con cierto bochorno en las entrevistas, recuerdos y conversaciones y que capta, aún distante, ese hecho complejo que es la vocación artística»³. Pues bien, si algo refleja *Autoritratto* es, precisamente, «ese margen que escapa». Los rodeos y elipsis que dan vida al texto, su espontaneidad y ecos, así me lo indican. En él no hay nada académico. Quizás es porque Lonzi lo escribió en respuesta a ciertas figuras de gran prestigio en Italia y muy acostumbradas a sentar cátedra como Roberto Longhi, de quien fue alumna. O Giulio Carlo Argan, un historiador y crítico que hizo carrera política. Siendo alcalde de Roma, impuso un modelo muy patrimonial del arte y con el que ella no se identificaba nada. Lonzi, a todo esto, no solo renegó de su profesión. Tras publicar *Autoritratto*, dejó de percibir al artista como una figura que desafía el orden social y pasó a considerarlo como el garante de la hegemonía y privilegios patriarcales, abandonando definitivamente aquel mundo. No lo vivió ni como espectadora. El modo en que es abordada en las primeras páginas —«Tienes que hacerme preguntas, tienes... que provocarme»; «Y bien Carla, dime algo. Excítame»; «Tú que eres tan



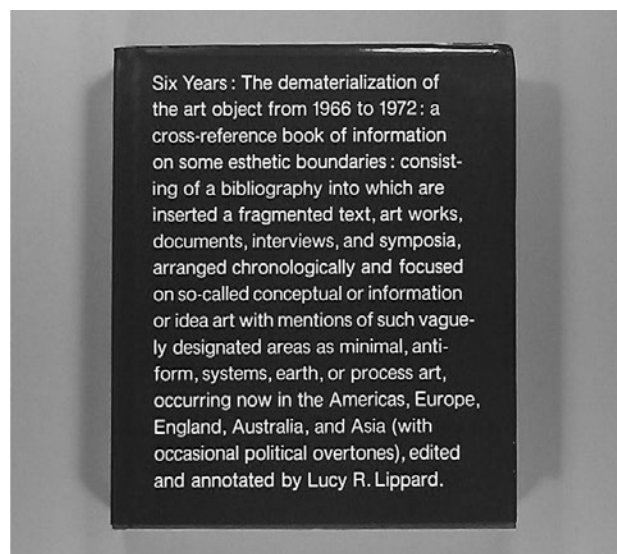
bella...»—, quizás nos ayude a entender su hartazgo, así como su necesidad de generar un entorno distinto y ajeno a la coquetería y seducción que circulaba entonces, en la escena italiana. Ese espacio fue Rivolta Femminile, que fundó en 1970 junto a la artista Carla Accardi, quien también aparece en su libro, y la periodista Elvira Banotti. Es interesante aclarar que, en este colectivo, la liberación de la mujer no se planteó en términos sociales si no simbólicos. Es decir, como una toma de conciencia que debía librarse en el terreno personal y a través del habla. En este contexto, sus integrantes empezaron a reunirse en espacios privados generando un flujo verbal del que extraer múltiples conexiones, tal y como sucede en *Autoritratto*, que yo interpreto como una simulación textual de lo que, posteriormente, ella llevó a la práctica, al sustituir a los artistas por un grupo de mujeres, y esto es lo que hace tan autobiográfico. De algún modo, sentó las bases de su propia transformación.

En cuanto a *Seis años...* también representó una ruptura. En este caso, con el crítico Clement Greenberg, cuyo legado coincidió con el estallido del expresionismo abstracto en Estados Unidos, donde los artistas eran menos promovidos por el Estado (como sucedía en Italia) que por las galerías y revistas es-

pecializadas. Siendo muy técnicos, sus escritos contribuyeron a entronizar a Jackson Pollock y otros pintores, por «su pureza formal». Sin embargo, esta noción quedó completamente desfasada con la aparición del pop art y una diversidad de estilos en los que la composición, el color o la textura fueron problemas secundarios. De pronto, el ingenio sustituyó a la destreza técnica —aunque Duchamp ya anticipase esa posibilidad—, y era como si todo estuviera permitido. El arte llegó a su fin o así lo consignaron varios críticos: de Ernst Gombrich a Hans Belting. Obviamente, lo que murió no fue el arte sino el relato que lo sustentaba, es decir, el de la modernidad y sus conquistas. A partir de ahora, si la crítica quería sobrevivir tenía que aprender a explicarse de nuevo, por eso en *Seis años...* y *Auto-ritratto*, ya no hay un sujeto unitario. Son todo fragmentos de texto que han sido ensamblados de una determinada manera y como resultado de un montaje. Quiero insistir en esto pues se nota que son proyectos muy comisariados y que no aspiran a la objetividad crítica. El hecho de que sus autoras los escribieran al calor de los acontecimientos, incluso para despedirse de ellos, y no en retrospectiva, con la distancia que da el tiempo, es igualmente significativo.

En el caso de Lippard, su ensayo coincidió con un periodo muy convulso socialmente en el que se desmitificó e incluso demonizó el arte como mercancía, lo que a ella le brindó la oportunidad de trabajar de una manera más creativa y próxima a los artistas. En el libro, esta cercanía se percibe en la elección de sus fuentes, que son siempre directas, pues son ellos quienes hablan a través de sus escritos, fotografías y declaraciones, y por cómo se cita. Lippard lo hace en cursiva —así marca su presencia en el texto— y de manera testimonial: se cita porque estaba ahí y era parte de aquello. Dicho esto, el ingrediente autobiográfico aquí queda algo comprometido por el lenguaje, que es usado como información «pura», y su despliegue ya que, al organizar el texto, recurrió a una estrategia muy propia del conceptual. Me refiero a inventariar, medir o agrupar elementos en listas o series para que el espectador los interrelacione verbal o visualmente en su cabeza. En su novela *Yo veo / Tú significas*, que escribió simultáneamente a *Seis años...*, este recurso le permitió construir una narración a partir de varias fotografías descritas verbalmente, mapas y herramientas como el horóscopo o el *I Ching*, entre otros elementos, con un resultado igualmente ambiguo. Según explica, y esto es lo interesante, fue en el proceso de montar ambos libros y pensar en como recolocar sus materiales, que adquirió una subjetividad nueva. Lippard se hizo feminista, pero no tanto por lo que decía sino por cómo lo decía, es decir, tratando de no avasallar al lector/espectador ni imponer su visión desde una pretendida neutralidad crítica. El título *Yo veo / Tú significas* describe claramente esta operación. se trata de crear un espacio nuevo.

En *Autoritratto* sucede algo parecido, salvo que, en este caso, el objetivo inicial no era cartografiar aquellas obras que, desde el conceptual y sus aledaños, nos confrontaron a otra idea del arte y por tanto a otra clase de expectación, sino sacudir al crítico de su pedestal y generar una mayor reciprocidad entre éste y los autores. Esto pasaba por discutir menos el resultado final —ya fuera una escultura, una instalación o texto— y más el proceso o práctica que lo sustentaba. Por eso, el magnetófono fue tan importante en su elaboración. De hecho, existe un retrato de Lonzi en el que aparece junto a esta tecnología y que ella incluyó en el repertorio de imágenes que le cedieron los artistas, a petición suya, para acompañar todo el montaje. Algunas son muy personales. Parecen sacadas de un album familiar y no de un catálogo al uso, pues son retratos de infancia, en el taller, de alguna celebración o viaje. Hay una dimensión doméstica que se ve realizada por el modo en que se van intercalando entre las páginas. Digamos que su función no es ilustrar lo que se dice sino generar un determinado clima, una atmósfera. Esta infor-



malidad también se percibe en el tono, ya que al transcribir sus conversaciones, Lonzi conservó esas impurezas y marcas que suelen pertenecer a la comunicación oral. Hay titubeos, reiteraciones, frases incabadas... Hilos que se retoman y pierden, resonancias. En un momento dado, dice: «¿Que qué es lo que me atrae a mí de la grabación? Personalmente me atrae mucho un hecho elemental: la capacidad de pasar de ciertos sonidos a la puntuación, a la escritura, encontrar una página que no es una página escrita, sino una página que... En otras palabras, es como con los procesos químicos. Te hablo de un sonido que se condensa en signo, eso es todo. Es el gas que pasa a un estado líquido. Me encanta y no sé por qué... Y me encanta poder leer algo distinto de lo que se lee generalmente y que ha sido elaborado en el cerebro, del extenuante acto de pensar»⁴. No deja de ser curioso que Lonzi sea quien transcriba esta declaración: se escucha en el acto de conversar con otros. A diferencia de lo que propone Lippard, donde la escritura es trabajada visualmente e incluso sustituye a las imágenes —como se ve en la portada original—, ella construyó su ensayo desde el oído, aunque el objetivo fuera el mismo. Hablo de forzar una interacción mucho más abierta y relacional, que es lo que nos transmiten los dos libros. En este sentido, me gusta pensar en ellos como en una forma de hospitalidad y no sólo por su manera de «alojar» diferentes materiales y voces sino porque, al hacerlo, difuminaron la noción de autoría, exponiéndola a una negociación continua y con la que estas dos mujeres pudieron, al fin, identificarse y ser ellas mismas.

1. *Sobre el arte contemporáneo / En la Habana*; César Aira. Random House, 2016

2. *Materializing «Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art»*; Catherine Morris; Vincent Bonin. The MIT Press, 2012

3. La carta a Marisa Volpi del 29 de diciembre de 1959 es citada en *Un margine che sfugge* de Laura Iamurri, Quodlibet, 2016

4. Extracto traducido del libro *Autoritratto*; Carla Lonzi. Et. Al/Edizioni, 2010

«NI SE COMPRA NI SE VENDE»

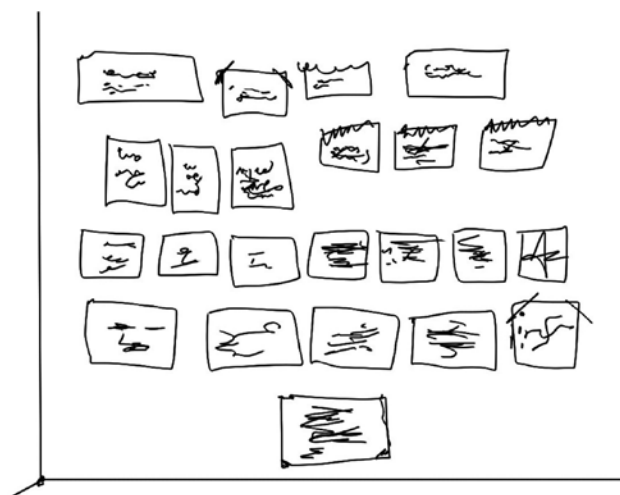
instalación de 23 fragmentos escritos a mano, numerados y con su precio a la vista de la serie «La vida descarada, la vida sin yo o la narración algo atascada»

por **Natalia Carrero**

Técnica: Papel, tinta y cierta solemnidad con la que acaban revisándose las palabras, sobre todo en el caso de N.C., tras la firma del contrato para su exposición pública.

Declaración de transparencia: Por este encargo la artista cobró 300 euros netos.

Boceto de pared, proyecto para la Galería Extramuros, Murcia, agosto 2021:



0.

Hay una, dos y hasta tres voces narradoras incapaces de concretar yo esto, yo lo otro, yo soy, pues no sé. A estas voces que apenas narran, qué les pasa. ¿O qué temen?
0 €

1.

La tullida mental que insiste en escribir resulta antipática o apática, no expresa demasiado las emociones. Debe permanecer siempre alerta, testeando y controlando su estado por si algo amenaza con fallar. Vive mano a mano con el plan de prevención de caídas innecesarias en los despeñaderos de los pensamientos obsesivos infravaloradores.
3 €

2.

Cómo escribir sin concretar, sin decir nada para no inmiscuirme en derroteros que pueden resultar dolorosos. De eso claro que sé mucho.
Todo lo que aprendí y aún sigo desaprendiendo: Evasión, disolución. Piedra de toque.
0 €

3.

Desde que me senté, lápiz en mano, con el objetivo de trabajar con el problema, escribir o exponer sobre el papel lo que ocurría, quedaba paralizada.
¿El problema era yo? ¿Qué o quién era yo?
Las frases no avanzaban. La materia recién escrita me expulsaba. Menuda pesadilla. Tachaduras que nunca hubiera deseado se producían como algo inevitable contra lo que solo podía resistir, insistir en cuando tuviera energías.
Comprobé que esta conciencia que ahora intenta tirar de la memoria, esta pesadilla de lo que era y no era yo, formaba parte del problema más amplio de la casa, entorno agitado que no permitía encontrarse o desencontrarse en ese espejo que a veces resultan las miradas de quienes acompañan en la infancia.
7 €

4.

¿Quién cuenta o intenta contar?

La autora N.C. retoma en abierto el proyecto de escritura sobre su incapacidad de comprender el mundo en el que se embarcó clandestinamente en 1985. Lleva años sufriendo recaídas en estados psíquicos no deseables. Ha contabilizado más de treinta episodios en los que suele experimentar un radical desformateo, con la correspondiente amenaza de disgregación. Aunque persisten los pensamientos suicidas, se esfuerza hasta conseguir mantenerlos a raya.

Acerca de los peores momentos fue tomando algunas notas con la intención de elaborarlas. Organizarlas y editarlas bajo el título *El libro de las crisis* sería un modo de compartirlas, echarlas a rodar en busca de ¿más incertidumbres?

7 €

5.

No sabe hacerlo de otro modo. Si no coloca lo que escribe dentro de una primera o tercera persona, mujer, máscara desde la que verter las palabras con su correspondiente artificio, lo que sale se desparrama, se desborda y resulta emitido por una boca cualquiera.

Podría decir: El habla es agua. Ni el habla ni el agua son de nadie.

3 €

6.

Mirad, voy por la calle y todo esto escribo y visualizo sobre un fondo urbano neoliberal. Madrid rebosa bares de todas las calidades y precios de brebajes. Lo que ahora estoy oteando es mi dispositivo conectado a las ondas wifi cuyas corrientes nos mecen y adormecen. Al mismo tiempo me desplazo con la atención justa para no chocar con quienes se acercan de frente, ni cruzar los semáforos en rojo y, quién sabe, quedar trastocada bajo los efectos de un accidente de tráfico casi mortal. Soy la idiota que se niega a pensar mejor ni peor.

Es porque no puede, se pensará.

Ya no sé si es que no puedo, o que no quiero. Está bien ser idiota, y algo pobre de paso, este yo como eje que se siente libre, que no se debe a nada, respira.

7 €

7.

Luego suele acontecer este pequeño drama:

Llego a casa y todo lo escrito en el aire con la convicción de que podía llegar a fijarse en el papel, se desvanece.

Colgada y sin hilo quedo a este lado de las emisiones comunicativas defectuosas.

Querida ingeniería de telecomunicaciones, cómo me hubiera gustado conocerte y ser tu amiga.

3 €

8.

Repetición del pequeño drama en cámara lenta donde, con un poco de suerte, se observarán más detalles porque voy a esforzarme un poco más:

Abro la puerta de casa y se me escapa un hola. Ya se desprendió la pizca de amor involuntario tras el cual anticipo que nada voy a escribir porque el saludo tiene su efecto. Se me acercan vidas que me hablan y requieren, el ruido embarga, toda la casa me saluda y requisa sin que recuerde mi pasado inmediato. No sé nada de esa que iba por la calle cargada de letras y objetivos de escritura solvente.

Por dónde iba lo que estaba pensando, para más tarde reflexionarlo y trabajarlo. No importa. Suena el interfono. El sector servicios en cuya precariedad apenas pensamos trae paquete. Ah, es la equipación de baloncesto. Puerta se abre, puerta se cierra. El ruido que no cesa. Montón de ropa en el suelo frente a la lavandería que regento. La mujer que vive en la esquina ¿senegalesa, etíope? dispara palabras incomprensibles que esquivamos.

En lugar de sentarme en el escritorio, ya lo he contado mil veces, me dispongo a teclear botones de lavadora y de placa de cocina, no de inducción. En menos de diez minutos lo habré impregnado todo de un aroma a sofrito de ajo y cebolla que a lo mejor sirve para abrir apetitos. Quedará patente que no soy quién para decir nada serio. Qué podría esta cocinera aportar a la literatura. Lo suyo siempre queda en un nivel inferior, de calidad mínima.

¿Cómo me atrevo a reproducir estos pensamientos que atentan contra mi integridad? Claro que tengo la respuesta y aquí va: Será que no soy íntegra. Estoy desintegrada. Fragmentada. Por eso dibujo letras volando aquí y allá, borboteando y burbujeando en ollas y sartenes, cazos y demás enseres. Dadme una pared y la estamparé de letras escritas con salsa de tomate frito.

13 €

9.

Me pidieron que enviara la factura y no lo hice porque una de las voces de mi conciencia, o mi inconsciencia, valoró negativamente el trabajo entregado.

Qué texto tan irrisorio quedó al cabo de tres meses machacando el ordenador, abriendo y cerrando documentos y ventanas en búsqueda infructuosa de tu factor diferencial, el tono a través del cual modular tu voz más verdadera y sin tretas, tus dotes en declive evidente para escribir, ¿el qué? ¿Cómo vas a facturar esa cutrez?

Eran trescientos euros. Debía de estar mal, en una de mis crisis, sin cuerpo para afrontar otra pugna mental contra la sentencia recién proclamada.

7 €

10.

Dejé pasar la vida de esa manera apática en la que suelo dedicarme a no intervenir, vestirme de docilidad casi perfecta y ejercer de mujer blanca anodina que apenas entiende y que, como de nada sabe, qué podría aportar.

Es mi manera de clasificarme o etiquetarme junto a quienes nunca tuvieron ni tendrán las oportunidades de estudiar y leer lo que les pida el deseo, menos aún de trabajar en algo cuyos horarios y condiciones sean de propia elección. Estoy pensando en algo como esta tarea, la lectura y la escritura, que debería estar aprovechando a destajo, practicando y argumentando, tal vez señalando esto y esto también, visibilizando y tergiversando la sintaxis si fuera preciso, en beneficio de este discurso brotado del centro de mi ser y sus experiencias con el dolor, la náusea y la muerte. No es otra cosa que el discurso idiota de esta escritura con tendencia al quiebre, la ruptura y la grieta. La casa con paredes y tabiques derrumbados. En las pocas ocasiones en que lo escrito muestra la posibilidad de resultar algo firme me veo impelida a atajar el asunto. No puede ser que lo haga bien, de ninguna manera. Rompe y rasga, haz trizas y machaca. Y nunca rentabilices ni una sílaba. Hazlo mal y peor, obvia la factura. Esto sí puedes: regresar a los quehaceres verdaderos, inmemoriales y anónimos. Abrir el interfono para que la cartera deje la correspondencia en los buzones, rellenar el humidificador, atender al reclamo del jazmín cuya tierra está seca. Solo tú percibes las necesidades básicas, para eso tienes un sexto y séptimo arte.

13 €

11.

No eres capaz de escribir cada día, y además eres obsesiva. Tiendes a colgarte de los bucles. Comienzas una frase y persigues algo una y otra vez. Durante semanas indagarás en la causa principal de las facturas no emitidas, pues en realidad lo has hecho en más ocasiones. Mientras la precariedad como asunto crece como una bola de nieve en el debate público entre intelectuales, en tu cómoda clandestinidad cierras el pico mientras te dedicas a regar plantas y pasar la aspiradora, la radio a todo volumen con puntuales y enjundiosos partes de guerra y la mente, la mente humana en general de la que formas parte, a saber dónde, pulverizada y para qué.

Es mi derecho a la inexistencia, escribiste un día, a una hora bienaventurada. Y ampliaste la idea hasta alcanzar una extensión de ocho páginas. Ocho increíbles páginas, todo un logro para una como tú. Cumplirías con el encargo, envías-te el texto. Pero vayas a considerarte por ello escritora. No emitiste la factura a conciencia, por considerar que tanta composición descolocada no tenía valor.

Quieres y puedes escribir mal, y encima lo haces. ¿Cómo ibas a facturar ese despropósito?

13 €

12.

De esta manera revulsiva, regurgitando restos de naufragios, insisto en escribir.

Contra mí misma, faltándome al respeto, explotándome para no cobrar. Arrojando por el suelo la profesión. Pero ¿qué profesión? Lo mío no tiene nada que ver con esa palabra. Alguien escribió *El oficio de escribir*. Alguien escribió *El oficio de vivir*. A lo mejor yo podría escribir *El maleficio de la tullida*.

Mis experimentos con la tinta no comenzaron por vocación sino por invocación de algún antídoto para el dolor. Probetas, tubos, expolios, sótano, pinceles, papeles, electricidad, cables, rayos a la aberración humana que yo representaba e invocación del consuelo.

Lo suyo nunca fue escribir sino un sinvivir tratando de comprender por qué tanto empeño en que se adaptara al medio en el que quiso el designio que aterrizará.

7 €

13.

Salgo despedida del texto o el texto me despide. Fuera, expulsada. Está usted despedida, váyase y no se le ocurra retomar esta parte de su curriculum que podría titularse *Soy esta mierda y a quién le importa*. No es la primera vez que me sucede esta etiqueta roja mostrada por la mano que arbitra el campo semántico.

3 €

14.

En la relajación final de la clase de yoga básico la profesora susurra ojos cerrados, acurrucaos como si estuvierais en el vientre de mamá.

Ya estamos otra vez. Abro los ojos. Toda la relajación muscular y ¿espiritual? acopiada durante la sesión de hora y media se desvanece. ¿No podría limitarse a decir acurrucaos como un colchón cómodo en un entorno agradable? ¿Por qué precisamente el vientre de mamá?

Miro los quince o veinte cuerpos acurrucados, me pregunto si no habrá en esta sala alguna persona huérfana, o que hubiera forcejeado con una madre extraña y confusa, que si amenazante, necesitada, adicta a las pastillas o a otras sustancias, con la que apenas se comunicó, no logró establecer un vínculo que apuntalara y definiera más o menos quién era yo, quién era ella. Yo, hija de ella.

Aunque salí de su vientre, nunca fui la hija de mi madre. No me apetece relajarme como si me encontrara en el vientre de mamá.

7 €

15.

Mientras leo las noticias el algoritmo me va mostrando en la pantalla sugerencias de talleres y libros con eficacias y lugares comunes que podrían cambiar el rumbo de mi ¿asco vital? *Empieza a pensar en positivo. Cuida tu luz interior. Siete claves para escribir sin implicarte. Los beneficios del camino de la creatividad indolora.* Empieza a leer las primeras páginas.

Abro el último y olvido el primer consejo que leo. Mi máquina lectora lo ha triturado y reconvertido al instante: «No confundas arte y vida, o finge que vives para el arte y aprende a comercializar tus producciones en las mejores plataformas».

7 €

16.

El presente texto muestra una composición descolocada. El comienzo se leerá hacia la mitad. Carecerá de final. La línea argumental, las variadas líneas, bueno, como la vida misma. Llamen a la puerta. Suena el móvil. A ver qué mensaje. No, es una noticia, fotografía negra y roja.

En la cocina del mundo hay guerra, suministros en peligro, sabotajes, humaredas al rojo vivo.

3 €

17.

Sus padres intentaron regalarla a dos familias que ya tenían su buen número de criaturas.

Primero a los Martínez Pou. Después a los Barrera Roig. Ninguna aceptó.

Ni se compra ni se vende, se regala.

No era común que, en Barcelona años ochenta, un matrimonio supuestamente normal quisiera ofrendar a su hija de once años. Una tía aseguró que querían darse a la fuga por fraude económico.

Ahora podría señalar que fueron una pareja tóxica, esta palabra más actual, y esperar a ver qué, a ver si algo cambia, si el asunto pasa al olvido; deslicemos el dedo y siguiente pantalla. 13 €

18.

Acciones de una mujer extraña incluso para sí misma.

Escribe sobre una de las piedras que colecciona: “Toda yo soy un manuscrito indefenso.” Aforismo de Marina Tsvetáyeva.

El sueño de alcanzar una cima desde donde lanzar piedras. O dejarlas en lo alto, palabras para los cielos. De momento tiene cinco piedras, cada una con su mensaje, resistencias.

0 €

19.

La intentaron regalar. Envoltorio, lazo, ¿agradecimiento?, sin todo eso.

Más tarde, esa noche de niña que no recuerda, el recuerdo inventa hasta creer que así fue: Empezó a no cenar. Siguieron días de no comer.

0 €

20.

La vida tratando de averiguar por qué no podía escribir con esa compleja sencillez que sirve para que todo se lea y se comprenda de manera clara y sin merodeos que tergiversan. Empezó siendo opaca, tachando, borrando. Palabras que no decían, ejercían de bloques de protección forzosa porque le habían adoctrinado en silencio para que no supiera, no tenía por qué desear saber nada de los fraudes económicos, de las transacciones o regalos de personas.

La ignorancia como un estado fijo, defecto radicado en su interior que la escritura trasluce

3 €

21.

¿Por qué insistirá tanto esta mujer en escribir y publicar? ¿Será que pretende ahorrar en terapias?

0 €

22.

Se nota que estamos llegando al final, nos encontramos ante los últimos estertores de un texto transparente que va mostrando el precio, tirado, de sus fragmentos.

Las tarifas actualizadas, sujetas a modificaciones de último minuto:

De 2 a 5 líneas: 3 €

De 5 a 12 líneas: 7 €

Más de 12 líneas: 13 €

El título se puede cambiar según preferencias de lectura del consumidor (en masculino).

23.

Ahora que se ha rentabilizado tanto la intimidad, hasta la última mota de polvo erradicado de las casas que conservan nuestros libros, hasta la última analítica de nuestras vísceras, estas líneas proponen guardar sus reservas. Descontar. Apartar el foco de las zonas discrecionales y apagar las luces para que deje de verse el espectáculo innecesario.

No selfies, no postear el emplatado del domingo ni compartir panorámicas de los paisajes que nos empeñamos en fotografiar por mero lucimiento. Exceso de visibilidad. Apagar interruptores, con lo cara que está la electricidad, y considerar lo esencial.

Por una literatura del cuerpo y poco más como lo único que se tiene y con el que se hace lo que quiere. Por eso la tullida escribe así.

7 €



Fotografía de Nina Subin

Valerie Miles

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



Fotografía cedida por la autora

Brenda Navarro

Ha sido coordinadora de programas literarios, redactora, guionista, reportera y editora. *Casas vacías*, su primera novela, publicada en Sexto Piso, fue premiada con el XLII Premio Tigre Juan y publicada en 7 idiomas. Su segunda novela *Ceniza en la boca* se publicó en 2022.



Fotografía de Isabel Wagemann

Socorro Venegas

Es escritora y editora mexicana. Entre sus libros están las novelas *La noche será negra y blanca* y *Vestido de novia*; los libros de cuentos *La memoria donde ardía*, *Todas las islas*, *La muerte más blanca* y *La risa de las azucenas*. Sus cuentos se han traducido al inglés y al francés, y han sido recogidos en varias antologías. Fue escritora residente en el Writers Room de Nueva York, becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y del Centro Mexicano de Escritores. Ha dirigido proyectos editoriales en el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Nacional Autónoma de México, donde creó la colección de novela y memoria *Vindictas*, que recupera la obra de escritoras latinoamericanas marginalizadas por el canon del siglo XX.

CORRESPONDENCIAS

Soledad Venegas y Brenda Navarro:

LENGUAS COMO RÍOS SUBTERRÁNEOS

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

Entre las múltiples maneras de ejercer y vivir la literatura, la figura de la escritora comprometida con la vida pública ha adquirido excepcional relevancia en los últimos años: con la comunidad y contra las opresiones de la sociedad en todo el mundo desde las redes de la solidaridad implícitas y explícitas. Socorro, Brenda, las dos sois escritoras mexicanas reconocidas internacionalmente y admiradas por una legión de lectores, pero también ejercéis un papel clave en proyectos colectivos para visibilizar y recuperar la obra de escritoras: #EnjambreLiterario o Ellas Cuidan en el caso de Brenda, o el proyecto y libro que quiere recuperar también la obra de quienes han sido desplazadas del canon, *Vindictas*, que edita Socorro. El Festival Hispanoamericano de Escritores nos reunió bajo el volcán recientemente en la isla de La Palma y exploramos las graves circunstancias de la realidad mexicana. Ahora que ya no estamos juntas, seguimos correspondiendo porque quedaron muchos asuntos por tratar:

BRENDA NAVARRO

Mira cómo son las coincidencias, llevaba varios días queriendo escribirte y aquí estamos, narrándonos. El otro día mencioné tu trabajo en la colección *Vindictas* y dicho sea de paso, lo bien que lo pasamos en el Festival Hispanoamericano de escritores en La Palma. Tengo especial cariño por La Palma porque esas conversaciones que pudimos tener entre mesas y entremesas, me hicieron recordar lo mucho que hemos tenido que

trabajar –por nuestra cuenta, luego en conjunto, y después en muchas bifurcaciones que nos unen de alguna otra manera– para que las escritoras sean parte del espacio público y no solo una moda.

Y esto es justamente lo que hablaba con mis interlocutoras españolas interesadas en conocer más literatura latinoamericana: Existen tantas historias contadas y por contarse, que nos resulta increíble que todavía tengamos que estar justificando

el trabajo de redes por el que nos hemos recomendado las unas a las otras en donde no existan intermedios que ralenticen o invisibilicen esto. ¡No se pueden creer que existan otras formas de habitar la literatura!

¿Sabes qué me está rondando la cabeza en estos días con todo lo que pasa en el mundo? Que lograr que haya canales institucionales, no institucionales, *underground* y casi silenciosos en donde exista literatura escrita por mujeres, es una de las

«No por alimentar un falso boom, fíjate qué idea más pobre: como el boom latinoamericano no incluyó escritoras ahora ellas generan el suyo. Como si de eso se tratara, de alcanzar por codicia unos reflectores. Necesitamos lectores más que reflectores; personas que quieran fijarse en que se ha perdido de la literatura escrita por la mitad de la humanidad, algo que implica un trabajo inteligente y amoroso»

cosas que hemos aprendido justo por ser mujeres. Y este conocimiento aprendido y compartido es lo que más molesta al canon que lo quiere todo inamovible, estable, sin fisuras. ¡Qué bueno que nuestras conversaciones sean parte de esto que molesta! Qué buena la incomodidad que nos hace movernos y mover al mundo.

SOCORRO VENEGAS

¡Me encantó que nos encontramos en La Palma! La isla con sus regiones petrificadas por la lava y con su gente tan viva, cercana, amable. Recuerdo nuestras conversaciones sobre este movimiento telúrico, también volcánico, de escritoras exhumando escritoras –y aquí uso una expresión de mi querida María Fernanda Ampuero. ¿Hasta dónde es necesario un proyecto como Vindictas? ¿Será más preciso preguntar hasta cuándo? Hace poco

una escritora muy admirada me dijo que la ONU ha calculado que en 200 años ya habrá igualdad.

Sinceramente, quisiera creerlo. Pensemos que sí. De todos modos, para alcanzar esa orilla hoy necesitamos generar en la memoria lectora el recuerdo de estas autoras que el canon dejó fuera. No por darles voz: la tienen, ahí está en sus libros. No por alimentar un falso boom, fíjate qué idea más pobre: como el boom latinoamericano no incluyó escritoras ahora ellas generan el suyo. Como si de eso se tratara, de alcanzar por codicia unos reflectores. Necesitamos lectores más que reflectores; personas que quieran fijarse en que se ha perdido de la literatura escrita por la mitad de la humanidad, algo que implica un trabajo inteligente y amoroso.

En La Palma también pude conocer otras reacciones hacia los proyectos que buscan visibilizar a las escritoras de otros tiempos; un escritor me

explicó por qué los editores no las publican y en consecuencia por qué ya nadie las lee: es porque ya están muertas.

Me parece muy bien incomodar. Creo que es un gran verbo-lugar para crear, para disentir, para recordar y resguardar. Me pronuncio por que sigamos resultando muy incómodas allá donde vayamos.

Te escribo mientras escucho las campanas de la iglesia del pueblo de Ocotepc, hoy las calles están llenas de puestos que venden flores de cempasúchil, veladoras, pan de muerto, y preparamos el umbral de la noche en que vendrán a visitarnos nuestros muertos. Pensemos en libros que sean portales siempre abiertos para ellas, las escritoras inmortales: María Luisa Bombal, María Virginia Estenssoro, Marta Brunet, Nelly Campobello, Alaíde Foppa...

BRENDA NAVARRO

1 de noviembre de 2022

Me dices campanas, me hablas de Ocotepc y de Cempasúchil y yo te leo con esa sensación de extrañar más lo que se extraña siempre. Así que compenso esa ausencia –la de les nuestres, pero incluso la mía en México, en donde estás tú– con pan de muerto de cuatro euros que venden en la Mallorca y me lo como mientras bebo una taza de té moruno que venden debajo de casa.

Fíjate que me hablas de libros como portales y me remites a la idea de puentes y de pasadizos que nos permiten encontrar lugares que no hemos habitado pero que, mediante los libros, estamos invitadas a entrar, sentarnos y escuchar. Esa idea de entrar a una casa y conocer la intimidad que nos muestra la condición humana como tal, es mi idea de literatura.

¿Cómo le explicas eso a los escritores que ven muertas a las escritoras, aunque están más vivas que nunca y además nos dejan entrar a su casa? Todavía apelo a las conversaciones con quienes no piensan como yo, porque como dices, no somos una moda, no hay un boom, y, sin embargo, sí que noto esta necesidad de quienes se dicen próceres de la «verdadera» literatura, de reconocerse solo en su verdad. Ha de ser complicado creer que dominas al mundo y que luego la vida te muestre que esa es la mejor ficción que has construido.

Y pienso en Agota Kristof por la forma en la que decidió habitar el mundo. Fue una persona tan crítica con sus decisiones, con su entorno, y especialmente con los «grandes temas» que, con las minucias de las rutinas, logró dimensionar aquel exilio que tuvo que vivir y que con el paso de los años le pareció una tontería. Con el exilio, decía, dejé mi vida y mi historia,

y al haberme quedado, lo único que hubiera perdido era un esposo.

La distancia y la incomodidad siempre van de la mano y me pregunto ¿qué tanto han dejado las escritoras a su paso, qué exilios literarios las han obligado a vivir?

SOCORRO VENEGAS

1 de noviembre de 2022

Brenda querida, ¡cuatro euros por un pan de muerto! Lo que cuesta la nostalgia. Acabo de poner una ofrenda y me ayudó Marcelo, mi hijo, del que te hablé tanto. Son pasadas las nueve de la noche y me pregunto si no habrá venido ya el alma a la que le dedico este sencillo altar, qué tal si vino buscando su mezcal y aun no estaba listo el camino de pétalos para guiarla, ay, me angustió. Te mando una foto del altarcito, es muy sencillo, ¡si vieras lo que hacen aquí en Ocotepc!

Pienso en eso que decía Borges sobre dedicar un libro como el modo más sensible de pronunciar un nombre. También lo es dedicar una ofrenda en Día de Muertos.

Hoy visité a Sylvia Marcos, esa gran pensadora feminista. Hablar de género fluido es algo que permea sus reflexiones hace tiempo, y muy muy lentamente se va abarcando esa inteligencia. Hablamos de los muxes, las personas del istmo de Tehuantepec, en Oaxaca, que rompen con el binarismo de género. Le conté a Sylvia de mi reciente lectura de Muxitán, el poemario de Elvis Guerra, poeta muxe que escribe en didxazá (zapoteco) y en español. Él habla de una identidad indígena queer y sus poemas van de la experiencia homoerótica, de la soledad, «del dolor atroz de la felicidad» (este verso se me quedó). Sylvia me contó que es un

honor para los padres tener un hijo al que en otros espacios estigmatizarían. ¿Sabías que en didxazá no hay géneros gramaticales, no necesitan distinguir hombre de mujer? Me pregunto si podemos aprender de esas experiencias aparentemente periféricas, aparentemente minoritarias, para comprendernos mejor. Sylvia habla de un «racismo espontáneo», del que a veces la gente ni siquiera se da cuenta. Tal vez también hay un machismo espontáneo, ¿no? La creencia de que ellas no podían escribir tan bien como ellos.

Otra gran enseñanza recibí de Ruperta Bautista, poeta tsotsil de Chiapas. La invitamos a presentar su nuevo libro en la FIL Guadalajara y su respuesta fue que no podía ir porque primero tenía que presentarlo en su comunidad. Es otra forma de pensar y actuar, es tener el corazón en donde están los más tuyos y considerarlos parte de todo aquello que produces, y es descolonizarse para decirlo rápido.

Me conmueve mucho saber que en México hay estas otras maneras de pensar, crear y vivir la literatura.

BRENDA NAVARRO

Estuve caminando desde la Torre del Oro del río Guadalquivir hasta el hotel en el que me hospedo en el barrio de Triana y no dejo de maravillarme que sea justo este río el que conectaba a Madrid con la Nueva España. Estoy aquí, ahora, y hace tanto ya de los barcos cargados de oro que llegaban a esta ciudad, y, sin embargo, siguen tantas heridas abiertas y tantas preguntas por responder.

Cuando me preguntan qué es lo que me conforma como escritora y se empeñan en nombrarme como una escritora con apellido (etiquetas como latinoamericana, escritora

salvaje, feroz, mordaz, etc.) tengo que respirar profundamente y explicar que justo ese racismo estructural hace que las escritoras –sí, las escritoras– pasemos la mayoría de nuestro tiempo en el espacio público justificando nuestra presencia, nuestra historia y nuestros motivos para escribir. Y no sabes las ganas que tengo de que tú y yo, y nuestras colegas, hablemos de literatura, de lo que nos gusta, de lo que nos interesa y nos emociona y nos inquieta en el mundo y que busquemos canalizar mediante la escritura. No como una expiación o una sanación, sino como una problematización del mundo.

No dejo de preguntarme qué es lo que deseo hacer como escritora, hacia dónde quiero caminar y con qué ritmo y constancia quiero escribir. Y todos los caminos me llevan a las heridas de la infancia, es decir, de México. De eso que presencié de pequeña, eso que absorbí, que introyecté para ubicarme en el mundo y formar mi identidad. Y no sabes, querida Socorro, el alivio que me da verlo, no solo con la distancia de los años, sino con la distancia geográfica. Porque entonces juego con ello, me narro de distinta forma lo que me interpela y dejo que la memoria, pero especialmente la construcción de la memoria colectiva sea la que me guíe.

Te cuento del Guadalquivir y de la torre porque no creo que haya algo más hermoso, al menos esta noche, que reiterar, que todo está conectado: presente, pasado, futuro y que vale la pena narrarlo. Futuro, querida Socorro, qué hermosa palabra para definir la literatura que nos une de distintas formas.

Te mando un abrazo deseando que un día podamos tomar agua de Sevilla juntas, frente a un tablao.

SOCORRO VENEGAS

Esa necesidad impuesta de justificarnos qué dura es. La justificación más difícil sería la que me enfrenta a una borradura vital. Perdí una lengua y todo lo que en ella hay de entrañable, misterioso y gozoso. Podría llamarla mi lengua materna porque ese es su origen.

Leo estos días la autobiografía de Jeanette Winterson. Como hija adoptiva tuvo el problema de conciliar eso que pudo ser con aquello en lo que se convirtió. Si hubiera crecido junto a la madre que la engendró no habría tenido educación ni libros. Se pregunta cómo ser justa, cómo no menospreciar ese otro mundo, y al mismo tiempo se siente agradecida (¿aliviada?) por haber encontrado un destino en la literatura junto a la madre adoptiva, que no era una perita en dulce, sino una tremenda adversaria, de la que dice algo así como: es un monstruo, pero es mi monstruo.

Sándor Marái dijo que no hay deseo más doloroso que el de ser alguien diferente. Pienso que no es menos difícil comprender que se pudo ser alguien distinto. Descubrir una ausencia, un hiato alrededor del cual se configura la vida.

Yo tenía 7 u 8 años cuando supe que mi madre era ella y alguien más. La oí hablar en una lengua que nunca había escuchado. Y tampoco sabía que su interlocutora, la abuela, hablaba ese idioma extraño. Me di cuenta que más gente se comunicaba así en las calles de ese pueblo de Morelos donde estábamos de visita. Me cansé de preguntar qué decían, a veces me contestaban, a veces era un estorbo en la fluidez de sus charlas. No me enseñaron a hablar en náhuatl. Aunque no quedó dicho nunca, mi madre dejó en claro que su lengua era su secreto. Y era uno cuya preservación tenía el sentido de proteger a sus hijos del racismo doloroso que padeció en carne propia: en la escuela el castigo era cargar piedras bajo el sol si no se dirigían en español a los demás. Hace

pocos años escuché decir a Alfredo Pérez, un gran promotor de lectura y maestro normalista en una comunidad de Chiapas, que cuando era niño el maestro lo dejaba orinarse encima si no pedía permiso para ir al baño en español. Él solo hablaba chol.

Mi mamá me cuenta que Emiliano Zapata hablaba en náhuatl con la gente, a ella se lo describió así su abuelo, que combatió junto a él. El lema de esa Revolución tendría que haber sido Tierra, Libertad y Lengua, algo así, ¿no crees? Pienso en pueblos enteros que enterraron el idioma que mamaron de sus madres para sobrevivir. Esas lenguas son ríos subterráneos en un país que sigue siendo profundamente racista y clasista.

Sin ánimo de justificarme, pero sí de comprenderme, siento que, al buscar la literatura, al escribir, también hallé mi lengua secreta. ¡Qué ganas de probar esa agua de Sevilla contigo! Te mando un Guadalquivir de abrazos.

BRENDA NAVARRO

No sabes lo que me encanta hablar sobre el papel de la lengua materna en la configuración de nuestra identidad. Especialmente ahora que veo a mis hijas desprenderse de lo que yo pensaba que las configuraba por el simple hecho de escucharme.

¿Has visto esos videos donde sientan a un bebé solo dentro de una habitación y muestran su reacción cuando ve que la persona que estaba a su lado se va y comienza a llorar hasta que escucha el sonido de los latidos del corazón y entonces se calma y se queda atento escuchando? La explicación científica es que los bebés reconocen ese latido que escuchan desde el vientre de la madre y lo relacionan con ella, así que para un bebé es como estar en casa. Por mucho

«Y no sabes las ganas que tengo de que tú y yo, y nuestras colegas, hablemos de literatura, de lo que nos gusta, de lo que nos interesa y nos emociona y nos inquieta en el mundo y que buscamos canalizar mediante la escritura. No como una expiación o una sanación, sino como una problematización del mundo»

tiempo creí que esas referencias infantiles harían que mi hija mayor siguiera configurándose a través de nuestro mexicano practicado en casa. No es así, al cerrar la puerta de su habitación, escucho en ella un acento que ya no me pertenece, sino que le pertenece a ella y a la ciudad que habita.

Algo similar pasa con mi hija menor. Me aferro todos los días a que comparte mis códigos, mis fonemas, mis sonidos, pero no es así. Hay en ella una forma de estar en el mundo que la distancia irremediabilmente de lo que yo fui. Soy una extraña para ella en ese sentido –esa otra que tú reconociste en tu madre– porque, aunque parece que hablamos el mismo idioma, si hay algo que me separa de mi hija es que no habitamos del mismo modo las palabras.

El último duelo interno que tuve fue cuando mi pareja y yo bromeamos con mi hija mayor y le dijimos que si iba a una fiesta tendría que traer itacate. ¿Itacate? Me preguntó asombrada. ¿Qué es eso? Y aunque desde ese día trato de incorporar más palabras de mi lengua materna a su lenguaje, sé que mi estar en el lenguaje morirá conmigo.

Pero, por favor no me malinterpretes, no seré yo la que quiera usar su experiencia personal de hablar español mexicano y castellano como un acto de tristeza cuando justo tú y yo sabemos

lo mucho que importa que esos tantos idiomas que persisten a pesar de todos en México, es justamente por la memoria colectiva y la búsqueda de la justicia social. Es aquí donde más que sentirme agraviada, me siento agravante de la situación: cómo, al tener la oportunidad de trabajar con las palabras de manera profesional puedo hacer que mi lengua materna sea parte de mi entorno, pero también del mundo. ¿Qué herramientas me hacen falta para mantenerla viva? Me conformo, querida Socorro, con tus palabras, me digo ahora mismo, mientras estoy entre Sevilla, Badajoz y Madrid, que me basta por ahora pensar que seguimos siendo caudales de los ríos subterráneos que alimentan las lenguas secretas.

Gracias por pensar conmigo en estos días de tránsito donde todos los días me he estado preguntando cuándo es que volveré a casa y ya no sé si hablo de Madrid, de mi gente o de México. ¡Qué lío!

SOCORRO VENEGAS

Tal vez sea inevitable que en algún momento terminemos siendo extrañas para nuestros hijos. Es como si ellas y ellos estuvieran construyendo un idioma para separarse, para contrastar sus mundos sociales y

afectivos con los nuestros. Y aunque puede ser doloroso, para mí no hay nada más fascinante que ver eso en otro ser humano, cómo se transforma y singulariza ante nuestros ojos, que se vuelva otro. Otro, diría Sylvia Marcos. Aunque mi hijo y yo compartimos nuestro español mexicano, de verdad a veces siento que me habla en otra lengua. Más de una vez me ha desarmado con la claridad de sus argumentos. No conozco su biblioteca porque prácticamente solo lee en digital. Sé que comprendes cuánto me gustaría husmear por ahí. Ahora, ¿sabes dónde están todos esos libros que leí con él cuando era niño? Pues los conserva celosamente. No se deshace de ninguno.

Trabajamos con el lenguaje y buscamos en él nuestras preguntas porque ya sabemos que las respuestas no son tan divertidas; necesitamos la esperanza que en muchos momentos nos ha dado nuestro oficio. Muchas gracias por esta correspondencia entrañable y por dejarme acompañarte en esos viajes que te llevan a muchos lugares, pero también a casa.

Escenas desde el autobús

por **Gioconda Belli**



Mis exilios y las ciudades donde debí refugiarme, primero de 1975 a 1979 y ahora en 2022, significaron, además de los múltiples cambios en mi vida y las maneras de vivirla, la necesidad de recurrir al transporte colectivo. Recuerdo, en 1976, en ciudad de México,

unos autobuses grandes que recién habían sido puestos en circulación y que llamaban Delfines. Eran mis preferidos pues no era permitido que nadie fuera de pie. No siempre podía uno atraparlos y entonces era obligatorio subir en los abigarrados colectivos donde se corría el riesgo de robos o de manoseos. En Costa Rica, 1977, los buses eran destartalados y viejos, pero puntuales y sin los riesgos de los mexicanos. Cuando, de adolescente, estudiaba en Madrid, tomaba con amigas el metro a Sol, del que recuerdo el olor a ajo y un terrible apretujamiento. Hasta el día de hoy, en este exilio madrileño, no soy por lo general usuaria del metro. En cambio, he desarrollado una admiración y gusto por el extraordinario sistema de autobuses de la ciudad. Puedo decir que mis viajes a donde quiera que vaya dentro de esos amplios, pulcros y cómodos vehículos, me brindan la ocasión de observar, no sólo el mundo de las calles, sino la variedad de rostros, maneras y atuendos de sus ocupantes. Es fascinante escuchar los fragmentos de conversaciones, asomarse a esos breves intercambios y especular sobre vidas ajenas en ese efímero tiempo compartido. Por mi oficio ocupo el tiempo en ejercicios mentales para describir las fisonomías que suben o bajan en las paradas y siento sana envidia por los escritores que tienen el don de hacerlo bien. Yo encuentro difícil lograr que las facciones revelen la personalidad de un ser humano en un

acto de prestidigitación descriptiva. Opto más bien por los gestos. Hay un tipo de pasajeros, por ejemplo, mujeres y hombres mayores, parejas en las que adivino largos años de matrimonio, en las que me sorprende percibir el amor transformado en una larga y cultivada aceptación. Generalmente son ellas las que han encontrado la manera de apaciguar la impaciencia de los maridos, tocarles la mano, sonreír de una forma que dice que no deben preocuparse, todo está bajo control, dejámelo a mí. No falta el reverso comportamiento, sobre todo cuando ella usa bastón, o se sientan ambos en los asientos reservados para la tercera edad, y él con su físico de ancha cintura, su cara redonda, no muy agraciada, el pelo ralo, exuda un tierno aire de preocupación por ella cuando en las violentas maniobras del autobús deben levantarse ambos para acercarse a la salida. ¿Cómo describiría sus rostros? me pregunto, porque son tantas las similitudes. Uno se da cuenta de que, per se, los rostros son homogéneos; es el espíritu que habita los cuerpos lo que convierte las fisonomías en historias.

Las mujeres de mediana edad, españolas, usan zapatos cómodos, bailarinas, o esos tradicionales mocasines de hebilla dorada. Pocas se dejan las canas. Uno les ve las manos e imagina el trajín de sus vidas. De los fragmentos de conversaciones, me impresiona un intercambio entre tres. Dos de ellas ya abandonadas a su físico de abuelas, sin maquillaje, más bien adustas; la tercera rubia, pelo corto estilo paje, vestida con un suelto traje estampado fondo blanco con arabescos verdes y rojo vino, zapatos y cartera del mismo color, elegante, otra clase social sin duda, pero recibiendo con entusiasmo las recetas de las dos. Pensé, por la confianza que se tenían, que serían vecinas del barrio, o incluso habitantes del mismo edificio que, a estas alturas, estaría empezando a llenarse

de ocupantes de mayores ingresos. ¿Cómo las habría descrito Turgenev, me pregunté? Recién había leído su cuento «Los Cantantes» y meditado sobre esta magia suya. Por ejemplo: «Voy, voy, exclamó una voz quebrada, Un sujeto de baja estatura, compacto, renco, apareció por detrás de una cabaña campesina a la derecha. Llevaba puesto un traje de granjero, de algodón, más o menos limpio, con una sola manga. Un sombrero puntiagudo, echado sobre la frente, daba a su redonda cara regordeta un aspecto intrigante y sardónico. Sus pequeños ojos amarillentos giraban de un lado al otro y en sus labios delgados permanecía fija una sonrisa contenida, forzada, mientras su nariz, larga y puntiaguda, se adelantaba como un timón desafiante. «Voy, voy, querido amigo», dijo, mientras avanzaba renqueando en dirección a la taberna». De alguien que no sabemos nada, la pluma de Turgenev nos permite saberlo todo.

En mis recorridos en el autobús, mientras por mi ventana veo la insólita y siempre sorprendente multitud que transita por la Gran Vía, mi mente trata de fijarse en los viajeros del autobús que van descendiendo, como es previsible, en Callao, para sumarse a la marea que sube hacia el Corte Inglés o la calle del FNAC con sus anaqueles a rebosar de libros. Intento retener de ellos su manera de moverse, sus narices apuntando a la acera, las melenas de los jóvenes apurados, absortos durante el viaje en sus teléfonos, las madres bajando los coches de los bebés. Siento deseos de hacer una loa del transporte colectivo eficiente como éste; de esta proximidad con el prójimo de la que por años me he perdido, sola al volante de mi automóvil. Aprendo y comprendo estos raros juegos de la vida que de sopetón me ha trasladado a esta gran ciudad y a este contacto cercano y fértil con mis semejantes.



JUAN MAYORGA



Fotografía de Miguel Lizana

una elipse hecha de ventanas

Acción, emoción, pensamiento y poesía son los ejes que persigue la obra del dramaturgo y matemático

1

—¿Se ha fijado cuántas ventanas se ven desde aquí, cuánta gente? Yo me pongo aquí y pienso: ¿Cómo será vida en esa casa?

Juan Mayorga me envía un audio a través de *WhatsApp*. De fondo, un bloque de pisos tras un bloque de pisos. Las azoteas están coronadas con altísimas y delgadas antenas que parecen espadas de Velázquez. Apuntan al cielo azul. Al cielo azul de un esplendoroso día en Madrid.

Es el 2 de abril de 2020. Ya hace dos semanas que estamos confinados. Y, todos, miramos por la ventana intentando adivinar la vida que está ocurriendo justo enfrente.

2

Es martes, 10 de mayo del mismo año. Mayorga ha venido a Barcelona, invitado a la Escola de Pensament que, junto a Marina Garcés, coordino en el Teatre Lliure. Desde que organizamos este ciclo de debates, que quiere poner

en relación el teatro y la filosofía, el nombre del dramaturgo madrileño ha aparecido en nuestros apuntes de trabajo. Pocos como él han transitado los vasos comunicantes entre escena y pensamiento.

Juan Mayorga ha estado a punto de no venir. El domingo me escribe porque los centros educativos de Madrid han comenzado a cerrar sus aulas. La pandemia se extiende, pero en Barcelona aún permanece todo abierto. Haremos el acto, le digo. Y lo hacemos. Pero la amenaza está por todos lados. Las noticias desde Italia no paran llegar.

—En el teatro, el silencio se pronuncia.

Así acabaré el encuentro. Son palabras de Mayorga, en realidad. El silencio de esa sala es atronador. La gente no quiere irse, no se levanta de sus butacas. Todos sabemos que, fuera del teatro, nos espera la intemperie, los titulares apocalípticos. Las malas noticias no tardan en llegar. Todo se ha acelerado. El sábado estamos, ya, encerrados oficialmente.

3

—Dos hermanas discutiendo por la casa del pueblo. La rubia quiere vender. La morena dice que ni hablar. Se están tirando el pasado a la cabeza.

Mayorga sigue recitando, como si fuera un discurso ante un público que no le puede ver a él, su audio de *WhatsApp*. Lo hace con la misma fotografía de fondo. En ese momento no me acuerdo. Pero lo que dice se trata, en realidad, de las réplicas finales de *El chico de la última fila* (2006), una de sus obras internacionalmente más conocidas desde que, bajo el título de *Dans la maison*, la adaptara al cine, en 2012, François Ozon.

Su reconocimiento público, de todos modos, ha comenzado mucho antes. En 2007, el Premio Nacional de Teatro. En 2013, el de Literatura Dramática por *La lengua en pedazos* (2011), con la que debuta como director de escena con su compañía La Loca de la Casa. El 19 de mayo de 2019 toma posesión de la silla M en la Real Academia Española. Dedicó su discurso, precisamente, al silencio.

En el teatro, el silencio se pronuncia. Y se pone entre paréntesis. Como cuando miramos —con todo lo que tiene de improductivo— por la ventana.

4

Poco antes de comenzar estas líneas se ha publicado que Juan Mayorga ha sido reconocido con el Premio Princesa de Asturias de las Letras 2022. El jurado habla de «hondura crítica» y de «compromiso individual».

El madrileño, nacido en el barrio de Chamberí, se licencia, en 1988, en Filosofía y Matemáticas. Muchos de los interrogantes que aparecen en sus obras tienen su origen en su doble formación. Se doctorará con una tesis dedicada a la filosofía de la historia de Walter Benjamin (*Revolución conservadora y conservación revolucionaria*). Lo que hace Mayorga —en títulos tan dispares como *Himmelweg. Camino del cielo* (2003), *El cartógrafo* (2009) o *El Golem* (2015)— es poner el énfasis en la tensión entre cultura y barbarie, en cómo convocamos a los vencidos, a los anónimos, sin hacer de ello un juego de caricaturas.

En esa búsqueda de la «imagen dialéctica», el compromiso es, precisamente, escapar de la «conmemoración», de no dejarse seducir por la autocomplacencia. Para Mayorga, Reyes Mate es un pensador de referencia, y la pregunta sobre cómo seguir escribiendo después del holocausto atraviesa todas las zonas grises de su dramaturgia.

«Pocas veces es el teatro tan útil como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo», escribe. Algo parecido decía Pasolini cuando aludía al «fascismo de los antifascistas».

La filosofía le ofrece las herramientas conceptuales. «Huella», «traducción», «desdoblamiento» son algunos de los términos que impregnan su particular universo de significado. La dramaturgia, por su lado, le facilita «encarnar» un pensamiento que muchas veces se ha dejado secuestrar por la abstracción o el academicismo. Pero son las matemáticas las que, en su paroxismo, le muestran las posibilidades del conflicto.

Cada ventana podría ser un foco de una elipse oculta. Se escribe y se piensa con la mirada que dibuja esa conexión improbable.

Antes de conocer a Juan Mayorga, cuando yo daba clases de Filosofía y Teatro en la Sala Beckett de Barcelona, utilizaba en el aula un artículo suyo que corría por Internet. Se titulaba *Elipses de Benjamin*, y es el texto, brevísimo, que acabará abriendo su recopilación de ensayos y conferencias, y que dará título al volumen publicado por Uña Rota (*Elipses*, 2016).

Una elipse, nos dice, es el lugar «de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante». Cuando empezaba así mi clase, los alumnos —poco acostumbrados a las figuras geométricas aplicadas a la escritura— sí que hacían un silencio sepulcral. Pero luego se entiende muy bien. Lo que intenta decirnos Mayorga —siempre utilizando a Benjamin como referencia— es que el pensador (y el creador) tiende a ver cada objeto como foco de una elipse oculta. Lo que hace el pensador (y el creador) es dibujar una nueva asociación, invisible hasta entonces. Esa conexión no es una mera identificación, sino un «vínculo atravesado de tensiones», dos motivos distantes que al asociarse «abren un campo de preguntas».

El emparejamiento de la elipse es más rico cuanto más distantes y heterogéneos son los términos. No buscamos lo parecido, ni lo semejante. Esa «mirada que vincula» es la que consigue remitirnos a una similitud perdida, como lo hacen las pinturas de Magritte. Es entonces cuando llega el asombro —la sorpresa por descubrir nuestras propias sombras—, y cuando el teatro y la filosofía pueden desplegarse más allá de lo meramente espectacular.

6

En *El arte de la entrevista* (2014), un personaje nos advierte que, para conocer a quien queremos retratar, hay que tenerlo todo preparado, pero no para controlar la conversación, sino para estar a punto para cuando aparezca «la grieta». En cualquier momento puede aparecer lo inesperado, aquello que desenmascara, lo que de verdad genera un desplazamiento.

Cuando pensaba en cómo abordar este perfil de Juan Mayorga, intentaba recordar las veces que le he llamado por teléfono para entrevistarle, pensaba también en el acto de Barcelona, y, sobre todo, en la cena de después —vino, risas, un presente ajeno a la amenaza— de aquel marzo crepuscular. Pero tal vez la «grieta» estaba en ese simple audio, en su voz desdoblada, en las réplicas de los dos personajes que, mirando el mapa que dibujan las ventanas de enfrente, reproducen dos focos de una elipse hecha de silencio.

—Siempre habrá un modo de entrar. Siempre hay un modo de entrar a cualquier casa.

—El final es muy malo. Cámbialo.

—No es el final. Continuará.

por **Albert Lladó**

SOSA-GENET: EL MILAGRO DE LAS MALAS

por **Andrés Barba**

Hace hoy casi cien años, en 1943, uno de los escritores más *snoobs* de la literatura francesa -y también uno de sus mejores estilistas- el dramaturgo Jean Cocteau, abrió una novela supuestamente pornográfica titulada *Santa María de las Flores*, editada en una tirada ilegal que no llegaba al centenar de ejemplares y a cargo de un autor que ni siquiera se animaba a revelar su nombre, y pensó que aquel pequeño libro era el culmen de la narrativa francesa contemporánea, la obra más inesperadamente hermosa que había leído en las últimas décadas. Poco más tarde, el mismo editor le reveló que aquel prodigio era obra de un convicto de la cárcel de Fresnes, y que la había escrito en las hojas de papel marrón que se facilitaba a los presos para hacer bolsas y luego extraído a escondidas de la cárcel. Cocteau empleó toda su influencia para que la obra se editara en Gallimard, la editorial de mayor prestigio literario de Francia y por fin se reveló el nombre de su autor: Jean Genet, un joven convicto por tantos cargos de robo y prostitución que estaba al borde de la cadena perpetua. La forma en que la intelectualidad de la época -desde Sartre hasta Picasso- hizo uso de su fuerza para revocar esa sentencia fue casi directamente proporcional al escándalo que generó aquel libro sobre travestis y hampa prostibularia parisina en la primera mitad del siglo XX. Pero *Santa María de las Flores* no era un libro de «reionas», tampoco una novela erótica, sino literatura en estado puro, una combinación incalculable entre hampa y lirismo travesti, sexo *hardcore* y novela romántica, una gema que rescataba con lo más elevado de la poesía con mayúsculas ese lugar que los «honorables» franceses de la época consideraban más lumpen e improbable. Su enorme influencia posterior: desde la generación *Beat*, que lo adoptó como libro canónico, hasta su ingreso en la *Pleiade* francesa (y por tanto su legitimación oficial como «alta cultura»), no hizo más que corroborar *Santa María de las Flores* como uno de los casos más paradigmáticos de cuadratura del círculo que haya podido

producir el siglo pasado y también establecer un debate: ¿Quién legitima a quien? ¿Cómo se integran en el canon esas obras que han nacido deliberadamente fuera de «lo normativo», en sus márgenes, con unos criterios de creación y debate absolutamente alejados del horizonte de espera mental de la clase media?

Las malas, de Camila Sosa Villada -sin duda una de las novelas más espeluznantemente hermosas de las últimas décadas en lengua castellana- ha repetido punto por punto el patrón que se produjo con Genet en la Francia posterior a la liberación, como si tratara del espíritu de las navidades pasadas del cuento de Dickens. El mundo post #MeToo y de la ley Trans en el que se publicó *Las malas* (2019), reproducen bien ese clima de debate encendido y hasta tenso, pero también el deseo de creer en el cuento de hadas y la reivindicación feminista más elemental. También el entusiasmo que ha convertido a *Las malas* en un fenómeno de masas (con sus decenas de ediciones y sus premios internacionales) responde a los debates dentro del propio feminismo, a favor o en contra de incluir al mundo Trans en «lo femenino» por la puerta grande, o -de nuevo- por una denigrante puerta trasera.

Camila Sosa tiene no pocas semejanzas vitales con aquel aventurero y vapuleado Jean Genet, príncipe de los ladrones. Sus orígenes humildes, su relación complicada con el padre (orfandad en el caso de Genet), su paso por la prostitución en la ciudad de Córdoba (Argentina), la forma en la que toda esa experiencia queda sublimada literariamente primero en un blog, luego en monólogos teatrales y -tras su éxito- en este libro prodigioso, son el aura ideal (bajo la mirada recatada de la «clase media», se entiende) que provoca que el texto llegue a nuestras manos transfigurado por la convicción de que en este caso, a diferencia de los otros, la *literatura es carne*. En estos tiempos en los que la autenticidad está siempre en entredicho y hay un aire de descrédito incontestable sobre todas las formas de «ficción pura», la convicción de que una autora ha realizado efectivamente un calvario real, otorga al libro algo más que credibilidad. Le da, precisamente, esa *pieza de toque* que con frecuencia se ha perdido en la experiencia de la lectura literaria y que es necesaria para que se produzca la magia: la suspensión total de nuestro juicio, nuestra entrega absoluta a escuchar una historia que es, a la vez, un testimonio. Y lo mejor es que Sosa lo hace precisamente abandonando la autoficción imperante, es decir, de nuevo en el margen: volviendo a la ficción.

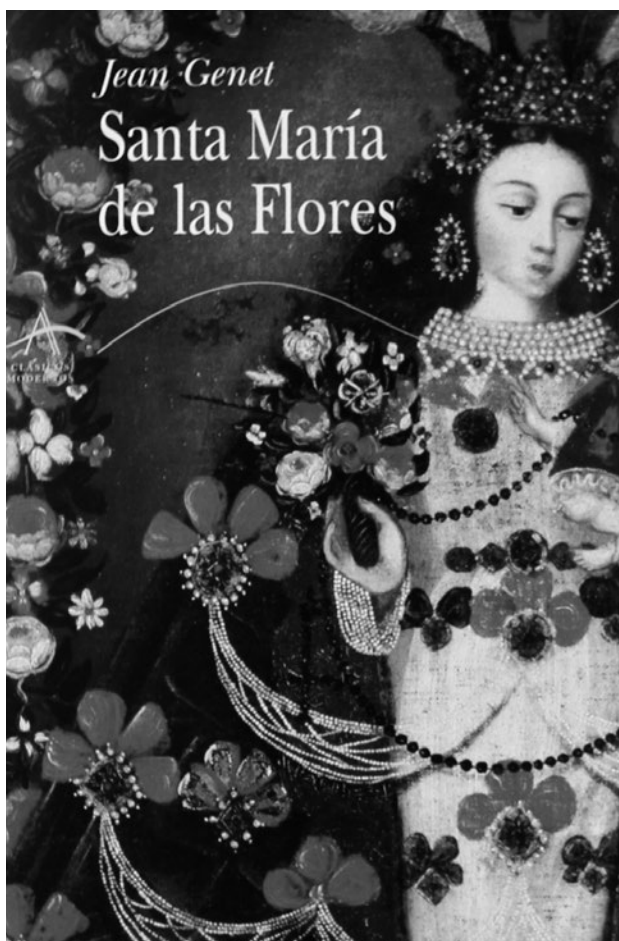
Camila Sosa y Genet se parecen también en otra cosa inquietante: su belleza física. Si Genet era el epítome de la belleza callejera en su versión pasoliniana (el tipo duro, el lindo boxeador de nariz rota

«Odiar “cada uno de esos golpes que se sumaban a los que nos habían propinado nuestros padres para revertirnos, para llevarnos de regreso al mundo de los normales, los correctos, los que tienen familias y aman a Dios y cuidan su trabajo y hacen rico al patrón y envejecen al lado de sus esposas”»

treinta veces, mirada de piedra y sonrisa descreída) Camila Sosa es la belleza travesti. Y curiosamente, su belleza funciona aquí como un poderoso agente literario. Como si el hecho de que la autora sea guapa ejerciera en nosotros un extra de credibilidad narrativa (al igual que sucedía con la violencia lírica de Genet). Lo físico constata su literatura. Es un subrayado, pero también una *demonstración*.

Tal vez no pueda ser de otra manera: solo en circunstancias de extrema libertad y extremo desamparo pueden generarse estos libros cuya fuerza trasciende en parte lo meramente literario (a la manera, por ejemplo, en que los puñetazos de Ali trascendían la fuerza de un individuo y se convertían reivindicaciones colectivas) y los sitúan en un lugar transferido: primero por una ausencia absoluta de voluntad comercial, segundo porque el escándalo (y el entusiasmo) que producen no son deliberados, sino parte de una purificación que sus autores logran a través del proceso de escritura y que queda al margen de esa supuesta legitimación.

Camila Sosa, al igual que hizo Genet, no describe el mundo prostibulario travesti de la ciudad de Córdo-



ba para escandalizar a nadie (tal y como haría seguramente un escritor de clase media), sino porque ha encontrado en él un lugar de identidad, comunidad y sobre todo una belleza que forma parte indistinguible de su condición trágica. En Sosa, igual que en Genet, lo estético y el *pathos* trágico son una misma cosa, lo bello es solo una parte de lo terrible; o mejor, lo bello sostiene lo terrible, lo invoca. La escritura es una celebración y corroboración de ese descubrimiento: su destilación.

Su vocación eminentemente no comercial se demuestra sobre todo en que la escritura no tiene como fin último la búsqueda de legitimación por parte de ese mundo normativo, tanto Genet como Sosa desprecian abiertamente la ortodoxia, la pusilanimidad y la doble moral de ese mundo de clase media que les ha expulsado. Odian «cada uno de esos golpes que se sumaban a los que nos habían propinado nuestros padres para revertirnos, para llevarnos de regreso al mundo de los normales, los correctos, los que tienen familias y aman a Dios y cuidan su trabajo y hacen rico al patrón y envejecen al lado de sus esposas». La

ironía es que, por mucho que no quieran volver a él, esa legitimación se produce en una especie de vuelta *boomerang*: su extraordinaria calidad les sublima y les hace regresar -casi nos tienta pensar que «contra su propia voluntad»- entre premios, halagos y cifras superventas gracias a ese texto con el que, en principio, habían apostasiado de la ortodoxia y de nosotros. Tras muchos años de intentar agradarnos, por fin nos desprecian, y justo en ese momento en que nos desprecian, decidimos encumbrarlos. Esa perversa ironía la demuestra en parte la forma en la que, en el culmen de su fama, Genet huía de las reuniones de la alta cultura francesa, de los salones literarios a los que con tanta pasión Cocteau quería llevarle como si paseara a un monito, o en el escapismo de la propia Camila Sosa, ha declarado en múltiples ocasiones que se siente «sapo de otro pozo» cuando tiene que enfrentarse al mundillo literario.

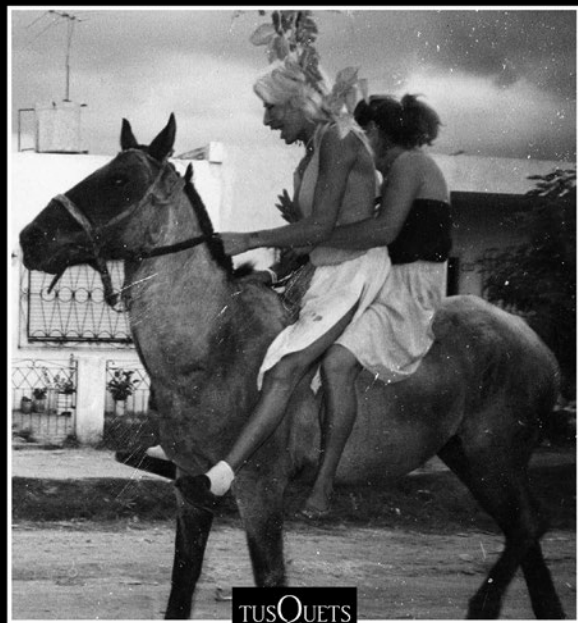
Pero el verdadero as en la manga de *Las malas*, más incluso que su rotundidad incontestable y su estado de gracia literaria, es el tema de la maternidad. Es como si la confluencia en este libro de manera no planeada (si hubiese estado planeada, obviamente, no habría funcionado) de esos vectores de energía: el beneplácito del feminismo para aceptar en su seno al mundo travesti en el siglo XXI y la revisión de los términos y categorías de la maternidad desde una perspectiva estrictamente femenina, lo hubiesen catapultado a un lugar casi inédito en el mundo de la literatura: la maternidad de los travestis, lo aplazado de lo aplazado, la esquina de lo esquinado. La trama de *Las malas*, no hace falta ni decirlo a estas alturas, se construye a partir de la aparición de un bebé abandonado en el lugar en el que las travestis ejercen la prostitución en la ciudad de Córdoba, Argentina. «El niño está envuelto en una campera de adulto, una campera inflable verde. Parece una lora con la cabeza calva». En ese momento, la tía Encarna, una travesti de origen español y cualidades de una feminidad tan ancestral como las venus paleolíticas, lo recoge cagado de entre la hierba y se lo lleva al pecho, un pecho de goma. Es como el momento del milagro, la situación en la que la fe suspende la naturaleza y el amor de los seres humanos mueve la montaña; Dreyer habría hecho con esa escena una película religiosa, seguramente también Almodóvar en sus mejores momentos, Camila Sosa lo lleva a un lugar fascinante, en el que el realismo esencial de la narración no abandona en ningún momento esa sensación de *pathos* estático. *Las malas*, de hecho, está llena de epifanías: epifanías de la conciencia. A veces giran en torno a la comunidad, esa comunidad descacharrada y maravillosa de las travestis (cuya belleza es obviamente imperceptible para la mirada

normativa), otras alrededor de la naturaleza siempre violenta e inevitable del sexo, otras alrededor de la conciencia del cuerpo, un cuerpo a veces equivocado, otras delator, otras de una belleza ebria (y que se manifiesta, como en Genet, en el deseo del amado, el gran transfigurador, el mago que convierte las calabazas en carrozas), otras en la conciencia de clase, los estratos paralelos e intransferibles de lo social o de lo jerárquico: como en la sombra siempre amenazadora y ominosa de la policía. Sea como sea, *Las malas* al igual que *Santa María de las Flores* trasciende incluso su condición de obra particular, y se sitúa en su condición de clásico, no tanto por su calidad literaria, que es incuestionable, como porque establece unos parámetros del debate con los que no es improbable que sigamos dentro de un siglo, y eso es básicamente lo que hacen los clásicos: más que otorgar respuestas, formular bien las preguntas. Formularlas de una manera en la que no valgan los prejuicios, ni los juegos retóricos, ni las trampas.

Cada tanto en tanto, en los márgenes de la literatura, donde nadie lo sospechaba, aparece un bebé, o alguien escribe un libro como este y entonces se produce un milagro.

Camila Sosa Villada
LAS MALAS

colección andanzas



TUSQUETS
EDITORES

**«Sea como sea,
Las malas al igual
que *Santa María de
las Flores* trasciende
incluso su condición
de obra particular,
y se sitúa en su
condición de clásico,
no tanto por su
calidad literaria, que
es incuestionable,
como porque
establece unos
parámetros del
debate con los que
no es improbable
que sigamos dentro
de un siglo, y eso
es básicamente
lo que hacen los
clásicos: más que
otorgar respuestas,
formular bien las
preguntas»**

BORGES & BIOY & BIORGES

DOS TIPOS AUDACES

por **Rodrigo Fresán**

UNO Cuando yo era un chico de unos 8/9/10 años, en el milenio pasado de un planeta que ya es otro, en la televisión argentina se emitía una serie que se hizo muy popular. No fue muy celebrada ni en USA ni en UK (sus destinos naturales), pero en mi Buenos Aires perdido tuvo un éxito descomunal entre los de mi edad. Se llama en su idioma original *The Persuaders!*, pero se tradujo como *Dos tipos audaces*. Y su mecánica argumental era la de la siempre eficaz atracción-funcionalidad-complementación de opuestos. Allí -la secuencia de títulos con formidable partitura de John Barry y presentación en paralelo recalcando irreconciliables diferencias- un aristócrata educado en Oxford (Lord Brett Rupert George Robert Andrew Sinclair, con cara de Roger Moore) y un pícaro del Bronx devenido millonario (Danny Wilde, con cara e Tony Curtis), playboys y bon vivants ambos, se juntaban para cerrar casos abiertos a su muy particular manera. Estos «persuasores» estuvieron juntos sólo una temporada (Moore dejó la serie para aceptar ser el nuevo 007) pero, aunque no hubiese funcionado muy bien en los ratings de entonces, la química entre sus dos protagonistas era formidable y su poder residual fue tal que de tanto en tanto (primero planeando juntar Ben Stiller & Steve Coogan y luego a Hugh Grant & George Clooney) se piensa en resucitarla para la gran pantalla.

Volví a recordar esa serie (re)leyendo este *Alias*, protagonizado por otros dos muy persuasores tipos audaces trabajando juntos y cada uno aportando lo mejor de sí mismo para firmar y formar sociedad formidable: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Escritores quienes -por los días en que yo seguía las aventuras de Brett Sinclair y Danny Wilde por los balnearios y sky-resorts más exclusivos de Italia y Francia y España y Suiza- no era raro cruzárselos en las calles y mesas de bar más elegantes de Buenos Aires. Yo los vi, allí estaban: Borges y Bioy. Uno los veía allí, juntos o por separado, y después regresaba a su casa y los seguía viendo por escrito.

DOS Y, sí, Borges y Bioy (o *Biorges*) suelen ser (re)presentados como una suerte de Batman & Robin, Holmes & Watson,

Quijote & Sancho; pero yo nunca estuve de acuerdo con semejante parejismo desparejo. De hecho (y esto me ha traído más que una condena y aquí me expongo de nuevo) a mí siempre me pareció mejor Bioy que Borges. No digo (vuelvo a aclararlo, porque parecería que la intención de mis palabras al respecto nunca se entiende del todo o de inmediato genera contraataque feroz) que Bioy que sea mejor escritor o más importante que Borges. Si digo que Bioy me parece un autor más generoso en sus enseñanzas (Borges es un sistema cerrado que lo único que puede producir es clones absurdos y fatigosos conjugadores del verbo *fatigar*). Y, en lo personal, en lo muy personal -y por lo tanto tan discutible como indiscutible- Bioy siempre me hizo más feliz como lector y me emocionó más como escritor. De acuerdo, ahí están «El Aleph» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (protagonizado por los propios Borges & Bioy) y tantos otros *greatest hits* de Georgie. Pero ahí están también «En memoria de Paulina» y «El perjurio de la nieve» y el insuperable «Los milagros no se recuperan» (relatos revolucionadores del género «de fantasmas») de Adolfo así como ese final de *La invención de Morel* y (para mí la novela argentina más formalmente perfecta en un paisaje de novelas deformes) que es *El sueño de los héroes*: sintetizando toda una tradición nacional por debajo de su trama, porque lo que cuenta es la historia de una novela amnésica intentado recordar un cuento olvidado.

TRES En cualquier caso -y partiendo de la base que la preferencia por uno no tiene por qué excluir la grandeza del otro- este persuasivo y convincente *Alias*, reuniendo la totalidad de la obra escrita en colaboración de ambos, se recibe y agradece como una perfecta ocasión para el reencuentro y el descubrimiento y el redescubrimiento. Porque *Alias* cuaja (y el verbo resulta más que pertinente teniendo en cuenta que lo primero que redactaron Borges y Bioy *à deux* como forma de poner a trabajar a ambas cabezas locas fue, en 1935, un demencial prospecto para una cuajada/yogurt elaborado por la empresa del padre del segundo y forma) las bacterias de los dos escritores en un sabroso y nutritivo todo.

Como bien apunta Alan Pauls -en su imprescindible prólogo a *Alias*- «es como si la escena inaugural de la redacción del folleto sobre la leche cuajada diera lugar al formidable *partnership* literario de Borges y Bioy pero también, al mismo tiempo, a las dos vertientes en las que se escindirá: una vertiente decorosa, digna, evocativa, fundada en la nostalgia de una experiencia perdida y el desafío, quizás el alivio, de respetar las normas; la otra, inestable, desbocada, tentada por fuerzas y pulsiones extremas, fascinada con el delirio». Antes, abriendo lo suyo, Pauls reparte responsabilidades y adjudica propiedades: «Como se sabe, Borges y Bioy Casares compartieron cincuenta años de amistad literaria, buena parte de los cuales los pasaron encerrados, escribiendo juntos. La dinámica de esos cónclaves era más bien misteriosa. Se sabía que Borges, quince años mayor, solía engolosinarse: se cebaba fácil, perdía el hilo y se iba

por las ramas. Bioy, secuaz fiel, compartía esos entusiasmos y los acompañaba, hasta que veía lo lejos que habían quedado de la costa y procedía a frenarlo. Borges era pura inspiración y brillantez verbal; Bioy defendía cierta sensatez narrativa, la eficacia de un contar natural, seco, cuanto más invisible mejor». Y hay algo de gracia paradójica en esto: porque puede argumentarse que, fuera de lo escrito, el *dandy* Bioy llevó una vida más ocurrente y hasta desordenada que la de un más apocado que metódico Borges bordeando lo *nerd*. En cualquier caso, más allá de las diferencias, lo que aquí se percibe es el perfecto enganche de opuestos (*dandy + nerd = freak*) que, de no mediar el genio y la amistad, se antojarían irreconciliables de antemano. Por lo contrario, *Alias* (título que tiene la virtud de no anteponer a ninguno y que rescata a esa partícula que en general se ubica como puente/nexo entre dos nombres o apellidos) celebra merecidamente la realización de un milagro difícil que, en el quehacer literario, rara vez se equilibra tan justa y equitativamente. Y, de algún modo, si hasta la publicación del monumental y revelador (y para muchos sensiblemente cruel o íntimamente indiscreto) *Borges* de Bioy Casares, la obra conjunta de ambos funcionaba como hobby-divertimiento *de luxe*; ahora, con el diario/testimonio del autor de *Historias desafortadas* sobre el autor de *Ficciones*, lo que contiene este *Alias* lo que se convierte un poco en el *backstage* de la más protagónica de las amistades entendida más como obra que como vida. *Alias* de algún modo, como la coartada práctica para tanto crimen teórico. Así, desde entonces, imposible para mí no ver a Borges y a Bioy -en sus conversaciones y en sus escritos- como aquellos dos viejos irónicos y cínicos y sarcásticos riéndose y denostando a público en platea y a actores en escenario desde su regio palco en *El Show de los Muppets*.

CUATRO «Come en casa Borges» es el mantra recurrente -se lo pronuncia y se lo transcribe más de dos mil veces- que suele abrir casi todas las entradas (para que enseguida se produzcan todas esas salidas sobre absolutamente todo y todos) en el *Borges* de Bioy Casares donde, si bien Borges lleva la voz cantante, Bioy funciona como un astuto y genial director de escena que sabe qué botones presionar para que su socio/cómplice diga/opine/condene esto o aquello. Es decir: Borges habla mucho pero, en incontables ocasiones, no hace otra cosa que -a ciegas pero viéndolo todo- comentar todo aquello a lo que Bioy le señala y propone. Acción y reacción, Alfa y Omega, Yin y Yang y así, abundan los nombres propios considerados improprios, las burlas tan crueles como inspiradas, la demolición de colegas (de Ernesto Sabato, por ejemplo, se diagnostica que «Al enérgico mal gusto, la desenfrenada egolatría, la sincera preocupación por el propio y continuado triunfo, hay que agregar la melancolía porque éste no sea mayor y el entusiasmo con que acoge los modestos productos de su mente activa y mediocre»); la hipótesis genial («Habla de un capítulo que habría que agregar al Quijote, un capítulo que Cervantes cuidadosamente evitó:

«Y ahí está la clave del humor *biorgeano*: escribir en serio (Bioy se preocupa por en más de una oportunidad contener y seleccionar a partir del aluvión de chistes que dispara un Borges acaso desatado por no ser Borges) pero escribirlo a carcajadas. Lo que no es otra cosa -en principio y finalmente- que escribir feliz»

Quijote se pasa la vida peleando, pero no mata a un hombre. ¿Qué pasaría si matara a alguien? ¿Enloquecería del todo o se curaría de la locura? ¿O entendería que su locura fue simulada? Sancho se entusiasmaría; le diría que ha matado a un caballero de nombre impresionante; Quijote, con tristeza, le replicaría que no, que mató a su vecino fulano de tal, hijo de tal y casado con tal; y que haberlo matado es horrible»; la incorrección política muy pero muy incorrecta y hoy más que hiper-cancelable («Me preguntaron si me gustaba el Brasil. Les dije que no, porque era un país lleno de negros. Eso no les gustó nada. No se puede decir nada contra los negros. El único mérito que tienen es el de haber sido maltratados y eso, como observó Bernard Shaw, no es un mérito»); o la travesura escatológica digna de un Jaimito ya maduro pero aún así impresentable («Dios, al crear los animales, cuando llegó al sexo debió de estar cansado: servía también para orinar y estaba al lado del culo»).

Y puede argumentarse que estas cuatro pulsiones y compulsiones recurrentes -centrifugadas con elegancia y redactadas con maestría y una felicidad mutua que maravilla y hasta produce envidia- son las que también comulgan y, sobre todo, coinciden en *Alias*.

CINCO Y el *Borges* de Bioy, si uno ya es una persona de una cierta edad, tiene una última pero no por eso menos interesante utilidad: nos permite averiguar qué hacían estos formidables encandiladores dos mientras uno era dado a luz. Busco y encuentro que ese mediodía no almorzaron juntos

y que Bioy recién se lo encontró en una comida de la revista *Sur* donde Victoria Ocampo afirmó que: «A mí me revienta venir de noche». Al caer el sol, todo había vuelto a la normalidad y Bioy comenta: «Por la noche escribimos, ya un poco enloquecidos, la visita a Bonavena». Bioy se refiere allí, claro, al cuento «Una tarde con Ramón Bonavena» del más que un poco enloquecido H. Bustos Domecq alias Adolfo Bioy Casares & Jorge Luis Borges.

Luego se precisan más detalles circunstanciales. Se especifica que a la madre de Borges le irritan las bromas sobre ese falso escritor (en el que además confluyen, sin ningún respeto por ellos, apellidos de antepasados de uno y de otro); que a Silvina (Ocampo) la perturban esas carcajadas que la dejan fuera del juego; que los redactores de la revista francesa para la que escriben el cuento (*L'Herne*) no van a entender «la única broma» que incluye y les divierte la posibilidad de que «¿Robbe-Grillet y los de la nueva novela lo verán como una sátira contra ellos? Qué gracioso que les llegue de Sudamérica, y de autores modernos». Y ahí está la clave del humor *biorgeano*: escribir en serio (Bioy se preocupa por en más de una oportunidad contener y seleccionar a partir del aluvión de chistes que dispara un Borges acaso desatado por no ser Borges) pero escribirlo a carcajadas. Lo que no es otra cosa -en principio y finalmente- que escribir feliz.

SEIS Y que, claro, esa felicidad salte y prenda en el lector. Así esa suerte de Mr. Hyde que son Honorio Bustos Domecq y el más apocado y, prologado/patrocinado por Bustos Domecq, discípulo y «bambino» y «mocito» B. Suárez Lynch («autores» de los chestertonianos *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables*, *Un modelo para la muerte*) se mueven en paralelo a lo que hacen en plan Dr. Jekyll con sus nombres «legales» aceptando encargos (los guiones de cine *Los orilleros*, *El paraíso de los creyentes* y los «argumentos» para *Invasión* y *Los otros* así como sus muy influyentes antologías y colecciones de literatura fantástica y extraña y policial) que se rinden a ese instante intermedio pero a la vez definitivo en sus contorsiones de la transformación. Lo más interesante/gracioso de todo: las *Crónicas de Bustos Domecq* y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* trascendiendo ya la jugarreta del seudónimo y, en cambio, apostando fuerte a la creación de una criatura creadora que, para ellos, funcione como pura catarsis y disipación y solidez disoluta devenidas en disciplina. Otra vez Pauls en la introducción a *Alias*: «Bioy era otro escritor, en efecto; Borges también. Pero 'otro' en sentido literal: no 'mejores' sino alienados. Borges y Bioy eran *el mismo otro*: un tercer escritor, inasimilable a uno tanto como al otro, profundamente excéntrico. Borges: 'Empezamos a escribir de un modo que no se parecía ni a Bioy ni a Borges. Creamos de algún modo entre los dos un tercer personaje [...] Ese personaje existe, de algún modo. Pero sólo existe cuando estamos conversando'. De ahí que Bustos Domecq y Suárez Lynch —los alias con que Borges y Bioy formalizan la existencia del Tercer Escritor— sean algo más que seudónimos. Son escritores de derecho, tan autores como

los autores que los inventaron... Bustos Domecq es un autor, un autor otro, y los dos polos que definen su horizonte de posibilidades son igualmente perturbadores: por un lado, la *amenaza*: el bochorno (de estilo, de composición, de mundo) en el que corren peligro de caer sus escrituras oficiales si no extreman la vigilancia; por otro, una forma extraña de la *potencia*: Bustos Domecq es el emisario, el agente especial, el matón a quien se confían las misiones más escabrosas, cruentas, demenciales; un brazo armado más o menos secreto, ideal para ejecutar los trabajos sucios que Borges y Bioy juzgan necesario ejecutar pero en los que no quieren ver involucrados sus nombres propios».

Bustos Domecq es, sí, un tipo audaz. Y en una entrevista en la que sus dos responsables ofrecen en tándem al semanario *Gente*, en 1977, se profundiza aún más en el frente de su perfil. Allí en primera persona del plural- explican que lo que más les gusta de él es «su fondo claramente argentino»; que es «un perfecto porteño aunque haya nacido en Santa Fe»; que «tiene sesenta años, es gordo y hasta panzón y está siempre vestido de gris oscuro y que si alguna vez se lo llega a ver vestido de marrón es porque le vendieron o dieron un traje equivocado»; que es «ventajero, egoísta, tráfuga, mentiroso, fanfarrón, casanova barato»; que «cuando un amigo cae en desgracia, lo desprecia. Cuando le va bien, se acerca»; que «lee muy poco, pero siempre dice que ha leído algún libro para ‘palpar la realidad argentina’ y trabaja en la Dirección General Impositiva y es políticamente «anticuado»; que no tiene hijos y que tiene «un relativo éxito con las mujeres» y está casado con «una señora espantosa y gorda, que lo considera un intelectual raro, al que no puede seguir en sus meditaciones»; y que lo «eligieron porque encauza nuestro descontento con algunas situaciones argentinas, con las supersticiones y defectos de los argentinos». Nada comentan o juzgan allí Borges y Bioy acerca de la obra de Bustos Domecq y sólo responden por separado a la pregunta de si va a vivir muchos años. Borges sentencia que «Para mí, no. Para mí ya es un extinto». Bioy, en cambio, desea un «A mí me gustaría que viviera mucho tiempo». Y ambos vuelven a coincidir con una sola voz en que «Nunca hablamos con él de ese tema. El jamás piensa en la muerte».

SIETE Y la razón del ser (o no ser) del dar vida a un auténtico nombre falso, a menudo pasa porque habilita y hasta alienta a hacer todo lo que no se atreve a hacer ese quien figura en DNI. El seudónimo es, sí, un pasaporte y un salvoconducto para el más valioso de los vale-todo. Y es entonces cuando se produce la más interesante y polimorfa y perversa de las alquimias: porque Borges y Bioy comienzan riéndose con Bustos Domecq & Co. para que, de pronto, sea Bustos Domecq (quien llega a potenciarse con biografía propia y semblanza a cargo de otros alias: Adelma Badoglio y Gervasio Montenegro) sea quien parece reírse de Bioy y Borges. De ahí que sus crónicas puedan leerse como contraversiones o comentarios caricaturescos a casi todas las preocupaciones «serias» en cada una de sus obras a solas. Vuelve la obsesión con los

cuchillos y el coraje y las muertes concéntricas y los prodigios mecánicos, sí, sólo que aquí como contaminados por la casi adicción a la caricatura, el caos argumental, y buscando y encontrando el estilo ya no en cómo escriben ellos sino en cómo habla (no olvidar su génesis «conversada», oral) toda un troupe de necios conjurados y milagrosos cortesanos (sus nombres, marca de la casa, son mucho más Bioy que Borges; mientras que los «problemas» a resolver por Parodi son como espejismos de un Borges insolado por su propio sol) para acabar proponiendo un nuevo y farsesco mapa de la cultura nacional culminando en «La fiesta del monstruo»: esa transparente condena del «aluvión zoológico» generado por Perón y el peronismo.

Y todo eso surgiendo del Big Bang de aquel folleto demencial sobre la cuajada pergeñado en las tardes eternas de la estancia familiar de los Bioy. Allí, Adolfito y Georgie delirando sobre «un alimento más o menos búlgaro» propuesto como «elixir de la larga vida» y «alimento de Matusalén» garantizando la mejor buena salud al «hombre, país de microbios». Se sabe que el texto fue recibido por el padre de Bioy con ceja enarcada y suspiro desmayado. «Nadie nos creyó nada», comentó el autor de *Plan de evasión*. No importa: después, enseguida, ambos se pusieron a jugar, a seguir jugando, con la idea de «un soneto enumerativo» y luego con un cuento en el que un alemán director/doctor de colegio torturaba y mataba niños «por medios hedónicos».

Muchos años después, refiriéndose a su alias (en el libro *Borges-Bioy: confesiones, confesiones* recopilado con Rodolfo Braceli) Bioy conjeturó que «con esa monografía publicitaria me parece que nos sacamos de encima nuestra manera pomposa de escribir. Cuando nos entregamos al placer de Bustos Domecq nuestra actitud fue bien diferente: nos divertíamos todo el tiempo». Borges, por su parte, precisó que «es un habitante que varios días a la semana se permite vivir cinco o seis horas por jornada. Su existencia, como la de Suárez Lynch, es un misterio. Es curioso, el personaje nació una mañana, pero después siguió naciendo por las tardes. Sobre Bustos no hay nada escrito».

Por suerte, Bustos escribió bastante.

OCHO En sus un tanto deshilvanadas pero emotivas *Memorias*, Bioy Casares separa pero une: «Yo sentí que para mí Borges era la literatura viviente y, de algún modo, él habrá sentido que yo compartía esa actitud ante las letras, que para mí era lo principal en la vida. Borges tenía ese tacto secreto para hacerme sentir que yo era su par. Nunca me hizo sentir de otra manera. Para los dos, lo más importante era comprender. Sentíamos un gran placer cuando, sobre cualquier asunto que ocurría en la realidad, uno de nosotros explicaba al otro lo que ocurría. Tanto Borges como yo creíamos en la inteligencia como instrumento de comprensión. No se trataba entonces de él o de mí, de quien hablara, sino de haber entendido la verdad de algo».

Entendido y sentido, de verdad.

Dos tipos audaces, un alias audaz, sí.



BIBLIOTECA





La moralidad contra las cuerdas

Sara Mesa
La familia

Anagrama
232 páginas

«Todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz lo es a su manera». Pocos inicios de novela resultan tan lúcidos como el demoledor axioma con que Tolstói nos abre las puertas de su Anna Karénina. A la aguda e icónica sentencia del autor ruso cabría añadir, además, que ninguna familia feliz ha inspirado nunca una gran novela. Las infelices, sin embargo, están en el germen de casi toda la historia de la literatura. Así viene a corroborarlo *La familia*, último relato de la narradora madrileña Sara Mesa (1976).

Desde que inició su andadura de escritora, las propuestas literarias de Mesa rara vez han pasado desapercibidas. A lo largo de la última década, gracias a un proyecto cuyo conjunto resulta sólido y constante —con títulos como *Cuatro por cuatro*, finalista del Premio Herralde de Novela (2013), *Cicatriz*, Premio Ojo Crítico de Narrativa (2015), *Cara de pan* (2018) o *Un amor*, Premio Los Libreros (2020)—, la autora ha conseguido obtener el respeto de la crítica y la fidelidad de un público que, con cada nueva entrega,

podrá reconocer enseguida su seña de identidad en la marcada delectación por lo incómodo y aun lo perturbador. No cabe duda de que Sara Mesa desea hacer discurrir su prosa por parajes poco transitados, cuyas escenas harán que el lector se revuelva en el sitio como quien nota una china en el asiento y no logra encontrar acomodo. Su ficción más reciente comienza con un inusual primer capítulo donde la enunciación se diluye en favor de un tono imperativo que ordena tajante: «Solo mira y aprende». Con ello, encuentra la manera de convertir al lector, ahora espectador, en voyeur incómodo de esta familia, cómplice de sus secretos y testigo de sus mezquindades. Un espectador que mira y aprende, pero no a través de un aprendizaje sistemático, dogmático o científico (nada que ver, por ejemplo, con esos Rougon-Macquart a los que Zola dio forma para probar el determinismo biológico y social). Mesa nos invita —nos obliga— a aprender a través de una sensación de desconcierto cuya simiente va sembrando en los surcos que nacen entre uno y otro margen de la página escrita.

La infeliz familia en cuestión está compuesta por los austeros Padre y Madre, sus tres hijos biológicos —el obeso y apocado Damián, la rebelde Rosa, el astuto Aquí— y Martina, sobrina devenida en hija adoptiva, que tendrá que descifrar, a marchas forzadas, las soterradas normas de convivencia de su nuevo núcleo familiar. Martina se convierte así en el nexo entre lo de dentro —el opresivo orden del hogar— y lo de fuera —el alegre caos de la vida—, dos espacios separados por un sutil pero casi insalvable muro. La presencia de otros personajes que provienen del mundo exterior (el tío Óscar, la vecina Clara o el perro Poca Pena, por ejemplo) sirve para acentuar el contraste con el interior, ese ambiente asfixiante cuyo aire enrarecido recuerda a ciertas novelas de posguerra y donde hallamos a unos seres que parecen vivir fuera de su espacio y su tiempo, como si hubieran despertado, anacrónicos, tras una mala siesta de treinta años.

La reclusión en un espacio claustrofóbico es uno de los motivos recurrentes del universo creativo de la autora

que, de hecho, retoma en *La familia* la mayor parte de sus temas predilectos, como son la indagación en las leyes de los afectos y el cuestionamiento de una moralidad que, con ecos nietzscheanos, termina por encuadrarse más allá del bien y del mal. Conceptos como la bondad se transforman, pues, en materia dúctil que la narradora reuerce con habilidad llevándola hasta el límite de sus posibilidades. En esta obra, Mesa perfila la figura de un Padre —con mayúscula, como corresponde a quien habla elevado por su superioridad moral— austero, culto, sincero, solidario, cuyo afán de rectitud lo ha llevado a ser un auténtico tirano. Un Padre, admirador de Gandhi, que no necesita gritar, ni siquiera ordenar, para gobernar en su cruel dictadura de lo correcto. Un Padre con un ego tan frágil que no admite ni un mínimo resquicio de disidencia, no solo en el terreno de los actos y las palabras, sino también, como sintetiza su máxima «¡en esta familia no hay secretos!», en el íntimo dominio de los deseos, anhelos y pasiones. En esta moralidad alternativa que la novelista nos plantea, los secretos y las mentiras pasan a pertenecer, por ejemplo, al polo de lo positivo, al necesario resquicio de lo íntimo, al ámbito supremo de la libertad individual.

Tras el sometimiento de Damián, Rosa, Aquí y Martina parecen resonar los ecos etimológicos del vocablo «familia» cuyo origen se remonta al *famulus* latino que designaba, en primera instancia, a los esclavos y, después, al total del patrimonio. Extirpada cualquier posibilidad de confrontación directa, cada uno de los cuatro niños elaborará su particular estrategia de supervivencia (la sumisión, la mentira, la lisonja o el pragmatismo) a esta educación castradora, la cual moldeará, finalmente, su forma de ser adulta. Sara Mesa demuestra una afilada visión para detectar las grietas del sistema moral, además de una inusual capacidad para entender las vivencias

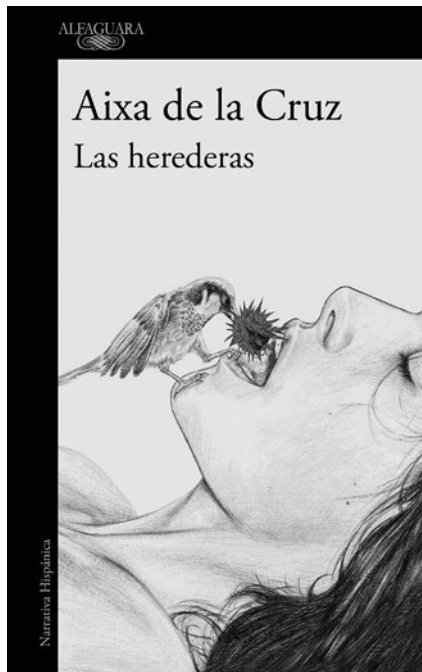
humanas en toda su complejidad, sobrevolando las convenciones sociales más arraigadas. En su escritura ejerce incisiones en el hombre y sus humores hipocráticos con bisturí punzante y precisión de cirujano. Sin embargo, lejos de la asepsia, la autora proyecta, sin miedo a zambullirse en terrenos pantanosos, una mirada humanista y compasiva sobre los personajes; y coloca en primera línea de sus relatos aquello que, en nuestro día a día, preferimos no ver o, al menos, no mirar: las enfermedades físicas y mentales. Pero lo hace lejos de posturas buenistas, huyendo de moralejas y evitando cualquier idealización o condescendencia. Hay algo en su narrativa que me recuerda a los estupendos versos de la poeta Martha Asunción Alonso: «para aprender de amor, hay que abrazar la mancha». Mesa, sin duda, la abraza. Y se (re)vuelca especialmente en retratar las patologías con más estigma social, aquellas que, incluso no queriendo, producen un rechazo en nuestros instintos más primarios. ¿Quién querría tener cerca de sí, por ejemplo, a un ladrón compulsivo? Sabemos la respuesta. Mesa nos fuerza a mirarla y aprender. Por cierto, la presencia en su obra de la cleptomanía, junto a un esfuerzo por comprenderla, más que recurrente debería calificarse de obsesiva (y no sería de extrañar que se convirtiera pronto en objeto de estudio de algún trabajo académico).

En *La familia* dicho afán quirúrgico se beneficia de una estructura sin trama continua en la que cada capítulo funciona como un cuadro individual con entidad y desarrollo propios, que permite construir mundos dentro del mundo de la narración (si quisiéramos jugar a leerlos de manera desordenada, ninguno perdería su lógica y coherencia interna). La discontinuidad argumental y los bruscos saltos temporales podrían llegar a provocar sensación de hermetismo en el lector con el consecuente efecto de distanciamiento. No obstante, los brochazos de

los cuadros independientes en ningún caso resultan inconexos y se enriquecen del diálogo que cada uno de ellos entabla con el resto. Los capítulos se yuxtaponen como las teselas de un mosaico cuya suma, observada desde un plano alejado y cenital, nos devuelve el reflejo completo de la novela.

En obras anteriores, Sara Mesa hacía girar los argumentos en torno a la indagación psicológica centrada en uno o dos personajes que, retratados con sus luces y sus sombras, resultaban tiernos y perturbadores a un tiempo (la niña Casi y el Viejo en *Cara de pan*, Nat en *Un amor*, Sonia y Knut de *Cicatriz*, la alumna Celia y el profesor sustituto en *Cuatro por cuatro*). Ahora, sin haber abandonado ese análisis en profundidad de los caracteres, *La familia* va un paso más allá y arma una voz coral donde cada actante añade su visión propia de la historia narrada. De este modo, Mesa supera ciertos puntos débiles que podíamos encontrar en algunos de sus trabajos previos, en los que a veces se generaba una indefinida pero molesta sensación de que algo en la historia no terminaba de encajar. En su última novela, la autora madrileña acierta con un argumento de alcance universal y se percibe una madurez *in crescendo* en su trayectoria que, en esta ocasión, no deja ningún bote vagar a la deriva. Logra así, creemos, su artefacto más redondo hasta la fecha. Esta *infeliz familia a su manera* viene a coronar un conjunto narrativo coherente cuyo sostén se teje sobre una particular y lúcida poética de la otredad que explora y ataca cualquier convención moral.

por **Cristina Sanz Ruiz**



Las herederas

Aixa de la Cruz
Las herederas

Alfaguara
324 páginas

Aixa de la Cruz ha concebido *Las herederas* como una pieza de cámara en la cual cuatro mujeres, como si fuesen instrumentos musicales de un cuarteto, van pautando una obra concebida como microcosmos, reducida a un tiempo y espacio reducidos. La partitura es la locura, pero no como punto de partida, sino como ingrediente no dicho, que se desarrolla mejor a modo de desequilibrio psicológico situado en el límite, pues aparentemente todo queda por desarrollar. La novela afronta al menos tres desafíos, bastante bien resueltos. El primer desafío, que es el externo, nace de la propia limitación del escenario. Una casona familiar en el campo es heredada por cuatro nietas de una abuela que acaba de suicidarse. Dos de ellas, Erica y Lis, son hermanas; las otras dos, Olivia y Nora, primas. De ese espacio rural poco se dice, salvo que está rodeado de un campo en que crecen distintas hierbas y plantas con propiedades alucinógenas. Sabemos de la afición a las experiencias alucinógenas de la abuela, de cuya relación con las nietas apenas se dice nada. He calificado de desafío esa limitación espacial

que redunda con la del tiempo, apenas unos días. Esas cuatro mujeres encerradas son dueñas de historias precedentes de las que apenas se cuenta otra cosa que la precariedad económica y sentimental de tres de ellas. Solamente Olivia, la mayor de las nietas que es cardióloga, resulta excepción en la penuria económica.

El segundo desafío ha sido eludir la novela saga, es decir dejar a las cuatro nietas unas frente a las otras sin que tengamos que acudir a los precedentes familiares. Limitada a alguna remembranza de relaciones infantiles la situación argumental, como desarrollo de trama, es mínima, por lo que Aixa de la Cruz evita la que habría sido salida más fácil para sostener el interés, es decir el nudo de luchas familiares con precedentes en el pasado, que ha sido la preferencia de *Lluvia fina* de Luis Landero, edificada sobre vida familiar. Tampoco ha seguido Aixa de la Cruz la opción que Sara Mesa eligió en su reciente novela *La familia*, sostenida sobre la influencia que sobre los hijos tiene un padre autoritario. Podría decirse que lo principal de Aixa de la

Cruz, y de ahí que su novela resulte novedosa, es que la familia no es tomada en sus relaciones, sino en la idea subterránea que gobierna toda la trama: la herencia como determinismo genético, es decir los vínculos que anudan a las cuatro nietas son su dependencia hacia las drogas, medicinas en el caso de Olivia, hacia las experiencias alucinógenas en Nora, como resultado de una terrible soledad. Lo curioso es que entre las cuatro mujeres encerradas en la casona, con salidas muy reducidas a la farmacia o al campo, no hay apenas relación. Y desde luego no hay amor. Son raros los diálogos entre ellas. Podría decirse que el desarrollo de los capítulos reproduce el esquema de celdillas, en que cada suceso ocurre a cada una. Únicamente Erica y Lis, las dos hermanas, tienen relación, causada por el cuidado que Erica presta a Peter, el hijo de Lis, un niño de pocos años con el que tiene mejor relación que con la madre, posesiva y celosa de que el niño sea educado por la hermana o pueda ser influido por ella. La otra relación posible es la queja de Olivia, que al ser la mayor y de más posibilida-

des económicas, toma por así decirlo el mando de organización de la convivencia, y reproduce roles maternos respecto a las primas.

Con estos planteamientos organizativos de la trama la novela de Aixa de la Cruz alcanza a desarrollarse el que podría denominarse tercer desafío: la elaboración de un discurso predominantemente interior. Son bastante menos importantes las cosas que van ocurriendo en el día a día de las herederas como la vivencia que cada una de ellas va teniendo, vivencia traducida sobre todo en angustia ante el futuro. Únicamente Olivia, que tiene un trabajo fijo, carece de ella; las otras primas viven la angustia de una situación económica precaria. La que más desarrolla esa inquietud es Nora, porque es la que más dependiente se halla respecto al consumo de drogas. Esa dependencia es la que le hace imaginar la alternativa de alquilar la casa a su camello como depósito para sus actividades, línea argumental que es planteada en las etapas iniciales de la novela, pero que se ve desechada y no desarrollada posteriormente.

Al ser una novela de vivencias psicológicas es enormemente importante el estilo de la percepción de cada estadio psicológico. Así comienza por ejemplo el capítulo dedicado a Olivia: «Sordo, palpitante, punzante, lacerante. Que va y viene, que quema, que agujerea. Olivia conoce todas las metáforas que se utilizan para describir el dolor, y sin embargo cuando está en su compañía –porque el dolor crónico acompaña, es una dimensión del cuerpo, un inquieto de larga duración– se olvida de ellas. De las metáforas y de las palabras. El dolor la deja muda porque antes la ha dejado en blanco. Ya lo decía Emily Dickinson “*Pain - Has Element of blank*”»(p.67). En Olivia son jaquecas crónicas, en Nora es el mono de la abstinencia, en Lis es el temor a ser descubierta por Erica. Todas van desarrollando una enfermiza dependencia de los remedios químicos medicinales

que en la novela se suplantán por vías alternativas tomadas de las plantas. No escribe sobre ellas Aixa de la Cruz al bulto, pues uno de los puntos más desarrollados de la novela es la indagación sobre los efectos de diversos remedios alucinógenos proporcionados por la Naturaleza.

De las relaciones entre los personajes la pareja más desarrollada la forman las dos hermanas Lis y Erica, en las que se produce una situación de dependencia psicológica, dado el desequilibrio de Lis, quien ha sufrido anteriormente un internamiento psiquiátrico narrado precisamente por la hermana. Pero no lo ha hecho de modo directo. Porque otro de los ingredientes estilísticos que pone en juego Aixa de la Cruz es el ocultamiento de los detalles que el lector precisaría conocer y de los que únicamente tiene atisbos, que le obligan a suposiciones. Aixa de la Cruz ha huido de la explicación realista, y prefiere crear ámbitos de ambigüedad, que si bien dejarán a muchos lectores fuera, por el esfuerzo al que se verán obligados si quieren comprender el fondo real de cada situación, para otros lectores más minoritarios servirá de aval de una calidad literaria que ha huido de las obviedades y camina en procesos de ocultación/mostración muy medidos.

Como novela psicológica exenta de detalles externos suficientes quizá el género con el que mejor se relaciona sea con el cuento. Podría decirse que la categoría freudiana de lo ominoso, de lo que resulta amenazante por invadir la escena cotidiana con atisbos de irracionalidad es el elemento estilístico que concede mayor interés a la acción. Por ejemplo, el pequeño ardid de trama que supone que Lis se pierda y deje al hijo descuidado, lleva a su hermana Erica quien sale en su busca a rememorar los episodios infantiles a los que ambas jugaron al terror al esconderse. Lo único y principal que Aixa de la Cruz ha hecho en el trazado de una escena semejante, ha sido sustituir la inocencia por

el fondo amenazador que constituye la psique enferma de Lis, lo que la hace imprevisible. No es ingrediente menos desarrollado el de la dependencia entre las dos hermanas, y la necesidad de que, pese a los celos enfermizos de la madre, sea Erica la que vaya introduciendo al niño Peter episodios y juegos acordes con su edad. La idea de la crianza, la de haber sido solo y fundamentalmente hija y no saber ser madre es otra de las líneas de fuerza que predominan en los conflictos que Aixa de la Cruz pone en juego. La idea de maternidad se proyecta sobre el futuro de Erica, quien se encuentra embarazada, pero que tiene en blanco las circunstancias de cómo pudo ocurrirle y cuyo fondo atisbado, no desarrollado, es resultado de una violación. Aixa de la Cruz, ante un tema como este de la violación, que ha sido objeto de otras novelas que lo desarrollan como conflicto social, prefiere el rendimiento literario del abuso en condiciones de no voluntad por el consumo de droga.

Muchas hijuelas de la novela quedan sin desarrollo, como la crisis matrimonial de Lis con su marido Jaime, el mencionado conflicto de la violación o incluso el futuro o desenlace que tendrá la casa, bien económico de difícil reparto entre las herederas. Considero que esos flecos sueltos no nacen de impericia sino que dependen de una opción consciente de su autora. Ha concebido una novela en que resulta fundamental que la idea de dependencia psicológica del fármaco o del opiáceo de plantas sea también una herencia, al modo de una maldición genética paralela a la falta de amor que sufren las cuatro mujeres. Aixa de la Cruz, por la vía de un lenguaje narrativo muy creativo, ha logrado que una historia tan reducida mantenga la atención del lector culto.

por **José María Pozuelo Yvancos**



Galaxia V. L. M.

Vicente Luis Mora
Circular 22

Galaxia Gutenberg
636 páginas

La aparición de *Circular 22*, de Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970), su última ¿novela? –dejémoslo de momento en libro–, culmina por ahora un proyecto literario que le acompaña desde 1998, aunque, como ha reconocido él mismo, la idea le habría surgido años antes, cuando viajó a Madrid para concursar en unas oposiciones a la judicatura. Se trata, por tanto, de un proyecto doblemente ambicioso en la medida que constituye también un proyecto de vida, deudor de una mirada curiosa, que contempla el mundo desde su personal observatorio ético y estético. En fin, un *work in progress*, que podría tener continuidad, haciendo suya la prédica de Piglia: “El proyecto de una novela que no tiene fin, que dura lo que dura la vida del que escribe”.

Las dos entregas anteriores de *Circular*, de 2003 y 2007, coincidieron con la génesis de la “Generación Nocilla”, denominación tomada prestada al título de la novela *Nocilla Dream* (2006), de Agustín Fernández Mallo. Los “nocillas” formaron un grupo de escritores en torno a la treintena de años, entre ellos Mora, que captaron la atención mediá-

tica con aquel chusco membrete. Tengo la impresión, y espero no equivocarme mucho, que de aquella agrupación queda ya poco y ni sus más destacados y exitosos miembros parecen ya acordarse. Tal vez murió a causa de lo mismo que trataban de impugnar: la sobresaturación de información, imágenes y símbolos que define la llamada cultura “afterpop” (Eloy Fernández Porta *dixit*). En mi opinión, Vicente Luis Mora ha sabido mejorar en estos años sin renunciar a sus principios innovadores; firme ante las críticas, pero receptivo a las sugerencias. Una prueba la encontramos en *Circular 22*, el libro que nos ocupa, cuando se hace eco de las observaciones de Martínez Sarrión, Elvira Navarro o Francisco Solano.

Esta es, por tanto, la tercera entrega del proyecto, que recoge, modifica y amplía las dos anteriores. Una de las novedades que trae esta tercera entrega, aparte de la mayor extensión, es la de haber ampliado su foco: de la ciudad de Madrid a la ciudad global como imagen más acabada del mundo. El proyecto original se limitaba a la capital de España, porque « Madrid es

como un plano a escala de todo...Es el compendio de todo, el resumen de lo que el hombre ha llegado a crear para lo bueno y lo malo ». Pero ahora el objeto de observación se ha extendido, en sintonía con la experiencia del autor, a aquellas ciudades que han marcado su andadura vital: Los Ángeles, Nueva York, Marrakech, Estocolmo, Málaga...

Tiene la gran ciudad un largo y variado protagonismo novelesco en la literatura moderna, por citar solo algunas: París, Nueva York, Londres, Dublín, Berlín, unidas a los nombres de Balzac, Dickens, Joyce, Benjamin, Dos Passos, Cortázar... Por no hablar de Madrid, que desde el siglo XIX desempeña en la literatura española un papel protagónico: Galdós, Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Cela, Martín-Santos... Como era de esperar, la ciudad que atrae a Mora es otra ciudad y la manera de escribirla es radicalmente distinta a los ejemplos citados. La cuestión radicaba en encontrar la manera de dar cuenta literariamente con eficacia de una ciudad que ya poco tiene que ver con la de sus precedentes históricos. A la ciudad globalizada y entrópica no se la puede

mostrar ya con el orden y la lógica del realismo, del subjetivismo o del lirismo. Vicente Luis Mora acepta la falta de orden de la gran ciudad actual y hace suyo el desorden caótico que la rige, y la narra según modelos reticulares y orgánicos nuevos. Traslada a la escritura la incertidumbre del sistema urbano actual, pulverizado y en continua transformación, con discursos diversos y modos narrativos plurales y cambiantes. Aunque el título encierra en sí mismo una triple categoría gramatical como sustantivo, adjetivo y verbo, es esta última la que mejor corresponde al sentido móvil y dinámico de la ciudad aquí representada, y también de la propia concepción literaria de la escritura del autor como circulación incesante y nómada de formas y argumentos.

De la lectura de los tres prólogos, que preceden a *Circular 22*, a saber el de la hispanista y “editora polaca” (sospechosamente apócrifa), que además se atreve a añadir un puntilloso “epílogo crítico”, excesivo por académico; el de Javier Fernández, editor de entregas anteriores, y el de los “autores” del libro, se puede extraer que este experimento se ha convertido en una suerte de amigo y confidente literario para el autor, que sin embargo, como se puede leer en uno de los impostados informes editoriales que incluye: “... plantea problemas de clasificación, por no decir de interpretación”. Porque este libro, como he dicho, más que una obra cerrada o acabada, constituye un ejemplo de escritura abierta a la pluralidad formal, que caracteriza a los libros inclasificables o que se resisten a ser clasificados. Tampoco es fácil extraer de él una interpretación concluyente, sino un campo de sentidos dispersos y diseminados en oposición constante. En resumen, es un libro que con su apariencia caótica consigue desentrañar y mostrar el caos de nuestro mundo actual con una certera imagen calidoscópica.

Como se deduce del prólogo de los “autores”, durante estas dos largas décadas (aparte de lo que dejó el resto de su inmensa obra), el proyecto “Circular”, presen-

te siempre en las cavilaciones creativas de los yos autoriales de Vicente Luis Mora, le ha obligado a vivir permanentemente con el radar puesto, atento a las percepciones de lo real y a sus cambios. De este modo, el libro se puede entender también como una crónica y síntesis biográfica de su mutante inquietud literaria, caracterizada por un riguroso e incansable impulso experimental, en la vanguardia de los que no se dejan adocenar por lo ya visto y escrito, por lo repetido cansinamente.

El libro se conforma como un compendio y una encrucijada de caminos por el que transitan las diferentes ramas de las preocupaciones literarias del autor: innovación, investigación, teoría, creatividad, hoax, internet, nuevas tecnologías... Pero no quiero confundir al lector: esta es una obra fundamentalmente narrativa y, aunque tal vez sea innecesario clasificarla, es sobre todo una novela de novelas o una narración hecha de narraciones, en fin, un hervidero de historias, una colmena de vidas y personajes a la busca de autor, un laboratorio literario donde observar el mundo y una visión imaginaria y real de una ciudad de ciudades: Madrid, una ciudad en marcha, que “se lee con los pies o con las ruedas, cada fachada una página”. En definitiva, una obra *non stop*, porque, como Madrid, recomienza ilimitadamente, se niega y se contradice a sí misma para seguir creciendo.

Y es también, no cabe duda, semillero y dispensa de ideas, tramas, vidas, hombres y mujeres que alimentan la obra de Mora. Incluida la autoficción, una de sus bestias negras – “peste o enfermedad de nuestra literatura”–, cuando no estaba “...todavía manida en la España de 1998...”. Aunque el autor subraye haber “desactivado la autoficción de la trama” con respecto a las ediciones anteriores, con la intención de destruir el sujeto autorial, lo cierto es que todavía quedan ejemplos de lo contrario, tal vez inevitablemente... Véase por ejemplo, la variante grotesco-fabuladora de autoficción que desarrolla en “Fuenlabrada. Comisaría. Atestado policial”. O de ma-

nera más destacada, la cuarta y última parte del libro, “Derb”, una de las incorporaciones de la presente edición, que, en opinión del que suscribe, constituye otra autoficción en forma de trampancho diarístico. El autor reconoce que nunca había llevado diario antes de manera habitual y aquí lo hizo durante los treinta primeros días del periodo que vivió en Marrakech. El diario tiene mucho de experimento de escritura en tiempo real y de narración simultánea, es decir, aspira a registrar lo que pasa o mejor lo que está pasando mientras se escribe. Pero lo que a mi juicio constituye lo más característicamente autoficcional del experimento es la construcción de un personaje de sí mismo, un personaje que es Mora y no es Mora, uno de sus yos expandido y recreado, pero que, sin embargo, le representa y le compromete no solo textualmente. El diario entremezcla, en dosis variables e imprevistas, lo real y lo irreal, el yo y el no-yo, en fin, una instancia autorial que va del control de sí mismo al abandono, que es una de las más características variantes autoficcionales: la imaginaria. Es curioso, no obstante, que el autor rechace la posible adscripción a la autoficción de este diario, cuando el modo de practicarlo y de definirlo lo acerca al modelo autoficcional: “Un tanteo literario, una exploración a medio camino entre la realidad y lo fictivo que no se ahoga en las manidas aguas de la autoficción” –apostilla Mora.

Circular 22 se sostiene en una composición fragmentaria, con celdillas y teselas en equilibrio inestable y aparente desorden, que podría dar la falsa impresión de yuxtaposición arbitraria. Pero no, es el suyo un caos ordenado entorno a la figura del círculo, cuyo centro está vacío (v. pp. 314-315). Justo en la mitad del libro se abre un vacío generador, por el que pasan un sinfín de líneas, soporte de ideas, imágenes y símbolos, que forman todo un mundo. Un mundo, no. Una galaxia. La Galaxia V. L. M.

por **Manuel Alberca**



No era a esto a lo que veníamos

María Bastarós
No era a esto a lo que veníamos

Candaya
 224 páginas

Tras el éxito de su primera novela (*Historia de España contada a las niñas*), María Bastarós publica ahora en la editorial Candaya esta colección de relatos que ha reunido bajo un revelador título: *No era a esto a lo que veníamos*.

Me detengo en el título porque esas ocho palabras pueden considerarse un

microrrelato: hay una *historia* de la que se ha omitido el desarrollo para centrarse en un desenlace y una revelación final: la decepción. Y la decepción, la misma semántica de la palabra «decepción», es también un relato: hay un deseo que se cumple, pero ese cumplimiento no se parece a lo que se había proyectado. Es decir: hay un choque entre la realidad y el deseo.

Casi todos los protagonistas de estos cuentos son arrastrados por un deseo que los empuja a hacer cosas no siempre racionales o compatibles con la realidad. Esto es especialmente llamativo en aquellos protagonizados por niñas, donde se manifiesta con mayor fuerza esa asimetría entre su deseo y unas leyes de la realidad que todavía no manejan con soltura. A Bastarós le interesan especialmente estos personajes que miran desde su (salvaje y amoral) inocencia la realidad adulta. Y todas estas niñas tienen un deseo que se cumple, no obstante, de una forma inesperada y, generalmente, cruel o decepcionante.

Podríamos llamar «decepción» a eso que se abre tras la última frase de cada cuento sí, pero siempre que elimináramos ciertas connotaciones de «capricho no satisfecho» de la semántica de esa palabra. El sentimiento de decepción que ofrecen los relatos de María Bastarós es mucho más amplio, totalizador, casi abrumador. La decepción, aquí, tiene el tamaño y el horizonte infinito del desierto: ese paisaje vacío, hostil y sin respuestas que también es común a muchos de los relatos.

Junto al deseo, el miedo es la otra nota sostenida que atraviesa el libro. No se trata de relatos fantásticos o de terror, pero sí hay en ellos una presencia de lo siniestro, de algo oscuro que asoma todo el tiempo, impregnando lo cotidiano. En general, no son los personajes quienes experimentan el miedo, pues están entregados a su deseo sin advertir las amenazas que se ciernen sobre ellos. Es el lector quien, desde fuera, desde la distancia que la voz narrativa impone para que miremos a esos personajes como

muñequitos empujados por fuerzas superiores a ellos, teme y sufre la tensión asfixiante que impregna los cuentos.

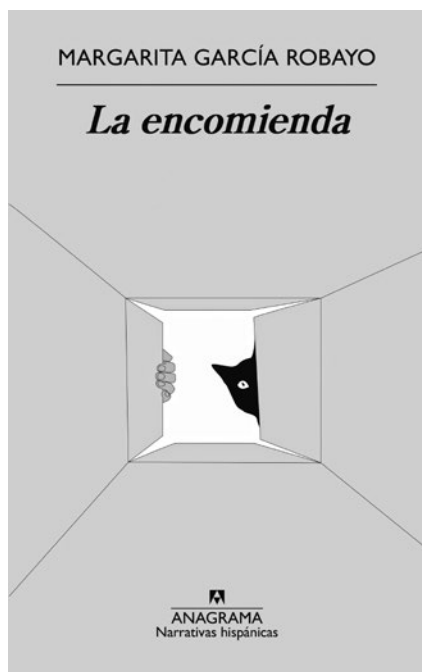
Esa tensión narrativa, uno de los aciertos de Bastarós, se crea desde la distancia entre el narrador y los hechos narrados, pero también gracias al uso del presente como tiempo verbal en todos los relatos, que consigue construir unas escenas densas, siempre a punto de estallar. En estos aspectos, puede recordar a Jon Bilbao, por citar un ejemplo de autor de cuentos que ha manejado con maestría esa «normalidad inquietante» en nuestra cuentística contemporánea.

El miedo viene, también, de los hombres. Hay una marcada perspectiva de género en el libro, que se manifiesta más como elemento de terror que como discurso explícitamente feminista. De trece protagonistas, doce son femeninas y, en gran parte de estos relatos, la amenaza, la opresión o la violencia vienen de lo masculino. Esto es especialmente visible en «Ritual iniciático», esa magistral actualización de una *caperucita*, donde nos presenta a una niña que se pierde en el desierto y se encuentra con un encantador joven por el que se siente atraída; el lector (no la niña) percibe continuamente la amenaza que hay sobre la inocencia de la niña, que se verá aún más acrecentada cuando otro *hombre* aparezca en escena. El hombre es un lobo para la mujer.

El hecho de que el único protagonista masculino del libro sea alguien que, como un moderno *frankenstein*, debe huir a Alaska para que su monstruoso deseo no haga daño a nadie, completa esa perspectiva en que el género masculino es el agente del miedo y la amenaza, ocupando el papel del *monstruo*.

He de reconocer mi preferencia por las colecciones de relatos como esta, en las que hay una unidad de sentido y de estilo. Pero, incluso obviando esta orientación más personal, sí puedo afirmar, rotunda y objetivamente, que *No era a esto a lo que veníamos* es uno de los mejores libros de relatos que he leído este año.

por **Diego Sánchez Aguilar**



Una historia de soledad y parentescos

Margarita García Robayo
La encomienda

Anagrama
192 páginas

Nuestra felicidad o nuestra infelicidad personal, decía Natalia Ginzburg, tiene mucho que ver con lo que escribimos porque, en el momento en que uno escribe, se siente impulsado a ignorar las circunstancias presentes de su propia vida. Y si somos infelices, la memoria hace acto de presencia en la escritura, nos impacta con su brío y nos posee y,

entonces, el sufrimiento que nos produce ese recuerdo, o esa ausencia, o ese vínculo que ya no existe, hace que la fantasía se vuelva débil y perezosa y lánguida. Y todo esto es lo que le pasa a la narradora de *La encomienda* (Anagrama, 2022), la última novela de la escritora colombiana Margarita García Robayo.

Una mujer en su treintena, una escritora joven todavía que tiene que armar un texto para una beca de escritura en Holanda, algo confusa, perdida quizá, entregada a una cotidianidad que no la satisface ni lo más mínimo, sola y, al mismo tiempo, rodeada de personas con las que comparte una intimidad impuesta por las circunstancias. La narradora se va contando a sí misma ofreciendo sutiles retazos. Sabemos que vive en Buenos Aires y que se siente una migrante, ignorada y vilipendiada. Tiene un pequeño apartamento cuyo epicentro es doble: por un lado, un sofá Chesterfield, y, por otro, una terraza algo desvencijada. El vínculo más fuerte que mantiene es con una hermana que está lejos, muy lejos de ella, exactamente, a cinco mil trescientos kilómetros de distancia, y que le hace llegar cajas, paquetes, encomiendas con fruta, ricos platillos que, en su origen, eran frescos, pero que a ella le llegan podridos. Tiene también una amiga, Marah, con la que apenas se ve, un novio, Axel, que es fotógrafo, una serie de vecinos que la sienten como una intrusa, una gata vagabunda a la que alimenta y un par de vecinos, Susan y León, madre e hijo, que son dos presencias más o menos perturbadoras de su rutina y que le sirven de espejo cuando recibe la última e inesperada encomienda de su hermana: su propia madre.

Hasta ese preciso momento, esta parecía ser la historia corriente de una mujer que autoanaliza en exceso su entorno y también a sí misma. Pero la madre —una aparición, una criatura mágica, un fantasma— sale de una inmensa caja de madera, se instala con ella y provoca una brecha en su vida actual que se va haciendo más y más profunda. La madre es como una pequeña hilacha

en un jersey, y la narradora comienza a tirar del hilillo para arrancarlo, quiere sacarlo de allí, cortarlo, pero la hilacha crece y crece y los puntos caen y deshacen toda la prenda.

Lo que menos hace esta escritora es escribir. Se sienta delante de su portátil y tecldea algunas frases sobre un proyecto al que llama, inicialmente, “Diario de mi madre”: «Ustedes crecían y sabían cosas. Yo, en cambio, seguía siempre en las mismas. Les colgaba la ropa al sol para que la sintieran tibia, les calentaba el agua para bañarse a la mañana y así las salvaba del primer frío, les cocinaba cosas que me parecían ricas... Ustedes estaban para asuntos más elevados. Para mí alimentarlas era una misión elevadísima». Lo único que parece mantenerla anclada es la escritura. «Los días y los asuntos de nuestra vida, los días y los asuntos de la vida de los demás a los que asistimos, lecturas e imágenes y pensamientos y conversaciones», dijo Ginzburg a propósito del oficio de escribir, «lo alimentan y crece en nuestro interior». De eso no hay duda: los días y los asuntos de la vida de la narradora de *La encomienda*, los pensamientos —los fugaces y los más profundos—, todas las conversaciones, hasta las más banales e incómodas, terminan por alimentar la escritura y hacerla crecer y crecer.

Los cuidados, el lugar que ocupan los lazos de sangre en nuestras vidas, la importancia de los vínculos, cómo influye la infancia en la construcción del parentesco, sobre todo esto reflexiona la narradora. Viaja del presente al pasado, del pasado al presente con una prosa, en ocasiones, demasiado aséptica y desafectada, para intentar comprender qué le falta, por qué se siente tan desligada, tan fuera del mundo, adónde pertenece: «Nunca me sentiré parte. No importa hasta dónde fuerce el hilo del parentesco y de la memoria para encontrar el sentido, el origen, la semilla de ser parte».

por Carmen G. de la Cueva



Dos orillas del tiempo

Elena Poniatowska *El amante polaco*

Seix Barral
900 páginas

Un género que ha cultivado con brillantez Elena Poniatowska (México, 1932) es el de la reconstrucción de vidas. Son varios los libros suyos en este ámbito, quizá propiciados porque la autora ha sido periodista. También, debido, acaso, a haber conocido personalmente a muchos de sus protagonistas, ha escrito obras de este tipo acerca de Diego Rivera y su primera esposa, Angelina Beloff, *Quiela*. O sobre Tina Modotti. O Leonora Carrington. O Lupe Marín.

Su propia vida es la de una mujer que, aunque procedente de la aristo-

cracia y muy bien relacionada con la élite mexicana (parientes suyos fueron la poderosa y rica familia Iturbe y Guadalupe Amor), ha tenido que luchar para hallar su hueco en un mundo lleno de prejuicios y doblemente machista, donde hacer alarde de virilidad es casi obligación entre los hombres, o lo ha sido en el pasado, a pesar del alto número de homosexuales entre artistas y literatos que ha tenido el país, desde el grupo Contemporáneos hasta acá.

Pero además de vidas singulares, la mexicana ha recreado hechos históricos como los que sacudieron su país en 1968, que ella contó con tan buen pulso narrativo en *La noche de Tlatelolco* (1971). El libro ha quedado como el fresco (o mural, ya que hablamos de México), recogido sobre todo a partir de testimonios orales, de aquella matanza desatada contra los estudiantes que fue el motivo de que Octavio Paz, en protesta, dejara su puesto de embajador en la India.

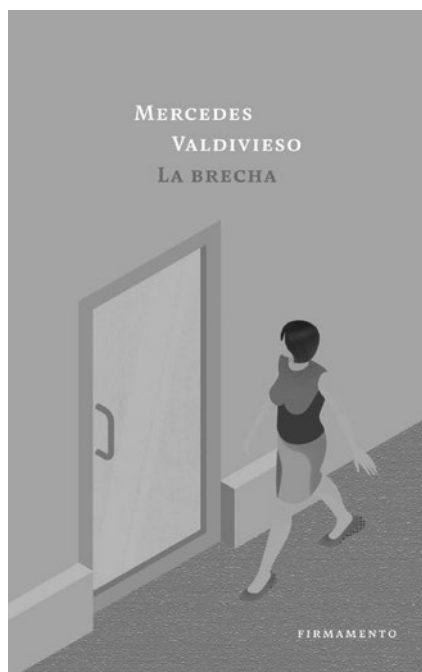
Uniendo ambas orillas (en pares contrastivos de tiempos, continentes, personas), en *El amante polaco* la autora ha contado parte de la historia de su familia, centrada en la del rey Stanislaw Poniatowski. Se trata de un libro de género híbrido entre la crónica, la historia y las memorias, donde va entreverando en ese Gotha de monarquías europeas del siglo XVIII su personal peripecia desde la llegada a México siendo niña, en una inteligente estructura en paralelo. Si a veces fatiga tanta corte, tanta hagiografía laica del antepasado polonés, idealizado e ideal como un nocturno de Chopin, las partes autobiográficas se agradecen por la sinceridad, la sencillez alejada de la pompa palaciega y los datos y retratos a vuelapluma de Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco o Paz, entre otros (de Fuentes se narran momentos de cuando escribía *La región más transparente*, la gran novela sobre la Ciudad de México, uno de los escenarios, junto con Varsovia y Moscú, de la trama). Además, la au-

tora revela sin dar nombres cómo fue madre soltera en una relación que acabó en violación por parte de aquel al que vela con el apodo escueto de El Maestro. Luego, en declaraciones a la prensa, quedó claro que este era Juan José Arreola, veinte años mayor que ella y a la sazón hombre casado y con hijos (también ha salido a la luz que el de Zapotlán tuvo un comportamiento parecido con Tita Valencia, autora de *Minotauromaquia*).

Ya había contado Poniatowska la historia de su vida, de manera oblicua, en la novela *La flor de lis*, donde los hechos narrados se corresponden más o menos con los de su biografía, la cual además de interesar por sí misma es atractiva por las muchas otras con las que se ha cruzado. Eso no impide la humildad ni los rasgos de humor, como cuando en el prólogo de este *El amante polaco agradece* a Rubén Henríquez que leyera capítulos del mecanoscrito: «Rubén se desveló varios fines de semana para repartir puntos, comas, comillas y signos de exclamación que acostumbro echar con un salero con la esperanza de que caigan en su lugar».

La Premio Cervantes de 2013 ha manejado una bibliografía vastísima de la que da cuenta, no para apabullar pero sí para reconocer sus deudas, y así el prólogo tiene algo de *quête*. Entre esos libros destacan las propias memorias del Rey, ilustrado en tiempos turbulentos y pobre de pedir, casi, en la impotencia de ser monarca de un reino menguante muy mal consolidado y con numerosos enemigos, cada cual a su botín o concertados: Prusia, Rusia y Austria. El epíteto de «amante polaco», en fin, muestra muy acerdadamente el destino de tantas relaciones amorosas (en este caso, con la Emperatriz rusa Catalina la Grande): primero el fuego y luego la ceniza.

por Antonio Rivero Taravillo



Del matrimonio al divorcio: historia de una mujer

Mercedes Valdivieso
La brecha

Firmamento
128 páginas

«Si preocuparse, haberse interesado en la otra mitad de la especie que no tiene voz es ser feminista, lo soy», dijo la chilena Mercedes Valdivieso. Y dijo bien. Su rescate por la editorial Firmamento enlaza, precisamente, con esta

voluntad por otorgar espacio a las voces literarias femeninas, tan orilladas en el canon de la modernidad. Han sido décadas de crítica y de historia literaria trazadas desde la mirada masculina dominante. Y la reciente labor académica y editorial, en justa correspondencia con la demanda social femenina —esas lectoras/escriptoras que han descubierto a sus hermanas mayores en las autoras «olvidadas» del siglo XX—, ha generado el caldo de cultivo ideal para la reaparición de obras como *La brecha*.

Escrita en 1961, supuso la revelación como narradora de una joven chilena que nunca antes había publicado artículos en la prensa ni cuentos en revistas. Tan solo, de pronto, esta *nouvelle* «ágil, trivial en apariencia, pero cargada de experiencia humana y sobria en el lenguaje, directa, tajante». Tal como rezaba la contraportada de la primera edición. Su tema es sencillo y complejo a la vez: el fracaso matrimonial de una mujer incapaz de adaptarse al sistema patriarcal. Una mujer sin nombre —brillante hallazgo literario: así puede ser cualquiera— que se casa a los diecinueve años para escapar de la opresión familiar y cae en las manos de un hombre celoso, absorbente y limitador, Gastón, al que un día le espetará: «Tu fórmula matrimonial es una garra, es dominio».

La maternidad no la salva de la sensación de vacío existencial, más bien acaba funcionando como un acicate para buscar escapatoria ante el destino que la aprisiona. Su decisión de abortar del segundo embarazo, tan no deseado como el primero, es la espita por donde se cuelan unas desbordantes ansias de libertad. A partir de ahí, la novela refleja la pugna por conseguir el divorcio y la emancipación total del marido, un hombre capaz de afirmar: «¿Supones que yo aceptaré haber fracasado en mi matrimonio? Seguiremos juntos aunque sea necesario darte de bofetadas».

Pero Valdivieso va más allá: una vez la ley oficializa la separación, la protagonista debe asumir su propio sustento y entrar en un mundo laboral del que se había mantenido alejada gracias a la

buena posición económica del esposo. Ella reconoce: «Tenía que hacer brotar dinero de algún lado, dinero mío, para empezar firme». Porque, en efecto, la independencia femenina se consigue a costa de múltiples sacrificios: «Ganarás el pan con el sudor de tu frente. La terrible maldición de Dios al hombre caído. Y a la mujer: Parirás tus hijos con dolor. Sorbí el café con infinita resignación: ambas maldiciones me tocan». Casi parece que se anticipa al debate en torno a la conciliación familiar y laboral que impregna ahora el campo del feminismo.

La brecha es un retrato generacional al mismo tiempo que la historia de una anónima pionera. En sus primeras líneas está la clave de su fuerte cuestionamiento al mandato tradicional: «Me casé como todo el mundo se casa. [...] Antes de los veinticinco años debía adquirir un hombre —*sine quan non*— que velara por mí, me vistiera, fuera ambicioso y del que se esperara, al cabo de cierto tiempo, una buena posición: la mejor posible. Todo el mundo estaba de acuerdo en que un marido era absolutamente indispensable». Valdivieso, emparentada por su descarnada franqueza y su sensualismo con Gabriela Mistral (que hace un cameo postmortem en la novela), Delmira Agustini o Alfonsina Storni, forma parte de la magnífica nómina de novelistas chilenas del siglo XX, encabezada por la fascinante figura de María Luisa Bombal. Y, con *La brecha*, se anticipa a libros actuales como *Despojos*, de la británica Raquel Cusk (*Asteroides*, 2020), una reflexión sobre el matrimonio y el divorcio desde una perspectiva femenina, que equivale a decir feminista, como creía Mercedes. Por rescatar de su bibliografía, siempre comprometida con la causa de la mujer, quedan títulos como *La tierra que les di* (1963), *Los ojos de bambú* (1964) o su última obra, *Maldita yo entre las mujeres* (1991), escrita en Chile tras veintitrés años como profesora en la Universidad de Houston. Ojalá no tarden tanto en reeditarse como su primera y apasionante novela.

por Purificació Mascarell

BORJA BAGUNYÀ

LOS PUNTOS
CIEGOS

Los puntos ciegos

Borja Bagunyà
Los puntos ciegos

Editorial Malas Tierras
522 páginas

Borja Bagunyà (1982, Barcelona) ha publicado los libros de relatos *Apunts per al retrat d'una ciutat* (Arola Editors, 2004), *Defensa Pròpia* (Proa, 2010 – Premio Mercè Rodoreda), *Plantes d'interior* (Empúries, 2011), y el ensayo *Trapologia* (Ara Llibres, 2018) junto con Max Besora. *Los puntos ciegos* (*Els angles morts*) es su primera novela y el primero de sus libros traducido al castellano.

Los puntos ciegos podría entenderse como un cruce entre una novela de campus, una novela médica y una nove-

la existencialista, sin ser ninguna de las tres cosas y todas a la vez. La escritura de Bagunyà es cerebral y lúcida, disectiva y abundante, pone de manifiesto una realidad compleja y escudirriz a la que intenta dar alcance por medio de unos personajes por lo general ensimismados.

Inmersos en su propio desentrañamiento del mundo, los tres protagonistas de la novela buscan establecer y reforzar sus acciones hacia el alcance de un propósito particular, cuestionando el lugar de cada uno y su relación con el resto.

Por un lado, tenemos la figura algo acomplexada de Antoni Morella, docente en la Universidad de Barcelona. Del mismo modo que ocurre con aquel protagonista de *Stoner*, estancado en la marea oscura de la facultad, a través del personaje de Morella se nos muestra el juego de las competencias universitarias y la encarnizada lucha por las prerrogativas de los puestos más altos:

«No tendría que habar bajado a la conferencia. De hecho, no tendría que estar allí plantado, sosteniendo estúpidamente la tosta con salmón y la pizca de eneldo, intentando satisfacer las exigencias pseudosofisticadas de aquella panda de afanosos, pendientes de exhibir sus medallas unos delante de otros, que si grupo de investigación, que si becas europeas, que si poco politizados, pensó, y se sintió aún más pequeño delante de tanta efervescencia acreditativa...».

Por otro lado está Sesè, la pareja de Morella, una eminente ginecóloga que asiste al parto de un niño con deformaciones físicas: «La criatura había nacido con la cara hecha un guiñapo de carne. Lo tenía todo fuera de sitio, la cabeza inflada como una palomita de hueso, las orejas del revés. La malformación era congénita y masiva, pero no se parecía a nada que Sesè hubiera visto antes».

A raíz de esta experiencia, la doctora emprende una investigación obsesiva para intentar dilucidar el caso del bebé y el de otros nacimientos de similares características. Cada vez con un empeño menos éticamente profesional, intenta

encontrar un patrón o una explicación plausible a las anomalías y —parece decirnos el autor— también un sentido a los errores de la existencia.

Sesè y Morella conviven pero apenas se comunican, se cruzan en el espacio doméstico sin interactuar, cada uno inmerso en sus preocupaciones particulares. Es interesante como Bagunyà nos los presenta desde el principio como dos ejes equidistantes, cada uno en el extremo opuesto del hogar y de la relación.

El otro personaje es el de Olof, el sobrino de Morella recién aterrizado de Estados Unidos, que llega más avanzada la novela para romper esa dicotomía. La presencia de Olof supone la aparición de nuevos temas como el de la familia, la idiosincrasia europea, o las reflexiones sobre la educación y la experiencia que tienen lugar a través de conversaciones regulares entre tío y sobrino.

La novela se encamina poco a poco y genuinamente hacia una desnaturalización de estos tres personajes. Las posiciones de Morella, de Sesè y de Olof se ven alteradas por el devenir de los acontecimientos y cada cual reacciona a cambios particulares e intrasferibles. A través de las digresiones de unos y otros, comprendemos sus antecedentes y sus ideas, sus propósitos y su visión de la misma realidad que los engloba, pese a sus diferencias.

La narración se escora muchas veces hacia la intelectualidad sin llegar nunca a la pedantería. La inteligencia narrativa de Bagunyà nos propone (por medio de un narrador sorpresa) una mirada analítica acerca de las relaciones humanas que escapa a la banalidad y al estereotipo, al mismo tiempo que discurre con una soltura magistral acerca de casi todo lo demás.

Los puntos ciegos es una novela esencial y exigente, un retrato demoledor sobre la sociedad occidental de nuestro tiempo.

por **Alejandro Morellón**

Kirmen Uribe

La vida anterior de los delfines



De los delfines, de los emigrantes

Kirmen Uribe
La vida anterior de los delfines

Seix Barral
426 páginas

La vida anterior de los delfines es la cuarta novela de Kirmen Uribe tras la exitosa *Bilbao-New York-Bilbao* (2009, trad. 2010), *Lo que mueve el mundo* (trad. 2013) y *La hora de despertarnos juntos* (trad. 2016), novelas que merecen citarse juntas, porque siguen una línea de continuidad y han ido creando un mundo narrativo en el que autor

ha sido capaz de mostrar su definición estética, a la vez que cada uno de ellos posee algunos rasgos distintivos.

Entre las características que forman la obra de Kirmen Uribe destacan el gusto por la autoficción y la importancia del movimiento de las personas y la emigración. La autoficción está en esta novela levemente disfrazada, pero los personajes están unidos al escritor y su familia bajo unos nombres que sin dificultad remiten a ellos bajo la denominación de Uri (por Uribe) y Nora (por Nerea). Este truco no elimina otro de los elementos de ficción que aparecen en la obra de Kirmen Uribe: la investigación de un archivo privado, tal como ocurrió en *Bilbao-New York-Bilbao* con la documentación de Bastida, y con la obra del escritor Mussche en *Lo que mueve el mundo*. De esta manera el novelista ofrece un archivo desconocido, se apoya en un material de primera mano y construye una obra de exploración biográfica dentro de una obra de ficción, por lo que el texto dentro del texto, la técnica de las muñecas rusas, define su concepción de la obra.

La emigración y el movimiento global apuntan a un eje temático que el autor desarrolla con continuidad. A la figura del padre pescador de *Bilbao-New York-Bilbao*, y a la del propio escritor, que sin ser emigrante se mueve en un mundo global, sigue Karmenxuxu, la niña vasca acogida por el escritor flamenco, exiliada y desarraigada a causa de la guerra y también son emigrantes los protagonistas de *La hora de despertarnos juntos*. En esta novela el autor profundiza en la obra y vida de Rosika Schwimmer (1877-1948), escritora y militante del pacifismo y del primer feminismo, nacida en Budapest, quien viajó a Estados Unidos, donde con la ayuda de Henry Ford y del presidente Wilson organizó un barco de la Paz que intentó frenar la Primera Guerra Mundial. Volvió a exiliarse al país americano en 1921.

Su figura se va creando a través de la investigación en las cajas sobre su vida que organizó su amiga Edith Wynner.

Así se configura el significado central de la metáfora con la que se abre el libro. Las personas que se convirtieron en delfines por situarse en otro mundo representan a los emigrantes que cambiaron su identidad en el viaje.

Esta vez Kirmen Uribe ha elegido una persona hoy olvidada, pero de amplio recorrido histórico que reúne en su persona dos de las claves ideológicas de la contemporaneidad: el feminismo y el pacifismo.

La emigración, y el cambio de país y de vida es una constante en esta narrativa, pero se entronca con una visión transatlántica. Los elementos narrativos contados en Nueva York tienen su eco, su espejo en el País Vasco, de manera que el feminismo de Rosika Schwimmer resuena en las luchas feministas que Bego, la tía del escritor, llevó en cabo en el País Vasco de la Transición. Y su pacifismo se refleja en la contestación a la dura y violenta situación social del País Vasco.

Kirmen Uribe ha comentado en alguna ocasión que el libro de la historiadora Barbara W. Tuchman *Cómo escribir la historia* le ha sido de utilidad, sobre todo en lo que respecta al detalle como fuente de verdad y verosimilitud.

Pero como decíamos, cada obra tiene también su perfil individual. Consta de tres secciones. Y Rosika Schwimmer es el centro de la primera. En la segunda varía el punto de vista y el objetivo de interés. La voz de una mujer, Nora, recuerda su pasado, su historia junto a su amiga Maider en el País Vasco de los años duros, a la vez que desde su mirada se cuenta la investigación de Uri. Esta sección de la novela abre otra posibilidad de lectura, puesto que se adentra en la narrativa de la pandemia, girando el primer centro temático propuesto en la novela.

por **Jon Kortazar**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Don / Doña _____

Con residencia en _____

Ciudad _____

CP _____

País _____

DNI/Pasaporte _____

Email _____

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

ESPAÑA

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

EUROPA

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

RESTO DEL MUNDO

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5 €



40181 700982