

nº 867

5€  
Octubre 2022

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

**EDUARDO LAGO**

Segunda vuelta

**GONZALO TORNÉ**

Dossier

**LA LITERATURA Y EL DUELO**

MARCOS GIRALT TORRENTE

PIEDAD BONETT

SERGIO DEL MOLINO

SOCORRO VENEGAS

JOSÉ IGNACIO CARNERO

TANIA PADILLA AGUILERA

“

**La metaliteratura no existe,  
solo existe la literatura**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

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

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

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

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

Director Cuadernos Hispanoamericanos  
**Javier Serena**

Comunicación  
**Mar Álvarez**

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

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

Diseño  
**Lara Lanceta**

Fotografía de portada de Pascal Perich

Depósito Legal  
M.3375/1958

ISSN  
0011-250x

ISSN digital  
2661-1031

Nipo digital  
109-19-023-8

Nipo impreso  
109-19-022-2

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

## CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

---

La revista puede consultarse en:

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

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

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

De venta en librerías: distribuye Maidhisa  
Distribución internacional: PanopliaDeLibros

Precio ejemplar: 5 €

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

# SUMARIO

- 4** ENTREVISTA  
**EDUARDO LAGO**  
por Cristian Crusat
- 12** **LA ISLA IMPOSIBLE**  
por Eduardo Lago
- 16** SEGUNDA VUELTA  
**LA FORMA DE LA FUGA**  
por Gonzalo Torné
- 22** DOSSIER  
**LA LITERATURA Y EL DUELO  
DE LO QUE NO SE PUEDE  
ESCRIBIR**  
por Marcos Giralt Torrente
- 28** **LO QUE NO TIENE NOMBRE**  
por Piedad Bonett
- 32** **LA HORA VIOLETA:  
MASOQUISMO, OBSCENIDAD  
Y AMOR**  
por Sergio del Molino
- 36** **UNGIDA DE CENIZA**  
por Socorro Venegas
- 40** **LOS VIVOS Y LOS MUERTOS**  
por José Ignacio Carnero
- 44** **UNA PANORÁMICA DEL DUELO  
EN LA FICCIÓN: ENFOQUES,  
REFERENTES Y EJEMPLOS**  
por Tania Padilla Aguilera
- 46** CRÓNICAS DEL ASOMBRO  
**ROSA MONTERO Y LAS PUERTAS  
DE LA PERCEPCIÓN**  
por Gioconda Belli

- 48** CORRESPONDENCIAS  
**JUAN VICO Y FERNANDA  
GARCÍA LAO: «QUERIENDO  
TRAICIONAR SOY PARTE: A(R)  
MAR Y DESA(R)MAR»**  
por Valerie Miles
- 54** PERFIL  
**ANTONIO MUÑOZ MOLINA. LA  
LUCHA CONTRA EL ESTEREOTIPO**  
por Miguel Barrero
- 56** MESA REVUELTA  
**BENJAMIN EN WILLIAMSTOWN:  
LA SOMBRA QUE NO CESA**  
por Miguel Ángel Hernández
- 60** **UNA HABITACIÓN PARA  
SIEMPRE; O, APUNTES PARA UN  
MAPA DE VILA-MATASLANDIA**  
por Rodrigo Fresán
- 64** BIBLIOTECA  
**LA AURORA CUANDO SURGE, UN GRAN  
PASO PARA LOS LECTORES DE MANUEL  
ASTUR.** Juan Gracia Armendáriz  
**CREATIVO APRENDIZAJE DE LA  
PATERNIDAD.** Santos Sanz Villanueva  
**LA VIDA Y SUS COMPLICACIONES.**  
Eva Cosculluela  
**BELÉN LÓPEZ PEIRÓ Y LA RENOVACIÓN  
DE LA NOVELA TESTIMONIO.**  
Dainerys Machado Vento  
**LA LITERATURA COMO SALVACIÓN.**  
José María Herrera  
**PORQUE LA MAGIA NO SE REBOBINA.**  
Fran G. Matute  
**NOCHES JUVENILES EN EE.UU.**  
Toni Montesinos  
**LOS QUE VUELVEN SON SIEMPRE OTROS.**  
Cristian Vázquez  
**BARCELONA, UN MITO EN COMBUSTIÓN.**  
Jaime Priede  
**TERESO, THÉRÈSE, TERESA.**  
Purificació Mascarell  
**LA VOZ DEL MONSTRUO.** Matías Néspolo



Fotografía de Pascal Perich

**EDUARDO LAGO**

**«La metaliteratura no existe,  
solo existe la literatura»**

por **Cristian Crusat**

Nacido en Madrid en 1954, Eduardo Lago «volvió a nacer» al instalarse en Nueva York en 1987. Allí cristalizó su imaginación literaria, al tiempo que culminaba una tesis doctoral en la City University of New York, traducía y escribía desafortunadamente y principiaba su labor docente en Sarah Lawrence College, donde todavía imparte clases. Considerado uno de los mayores expertos en literatura norteamericana, Lago ha publicado artículos de variada índole y un sólido corpus de entrevistas con los principales escritores estadounidenses de nuestro tiempo: entre ellos, Don DeLillo, Norman Mailer, David Foster Wallace, Philip Roth, John Barth, Richard Powers o John Updike. «El íncubo de lo imposible», un ensayo de 2001 en el que Lago comparaba las tres traducciones al español del *Ulises* de Joyce, mereció el premio Bartolomé March al mejor artículo de crítica literaria. Traductor desde sus años de estudiante en la Universidad Autónoma de Madrid, Lago convirtió muy pronto su pasión viajera en el principal agente provocador de la escritura, que en determinadas parcelas de su obra se levanta sobre la frontera misma del lenguaje narrativo y de la propia tradición española. Aunque fue un autor secreto durante mucho tiempo, en el año 2000 aparecieron sus dos primeros libros: *Cuentos dispersos* y *Cuaderno de México*, este último reeditado en 2021. En 2006, su novela *Llámame Brooklyn* se alzó con el premio Nadal y, después, con el Ciudad de Barcelona y el Nacional de la Crítica. *Ladrón de mapas* (2008) y *Siempre supe que volvería a verte, Aurora Lee* (2013) son, hasta la fecha, sus últimas obras de ficción publicadas. Entretanto han aparecido los libros de naturaleza ensayística *Walt Whitman ya no vive aquí* (2018), consagrado a la literatura norteamericana, y *Todos somos Leopold Bloom* (2022), una óptima y cordial guía de lectura del *Ulises* de Joyce. Dirigió el Instituto Cervantes de Nueva York entre 2006 y 2011. Su última novela permanece inédita y se titula *La estela de Selkirk*.

**Desde el principio, sus libros han parecido articularse a partir de la tensión que mantienen entre sí lugares y personas. ¿De qué modo ha configurado esta tensión permanente su propia escritura y su idea de literatura?**

La inmensa mayoría de lo que he escrito permanece oculto. Escribo permanentemente en cuadernos que voy acumulando sin revisar y no tengo una idea clara de lo que podrá acabar de suceder con ellos, salvo que no serán publicados. Solo una exigua parte de mi escritura ve la luz. Aunque cuando se reeditó mi *Cuaderno de México* en 2021 los editores lo anunciaron como mi primer libro, en realidad no lo era. Originalmente se publicó en noviembre de 2000. Dos meses antes, en septiembre, mi amigo Manuel Arroyo, fundador de Turner, ya fallecido, editó a petición mía *Cuentos dispersos*, una colección de ocho relatos. Se tiraron 200 ejemplares no venales. Regalaba el libro. Siempre había hecho eso con mis cuentos. Para mí la fecha clave en mi biografía es junio de 1987, cuando me voy a vivir a

Nueva York y como respuesta al impacto que la ciudad ejerce sobre mí escribo desafortunadamente en cuadernos. Conservo cuadernos anteriores, algunos muy importantes, como los de 1978 – 79, durante un viaje que hice por países como Siria, Irán, Afganistán, Pakistán e India. No ha habido momentos sin escritura en mi vida, siempre en cuadernos, pero en Nueva York cambió el signo de lo que ocurría en ellos. Destilé años de escritura en lo que acabaría siendo *Llámame Brooklyn*, en 2006. Pero el proceso empezó nada más llegar. Fui testigo de historias escalofriantes que registraba. Me dieron una beca para hacer un doctorado, y a veces, estudiando en la Biblioteca Pública de la calle 42 me nacía un cuento del que imprimía tres o cuatro ejemplares en la sala de ordenadores de la Universidad, que estaba en esa misma calle, y se los regalaba a mis compañeros. *Cuentos dispersos* incluye relatos de antes y después de mi llegada a Nueva York. Hay un cuento celta, otro árabe, otro sajón, la historia de un verdugo, otro que ocurre en la M-30 de

Madrid, hasta que irrumpen las historias de Nueva York, un cuento judío, otro que cuenta la historia de un afroamericano, y otro que narra la de un hispano. Con esto quiero señalar que es el viaje lo que pone en movimiento el proceso de creación literaria en mi caso y atraviesa varias fases, la primigenia, en bruto, es lo que queda inicialmente transcrito en el cuaderno. El proceso de depuración que sigue puede durar años.

**Pero ese largo proceso de depuración se combina con la marcada dimensión intuitiva de su escritura... No es extraño oírle hablar de que una historia «le nace» o «se le revela». ¿Podría profundizar en este aspecto de su técnica literaria?**

En *Ladrón de mapas*, que es una novela disfrazada de colección de cuentos, hay un relato titulado «Cómo nace una historia», que guarda una profunda relación con mi idea de escritura, que como no es visible, se manifiesta en otros formatos, como las entrevistas que he tenido la fortuna de hacer a grandes escritores.

**«Le pregunté: ¿cómo nace un poema? Sin pensarlo, contestó: No lo sé. Me viene dado. ¿Por quién? quise saber. No lo sé, repitió, yo no Le nombro. Miłosz era un hombre religioso, pero yo no, y en la respuesta no se da esa dimensión, ni hay nada místico en ello. Apunta a una realidad: el momento en que una profunda experiencia vital exige ser transformada en arte, y ese proceso es siempre irracional. Sucede»**

En este caso se trata de la entrevista que le hice en Cracovia a Czesław Miłosz, el genial poeta polaco. Le pregunté: ¿cómo nace un poema? Sin pensarlo, contestó: No lo sé. Me viene dado. ¿Por quién? quise saber. No lo sé, repitió, yo no Le nombro. Miłosz era un hombre religioso, pero yo no, y en la respuesta no se da esa dimensión, ni hay nada místico en ello. Apunta a una realidad: el momento en que una profunda experiencia vital exige ser transformada en arte, y ese proceso es siempre irracional. Sucede. Puede responder a distintas manifestaciones o necesidades, como transformar el dolor en belleza, o el horror (Trakl, los ángeles de Rilke), o ser un intento de derrotar a la muerte, y permanecer (DeLillo me lo dijo en una entrevista, pero es casi un lugar común)... Querría subrayar esos dos aspectos de mi escritura: los cuadernos son una dimensión; las entrevistas, otra. Y es que las entrevistas exigen el mismo tratamiento estético, o literario, o técnico que el relato breve. Son como una llamada en la oscuridad que hay que saber atender bien, al darle forma. Por eso son verdad, o deben serlo. La palabra «técnica» es preciso matizarla. Lo es todo. Es lo que pule el diamante en bruto que es el poema en el momento de nacer, cuando aún es amorfo. En cuanto el cuento, el poema, la composición musical, la imagen pictórica ven la luz hay que proceder a darle la envoltura adecuada para que llegue a los demás. Es el fuego de Prometeo, que se

lo hace llegar a Proteo, el dios de las mil formas. Añadiré que hay una conexión entre mis entrevistas y mis cuadernos. Lo que se publica es una parte mínima. Con Miłosz viví una historia maravillosa que quedó transcrita en un cuaderno.

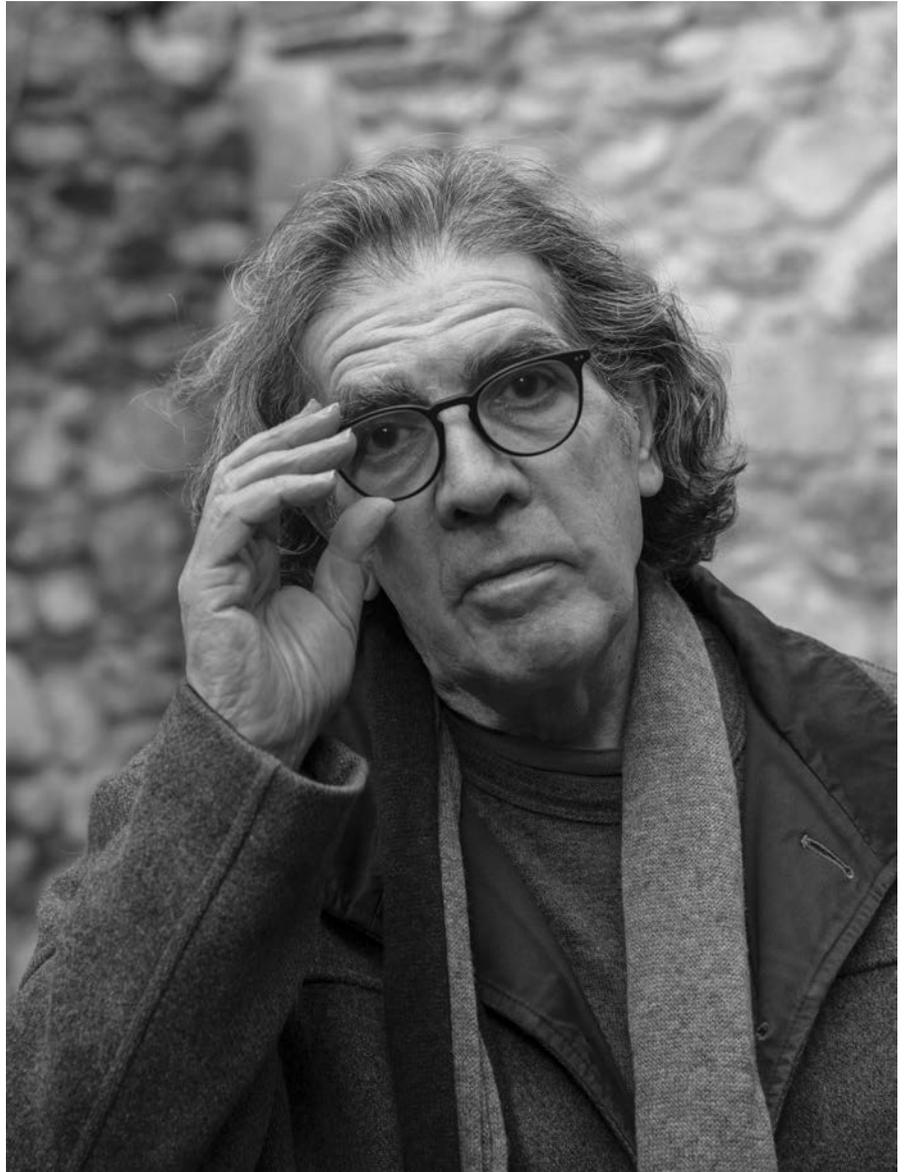
**En el prólogo a *Cuaderno de México* se refiere una memorable conversación con Miłosz en Cracovia... ¿Se trata de la misma historia? En cualquier caso, esta interrelación entre entrevistas y cuadernos me recuerda la imagen de la doble hélice del genoma que usted convoca en *Walt Whitman ya no vive aquí*, utilizada para explicar el avance histórico de la literatura mediante una sucesión de tensiones entre obras de signo contrapuesto. A partir de la interpenetración de esas entrevistas y esos cuadernos parece forjarse su propia literatura, protagonizada por personajes normalmente enfrentados a la creación y en lugares claramente identificados y significativos. ¿Sería este el genoma fundamental de su escritura?**

Sí, es la misma conversación. En *El País* me habían pedido que lo entrevistara, creyendo que vivía en California, pero ese año lo retuvo en Cracovia una pulmonía. Nadie sabía cómo localizarlo, hasta que me tropecé con Tom Lux, el poeta, en el campus de mi universidad y me lo contó. Me compré un billete y fui. Era febrero, hacía un frío terrible. Cuando me recibió, en la mesa del salón de su casa había un

periódico con la foto de Cela, que había muerto un día antes. Fue muy generoso y expansivo, uno de los encuentros más luminosos que he tenido jamás. Me ocurrieron mil cosas. Al cabo de unos días, domingo, me llamó por teléfono al hotel y me dijo: No puedo dejar solo a un neoyorquino a la hora del *brunch*, y me invitó a un restaurante americano con su mujer. Tengo sus libros dedicados. En cuanto a la doble hélice tiene que ver con el hecho de que mi pareja, GB, es científica. Su campo es la genética molecular. Le interesa mucho el arte también, la intersección entre arte y ciencia, y en este caso lo que hice fue trasladar un concepto científico al ámbito de la literatura. Más que a mi propia escritura se aplica a la historia de la literatura norteamericana, como herramienta hermenéutica. Desarrollo la idea a fondo en *Walt Whitman ya no vive aquí*. Otro entrecruzamiento, entre la creación y el análisis literario. No es posible para mí deslindar los dos campos. En la base de mi idea de literatura hay una pulsión de signo filosófico. Cuando tenía 17 años y tuve que elegir qué carrera estudiar opté por la filosofía, porque, me dije, de la literatura me podía ocupar por mí mismo, la filosofía era un campo a ganar, aprendiendo de quienes impartían su enseñanza, en la Autónoma de Madrid. Y quedé un poso para siempre. Cuando hice el doctorado en Nueva York le dediqué la tesis a uno de los libros más fascinantes y enigmáticos de la historia de la literatura

en español, *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, uno de los tres grandes prosistas del idioma, con Cervantes y Quevedo. Le dediqué cinco años, tratando de descifrar la taxonomía de la *agudeza*, el arte del ingenio. Otro molde que explica lo que hago cuando escribo. Esa misma manera de ver las cosas la aplico en mis ensayos, en el libro mencionado y después en el más reciente, *Todos somos Leopold Bloom*, un comentario minucioso del *Ulises*. Otro arquitecno, junto con la traducción. He traducido 20 libros, pero son todos ejercicios de creación. Lo dejé cuando completé *El plantador de tabaco*, de John Barth, otro proyecto al que dediqué 5 años, y que fue un viaje al alma misma del idioma. Hay todo tipo de retos para un creador en esa novela asombrosa, por ejemplo, seis páginas de insultos entre dos prostitutas, una inglesa y otra francesa. Todo converge en el crisol de la escritura, pero no se trata del viaje de doble dirección que ilustra la imagen de la doble hélice. El concepto guarda relación con mi teoría de la dificultad en literatura. Hay grandeza también en literatura que no es difícil, a eso voy, hay un lugar para Carver junto a Pynchon. No lo aplicaría a lo que hago, pero tu pregunta me ha hecho ver la interrelación entre creación y traducción. Por una parte está el abismo de la creación pura, la aventura de asomarse al alma del lenguaje, las grandes construcciones narrativas, que muchas veces tienen una dimensión teórica, como en el caso de Gracián (Schopenhauer y Nietzsche aprendieron español para poder leerlo en el original, Nietzsche el *Oráculo manual* y Schopenhauer *El Criticón*, ese libro es una especie de *Ulises* del siglo XVII). Por otra parte está la traducción, una operación que exige al cambiar de idioma cambiar de alma para llegar a un lenguaje común a toda la humanidad, un lenguaje universal situado por encima de los lenguajes naturales, a los que engloba.

**Son conocidas sus traducciones de fragmentos de *Finnegans Wake*, disponibles en la página web de Enrique Vila-Matas.**



Fotografía de Pascal Perich

**Y a este respecto, recuerdo que en una conversación con Juan José Saer, Ricardo Piglia sugirió que la novela moderna nació ligada estrechamente a la traducción y a la posibilidad de expandirse en idiomas distintos. En el *Quijote*, la piedra de toque del género, la traducción está implícita. Desde este punto de vista, *Finnegans Wake* tal vez no es en puridad una novela porque, según parece haberse consensuado, no se puede traducir. ¿Qué opina sobre esto?, ¿existe la literatura no traducible?**

No creo que sea muy conocida mi traducción de Anna Livia Plurabelle, el

capítulo VIII de *Finnegans Wake*, que Enrique acogió en su página, y es en sí una aventura memorable. La mención a Saer me emociona. Un día vi en un escaparate de una librería de La Coruña que mencionaba mi estudio de las traducciones del *Ulises*, cuando yo no había publicado aún nada. Gran escritor. Por supuesto el origen de la novela está íntimamente relacionado con la idea de traducción. Me gusta decir que la novela moderna nace con Cervantes y muere con Joyce, lo cual suscita una pregunta intrigante: ¿dónde estamos después de *Finnegans Wake* quienes escribimos novelas? La

respuesta, contradictoria con lo que acabo de decir, es que la novela, el género literario más reciente, está aún en la infancia, buscando su camino a partir de las arenas movedizas de *Finnegans Wake*, y hallándolo, con concreciones como *2666*, *La broma infinita* o lo que hacen David Mitchell o Zadie Smith (entre muchos otros). Decía Octavio Paz que leer es ya traducir. Cierto. Y el *Quijote*, la madre de todas las novelas, es literalmente una traducción de un manuscrito árabe hallado en un mercado de Toledo (invención de Cervantes, pero apunta en la dirección de que todo texto es una traducción). ¿Traducción de qué, de dónde? En una conferencia que titulé «El arco iris de la dificultad» desarrollo una teoría de la traducción cuyo punto de partida es una descripción que hace Proust de Combray, en versión de Pedro Salinas. El texto es el equivalente vivo del original, de la misma manera que las distintas traducciones de *Ulises* que analicé en «El incubo de lo im-

posible», como digo allí, son el *Ulises*. Traducir es tomar como punto de partida un texto y viajar con él a una región común a todas las lenguas naturales de las que se regresa con un texto en otra lengua que reproduce como un organismo vivo la textura del original. Todo es traducible y ninguno seríamos lo que somos sin la traducción: Dante, Homero, Kafka, Shakespeare, Ibsen, Flaubert, Dostoievski, etc... Somos lo que somos gracias a ellos y no hemos leído sus obras, salvo en un caso o dos, en el original. Y lo mismo sucede a quienes leen a Cervantes en sueco o en inglés. Uno de los ensayos más interesantes que he leído sobre el *Ulises* es de su traductor chino. Lo que hace es completar el viaje de Joyce al magma de la lengua universal que él quiso mezclar recurriendo a 80 idiomas en *Finnegans Wake*, obra que no se escribió a fin de que nadie la leyera, la finalidad era otra, aunque Anthony Burgess escribió una versión reducida que es magistral. En mi

opinión ni siquiera una mala traducción puede ocultar del todo la grandeza del original. Es el caso de las infames traducciones al argentino de Faulkner, que no pueden ser más disparatadas. Cuando las leí siendo adolescente vislumbré lo que había detrás. Y por supuesto hay traducciones buenas. También se puede traducir la poesía, que alguien definió como «lo que se pierde al traducir». Mi definición es la contraria: «Poetry is what is found in translation». Ahí van Dickinson, Plath, Auden. Todas tienen vida nueva y respiran en el idioma que las quiera acoger.

**Varias de estas reflexiones me han hecho pensar en Antonio Tabucchi, el gran escritor italiano. En concreto, en esa idea de que el lector (ese traductor) es una persona que se adentra en un libro a la búsqueda de algo. Según esto, todo libro incluye asimismo, de alguna forma, todo lo que los demás buscan en su lectura. ¿Le ha sorprendido alguna cosa**



Fotografía de Pascal Perich

que los lectores busquen o encuentren en sus libros?

La pregunta es imprecisa. Los libros no son entidades abstractas sino concretas y radicalmente distintas en lo que ofrecen o proponen. ¿Qué empuja al lector a entrar en el mundo que encierra un libro? Lo que encuentra después es imprevisible. A todo autor le sorprenden los hallazgos insólitos que hacen los lectores.

A mí me sorprendió, por ejemplo, lo que usted contó en el prólogo a la nueva edición de *Llámame Brooklyn* sobre la coincidencia entre el cementerio de Fenners Point de la novela y el cementerio inglés de Camariñas... No deja de ser un ejemplo de las brechas entre lo real y lo ficticio que surgen en su obra, las cuales reflejan en cierto modo la tensión entre experimentalismo y narración dizque clásica de su escritura. Sé que ha terminado una novela pero que ha decidido no publicarla por el momento. ¿Estuvo presente esta tensión durante la creación de esta última novela? Y en ese caso, ¿influyó en alguna decisión técnica?

Creía que el cementerio danés era invención mía, ficción, pero existía en la realidad y sepultado en la imaginación, y reemergió. Lo mismo sucedió con el motel que creí haber inventado en el piso que había encima del Oakland, el bar de la novela. Una amiga crítica lo descubrió en las memorias de Frank McCourt. Hay más coincidencias así. ¿Tensión entre experimentalismo y narración clásica? Me interesa la calidad de la prosa, que debe estar enraizada en la tradición. La historia de la prosa castellana en el plano del lenguaje, por una parte. Por otra, los grandes narradores norteamericanos. En la citación del Premio Ciudad de Barcelona, se decía que se concedía a *Llámame Brooklyn* por haber importado las técnicas de la novela norteamericana al ámbito de la literatura en castellano. Ello remite a algo que ya hemos hablado: mis traducciones y mis entrevistas. En cuanto a lo primero, se trata de verter la prosa en lengua inglesa buscando su equivalente

## **«Antes, cuando mencionaste a Tabucchi pensé en algo que me dijo Philip Roth cuando lo entrevisté. Me comentó que cada mañana se levantaba dispuesto a penetrar en una mina profundísima sin saber qué traería de allí; el viaje del creador al abismo de su imaginación donde no sabe qué hay (es el mismo viaje, como dijimos, que tiene que hacer el buen traductor)»**

en castellano. En cuanto a las entrevistas, se trata de escuchar en vivo lo que hacen los grandes de la literatura norteamericana cuando escriben. Hay un venero de ideas vivas a lo largo de un recorrido que abarca más de tres décadas de conversaciones. Antes, cuando mencionaste a Tabucchi pensé en algo que me dijo Philip Roth cuando lo entrevisté. Me comentó que cada mañana se levantaba dispuesto a penetrar en una mina profundísima sin saber qué traería de allí; el viaje del creador al abismo de su imaginación donde no sabe qué hay (es el mismo viaje, como dijimos, que tiene que hacer el buen traductor). No se trata de experimentar porque sí, sino de cuestionar las posibilidades expresivas del lenguaje, de todo lenguaje artístico (pictórico, musical, verbal). Es la obligación del verdadero artista, solo que no se siente como obligación, es lo que está destinado a hacer, quiera o no. Y hay que entregarse gozosamente a ello, y luchar denodadamente con la técnica, buscando la manera de forjar la lengua a transmitir (clásico es lo que perdura, lo que no sucumbe a las veleidades del momento, ¿a cuántos les interesa eso?) Sí, he terminado una novela, pero no tengo prisa ninguna por publicarla. Saldrá cuando

tenga que salir, cuando vea una circunstancia propicia. A fin de cuentas, publiqué mi primera novela con 50 años. Y es parte de un proyecto unitario. Solo algunos se dieron cuenta de que *Siempre supe que te volvería a ver*, *Aurora Lee*, mi segunda novela, es una manera de continuar *Llámame Brooklyn*, más audaz aún. Y llevo el reto aún más lejos en *La estela de Selkirk*.

El título de esta novela inédita, sin duda, es prometedor. Recuerdo que en las *Converses Literàries a Formentor de 2020* usted dedicó su presentación a *Foe*, la fascinante reescritura de Coetzee de *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, inspiradas a su vez en la relación escrita del marinero escocés Alexander Selkirk, cuya estela es perceptible en muchos más autores contemporáneos. Resulta lógico que una obra como la suya, galvanizada por la tensión entre lugares y personas, haya desembocado en la isla desierta, quizá el espacio literario más emblemático. ¿En qué elemento o aspecto de la *islandology* (en la terminología de Marc Shell) quería profundizar en *La estela de Selkirk*? ¿Ahonda *La estela de Selkirk* en ese fin de la metaliteratura que parecía



Fotografía de Pascal Perich

**celebrar *Siempre supe que te volvería a ver*, Aurora Lee?**

Decía Joyce, y en mi opinión es cierto, que en todo escritor hay una sola novela de la que va haciendo entregas sucesivas a lo largo de su vida. *Llámame Brooklyn* es la novela de un escritor que bebe hasta la muerte mientras llena obsesivamente unos cuadernos y al vislumbrar el final de su vida encarga a un joven periodista que dé vida a la novela oculta en la escritura de los cuadernos. El protagonista muere, pero la novela sale a la luz, y es un compendio de historias que se articulan a lo largo de cien años de la vida de Nueva York. En *Llámame Brooklyn* se

dan cita infinidad de historias que unen a Nueva York con España. La narración no pertenece a nadie, en un juego de perspectivas cuya impronta (un crítico me hizo verlo, yo no era consciente de ello), es cervantina. Hay homenajes a Pynchon y a Rothko, que aparecen como personajes, así como a Sacco y Vanzetti, es un friso histórico difícil de resumir, con un episodio de la Guerra Civil española y una crónica de los lugares más emblemáticos de Brooklyn, como Coney Island, además de una historia de amor. La novela termina en Cádiz en 2025. Cronológicamente sigue viva. *Siempre supe que te volvería a ver*, Aurora Lee es

un fogonazo, un disparo en la oscuridad, como dije antes, el encuentro casual con una novela póstuma de Nabokov, *El original de Laura*. Se trata de un conjunto de 138 fichas que el novelista ruso-americano dejó inconclusas al morir. Hubiera sido su última novela. La lectura del plan incompleto me encendió la imaginación, porque vi con claridad lo que Nabokov quería hacer pero la muerte le impidió llevarlo a cabo, de modo que ideé un mecanismo narrativo cuyo fin era analizar lo que había bosquejado. Me inventé un tándem de escritores que reconstruyen el plan de la novela de Nabokov sin añadir nada por su cuenta. Es un ejercicio de crítica en forma de ficción, muy riguroso en cuanto al análisis crítico y libérrimo en cuanto al plano imaginativo de la ficción. Un escritor real le encarga a un escritor fantasma un informe detallado de la novela. Tardé tres años en analizar las fichas y cuando acabé le conté a un escritor americano amigo mío lo que había hecho y me dijo: Perfecto, ahora solo te falta escribir la novela, y es lo que hice. Es engañoso describir un proyecto así porque da una idea falsa de lo que hay. Entre otras cosas en el libro hay una sátira despiadada del mundo editorial de Nueva York y las agencias literarias. El protagonista joven de *Llámame Brooklyn* es un periodista del *New York Post*, el escritor que encarga un análisis de la novela de Nabokov trabaja en el *New Yorker*. En su búsqueda, el escritor fantasma viaja a la isla de Robinson Crusoe, de cuya existencia supe por un artículo que escribió Franzen para el *New Yorker*. Mi novela se resuelve en la isla, pero dejó un poso que no me dejaba vivir, literalmente, porque nunca había estado físicamente allí. Tenía que hacerlo, tenía que ir a la isla donde naufragó Selkirk, dando un paso más que mi personaje, que nunca llegó a ella (Selkirk es la isla más remota del archipiélago de Juan Fernández, la más próxima al continente es Robinson Crusoe, que es donde se quedó el personaje real de Selkirk). Tardé dos años en lograr ir a la isla que lleva su nombre. Fui en 2015. Cuando lo logré, tras un intento

infructuoso el año anterior, me dije que ya podía morir tranquilo, pero no preví algo que me sucedió estando allí: se me ocurrió el plan de una novela imposible, *La estela de Selkirk*, una novela de aventuras. Tardé 7 años en terminarla. En cuanto a la metaliteratura, no existe, solo existe la literatura.

**Usted se dedica precisamente a la enseñanza de la literatura. En sus cursos en el Sarah Lawrence College, ¿qué lecturas asigna a sus estudiantes? He visto que hace mucho hincapié en la obra de autoras y autores jóvenes...**

Imparto cursos de literatura europea en inglés y de literatura española y latinoamericana a veces en el original y a veces en traducción. También he dado cursos de literatura latinx (pronunciado latinex, la literatura escrita por los latinos de EEUU). Segmento los cursos dedicando un semestre a los clásicos en sentido amplio (de la literatura europea o de la hispánica, Kafka, Flaubert, Dostoievski, Cervantes, Borges, Rulfo) y otro a voces nuevas, tratando de ver en qué dirección se orienta el presente. Me interesa mucho la recepción de los textos por parte de las nuevas generaciones, que me obligan a revisar mis ideas constantemente. Es interesante tener que defender a Conrad o Chéjov. Hay una guerra cultural de fondo muy sugerente. También es interesante ver lo poco que tardan en quedar obsoletas las novedades.

**Aparte de un lúcido análisis y de un recordatorio de la bisoñez de quienes escriben novelas después de Joyce, ¿es *Todos somos Leopold Bloom*, el libro que acaba de publicar, una toma de posición en esa guerra cultural? ¿Quiénes son los principales contendientes, cuáles las amenazas?**

Es perfectamente legítimo seguir escribiendo novelas después de Joyce, y necesario. El *Ulises* tiene cien años, pertenece al pasado. Joyce cerró una puerta, pero abrió muchas otras y su libro no es ni mucho menos el único referente. Hay novelas como mínimo igual de

importantes, como *En busca del tiempo perdido*, por citar solo una. *Todos somos Leopold Bloom* es un homenaje a una novela que me marcó a los 17 años y a la que he rendido homenaje durante más de 50. Como había escrito bastante sobre el libro, con la llegada del centenario se acumularon las presiones sobre mí y decidí responder escribiendo una guía. Eso no guarda ninguna relación con las guerras culturales que vivo en Estados Unidos en el seno de la Academia, y que es algo muy complejo, que se ha exportado a otras latitudes. No se puede zanjar la cuestión de un plumazo. De hecho, el asunto es fascinante. Se trata de revisar siglos de anomalías: con respecto al canon, con respecto a las literaturas de las minorías, a la herencia del colonialismo, al elitismo, mil matices más. Abordar eso con rigor no es fácil, pero es necesario. La cultura no está amenazada, estamos viviendo un cambio de paradigma que en realidad es sumamente saludable.

**¿Le parece adecuado el empleo del adjetivo *posmoderna* en relación con su literatura? Sea o no así, ¿qué escritores en español estarían en su línea?**

Es un término ya obsoleto que siempre me ha resultado incómodo no referido a mí sino en general porque nunca ha tenido un significado concreto. Lo utilizaba gente que respeto, como David Foster Wallace, aplicándolo a una generación que él mismo caracterizó como «los hijos de Nabokov» y entre nosotros lo ha usado sin problemas Andrés Ibáñez hablando de cierto tipo de literatura innovadora que busca romper con fórmulas tradicionales caducas. Eso mismo es lo que hicieron en la literatura norteamericana escritores como Pynchon o DeLillo, y todos los que en *Walt Whitman ya no vive aquí* englobo en lo que denomino «la escuela de la dificultad», en la que entran William Gaddis, David Markson o el propio David Foster Wallace, pero todo eso pertenece a una época que ya ha pasado, la segunda mitad del siglo XX, que entierra una obra como *La broma infinita*. Como escritor

no sé dónde estoy ni cuál es mi línea y tengo un profundo desconocimiento de lo que se hace en España. Entre quienes escriben en español admiro a Vila-Matas y antes que él a Bolaño; si no digo más nombres de escritores españoles es porque no los conozco; me interesa lo que hacen algunos escritores latinoamericanos como Alejandro Zambra y hay bastantes escritoras jóvenes latinoamericanas que enseño y que tienen un estilo lleno de frescura. Me resulta muy difícil caracterizar lo que hago. Cuando salí *Llámame Brooklyn* en francés el crítico de *Le Monde* dijo «Eduardo Lago no es un escritor hispánico; es un escritor americano afincado en Nueva York que escribe en español». Y cuando le dije a mi editora francesa que en *Siempre supe que volvería a verte*, Aurora Lee no había ni una sola referencia a España ni a la cultura hispánica y que todos los personajes eran norteamericanos me dijo: «Claro, no puede ser de otra manera cuando llevas 25 años en Nueva York, ¿de qué vas a escribir?» Lo que me intriga es el hecho de que hay bastantes escritores españoles que escriben acerca de temas norteamericanos sin vivir allí. *La estela de Selkirk* es distinta. El protagonista es americano pero la acción transcurre en su mayor parte fuera de Estados Unidos. Es lo que Colum McCann denominaba «una novela internacional». Pero sobre todo, volviendo al principio de la conversación, es una novela de viajes. No es que me identifique con ellos pero me interesa y me siento cercano a lo que hacen escritores como Tom McCarthy, David Mitchell o Zadie Smith.

**A propósito de novelas de viajes y de aventuras (y de acantilados, cementerios de naufragos, islas lejanas): si tuviese que lanzar al mar una botella con alguno de los muchos textos firmados por usted (novelas, cuentos, ensayos, artículos de crítica, traducciones, entrevistas...), ¿cuál elegiría?**

*La estela de Selkirk*.

# LA ISLA IMPOSIBLE

por **Eduardo Lago**

**E**n el momento de escribir estas líneas *La estela de Selkirk* está terminada, a falta de un epílogo que tendrá lugar en una editorial imaginaria de Nueva York, Pink Cave, que es también el escenario del primer capítulo. El pasado mes de julio, siete años después de haberla empezado, viajé expresamente a Berlín, ciudad donde en dos ocasiones la novela encalló de manera que temí haría de ella algo irrecuperable. Quería asegurarme de que la había logrado cerrar de manera solvente. No sin extrañeza, comprobé que *La estela de Selkirk* había alcanzado su forma definitiva, tras ajustarse al estricto protocolo que me impuse cuando supe que la novela quería nacer. La frase que acabo de escribir me remite al momento clave de la conversación

que mantuve con Czeslav Milosz, en su casa de Cracovia, poco antes de su muerte, cuando le pregunté cómo nace un poema.

Todo empezó en mayo de 2012, durante un paseo por el puerto árabe de Acre, cerca de Haifa, en Israel. En un café del puerto, entre unas revistas que estaban tiradas encima de una mesa había un ejemplar atrasado del *New Yorker* en el que figuraba un artículo de Jonathan Franzen titulado «Más Afuera». En él, el escritor americano contaba cómo, tras poner fin a *Libertad*, sintió necesidad de exorcizar el vacío que había dejado en él la experiencia, viajando a una remota isla del Pacífico llamada Más Afuera, también conocida como Isla Alexander Selkirk. Franzen llevó consigo un ejemplar de *Robinson Crusoe* y una caja de cerillas

que contenía una pequeña parte de las cenizas de su amigo David Foster Wallace, que se había suicidado cuando Franzen se encontraba a mitad de camino de la escritura de *Libertad*, dejando inacabada la novela en la que estaba trabajando él. Por razones que a fecha de hoy sigo sin entender, la lectura de aquel artículo despertó en mí el deseo irreprimible de ir a Selkirk. En *Siempre supe que volvería a verte, Aurora Lee*, novela que publiqué en 2013, el protagonista viaja allí y también a Más a Tierra, las otra del Archipiélago de Juan Fernández, conocida hoy como Isla Robinson Crusoe. A diferencia de mi personaje, yo aún no había puesto un pie en las islas.

En 2014 planifiqué cuidadosamente el viaje. Localicé al piloto de la lancha que había transportado a Franzen a

**«Todo empezó en mayo de 2012, durante un paseo por el puerto árabe de Acre, cerca de Haifa, en Israel. En un café del puerto, entre unas revistas que estaban tiradas encima de una mesa había un ejemplar atrasado del *New Yorker* en el que figuraba un artículo de Jonathan Franzen titulado “Más Afuera”. En él, el escritor americano contaba cómo, tras poner fin a *Libertad*, sintió necesidad de exorcizar el vacío que había dejado en él la experiencia, viajando a una remota isla del Pacífico llamada Más Afuera, también conocida como Isla Alexander Selkirk»**



Fotografía de Eduardo Lago

Más Afuera, Danilo Paredes, quien me aseguró que no tendría el menor problema en llevarme. Una aclaración a propósito del origen de los nombres actuales de las islas. Alexander Selkirk era un pirata escocés que se sublevó contra su capitán, que lo abandonó a su suerte en Más a Tierra. Rescatado cuatro años después por otra embarcación pirata, Selkirk dio cuenta de su peripecia en una relación que publicó en *The Spectator*. Cuando Daniel Defoe la leyó, decidió apropiarse de la historia y escribió *Robinson Crusoe*. Irónicamente, Selkirk jamás pisó la isla que hoy lleva su nombre, mientras que la isla donde vivió su increíble aventura pasó a llamarse como el personaje de ficción basado en él.

El día de Navidad de 2014, tras dos años de espera, llegué en avioneta a Robinson Crusoe, procedente de Santiago de Chile. Una barca me trasladó a la zona poblada de la isla, la Bahía de Cumberland, en cuyo muelle encontré a Danilo Paredes. Cuando me identifiqué alborozado, me explicó que no me podía llevar. Las autoridades de la isla habían decretado que durante las fiestas navideñas solo podrían viajar a Selkirk los familiares de los pescadores de langosta destacados allí. Me pasé cinco semanas en Robinson Crusoe, recopilando un valiosísimo material sobre la historia de las islas, que resultó ser fascinante. Desde la ventana de la posada en la que me hospedé (la misma en la que se alo-

jó Franzen, según supe después), podía ver fondeada en la bahía la silueta de la Abe Müller, una lancha de color rojo cuyo próximo viaje a Selkirk tendría lugar después de que yo me hubiera ido.

Regresé al año siguiente, pero esta vez lo hice con la garantía de que podría desplazarme a Selkirk, porque antes de irme cerré un pacto con el patrón de la Abe Müller, don Ramón Salas, quien me dio su palabra de honor de que me llevaría. En marzo de 2016, nada más llegar, mientras compraba algunos víveres en una tiendecita del puerto, se me acercó por detrás un marinero muy alto y me dio unos golpecitos en el hombro con los dedos. «Zarpamos a Selkirk en media hora, dese prisa», me comunicó. Le

respondí que acababa de llegar y no estaba preparado. El marinero se encogió de hombros y se alejó. Aquella misma tarde fui a ver a don Ramón Salas, quien informó a uno de los cuatro tripulantes de la Abe Müller que tendría que cederme su lugar cuando la lancha zarpara unos días después.

El trayecto duró dieciséis horas. Llegamos en plena oscuridad y fue preciso esperar a que amaneciera para desembarcar. Cuando se hizo visible el perfil de la isla me dio la impresión de estar contemplando un ser vivo. Su silueta escarpada era de una belleza violenta y sobrecogedora. El mar estaba muy picado. Nos vinieron a recoger en una barca a la que le costó ganar la precaria tablazón de madera que hacía las veces de muelle. Los días que pasé en Selkirk, donde no había electricidad ni internet, justificaron el empeño que había puesto en ir allí. No puedo dar cuenta aquí de lo que viví entonces. Lo tengo todo registrado en un cuaderno de 400 páginas. Me instalé en una cabaña en la que se alojaban los investigadores que acudían a estudiar la flora y la fauna del lugar. En aquel momento no había ninguno. Selkirk es un lugar impregnado de un misterio y una magia indescriptibles.

Lo que sentí estando allí fue el germen de la novela que escribí después.

Regresé a Robinson Crusoe en un barco de la Armada Chilena. Entre los pasajeros había una chica muy joven que vivía en la Bahía de Cumberland y había ido a Selkirk para entrevistar a las mujeres que cocinaban para los pescadores. Estaba preparando un libro de recetas isleñas, aunque su enfoque era más antropológico que culinario. Cuando llegamos a Más a Tierra me pidió ayuda. Nunca había escrito un libro. Me cité con ella en un café y le aconsejé cómo hacerlo.

Para quien no tenía consejo era para mí, porque la novela que me propuse escribir debía cumplir a rajatabla el requisito de que la historia no podía surgir de mi imaginación, sino que debía venir a mí, procedente de la realidad. Poco después de regresar a Nueva York escribí el primer capítulo. En él di cuenta de las historias que me salieron al paso estando en Selkirk. Estaban transmutadas por la ficción, sí, pero conforme al *dictum* de Milosz, lo que contaba es cómo habían nacido.

El reto era seguir. En una tarjeta de cartulina escribí los nombres de los lugares donde transcurriría la novela.

Era la hoja de ruta de una singladura narrativa sin contenido. En ella figuraban los nombres de Selkirk, Hydra, Lisboa, Berlín, el Báltico, Goa y Macao. Di con el nombre del protagonista de la novela, quien tendría que ir a todos aquellos lugares, el mismo día que volé a Chile en el primer viaje. En un café de la calle Lafayette, me encontré con un amigo que me invitó a un concierto en Webster Hall. Cuando le expliqué que me iba de viaje y no podría me regaló el CD del grupo que tocaba esa noche y me presentó a su productor. Se llamaba Jimmy Zhivago.

Como personaje, Zhivago resultó ser un tipo inquieto. Cerca de Edimburgo, en la frontera entre Escocia e Inglaterra, hay un lugar llamado Selkirk. El pirata que vivió cuatro años solo en Más a Tierra nació allí, lo cual explica su apellido. Durante mi estancia en Juan Fernández conocí a un naturalista apellidado Houdun que me contó la verdadera razón por la que Franzen había viajado al archipiélago. Lo había invitado él, con la idea de que, dada su conocida afición a observar la conducta de los pájaros, validara con su nombre los esfuerzos que hacía su organización. Como cabía esperar, Franzen escribió sobre sí mismo.



Fotografía de Eduardo Lago

Selkirk es el hábitat de una especie mítica conocida como el rayadito de Más Afuera. Irónicamente, el afamado novelista no vio ningún ejemplar. En cuanto a Zhivago, se me ocurrió enviarlo a Selkirk, Escocia, donde un personaje llamado Houdun le haría entrega de unos papeles entre los que figuraba la hoja de ruta de mi novela. Siendo Zhivago un ente de ficción, no me quedó más remedio que ir yo a los lugares que figuraban en la hoja de ruta, y una vez en ellos, esperar a que surgieran historias. La escritura de *La estela de Selkirk* se ajustó en todo momento a esta premisa. Yo no podía decidir el contenido de la narración, la historia tenía que venir a mí. Al principio tuve suerte. Al igual que en Selkirk, los capítulos de Hydra y Lisboa me salieron al paso sin problema, cumpliéndose así la condición de que no podía inventarme ninguna historia *ex nihilo*.

Y al llegar aquí, otra casualidad. Mientras escribía esto, me llegó por correo *Hombres en tiempos de oscuridad*, donde Hannah Arendt traza una sugerente semblanza de Isak Dinesen. Yendo al centro de la poética de la Baronesa Blixen, Arendt comenta que su gran hallazgo como escritora fue comprender el grave error (la palabra que utiliza es «pecado») «consistente en hacer que la narración usurpe el lugar de la verdad, interfiriendo con la vida, ajustándose a un plan preconcebido, en lugar de aguardar pacientemente a que la historia emerja por sí misma». La idea procede de Eudora Welty.

Los dos primeros capítulos de *La estela de Selkirk* los colgué en la red tal y como me salieron al paso. El tercero, que transcurre en Lisboa, también surgió de manera espontánea cuando viajé allí. Lo publiqué en la revista Normal. En el proceso de convertirlo en ficción revisé tanto el material primordial, que apenas queda nada de su forma primigenia. Cuando le expli-

**«Cuando viajé a Berlín con intención de escribir los siguientes capítulos, la novela encalló. Pasé allí tres meses, pero ninguna historia vino a mí. Por las mañanas me levantaba desesperado. Nada. Fui al Báltico, donde debía continuar. Tampoco. Regresé a Nueva York sin que me hubiera salido al paso ninguna historia viva que pudiera incorporar a la novela. Volví a Berlín un año después. Esta vez solo disponía de seis semanas. Y sucedió»**

qué esto a un amigo me comentó que era la primera vez que leía capítulos de una novela que al final no formaban parte de la misma. Cuando viajé a Berlín con intención de escribir los siguientes capítulos, la novela encalló. Pasé allí tres meses, pero ninguna historia vino a mí. Por las mañanas me levantaba desesperado. Nada. Fui al Báltico, donde debía continuar. Tampoco. Regresé a Nueva York sin que me hubiera salido al paso ninguna historia viva que pudiera incorporar a la novela. Volví a Berlín un año después. Esta vez solo disponía de seis semanas. Y sucedió. En dos encuentros fortuitos, en un café y un *biergarten*. Las personas que estaban conmigo me regalaron las historias que necesitaba y pude cerrar los capítulos de Berlín y el Báltico. Habían pasado seis años. Me alejé de la novela, pero estaba escrita. Pasó el Covid y pude volver a Berlín, donde comprobé que los capítulos de

*La estela de Selkirk* respondían al planteamiento que me había hecho, incluidos los de Goa y Macao, que Zhivago escribió sin contar conmigo. Cuando volví a Nueva York, a principios de agosto, recibí un wasap de la chica que me había pedido consejo para terminar su libro de recetas isleñas cuando coincidí con ella en Selkirk. No había vuelto a saber nunca nada de ella. Estaba en Nueva York y quería regalarme un ejemplar de su libro. Le conté que yo también había terminado el que nació en Selkirk. Le había hablado de él, aunque entonces apenas era un vislumbre. Mencioné los lugares a los que fui después. Solo faltaba el epílogo, cuyo escenario es Nueva York. En él Zhivago explica a sus editores que cuando les contó que tenía una novela en la cabeza y solo le faltaba que la realidad la escribiera por él no les había engañado del todo.

## SEGUNDA VUELTA

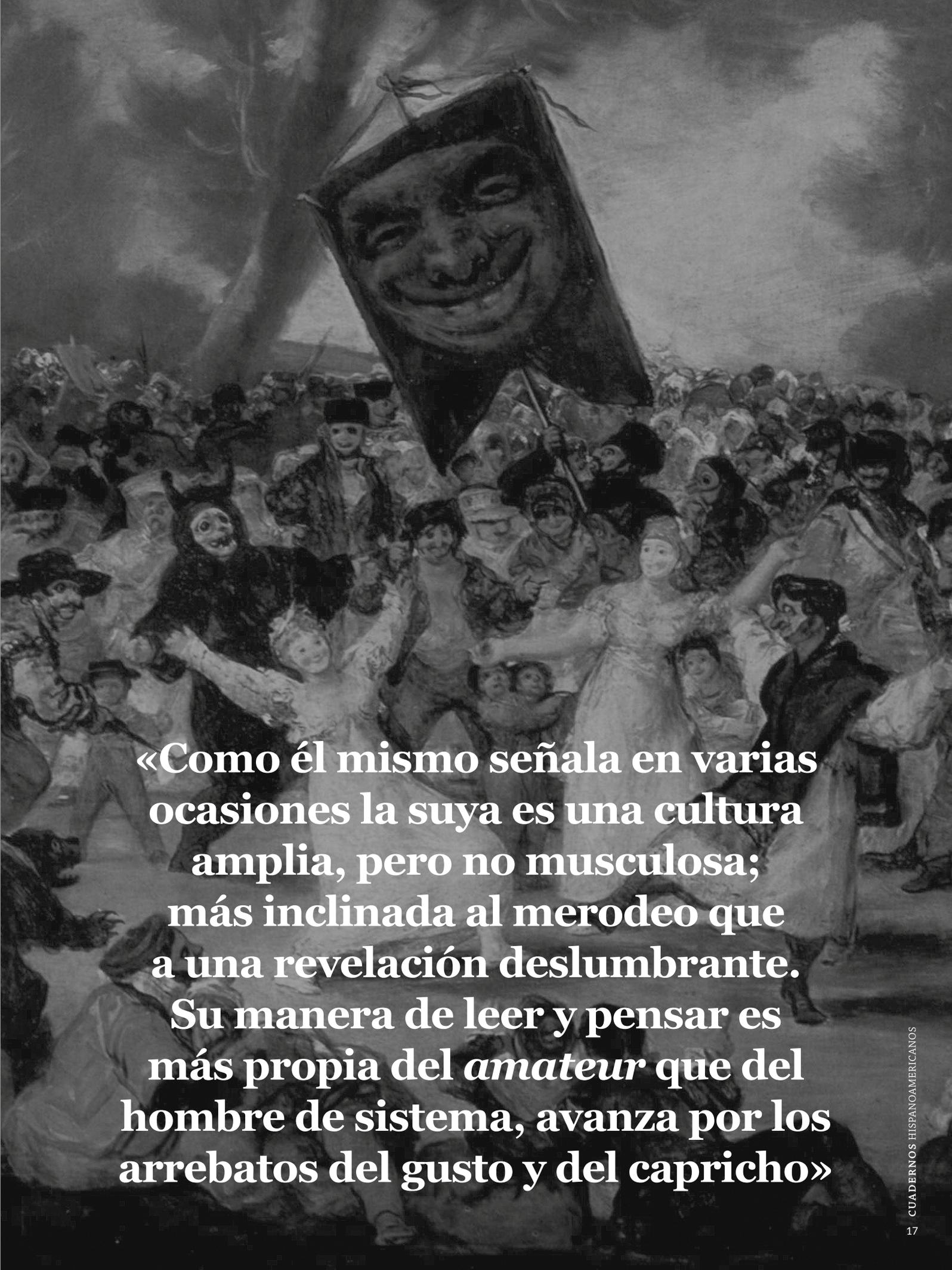
# La forma de la fuga

por **Gonzalo Torné**

Cuando *El arte de la fuga* se publicó en 1997 la novela pasaba por una de sus crisis de reconocimiento, tan habituales que casi podría decirse que conforman su estado natural. Se desconfiaba de las tramas, de los personajes, de las descripciones naturales y del apunte social. Despojada de todos estos elementos la novela debía reinventarse probando formas nuevas. La tendencia (perdón por la palabra) pasaba por darle la espalda al mundo histórico y social, ensimismarse, y recorrer los pasillos interiores de la cultura y la propia historia del género. Citas literarias, paseos culturales, excursiones antropológicas, *collages* de historias fragmentarias, vagabundeos. Es la época de Max Sebald, de Enrique Vila-Matas, de Claudio Magris... por citar los primeros ejemplos que me vienen a la cabeza. Uno estaría tentado de añadir al propio Sergio Pitol, pero en *El arte de la fuga* encontramos varias resistencias expresas: Pitol considera que la ficción se vuelve enclenque y se empobrece cuando se prescinde de la trama y de los personajes; reivindica a autores «realistas» como Dickens y Galdós por encima de tantas aventuras formales en la estela de Joyce o Faulkner; y puede presentar como prueba de sus criterios e intenciones sus propias novelas: distorsiones paródicas, carnavalescas, que exigen una cuidadosa atención al mundo prestigioso y reconocible que pretende deformar con su espejo literario.

Aunque publicada en la colección de narrativa de Anagrama (Narrativas hispánicas) donde suelen alojarse las novelas escritas originalmente en español, *El arte de la fuga* se sitúa en el espacio de la narrativa, desplazada o en una posición oblicua frente a la ficción, que es el ingrediente predominante en los libros que le preceden escritos por Magrinyà, Tomeo, Puértolas, Pauls o Villoro... entre otros, aunque se aprecien excepciones que en la línea de *El arte de la fuga* se inscriben en la narrativa (una suerte de excelencia de la escritura y de la prosa) como es el caso de *El último lector* de Ricardo Piglia o el segundo volumen de las *Antimemorias* de Bryce. Así que el libro propone poca novela, y es una lástima porque la forma de *El arte de la fuga* se presta a postularse como una renovación de las estrategias novelísticas.

Atendamos un momento a su forma. El material narrativo se estructura en cuatro grandes apartados, donde el tema parece atraer como un imán textos dispersos, ya publicados en su gran mayoría, escritos a veces en épocas distantes. «Memoria», «Escritura», «Lecturas» no merecen mayor aclaración, mientras que «Final» está ocupado por una crónica en vivo y una valoración todavía en caliente de «Los estallidos revolucionarios en Chiapas». El apartado de «Lecturas» se resuelve en una sucesión de ensayos sobre autores queridos por Pitol (Galdós,



**«Como él mismo señala en varias ocasiones la suya es una cultura amplia, pero no musculosa; más inclinada al merodeo que a una revelación deslumbrante. Su manera de leer y pensar es más propia del *amateur* que del hombre de sistema, avanza por los arrebatos del gusto y del capricho»**

**«Comparto, sin ánimo exhaustivo, algunas de estas virtudes: el ángulo de abordaje muchas veces insólito de las frases (tan preciso y modulado), el talento para la narración de anécdotas cotidianas, la curiosidad intelectual disparada en varias direcciones... y, ante todo, ese barniz de amabilidad, de suavidad intelectual, y de inocencia merecida»**

Chejov, Mann, Tabucchi...). En «Escritura» se filtra la ficción, pero no tanto como un ingrediente narrativo sino como el objetivo de los textos: recordar (por no decir escudriñar) como de los elementos y observaciones biográficas Pitol puso en marcha sus novelas y cuentos.

El apartado más complejo y delicado, el que mejor responde a la fuga es el primero. Pitol aborda su memoria desde perspectivas distintas, desordenando la línea cronológica y contrapunteando diversos géneros: el libro de viajes, el diario, el recuerdo de la amistad, la crítica literaria o el reporte de sueños. Se trata de una estructura audaz y de una forma lograda. Una magnífica autobiografía que desoye las normas y los hábitos del género, rebosante de imaginación literaria y narrativa. Publicado de manera independiente no solo sería un libro solvente sino que todavía destacaría más su audacia formal.

Conviene decir que la estructura (o para ser más precisos: la forma que estructura el relato) no es, por supuesto, lo más relevante del libro. Una forma por sí misma no logra sostener nada, y menos en literatura donde todas y cada una de las frases llevan su carga semántica, y no está nada claro cómo trabajan a favor o en contra del conjunto (a diferencia de las notas de una fuga o de las pinceladas de un cuadro abstracto cuya relación con las demás está bien definida, o bien por la forma musical que contribuyen a construir o por la impresión de conjunto que le llega al ojo). Así que el lector puede disfrutar de muchas de las virtudes del narrador y del ensayista Pitol con despreocupación de la forma que adopta el marco que las contiene.

Comparto, sin ánimo exhaustivo, algunas de estas virtudes: el ángulo de abordaje muchas veces insólito de las frases (tan preciso y modulado), el talento para la narración de anécdotas cotidianas, la curiosidad intelectual disparada en varias direcciones... y, ante todo, ese barniz de amabilidad, de suavidad intelectual, y de inocencia merecida (para nada un adanismo o una ingenuidad, sino una conquista derivada de un prolongado hábito intelectual y moral de tomarse las cosas a distancia y con humor) que Pitol imprime a todas sus páginas como una marca del espíritu. Una marca que acondiciona cada una de las piezas de este libro como espacios confortables, de una inteligencia cortés incluso cuando el tema que se desarrolla sea áspero



Fotografía de Daniel Mordzinski

como la injusticia política, las dificultades para adaptarse a una nueva ciudad o la parodia de la estupidez humana, (que Pitol parece casi agradecer como el combustible que necesita para que prendan sus dotes paródicas).

De todos estos talentos el lector puede disfrutar sin ayuda ni mediación, y además este es un artículo sobre la forma de *El arte de la fuga*, y conviene señalar que la estructura elegida por Sergio Pitol contribuye a resaltar sus principales virtudes. Como él mismo señala en varias ocasiones la suya es una cultura amplia, pero no musculosa; más inclinada al merodeo que a una revelación deslumbrante. Su manera de leer y pensar es más propia del *amateur* que del hombre de sistema, avanza por los arrebatos del gusto y del capricho. El pensamiento de Pitol (y es un rasgo extensible a su narrativa) no es intenso ni extenso, ni novedoso ni erudito, su encanto reside en la agradable sensación de pasar las páginas de un catálogo conocido en com-

pañía de una voz cultivada, que se ha fijado en cosas en las que no acostumbramos a reparar, con la alegría generosa de quien está deseando compartir las golosinas de su conocimiento. El de Sergio Pitol es, en el mejor de los sentidos, un pensamiento *magazine*, que se disfruta más pasando deprisa de un tema a otro, hojeando y picoteando de aquí y allá; y que se perdería en un ensayo largo y sostenido sobre el mismo asunto, de manera que le beneficia mucho la disposición en fuga, el continuo contrapunto de textos, que permiten pasar de un tema a otro, sin abandonar el tono (cordial, humorístico, exquisito), sometido apenas a leves variaciones sugeridas por el asunto a tratar.

Pero volvamos a nuestro argumento principal. La fuga de Pitol quizás no sea una propuesta expresa de renovación de las formas novelescas, pero de manera indirecta es posible que plantee una revolución sutil y contundente de uno de los géneros más anquilosados en el ejercicio

**«¿O es que no le pertenece también la vida a la imaginación y al trabajo, al deseo y a la ambición literarias? La manera cómo Pitol imbrica sus trabajos de escritura con los pasajes biográficos, rastrando momentos de inspiración, arbitrarios primeros latidos de los posteriores desarrollos ficcionales conscientes, evidencia esta relación inseparable entre la vida y la escritura»**

de su tradición y en el consumo de sus hábitos: el de la biografía. El género está dominado de manera casi tiránica por el eje cronológico, por la exposición ordenada de acontecimientos respetando su progresión en el tiempo. Hay algo de romántico en la idea que el carácter se va imprimiendo en todos los acontecimientos de una existencia; y también asoma una cuantiosa deuda con la poderosa influencia del psicoanálisis cuando se busca en la infancia (como si esos años fuesen un cesto de semillas que contiene las pautas completas para el desarrollo de la planta) las claves de la actuación posterior.

En ambos casos (la influencia romántica y la deuda con el psicoanálisis) el pasado se considera el instrumento que sirve para interpretar el futuro, y el biografiado la clave para entender la época. Se trata de una alianza poderosa entre dos corrientes de prestigio, y ni siquiera las insinuaciones de la filosofía contemporánea sobre la plasticidad de la mente, las intermitencias del carácter, la debilidad de la memoria o la disolución de la responsabilidad en el tiempo logran atenuar, ya no digamos reconsiderar sus presupuestos. El género de la biografía está tan seguro de sus procedimientos que incluso desoye la incesante lección de la novela sobre la ca-

pacidad de la vida para empezar varias veces, y el incesante cambio de la moral y los intereses.

Quizás la única novedad apreciable en el género sea la intervención exhibicionista del biógrafo en el relato, la descripción en paralelo a la biografía de sus actividades, dudas y progresos. Una suerte de intromisión en la que ha hecho escuela Carrère, sobresaturando sus relatos biográficos de información no solicitada sobre sus andanzas, su manera de documentarse, sus crisis y sus restaurantes favoritos. El marasmo todavía es más estable (una superficie lisa, sin la menor arruga de inquietud) en las regiones de la autobiografía donde el vector cronológico domina como un tirano sin oposición.

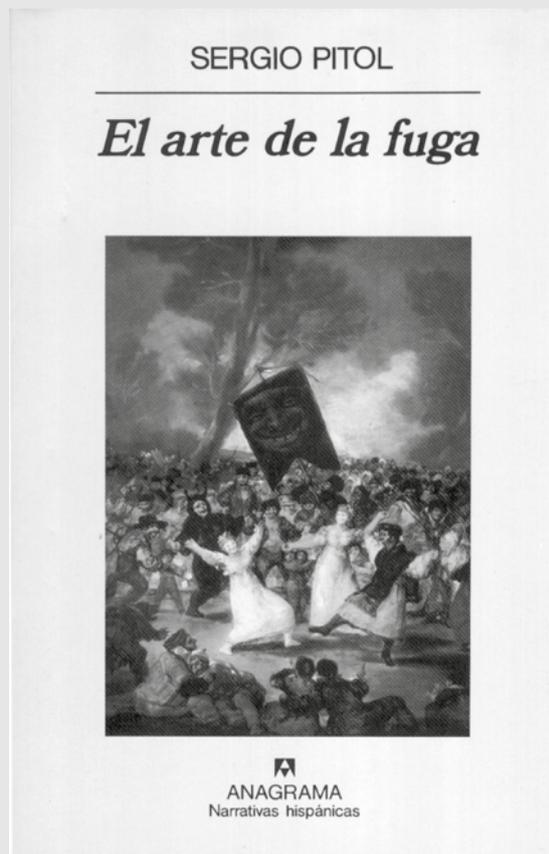
La propuesta de *El arte de la fuga* quizás haya pasado desapercibida por su sutileza (Pitol no lo enuncia) o por su contundencia (casi imposible no tomar nota después de darse cuenta), pero no hay duda que nadie le ha hecho el menor caso. Y lo cierto es que al leer *El arte de la fuga* como una biografía su propuesta resulta subversiva, audaz e irresistible. Pitol quiebra con su contrapunto la dictadura cronológica en dos sentidos. El primero es evidente, basta con leer el apartado sobre la «Memoria», antes comentado, para asistir a

cómo Pitol desorganiza la progresión cronológica para ir saltando atrás y adelante en el tiempo, mientras cambia de «género» sin olvidar el propósito de trazar el relato de su propia vida.

Encontramos otro quiebro, quizás menos sutil, pero a su manera más decisivo, en la medida que consigue involucrar el libro entero dentro del abordaje biográfico. Consiste en una distribución temática del material vivido por oposición a la mera disposición cronológica. Así, tras el apartado dedicado a la memoria (la facultad que asociamos de inmediato con la biografía) se destilan y separan cuidadosamente aspectos biográficos relacionados con la escritura y las lecturas. ¿O es que no le pertenece también la vida a la imaginación y al trabajo, al deseo y a la ambición literarias? La manera cómo Pitol imbrica sus trabajos de escritura con los pasajes biográficos, rastrando momentos de inspiración, arbitrarios primeros latidos de los posteriores desarrollos ficcionales conscientes, evidencia esta relación inseparable entre la vida y la escritura. ¿Cómo podría un novelista dar cuenta de su biografía sin relatar el camino hacia esos libros a los que dedicó una cantidad casi sonrojante de horas, tanto en el escritorio como en el teatro de la fantasía?

Lo mismo puede decirse de la lectura a la que Pitol dedica también unas cuantas páginas. Aunque quizás sea la sección menos lograda como tentativa autobiográfica. Se trata de ensayos interesantísimos como piezas de crítica (aunque de valor desigual) donde apenas asoma el vínculo con la vida, que los integraría mejor en el propósito de conjunto. Pitol expone la variedad de sus intereses, pero no consigue que sintamos que son indispensables para comprender su vida cómo si ha hecho de manera habilidosa con los pasajes sobre la escritura.

Desde luego que no hay la menor declaración expresa de que Pitol persiguiese con *El arte de la fuga* proponer una revolución alternativa al género biográfico, pero un indicio de que el libro puede servir para este propósito es la parte final, dedicada a la revolución de Chiapas donde Pitol



recoge los ensayos que ha ido desperdigando por el tablero literario y los vuelve a subsumir en la historia personal. Solo que la historia personal no se limita ahora a la intimidad, ni a pasajes de la propia formación, ni siquiera al relato abierto a las amistades, sino a la participación (aunque sea como testigo) de las tensiones sociales, en los desgarrones de la historia, en una de las principales heridas abiertas de México.

Los elementos para «reformular» las maneras de escribir biografías y autobiografías palpitan en las páginas de *El arte de la fuga*. Entre tanto la mixtura de géneros ha seguido trasvasándose a la novela, en detrimento de la ficción y de la imaginación, con resultados dispares. En este sentido podría decirse que *El arte de la fuga* prefigura alguna de las estrategias corrientes de la novela contemporánea, aunque pocas veces con la limpieza estructural de lo que provisionalmente podríamos llamar «contrapunto pitoliano».





DOSSIER

# La literatura y el duelo

**De lo que no se puede escribir**

por Marcos Giralt Torrente

---

**Lo que no tiene nombre**

por Piedad Bonett

---

**La hora violeta: masoquismo,  
obscenidad y amor**

por Sergio del Molino

---

**Ungida de ceniza**

por Socorro Venegas

---

**Los vivos y los muertos**

por José Ignacio Carnero

---

**Una panorámica del duelo  
en la ficción: enfoques,  
referentes y ejemplos**

por Tania Padilla Aguilera

# DE LO QUE NO SE PUEDE ESCRIBIR

por **Marcos Giralt Torrente**

**E**ntramos en la vida rodeados de muertos y estos son más numerosos cuanto más avanzamos en ella. Los primeros muertos son siempre muertos narrados. Aquellos que ya no habitaban el mundo cuando nosotros nacimos, pero de quienes nos alcanza su ejemplo por boca de nuestros padres. Toda familia necesita conformar un relato de sí misma y todas lo hacen, en una parte sustancial, exhibiendo sus muertos. Lo que fueron, lo que consiguieron, sus limitaciones, sus aciertos y derrotas. Con esa argamasa, que es una argamasa de vida procesada, de vida filtrada, de vida acabada, se nos inculca un sentido de pertenencia, se nos adiestra y adoctrina. Se trata de una herencia tan poderosa como la genética porque a partir de ella, a favor o en contra, comenzamos a edificar nuestro propio relato. No hay institución humana más eficaz en la manipulación que la familia. Incluso si nos rebelamos y combatimos su influencia, lo aprendido en su seno nos condiciona.

Los muertos que vienen luego, los muertos no narrados, a quienes conocimos y nos dejaron, nuestros muertos vividos, caen sobre nosotros en mitad de un relato aún no concluido y les hacemos sitio como nos han enseñado. El duelo consiste en eso, y la mayoría de las veces funciona. Se encaja, se reordena y tarde o temprano sucede un remedo de olvido. Encajar, reordenar, ir a la búsqueda de un sentido que se resiste. La escritura, salvo por el hecho de que busca fijar más que olvidar, opera de forma parecida. Cartografía la realidad trazando mapas probables. Por eso resulta natural que los dotados para ella la utilicen en el duelo. A menudo para completar el relato que quedó interrumpido o compensar lo inconcluso; en ocasiones para levantar acta de una experiencia tan significativa que no requiere adornos ni manipulaciones -un amor puro, un latrocinio meticuloso, una aberración-; y en otras para nada más que aullar. A menudo para las tres cosas. La muerte de un ser querido es el momento

**«Ahora no utilizaría peyorativamente el adjetivo terapéutico. Cuando es buena, la literatura explora zonas problemáticas de la realidad frente a las cuales no caben las respuestas unívocas y por eso no busca tranquilizar ni consolar. Se convierte en vida, igual de incontestable y de cruel. Sin embargo, no por eso deja de ser terapéutica, en cierto modo, al menos para quien la escribe. Nadie pasaría tantas horas sentado, apartado del mundo, si no encontrara alguna recompensa»**



del dolor supremo, cuando vuelves a tomar conciencia del tiempo, rindes cuentas y prefigurás tu muerte.

Después de publicar *Tiempo de vida*, la novela autobiográfica que escribí tras la pérdida de mi padre, en varias entrevistas me mostré desdeñoso con un tipo de literatura a la que llamaba terapéutica. Se trataba de un concepto confuso en el que englobaba dos fenómenos distintos: cierta idea de la escritura ligada a la curación -una suerte de autoayuda sofisticada- y el vómito descongestivo, catárquico, que se desentiende de búsquedas más elevadas para conformarse con la impresión de autenticidad. Creyendo que así reivindicaba para mi libro un espacio eminentemente literario, era víctima del prejuicio. Repetía *boutades* aprendidas. Ahora no utilizaría peyorativamente el adjetivo terapéutico. Cuando es buena, la literatura explora zonas problemáticas de la realidad frente a las cuales no caben las respuestas unívocas y por eso no busca tranquilizar ni consolar. Se convierte en vida, igual de incontestable y de cruel. Sin embargo, no por eso deja de ser terapéutica, en cierto modo, al menos para quien la escribe. Nadie pasaría tantas horas sentado, apartado del mundo, si no en-

contrara alguna recompensa. ¿Y qué recompensa podemos obtener tras un golpe cruento del destino? Si olvidamos a los creyentes y a los cínicos -unos porque confían en una trascendencia tras la cual todo lo torcido encontrará explicación y recompensa, y los otros porque no creen en nada-, supongo que algo tan básico como arrancar al sinsentido un espacio, no necesariamente moral, desde el que juzgarlo. Básico porque es a la vez evidente y necesario.

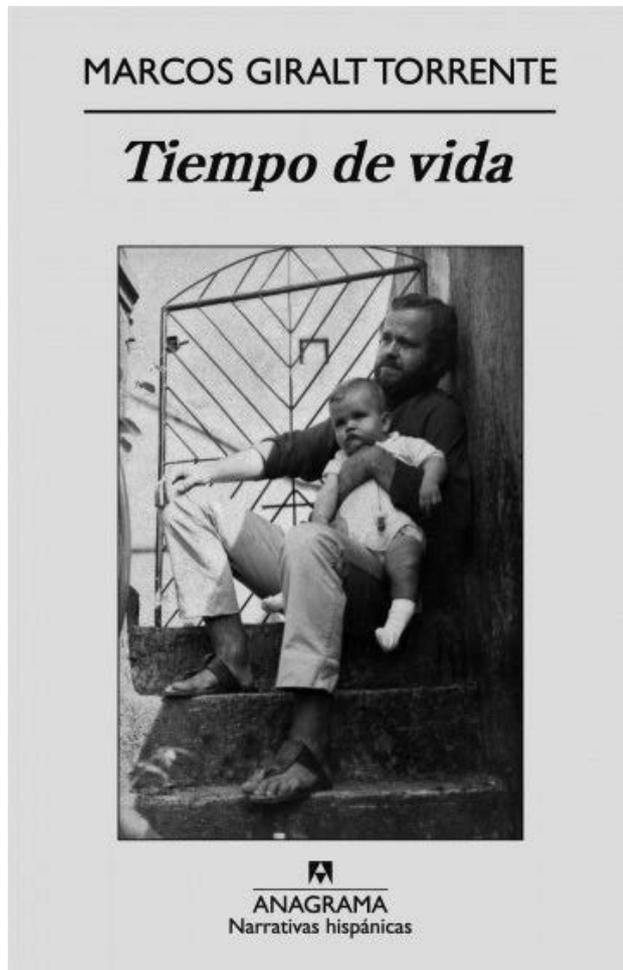
¿Y el lector? Lo mismo.

Dice Siri Husvedt en un ensayo sobre sus lecturas durante el confinamiento, recopilado en el volumen *Madres, padres y demás*: «La pregunta es: si estás en casa y te encuentras bien, tienes suficiente comida y puedes concentrarte en un buen libro, ¿lees para acercarte o para alejarte de tu miedo? La lectura como consuelo y evasión es fácil de explicar. Pero ¿por qué leer sobre lo que te asusta? Desde que Aristóteles empleó en su poética la palabra *catharsis* sin explicar exactamente a qué se refería, a los filósofos les ha desconcertado el hecho innegable de que se obtiene un extraño placer del arte que describe sucesos terribles».

Pero esa es otra historia que compete a toda literatura, no exclusivamente a la de duelo. Me enfrenté a la escritura de *Tiempo de Vida* con las mismas exigencias a las que me sometí en mis otros libros. Creía tener una buena historia y quería contarla del mejor modo. La diferencia es que esta no surgía de la imaginación, sino de mi propia vida, lo cual exigía un pacto con el lector distinto del de la ficción: un respeto a la verdad más allá de la que encerraba mi recuerdo; y mostrarme desnudo, en la medida de lo posible, de toda careta; no simularlo ni sugerirlo, realmente intentarlo. Me eché a andar con ese pertrecho y algunos libros que me sirvieron de estímulo. Entonces no proliferaban las listas sobre el tema o no di con ellas; cribé entre obras dispersas tan ejemplares como únicas, desde luego nada parecido a una corriente o tendencia generacional. Inseguro acerca de mi empeño, necesitaba demostrarme que no era tan desatinado hablar sin veladuras de la relación con mi padre, que podía hacerse el viaje de lo personal a lo general, que había una tradición que me avalaba.

Al comienzo de *Tiempo de vida* daba cuenta de mis dudas iniciales, incluía párrafos de alguna tentativa fallida y reseñaba los libros leídos para darme fuerza; pistas sobre mis disyuntivas y las lecturas que me ayudaron a salvarlas jalonan, hasta el final, la narración. Esa es una trama secundaria del libro, cómo lo escribí. No todas las obras incluidas eran ejemplares en la misma medida; algunas, como *Patrimonio*, de Phillip Roth, no me gustaban (en ningún momento pude despegarme de la desagradable sensación de que el autor había estado tomando notas para su libro mientras la vida lo avasallaba), y otras, como *Mi padre y yo*, de J.R. Ackerley, que leí tiempo antes de ponerme con el mío, sembraron su semilla. Las más influyentes, aquellas que me dieron soluciones a problemas estilísticos: *Un pedigrí*, de Modiano, y *El año del pensamiento mágico*, de Didion. De una tomé el modo de comprimir el tiempo narrativo, las enumeraciones cronológicas, y de la otra, la estructura circular entreverada de reflexiones. Citaba más: *Mi madre*, de Richard Ford; *El libro de mi madre*, de Albert Cohen; *La invención de la soledad*, de Paul Auster; *Mi oído en su corazón*, de Hanif Kureishi; *Cartas entre un padre y un hijo*, de V.S. Naipaul; *La maleta de mi padre*, de Pamuk; *Carta a mi madre*, de Simenon; *El olvido que seremos*, de Héctor Abad; *Desgracia impenable*, de Peter Handke; *Una muerte muy dulce*, de Simone de Beauvoir; *El africano*, de J.M.C. Le Clézio; *Un mar de muerte*, de David Rieff; *Una pena en observación*, de C.S Lewis... Tuve olvidos inexplicables: *Diario de duelo*, de Roland Barthes; *Mortal y rosa*, de Umbral; *La promesa del alba*, de Romain Gary... Y otros, debidos a la ignorancia, que subsané a destiempo gracias a la recomendación de amigos: *W o el recuerdo de la infancia*, de George Perec; *El lugar*, de Annie Ernaux; *Autobiografía de mi padre*, de Pierre Pachet; *Di su nombre*, de Francisco Goldman; *Las genealogías*, de Margo Glantz; *Otra noche de mierda en esta puta ciudad*, de Nick Flynn; *Mi hermano*, de Jamaica Kincaid... En realidad, no todos eran libros estrictamente de duelo; sí evocaciones póstumas, no ficcionadas, de personas perdidas. De padres, de madres, de hermanos, de maridos y mujeres, de hijos. O de perros: *El amigo*, de Sigrid Nunez; *Mi perra Tulip*, de J.R. Ackerley.

Y seguí leyendo, a medida que dejaba atrás mi libro y que un chorreo ininterrumpido de nuevas obras incrementaban la nómina: *La hija de la amante*, de A.M. Homes; *Noches azules*, de Joan Didion; *La muerte del padre*, de Karl Ove Knausgaard; *El regreso*, de Hisham Matar; *Despedida que no cesa*, de Wolfgang Herrmann; *Arboleda*, de Esther Kinsky; *Nada se opone a la noche*, de Delphine De Vigan; *Si la muerte te quita algo*, devuélvelo, de Naja Marie Aidt; *Niveles de vida*, de Julian Barnes; *Mi hermano*, de Daniel Pennac; *Memorial Drive*, de Natasha Trethewey; *Mi libro*



madre, de Kate Zambreno... En Latinoamérica: *Canción de tumba*, de Julián Herbert; *Correr el tupido velo*, de Pilar Donoso; *Lo que no tiene nombre*, de Piedad Bonnett; *El salto de papá*, de Martín Sivak; *Mi libro enterrado*, de Mauro Libertella; *Mi abuela*, Marta Rivas González, de Rafael Gumucio; *La distancia que nos separa*, de Renato Cisneros; *Duelo*, de Eduardo Halfon... En España: *El comensal*, de Gabriela Ibarra; *La casa de los pintores*, de Rodrigo Muñoz Avia; *La ridícula idea de no volver a verte*, de Rosa Montero; *La hora violeta*, de Sergio del Molino; *Ordesa*, de Manuel Vilas; *Ella pisó la luna*, de Belén Gopegui; *No entres dócilmente en esa noche quieta*, de Ricardo Méndez Salmón; *La isla del padre*, de Fernando Marías; *Cuaderno de urgencias*, de Tereixa Constenla... Me dejo muchos, y seguro que valiosos. Perdónenme sus autores.

Mi primer muerto fue la hija de unos conocidos de mi madre con la que compartí un inesperado enamoramiento infantil. Apenas teníamos nueve o diez años y, pese al golpe, ni se me pasó por la cabeza escribir sobre ella. Lo haría años después, aunque brevemente. Mi segundo muerto me llevaba setenta y dos años, y también era mi amigo: un abuelo postizo, escritor y rebelde, incorporado por mi madre a nuestra familia, al que admiraba infinitamente, el probable causante, junto con otros factores, de que me haya hecho escritor. Sobre él sí escribí al día siguiente de su muerte una evocación sentimental que era una mala copia de un obituario de urgencia que mi madre había publicado en un periódico de la provincia donde murió autoexiliado. Yo tenía quince años. Mi abuelo apócrifo se llamaba José Bergamín. Después de él, vinieron otros. Mis dos abuelos de sangre, mi padre, mi tía Carmen, los hermanos de mi madre, mi tío Julio, algunos amigos... No de todos escribí. La muerte, pese a su gravedad, no repara siempre las lesiones, los lazos rotos.

Cobrase o pagar deudas, rendir tributo, homenajear, juzgar, dar vida después de la vida, perpetuar a quien ya no está, apropiárselo, usurpar su legitimidad, hacer sus miedos tuyos, confesar, afianzar el recuerdo, clausurar... Toda muerte cercana anula el presente y nos lanza simultáneamente al pasado y al futuro; nos obliga a recapitular y tomar aliento. La literatura de duelo es como ese aliento luego de ser exhalado. Puede ser pestilente, perfumada por la química, inodora, con algún rastro ácido de las profundidades de donde procede, ligera como una ráfaga de viento frío o contener los matices y combinaciones que se quiera. Lo que nos atrae de ella, tanto si se expresa en renglones torcidos como si no, es su promesa de trasladarnos sin preámbulos -no hablo solo de la muerte- a aquello de lo que no se puede escribir, lo que no abarcamos, en donde nos está vedado entrar. Un atajo rápido, habrá que ver si fructífero -el acierto o el fracaso

**«La literatura, como el arte en general, está orgánicamente ligada a su tiempo, comparte un mismo aparato sanguíneo con las sociedades que la alumbran, responde a sus necesidades y, gracias a eso, pueden ser el espejo en el que estas se buscan. Los libros que llamamos intemporales, los clásicos, no nacen en un *no tiempo*. Lo proyectan»**

son privativos de cada escritor, incluso de cada lector-, a ese territorio abisal, intimidante y complejo como la misma noción de realidad, donde merodean Hamlet y Don Quijote, Hunbert Humbert y Emma Bovary, el Príncipe Bolkonsky y Jane Eyre. La prisa a la que sucumbimos en el mundo actual tal vez no sea la razón más prosaica entre las que explicarían el extraordinario *boom* de los últimos años. ¿Para qué esforzarse en inventar mudos paralelos, o imaginarlos en las palabras de otros, si tenemos tan a mano la arcilla del nuestro? A los recalcitrantes que lo tachan de haraganería debe recordárseles que la literatura, como el arte en general, está orgánicamente ligada a su tiempo, comparte un mismo aparato sanguíneo con las sociedades que la alumbran, responde a sus necesidades y, gracias a eso, pueden ser el espejo en el que estas se buscan. Los libros que llamamos intemporales, los clásicos, no nacen en un *no tiempo*. Lo proyectan.

# LO QUE NO TIENE NOMBRE

(Testimonio de un proceso)

por **Piedad Bonett**

**C**reo recordar el momento en que decidí contar la historia de la enfermedad y suicidio de mi hijo Daniel, quien se arrojó de la terraza de su edificio en Nueva York mientras hacía una maestría en la universidad de Columbia. Daniel murió el 14 de mayo de 2011, a sus 28 años recién cumplidos, y dos meses después su padre y yo viajamos a Italia en busca de belleza como un paliativo para tanto dolor. Iba yo en un tren acompañada de las libretas donde iba consignando mis pensamientos, repasando sin cesar los últimos diez años de la vida de Daniel, con sus tristezas, errores, búsquedas y alegrías, y relejendo *El dios salvaje*, un libro de ensayos sobre el suicidio del escritor británico Al Álvarez, cuando vislumbré que valdría la pena escribir la historia de los esfuerzos de Daniel por vivir una vida plena a pesar de los tormentos de la esquizofrenia, y de los nuestros, su pequeño núcleo familiar, que lo apoyó siempre confiando en que la vida le diera la oportunidad de ser relativamente feliz, y le permitiera desarrollar su ya prometedor carrera de pintor y dibujante. Algo más, sin embargo, trajo consigo esa repentina epifanía, que pareció darle fuerza a mi proyecto de escritura: la idea de que algo del espíritu de la tragedia griega palpitaba en esa historia, la presencia de un destino ciego e implacable que había terminado por imponerse.

Aquella especie de mandato interior me causó un estremecimiento que mucho tenía que ver con el miedo. ¿Cómo abordar un tema tan íntimo sin caer en tremendismos, sensiblerías, autocompasión? ¿A qué malinterpretaciones me expondría, ya que existe en algunas personas la idea de que los escritores escribimos impelidos por intereses comerciales, «explotando» temas que siguen siendo tabús? Una idea absurda se sumó a estas: ¿qué pensaría Daniel de mi decisión, después de que durante diez años guardó su enfermedad como un secreto, por miedo al estigma? Y finalmente me pregunté: ¿qué reacción podría causar esta decisión en mi familia, a tan poco tiempo de su muerte? (Me permito aquí hacer un pequeño excursus: el tiempo que transcurre entre una pérdida y la escritura del libro que testimonia su duelo varía sensiblemente de escritor a escritor: mientras hay quien demora casi veinte años para hacerlo – es el caso de Héctor Abad, por ejemplo– otros escritores, como Joan Didion, confiesan que empezaron a tomar notas mentales desde el momento mismo de la muerte, o incluso desde la agonía, como Marcos Giralt Torrente. Leila Guerriero ha tocado el tema en un artículo para *El País* de Madrid. Allí cuenta que «el 24 de octubre de 1977, Roland Barthes perdió a su madre y el 25 escribió su primera entrada en *Diario de duelo*. Y que el mexicano

**«Todo escritor sabe, sin embargo, de qué magnitud es la fuerza con la que se nos impone un tema, cómo se nos convierte en una obsesión, en un motivo para levantarnos día a día animados por la pasión de la escritura. Internamente supe que ya estaba atrapada, que me sería imposible sustraerme a ese imperativo»**

Julián Herbert empezó a tomar notas al pie de la cama de su madre cuando, en 2008, fue internada con un diagnóstico de leucemia». Ni el mucho tiempo transcurrido ni las emociones vivas de la muerte reciente, garantizan que el libro logre la belleza e intensidad que se propone compartir).

Todo escritor sabe, sin embargo, de qué magnitud es la fuerza con la que se nos impone un tema, cómo se nos convierte en una obsesión, en un motivo para levantarnos día a día animados por la pasión de la escritura. Internamente supe que ya estaba atrapada, que me sería imposible sustraerme a ese imperativo, que los meses siguientes –quién sabe cuántos– estaría sumergida en una empresa difícil y dolorosa, pero que le daría sentido a mis días.

Hoy me pregunto qué hizo que acudiera a la narración en vez de transformar mi experiencia en poesía, el lenguaje en el que siempre he expresado mis emociones más hondas. Conjeturo que debí intuir los peligros que acechan al poema cuando aquello que aborda es todavía una herida abierta: todo habría querido menos ver convertidos mis dolores en una queja lastimera. La narrativa me permitiría, tal vez, un mayor control del sentimiento. Pero había otro motivo: en los últimos diez años de Daniel pasaron cosas tan estremecedoras, y el vuelco en nuestras vidas fue tan total, que ante mis ojos se desplegaba un drama que, aspiraba yo, iluminaría problemas fundamentales de nuestra sociedad, como la noción de éxito con que tiranizamos a la juventud, la precariedad general del manejo de la salud mental en los sistemas de salud, y el silencio frente al suicidio, entre otras cosas.

Una vez que regresé, pues, y me dispuse a empezar el proceso de escritura, me hice, como siempre lo hago, la pregunta fundamental: cómo contar la historia que tenía entre manos. Descarté de inmediato la idea de novelar: no me veía a mí misma creando un personaje de ficción a partir de mi hijo a tan sólo unos meses de su muerte. Era una reticencia ética que no resulta fácil de explicar: me parecía que hacerlo me iba a condenar a cierta banalización de una pena tan honda. Decidí, pues, que escribiría un libro testimonial, y el modelo más inmediato que se me impuso fue el de *El olvido que seremos*, de mi querido amigo Héctor Abad, que me había acompañado solidariamente en mi duelo, y a quien informé muy pronto de mi decisión. Él me envió uno de los primeros libros que leí por aquellos días, *Hacia el amanecer*, de Michael Greenberg, al se fueron sumando otras lecturas sobre duelo, cuya secuencia me resulta hoy difícil de reconstruir. Por supuesto que también leí de inmediato *El año del pensamiento mágico* de Jean Didion sobre la repentina muerte de su marido -que no me conmovió como creí



## «Yo sólo era la madre, aquella persona que por su cercanía podía dar testimonio de la vida del hijo, y, en un segundo plano haría de la mía una pena en observación»

que iba a hacerlo-; los testimonios de Albert Cohen -*El libro de mi madre*-, de Roland Barthes -*Diario de duelo*- y de Peter Handke -*Desgracia impenable*- sobre la pérdida de sus madres; *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral, sobre la muerte de su hijo y *Tiempo de vida*, de Marcos Giralt Torrente sobre la de su padre. También me adentré en la poesía de duelo leyendo a Mary Jo Bang. La intuición y la memoria me hicieron visitar viejas lecturas. En ese camino, fueron especialmente importantes *El acontecimiento*, de Annie Ernaux, un testimonio de su aborto clandestino cuando era una estudiante universitaria, y *Yo, otro*, de Imre Kertész, una especie de diario lleno de breves introspecciones que me orientó sobre el tipo de estructura que quería darle a mi libro. También exploré novedades que llegaban por esos días a las librerías, como *Nada que temer*, de Julian Barnes, y se me despertó una especial intuición que me permitió descubrir unos cuantos libros que le hablaban a mi pena. O quizá sea que en ese estado de profundo duelo el espíritu se vuelve poroso, y todo lo que tocamos ilumina los oscuros resquicios de nuestro dolor. Después de la publicación de *Lo que no tiene nombre* leí todavía algunos libros de duelo, como el de Francisco Goldman sobre el ahogamiento de su joven esposa Aura, el muy clásico de C. S. Lewis, *Una pena en observación*, *La hora violeta* de Sergio del Molino, y algunas obras poéticas de autores tan significativos como Edward Hirsch o Joan Margarit, hasta que conscientemente decidí parar y pasar a otros temas menos agobiantes.

Al libro de Greenberg -una aproximación sensible, honesta y conmovedora al tema de la enfermedad mental- le debo muchas cosas, entre otras la decisión de narrar en presente, haciendo cada tanto *flashbacks* que fueran iluminando fragmentariamente la vida de Daniel. Hace

poco leí que Ursula K. Le Guin considera que esta forma de narrar «es inherentemente limitante», pero también que «es estupendo para crear suspense, historias muy dramáticas o para estilos de escritura que van muy directo al grano...». Y sí, la mía era una historia muy dramática, que no podía darse el lujo de hacer cambios de punto de vista, ni de demorarse en largas digresiones. Lo que elegí entonces sobre el punto de vista fue que sería limitado, el mío: una narración en primera persona con todas sus incertidumbres y preguntas, donde me impondría no caer nunca en el protagonismo, como una célebre escritora de un libro de duelo cuya autocompasión me había chocado mucho. Yo sólo era la madre, aquella persona que por su cercanía podía dar testimonio de la vida del hijo, y, en un segundo plano haría de la mía una pena en observación, como la de C.S. Lewis. Otras decisiones se fueron uniendo a estas: sería un libro corto, cuyo valor resultara de la intensidad y no de la acumulación de hechos; no me permitiría hacer apología alguna de Daniel,



# «Puedo decir, pues, que si bien no escribí este libro para sanarme, la inmersión profunda que propicié con la escritura, el adentramiento en mi memoria y en mis emociones, tuvo entre sus efectos –además de comprensión, aceptación de los hechos, descubrimiento– mucho de liberación y catarsis»

ni romantizaría su figura; no usaría el libro para denigrar a los médicos que tantas veces se equivocaron (y a ellos aludí siempre llamándolos por la inicial de su apellido) ni de aquellas personas que no supieron entender a Daniel; no caería jamás en el tono aleccionador de los libros de autoayuda, que hablan desde una superioridad moral; y una, final, muy importante: para no quedarme en la mera anécdota, pero tampoco para llenar el libro de reflexiones cargantes, dialogaría brevemente con los autores que estaba leyendo, con sus frases iluminadoras y sus observaciones más contundentes. Esto, sumado al refinamiento de la prosa –que no tendría alambicamientos ni alardes metafóricos, pero que sería poética sin caer en falsos lirismos– le daría a mi texto el rigor, la belleza y la hondura a la que aspiraba.

Las primeras frases de *Hacia el amanecer* nos golpean con su tremenda contundencia: «El 5 de julio de 1996 mi hija se volvió loca. Tenía quince años y su desmoronamiento marcó un momento crucial en la vida de ambos». Se trata, pues, de un duelo muy particular: la hija no muere sino que se pierde para siempre en las nieblas de la locura. El tema resultaba para mí altamente sensible: Daniel siempre tuvo agarradas las riendas de su enfermedad, y se movía en la cotidianidad de manera bastante funcional, pero los dos o tres breves episodios psicóticos que tuvo en diez años, y los alelamientos que a veces veía en él, me hicieron siempre temer que un día, como la hija de Greenberg, emprendiera un viaje sin retorno que nos convirtiera, como a ellos, en extraños. *Hacia el amanecer* me dio la fuerza para reconstruir el camino de su enfermedad, y me llevó a reflexionar sobre la psiquiatría, los hospitales mentales –donde Daniel, por fortuna, sólo estuvo una noche– y sobre los horrores de la droga psiquiátrica. Para llevar a cabo esa indagación con la mayor ecuanimidad y cuidado hice dos cosas: renové la bibliografía médica sobre la esquizofrenia que ya

había reunido en vida de mi hijo –y que era muchas veces puramente especulativa y casi siempre frustrante– y fui a visitar a su psicoanalista y a un psiquiatra que me explicara la enfermedad desde un punto de vista fisiológico. También emprendí una pesquisa discreta entre aquellos que lo quisieron: sus maestros, sus exnovias, sus primos. Quería completar mi visión, necesariamente limitada, con la de los que frecuentaron. Y así Daniel se fue reconstruyendo, como en uno de sus autorretratos al carbón, con todas sus luces y sus oscuridades.

A casi diez años de la escritura de *Lo que no tiene nombre*, su proceso de escritura, así expuesto, puede parecer que fue llevado a cabo con una frialdad que no se compadecía con el dolor de un duelo reciente. Es posible, claro, que la memoria deforme los hechos y que las decisiones hayan ido brotando más lentamente de lo que aquí he estado mostrando, o como producto de ensayo y error. Lo que sí tengo clarísimo es que en la escritura diaria empecé a constatar que recordar ciertos hechos de la vida de Daniel me estremecía hasta el llanto, de manera que tenía que hacer cada tanto una pausa; pero también que el dolor se remansaba una vez yo me preguntaba *cómo* escribir cada episodio. La pregunta por la forma hacía que mi cerebro se pusiera en otro *mood* y que pudiera avanzar, serenándose. Puedo decir, pues, que si bien no escribí este libro para sanarme, la inmersión profunda que propicié con la escritura, el adentramiento en mi memoria y en mis emociones, tuvo entre sus efectos – además de comprensión, aceptación de los hechos, descubrimiento– mucho de liberación y catarsis. Lo que vino después fue el aluvión de la recepción, que profundizó de manera imprevisible y transformadora mi conocimiento del dolor de los supervivientes y de los mismos enfermos. Pero esa es materia distinta a la de este testimonio, que tal vez –o tal vez no– merezca otras páginas en el futuro.

# LA HORA VIOLETA: MASOQUISMO, OBSCENIDAD Y AMOR

por **Sergio del Molino**

**H**abían pasado cuatro meses desde que murió Pablo y estábamos en Londres. Viajábamos mucho aquel año. Sin sentido y casi sin rumbo. Unos actos reflejos nos sacaban de casa y de nuestra ciudad y nos llevaba lejos. En parte, supongo que era una reacción al encierro de los hospitales, una necesidad elemental de aire libre y distancia, pero también de fuga. Queríamos pasear por calles limpias de recuerdos, esquinas donde Pablo no hubiera jugado nunca y parques donde jamás se hubiese columpiado. Necesitábamos barrios donde fuéramos extraños, donde nadie nos mirase con lástima, donde ningún amigo, conocido ni saludado nos diera ánimos y murmurase después a su acompañante, creyendo que no le escuchábamos: «Son los padres del niño del que te hablé». Si los extraños que nos cruzábamos ni siquiera hablaban español, mejor. Fundirse en la banalidad de un paisaje turístico era un alivio existencial, un borrado de nosotros mismos.

Estábamos, pues, en Londres. Quién sabe por qué. Era un Londres navideño y helado, ensimismado en sus luces y adornos, indiferente del todo a nuestra pena. Una tar-

de compré unos cuantos libros en una librería grande de Bloomsbury, entre ellos, una edición muy bonita de *La tierra baldía*, en papel grueso, casi cartón, con una tipografía elegante y anticuada, como de entreguerras, aunque era un libro nuevo. La compré por su belleza, no para leerla, pero al salir de la librería entré a calentarme en un pub y me puse a hojearla. Caí en una estrofa que hablaba de un taxi en marcha, de la hora del crepúsculo, de la quietud entre las prisas ajenas. Eran unos versos que hablaban de la vida detenida, de una vida que renunciaba a serlo, que se volvía invisible y congelada mientras el mundo seguía girando. *En la hora violeta*, empezaba la estrofa. La leí un montón de veces, hasta memorizarla, y sentí que el tiempo también se detenía en el pub. Afuera concluía la hora violeta, la brevísima hora violeta de diciembre. Ya casi era de noche y la ciudad hervía en ajetreos y promesas de tarde de compras y cervezas. Para muchos empezaba la vida de verdad, recién quitada la máscara de la jornada de trabajo, y yo les observaba desde fuera, desde un afuera metafísico y físico a la vez.

Supe entonces que los papeles que andaba escribiendo debían titularse *La hora violeta*. Sabía que Montserrat

**«Eran unos versos que hablaban de la vida detenida, de una vida que renunciaba a serlo, que se volvía invisible y congelada mientras el mundo seguía girando. *En la hora violeta*, empezaba la estrofa. La leí un montón de veces, hasta memorizarla, y sentí que el tiempo también se detenía en el pub. Afuera concluía la hora violeta, la brevísima hora violeta de diciembre»**



Roig ya escribió un libro con ese título en 1980, inspirándose en la misma estrofa de Eliot, pero eso no me quitó la idea de la cabeza. El libro de Pablo, que hasta entonces se titulaba *La noche de Saskatoon*, solo podía titularse *La hora violeta*. Ninguna otra imagen expresaba mejor el limbo en el que se había convertido la vida después de Pablo, y ninguna otra idea resumía mejor mis intenciones como escritor: preservar ese afuera hecho de adentros, congelar para siempre esa pena que tantos auguraban fugaz, mediante variaciones del tropo «el tiempo todo lo cura». Yo no quería curarme. Yo no quería salir de esa hora violeta.

No se me escapaba que aquella escritura era una forma de masoquismo. Rechazaba tajante cualquier enfoque terapéutico: no escribía para ayudarme a superar nada ni para enseñar a otros a salir del pozo. El psicoanálisis ha consagrado la creencia de que los relatos de los traumas son sanadores, lo cual atenta contra el sentido común. Quien quiera olvidar un trauma, lo último que debe hacer es recrearse en sus detalles y reconstruir su historia. Ensimismarse, analizarse y trabajar el recuerdo con los recursos del arte narrativo es el camino adecuado para quien busca el martirio y el dolor. No quería engañarme ni engañar a otros: aquella especie de diario escrito a posteriori, pero aún en carne viva, esas memorias de padre sin hijo, esa carta de amor a un niño muer-

to, era un ejercicio inútil, radicalmente literario, sin más propósito que existir.

No soy Eliot, lo cual es evidente, pero no me refiero a la distancia artística que me separa del poeta, sino a su confianza. Yo no sé vivir a fondo en la hora violeta, aislado y abismado en mi propio pecho. Soy mundano y permeable a las críticas y a las miradas extrañas. Hoy soy un escritor un poco más fuerte, que ha aprendido por las malas y despacio a dar la espalda al qué dirán, pero entonces era un padre joven y tembloroso que sufría por el efecto de sus palabras. Cuando me preguntan si me sigo identificando en las páginas de *La hora violeta* respondo que sí, salvo en unos pocos párrafos donde balbuceo una justificación. Hay algún momento en el libro donde casi pido perdón por la impudicia, porque entonces creía que no estaba bien exponer el dolor de una forma tan seca y afilada. Después de todo, vivía en una sociedad que negaba la enfermedad y la muerte. Mi libro era una carta náutica de regiones que no existían para casi nadie: pasillos de hospital con rótulos ambiguos y tanatorios en las afueras. Era un mundo recubierto de eufemismos (se ha ido, no está con nosotros) donde escribir a la llana (murió, murió, murió, sin verbos sinónimos) se consideraba de mal gusto. Lo era incluso para algunos de los que lo habitaban y jugaban con los niños calvos. Narrar los días de ese reino de la enfermedad y de la muerte es una obscenidad im-

perdonable, según los criterios morales dominantes. Por eso intenté defenderme, una debilidad que no he vuelto a cometer. Hoy sé que no hay nada indecente ni criminal en ese libro. Entonces no estaba tan convencido. La escritura vacilaba entre la seguridad del narrador que levanta un relato ineludible y la duda del padre que no sabe si honra o traiciona a su hijo.

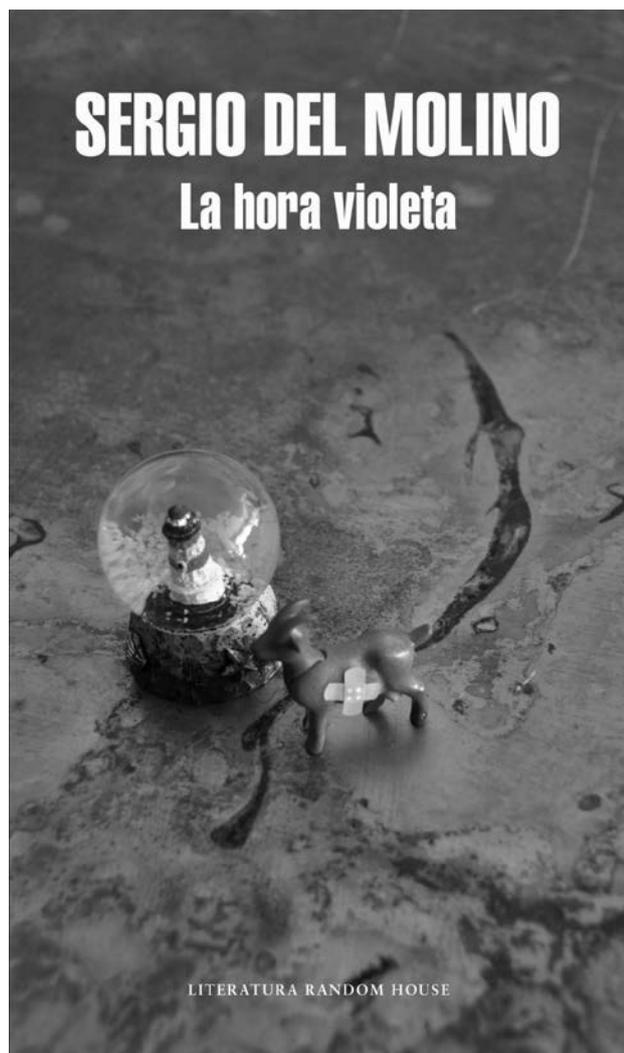
Para no perder pie, me apoyé en la tradición literaria. Soy lo contrario a un adanista, creo que la originalidad es imposible. Caminamos sobre muertos que ya contaron lo que nosotros contamos porque vivieron lo que nosotros vivimos. Son tantos los niños que han muerto en brazos de sus padres que los gritos de todos ellos se confunden en un grito común y armónico. No puedo gritar a solas ni pretender que mi grito es el primero. Lo contaba muy bien el crítico musical Alex Ross en un ensayo sobre *La Chacona* de Bach recogido en *Escucha esto*. La chacona es una

forma musical que nació en América y llegó a Europa por España, aunque pronto se popularizó tanto en el folclore como en la música culta, contagiando algunos de sus rasgos a otras formas menos festivas. Uno de esos rasgos era un compás de cuatro notas descendentes que imitan un gemido. Ross dice que ese compás se encuentra en composiciones de toda Europa y Asia, y está asociado a temas y canciones que hablan del duelo. No siempre del duelo por una muerte, también puede ser por un amor perdido o cualquier pena honda. Tradiciones musicales lejanas y compositores que no tienen nada que ver eligen ese compás de cuatro notas para expresar un sentimiento común.

En lo que algunos críticos llaman *la literatura de duelo* sucede lo mismo. Es difícil encontrar variaciones. Los intentos académicos de hacer taxonomías suenan ridículos. Es imposible deslindar la literatura de duelo de la de enfermedad, y a poco que se indague con honradez, hay que reconocer que tales literaturas no existen, sino que forman un tema universal y constante en la historia. Como cualquier otro universal, apenas ha evolucionado desde Homero: el planto de Aquiles por la muerte de Patroclo suena tan contemporáneo como las reflexiones gélidas y serenísimas de Joan Didion. La misma hora violeta que me deslumbró en los versos de Eliot es una imagen anti-quísima que procede, como poco, de la tradición cultural romana, que asociaba el color del cielo de la tarde con la muerte y la pena. Y los romanos fueron geniales en muchos aspectos, pero no valoraban la originalidad: seguro que aprendieron esa imagen de una cultura más antigua.

La tradición literaria sobre la que levanté *La hora violeta* se resume en tres libros que aparecen mencionados en varios pasajes, porque un rasgo común en esta *literatura de duelo* (me rindo a la convención de género, aunque no le levanto las cursivas), su compás de cuatro notas descendentes, es que es una narrativa de ladrillo visto. Se ven las marcas de la construcción, no se pinta la fachada con trampantojos. En el duelo, el juego de los puntos de vista y la fiabilidad de los narradores es una forma de reflexión metaliteraria que intenta aclararse a sí misma, no una estrategia para difuminar los límites de la ficción y confundir al lector. Se presenta en un envase transparente donde no caben convenciones frívolas como la intriga. Por eso se ven los libros de los que están hechos esos libros. En mi caso son *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral; *La enfermedad y sus metáforas*, de Susan Sontag, y *La montaña mágica*, de Thomas Mann.

*Mortal y rosa* es aquí un libro-espejo. Me miro en la experiencia de Umbral, me identifico con su dolor y me separo de su expresión. *La hora violeta* empieza con un mandamiento rotundo del que no me desdigo nunca: «No llamar niño al niño». Es decir, no hacer como Umbral, no



negar el nombre del hijo para sublimarlo en un genérico e incorpóreo *niño*, oculto a la vista del lector por una capa espesa de metáforas. La decisión de Umbral inspira la mía de llamar siempre Pablo a Pablo, de afianzarme en su nombre y en su cuerpo, negando su espíritu. El idealismo a veces casi místico de Umbral me llevó a una corporeidad radical, a la identificación inequívoca de mi hijo con su cuerpo.

El ensayo-panfleto de Sontag aporta ideología al libro. *La hora violeta* es, sobre todo, un ejercicio de contención estilística y de contenido. La escribí en un estado de rencor y odio intenso, pero no en el sentido tópico de quien reclama sentido o clemencia a un demiurgo cruel que mata niños, sino de una forma muy concreta. Odiaba a los que venían a consolarme, odiaba a los amigos que demostraron no serlo, odiaba la retórica gazmoña del pésame. Tenía impulsos homicidas hacia los cristianos que me decían que Pablo era ya un angelito. Detestaba tanto la reacción de la civilización ante mi dolor que me propuse no expresarla en el libro. La reprimí con toda mi fuerza y me concentré en escribir una carta de amor. Tan solo me traicioné en la glosa a las ideas de Sontag sobre el tabú de la enfermedad. De su mano, liberé un poco de presión antisocial y le di al libro un sesgo más ideológico.

*La montaña mágica* era, como *Mortal y rosa*, una lectura juvenil. Leí ambos libros antes de cumplir los veinte, cuando la enfermedad y la muerte solo eran contorsiones poéticas para mí. No volví a leer la novela de Mann cuando escribía mi libro —como sí hice con la de Umbral—, pero tenía muy presente varios aspectos. Aunque se dice que es una novela filosófica, casi un diálogo platónico donde la trama y el escenario son meros adornos, lo que más me impresiona de Mann es la parte puramente narrativa. De los varios clímax del libro, la agonía y muerte del soldado Joachim Ziemsssem es el más sublimado. El narrador se recrea en el detalle morboso, no aho-

rra un estertor ni un gesto, y obliga al lector a asistir a un ritual intimísimo que atenta contra el estricto y marcial sentido del decoro del personaje, incapaz durante toda su vida de expresar un sentimiento ni de transgredir la etiqueta social. Su recuerdo me llevó al que considero uno de los grandes aciertos de *La hora violeta*: la elipsis de la muerte de Pablo. Escribí un libro sobre la muerte del hijo sin escena de la muerte. Un libro austero que honra el sentido de la sobriedad que Thomas Mann negó a su discreto y rígido personaje.

Lo demás no depende de mí. *La hora violeta* estaba pensado como un libro secreto, escrito contra la sensibilidad de un mundo vitalista y entregado al eufemismo. Su destino, sin embargo, fue otro, y sus lecturas lo han convertido en algo muy alejado de lo que imaginé mientras lo escribía, en un estado de conciencia tan alterado como consciente. Aunque se afirme que mi libro influyente (en un sentido que supera cualquier experiencia literaria) es *La España vacía*, el libro que de verdad ha inspirado cambios sociales importantes es *La hora violeta*. No llega a ser un consuelo, pero sí un orgullo muy íntimo e inefable. Gracias a los médicos y a algunos políticos que lo han leído, los padres de los Pablos españoles de hoy no están tan perdidos y desasistidos como lo es-

tuvimos nosotros. Porque una de las razones que me llevaron a eludir la muerte de Pablo fue que esta se produjo en medio de un abandono inverosímil: el sistema sanitario que nos acompañó durante la leucemia nos dejó completamente solos en la hora de la muerte. Me costó mucho entenderlo, y si de algo me enorgullezco es de que mi literatura haya cargado de fuerza y argumentos a los médicos para que la sociedad ya no se desentienda de esos niños que van a morir a su casa, en su dormitorio, rodeados de sus juguetes, en brazos de sus padres, lejos del maldito hospital. Pero esa es otra historia, y no sé si quiero contarla aún.

**«Aunque se afirme que mi libro influyente (en un sentido que supera cualquier experiencia literaria) es *La España vacía*, el libro que de verdad ha inspirado cambios sociales importantes es *La hora violeta*. No llega a ser un consuelo, pero sí un orgullo muy íntimo e inefable»**

# UNGIDA DE CENIZA

por **Socorro Venegas**

***La primera palabra es ábreme, vengo del frío, dame la escritura (...)***

Gonzalo Rojas

**T**e hablaré de cómo nació mi libro *Ceniza roja*. No hubo nociones preconcebidas. Ningún tipo de investigación, de diseño, de plan, no hubo germen ni disparador de la ficción. A mis alumnos en los talleres literarios les explico que una de las pocas reglas que sigo proviene del *Decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga: no escribas desde la emoción, déjala pasar y evócala. El consejo tiene sentido cuando hablamos de ese tipo de *emoción* que te rompe, que te desarticula. Una experiencia que impide algún margen de maniobra, donde no hay aliento para imaginar siquiera que un día lo que se atraviesa podrá evocarse. Creo que fue Montherlant quien dijo que la felicidad escribe en blanco. El dolor, para narrarse, necesitará su tiempo, si queremos que su mensaje sea legible. Esta es la idea alrededor del *dictum* de Quiroga. Imagínate, quién iba a decirme que un día publicaría un libro escrito no desde la emoción, sino desde la carne viva.

En el verano de 2021, durante una mudanza, encontré un diario de 1999 que no recuerdo haber escrito. Quizás en otros momentos tropecé con esas mismas páginas y volví a enterrarlas en las arenas movedizas de la memoria. Tanto así me dolían. Un diario que no nació para ser leído, donde escribir y sobrevivir se volvieron lo mismo: solo intentaba llegar al día siguiente mientras surgían esas letras desnudas. Ojalá hubieran sido ficción. Ojalá. Esas páginas no te imaginaban a ti, lector: no querían contarle nada a nadie y procedían del consejo de mi psicoanalista: «Escriba, pero no lea». Tal vez se debe a que no volvía sobre mis palabras que no guardo memoria de esa escritura. Ni siquiera puedo verme escribiendo. Veo el pequeño bungalow al que me había mudado, las paredes altas y blancas, las repisas de madera que encargué para rodearme o abrigarme con libros que no lograba leer. Veo un jardín inmenso llamándome con su plenitud, pero mis sentidos estaban entregados a ese dolor absoluto: el de volver y volver cada día al momento en que él moría.

Alan, mi esposo, había muerto dos meses antes de que yo comenzara el diario. Estuve ahí cuando partió, aunque no sé si lo supo. Lo abracé fuerte, en instantes en los que tuve las intuiciones más inquietantes de mi vida. He tratado de desentrañar esa experiencia en mis cuentos de *La memoria donde ardía* y también en la novela *Vestido de novia*, libros que escribí años después de mi pérdida, cuando no me quedó más remedio que seguir la necesidad de contar e iluminar esa herida. Un día descubrí algo que acaso también te ha sucedido a ti: la herida ya se dejaba tocar como tejido cicatricial. Podía contemplar lo que había sucedido sin caerme en pedazos. Y sin embargo, el dolor es otra cosa: seguía ahí, su presencia definitiva me decía que nunca se iría, solo que ya tenía una sintaxis propia. Podía escribir desde esa parcela profundamente mía, inabarcable y mía, imaginando todo lo que necesitara para armar mis historias. Era mi historia, y también la de mis personajes.

Fíjate qué curioso: el texto primigenio, el de mi diario, permaneció muchos años en la sombra mientras los cuentos y la novela, muy posteriores, se publicaban. El cuento con el que abre *La memoria donde ardía* se titula «Pertenencias». Una joven mujer publica un anuncio en una revista para intercambiar todos –todos– los objetos de su casa por los de alguien más, incluyendo electrodomésticos, cubiertos y lo que sea que haya en los armarios. Es una mujer que ha perdido a su pareja y necesita mudar (se), de casa, de vida, de ella misma. Para su asombro, hay ese alguien que necesita lo mismo y responde a su anuncio. Otro hallazgo. En una mudanza menos radical vino a dar a mis manos el cuaderno rojo, aquel diario. No sabes cómo me sorprendió esa voz de alguien que era yo, lejana, a sus veintisiete años, contando su temporada en el infierno. Sentí miedo y curiosidad. Pensé que ahí solo iba a encontrar un aullido interminable. Y por otro lado, no quería negarme a escuchar lo que esa joven mujer tenía que decirme sobre la persona en la que me había convertido.

Recorro con el tacto las tapas del diario, algunas hojas están sueltas. Es un cuaderno francés muy bonito, regalo de un amigo escritor muy querido, que murió apenas unos días antes que mi pareja. Yo ya atravesaba un duelo cuando partió Alan. Las cubiertas son de un papel rugoso, sigue siendo muy rojo. Comienzo a leer. Encuentro una escritura en duermevela, se ausenta de sí misma, sé que escribo pero a veces no. Pienso, puedo pensar, me sorprende. La añoranza es terrible, todo lo que soy lo busca. Nunca cuento en estas páginas cómo murió Alan, la pluma no pasa por ese episodio abrupto que nos apartó sin poder despedirnos. En ocasiones pongo su nombre completo, casi siempre me refiero a él como A. ¿Con todas las letras de su nombre temo estar reproduciendo el enormísimo error del acta de defunción? Una incredulidad que comienzo a reconocer o a recordar según avanzo en mi lectura: algo en mí no sabía que él ya no iba a vol-

ver. Ese algo o alguien esperaba que *volviera*. Nadie está preparado para asumir sin más la desaparición de un ser amado. El dolor solo sabe disentir: no parece haber nada de *natural* en que alguien se muera.

Hay un deliberado abandono de las convenciones del diarismo, dejo de señalar fechas, el dolor no tiene tiempo, carece de medidas, de peso, de orillas. En alguna página cuestiono la primera persona, porque, ¿quién soy yo? Ese yo solo podía ser transitorio, atemporal, despojado. No tenía nada mío ni sentía que podía tomar alguna decisión genuinamente mía: la vida me había mudado de todo a lo que creía pertenecer. Dislocada, mi lugar era la caída.

Me conmueve esta voz, la narración en tiempo real de su pena. Qué ternura ese momento en que se atreve a desafiar al universo imaginando que algún día podría convertirse en madre. ¿Cómo puede, viniendo de donde viene, concebir ese sueño? ¿Por qué cree que tiene de-



**«Un día descubrí algo que acaso también te ha sucedido a ti: la herida ya se dejaba tocar como tejido cicatricial. Podía contemplar lo que había sucedido sin caerme en pedazos. Y sin embargo, el dolor es otra cosa: seguía ahí, su presencia definitiva me decía que nunca se iría, solo que ya tenía una sintaxis propia. Podía escribir desde esa parcela profundamente mía, inabarcable y mía, imaginando todo lo que necesitara para armar mis historias»**

recho a la esperanza? Quisiera hablar con ella. ¿Qué le dirías tú?

Y aquí toco finalmente la razón por la que quise publicar mi diario. Además de emocionarme, conmovirme, sentir ternura, también me sorprendió que aquella joven viuda fuera capaz de encontrarle belleza al mundo. Resulta que no todo lo que escribí era la terrible, la inmensa oscuridad de un mar amargo. También me fijé en otros matices, me sentí un árbol andariego, vi que había guayabas japonesas, espíe con envidia a los amantes en las calles, pero no me amargué. *Ceniza roja* es el testimonio de una sobreviviente. En sus palabras germina la esperanza.

Tras la publicación del diario en forma de libro ha sido muy interesante que algunos lectores traten de circunscribirlo a un género, lo han denominado novela, conjunto de relatos, epigramas, y la sabia Irene Vallejo me habló de la *consolatio*, un género clásico para consolar ante la pérdida. Todas las posibilidades me gustan. Yo misma no sé qué es, lo llamo diario pero no me alcanza la forma. Es un conjuro, un testimonio y una elegía. Un diario es también una autobiografía intensa. Menos racional, menos a propósito. Un río pensativo. No siempre sabemos lo que estamos creando. Recuerdo ese momento que reproduce Marguerite Duras en *Escribir*, cuando Jacques Lacan le dice: «Usted no debe saber que ha escrito lo que ha escrito».

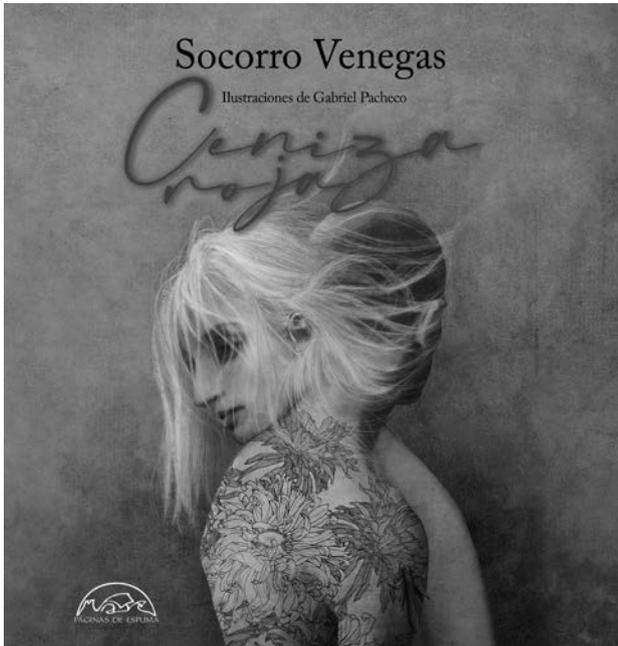
En el fondo lo que más quiero es que *Ceniza roja*, en su transparencia, cale en la necesidad de compartir el corazón con los otros.

Hace poco leí *El año del pensamiento mágico*, la crónica del duelo de Joan Didion, que perdió a su marido. Mientras avanzaba en mi lectura asentía constantemente. Lo comprendía todo, podía verlo como si estuviera frente a mí. Dice Didion que quienes han perdido a alguien tienen las pupilas dilatadas por «una extrema vulnerabilidad, desnudez y sinceridad», y yo a esas personas quise dedicarles *Ceniza roja*.

La verdad es que nunca me ha interesado en particular leer libros sobre la pérdida. No me convertí en una cazadora de esa experiencia literaturizada. Es hasta estos días, cuando decidí publicar el diario, que oteando en el horizonte dí con Didion, con Barthes y con C.S. Lewis. Ya había leído *Di su nombre*, de Francisco Goldman. Ninguna pena se cuenta de la misma forma. Cómo nos singulariza el dolor.

Muy recientemente leí *La ridícula idea de no volver a verte*, ese libro precioso de Rosa Montero donde trabaja a partir del diario de Marie Curie al tiempo que desgrana también su propio duelo por la muerte de su pareja. Qué intenso dialogo. Otra vez, el tiempo no pasa en la pena, dos experiencias que no podían parecer más lejanas, y sin embargo recorren la misma nervadura, convergen y se abisman ante nuestros ojos.

«Me he encontrado ante un desorden fenomenal de pensamientos y sentimientos que no me he atrevido a tocar y comparado con el cual la literatura me ha avergonzado», expresa Duras en las primeras páginas de su libro *El dolor*. También un diario. Tampoco recuerda haberlo escrito. No hay literatura posible con este material, parece decirnos. Y sin embargo no resiste la tentación de reescribir, de corregir, de volver legibles –quizás en primer lugar para ella misma– esas páginas en las que narra su vida en plena guerra, esperando a su marido, que fue



llevado a un campo de concentración, mientras se enamora de otro. Un desgarró.

En su momento, fue un verdadero desafío decidir, junto con el editor de Páginas de Espuma, Juan Casamayor, cómo trabajaríamos para convertir el cuaderno rojo en un libro. ¿Cómo se edita memoria? Decidimos hacer discretos cambios en favor de la legibilidad, pero sobre todo preservar el corazón de aquella experiencia. En varios momentos tuve la tentación de eliminar algún pasaje: me avergonzaba haber sentido autoconmiseración. En realidad me avergonzaba la muerte en casa. Era algo que ya había vivido en la infancia, con la muerte de mi hermano menor, yo también quería desaparecer, odiaba que me miraran, que hablaran de mí como si me conocieran; odiaba ir a la escuela, me apenaba ser distinta porque la muerte había pasado así de cerca sin llevarme, que me vieran como si fuera a contagiarles esa singularidad. Pienso que hay un comportamiento social que convierte en parias a los deudos, primero se les abraza, luego se les empuja para que sean funcionales otra vez. El dolor de los demás asusta y repugna. No se habla de él. Los días de guardar existen para que los dolientes rumien lejos su pena. Es necesario abrazarlos y muchas veces ni siquiera intentar decir algo que consuele: tal vez no existen esas palabras. Pero estar dispuestos a escuchar sí que puede ser un bálsamo para quien lo necesita.

El título, *Ceniza roja*, surgió de conversaciones con Juan en las que resonaba mi amor de lectora por el soneto de Quevedo, «Amor constante más allá de la muerte».

Precisamente uno de esos versos es el título de *La memoria donde ardía*. En el poema de Quevedo las cenizas persisten porque son capaces de amar; donde hay amor, hay vida, torrente sanguíneo, alma. Eso es *Ceniza roja*, y un tributo y un largo adiós.

El trabajo artístico de Gabriel Pacheco profundizó en la dimensión poética del diario. Sus imágenes están llenas de símbolos, de mensajes cifrados, de una belleza que existe a pesar de la muerte. Como afluentes de un mismo río, las ilustraciones de Gabriel y mis palabras se abrazan: tal vez no haya algo que represente mejor la belleza en este mundo que la esperanza.

**«Resulta que no todo lo que escribí era la terrible, la inmensa oscuridad de un mar amargo. También me fijé en otros matices, me sentí un árbol andariego, vi que había guayabas japonesas, espíe con envidia a los amantes en las calles, pero no me amargué. *Ceniza roja* es el testimonio de una sobreviviente. En sus palabras germina la esperanza»**

# LOS VIVOS Y LOS MUERTOS

por **José Ignacio Carnero**

**E**scribir es enterrar a los muertos. Los vivos escribimos sobre los muertos, porque sabemos que, hasta que no lo hacemos, no están del todo muertos. Se quedan en el purgatorio, o algo parecido, a la espera de que los vivos los entierren en un libro. O eso creemos, porque, al hacerlo, al tratar de inhumarlos a través de la escritura, tiene lugar el milagro: los muertos se van y en su lugar quedan otros que se parecen a ellos. La vida se desvanece, pero queda la literatura.

Es inútil y, sin embargo, los escritores llevamos siglos repitiéndolo. ¿Qué pretendemos? ¿Enterrar a los muertos o resucitarlos? ¿No queremos, acaso, hacer que escapen de la muerte? Quién sabe, porque el delirio de los escritores no tiene límite. Pero lo más probable es que se trate tan sólo de una ceremonia, un rito funerario, una oración laica.

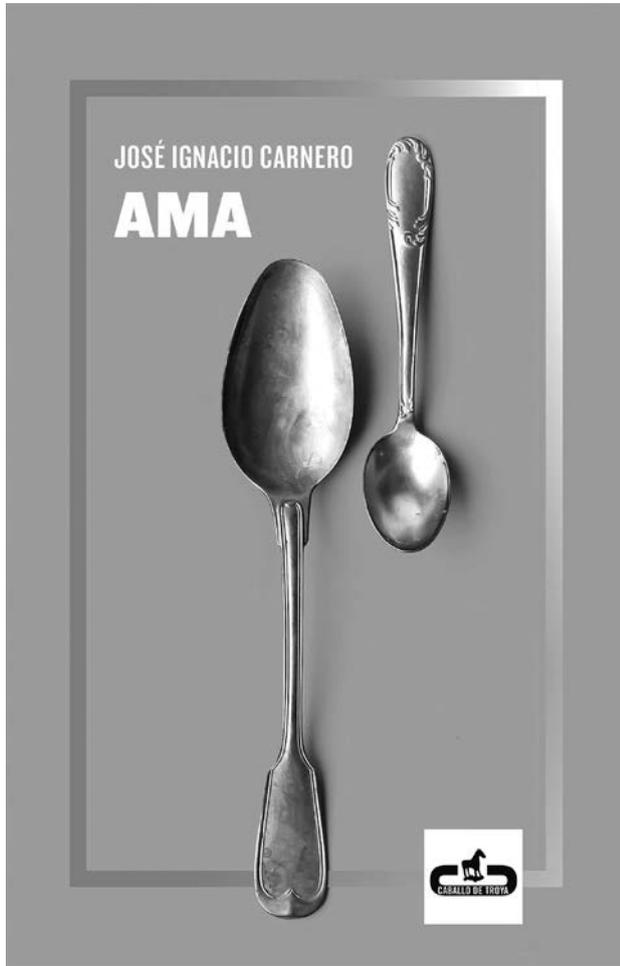
Tras la muerte, los vivos, que tan acostumbrados estamos a ordenar el mundo, sentimos temor e inseguridad. De nada sirven todos esos relatos que tanto poder nos confieren: la democracia, las leyes, qué se yo. Los vivos perdemos todo ese poder cuando nos enfrentamos a la muerte. Las palabras no nos salen, el relato no nos sana. Nos sentimos indefensos y pasamos entonces a hacernos preguntas irracionales, absurdas. Nos preguntamos, por ejemplo, a dónde van los muertos, o sí, para llegar a ese lugar, necesitan de nuestra mediación. Los vivos hablamos con nuestros fantasmas y nos sentimos estúpidos haciéndolo. Pero no podemos hacer otra cosa.

El desorden, el caos emocional que surge de la muerte necesita ser estructurado. De ahí nacen los ritos y las ceremonias religiosas; de ahí también nace la literatura. Porque la literatura es también oración. Una oración que trata de dar sentido a la experiencia de la muerte y, al mismo tiempo, de organizar la vida tras ella. El ser humano siempre está en las mismas: tratando de ordenar el caos que le rodea, queriendo tener todo, incluso hasta la muerte, bajo su control. El ser humano es arrogante y el escritor lo es más aún. No obstante, al menos aquí, se conforma con poco. El escritor, desesperado, consciente de que no es posible ordenar aquello que desconoce, que no es capaz de ver en la oscuridad, acaba por limitarse a inventar un relato que le permita alcanzar algo de sosiego. Sabe que es así, que está mintiendo una vez más, pero no le importa. El escritor, antes tan arrogante, antes dispuesto a ser dios; el escritor, capaz de crear un mundo, ahora tan sólo se limita a buscar algo de consuelo. Nada más pide. Y así, al sentarse a escribir, es como emprende esa oración laica que resuena ahora más que nunca en nuestra literatura.

Porque los vivos ya no creemos en Dios ni vestimos de luto. Los vivos escribimos libros buscando la misma serenidad que nuestros antepasados encontraban en las iglesias. No en vano en las librerías y en las bibliotecas se percibe el mismo silencio que en las catedrales. A las catedrales hoy sólo van los turistas; a las librerías, en cambio, van los pecadores, los melancólicos, los heridos que buscamos respuestas. Ya nadie cree en el cielo y en

**«Es inútil y, sin embargo, los escritores llevamos siglos repitiéndolo. ¿Qué pretendemos? ¿Enterrar a los muertos o resucitarlos? ¿No queremos, acaso, hacer que escapen de la muerte? Quién sabe, porque el delirio de los escritores no tiene límite. Pero lo más probable es que se trate tan sólo de una ceremonia, un rito funerario, una oración laica»**





el infierno; sabemos que los muertos, si a algún sitio van, es a los libros. Y en ese asunto, en el de las palabras, sí que tenemos algo que decir.

Pero el resultado acaba siendo igual de frustrante que aquel que lograban nuestros antepasados con sus rezos y sus plegarias. Nadie comprende nada. Al menos, pensamos los que escribimos, nos hemos acercado a la belleza y la belleza es siempre un buen consuelo. Pero inútil consuelo, si incluso, a menudo, es imposible nombrar lo que se contempla, y solo es factible registrar la impotencia que nace en el intento de narrar la experiencia. Así, cuando un hijo muere las palabras no alcanzan. Ese agotamiento del lenguaje queda reflejado en libros como *Lo que no tiene nombre* (Piedad Bonnett) y *La hora violeta* (Sergio del Molino), dos relatos que, a diferencia de lo que sucede en la religión, asumen la inutilidad de todo esfuerzo para explicar aquello que ni tan siquiera puede ser nombrado. Los hechos, dice Bonnett, acorralan las palabras, y eso nos asusta a los lectores, porque

no concebimos que a un escritor le pueda intimidar nada que pueda ser narrado. El escritor se asoma al abismo con placer y, sin embargo, cuando contempla la muerte nada ve en ella. Trata de encontrar algo, de poner nombre a las cosas, pero todo esfuerzo resulta inútil. De ello da cuenta Francisco Umbral en *Mortal y rosa*, novela de gran aliento poético que formula el conjuro de la resurrección literaria: «Y sólo de mí puedes vivir ahora, de tanto como en mí habitaste, hijo. Y sólo de ti puedo vivir: sólo está vivo de mí lo que está vivo de ti: el recuerdo». La oración de Umbral es profana, modesta, alejada de la arrogancia de los credos y los dogmas. Umbral reconoce su incapacidad para, finalmente, nada más pretender que el mero recuerdo. La lucha ya no es contra la muerte sino contra el olvido. El escritor cree que puede ganar esa batalla, porque está acostumbrado a librarla. Sabe que no puede hacer más, se postra ante los hechos. Obstinado, Daniel Guebel, en su novela *El hijo judío*, escribe a su padre para que el relato le vele y le haga sobrevivir: vana y digna lucha que una y otra vez los narradores emprenden aun sabiendo el fracaso que les espera.

Al escribir, queda la memoria, por tanto, algo que legar a los demás, pero también una vida de repuesto, artificial, que se extiende más allá de la auténtica vida. No es lo mismo, claro, pero es lo que hay. La vida se extiende a través de la literatura al reconocerse que no hay infierno ni paraíso, sino tan solo memoria. Y en ello están los que transitan la literatura del duelo. Lo está Lea Vélez (*El jardín de la memoria*) y lo está Héctor Abad Faciolince que, en *El olvido que seremos*, nos entrega el legado de su padre, esto es, una vida pública que los que vengan detrás pueden tomar como ejemplo. En distinto afán se encuentran otros narradores que no tienen ningún modelo que mostrar y que aspiran solo a ofrecer una prueba de vida. Es el caso de Marcos Giralte Torrente (*Tiempo de vida*) o de Ricardo Menéndez Salmón (*No entres dócilmente en esa noche quieta*), autores que exploran las luces y las sombras de la relación con sus padres. Solo buscan asumir y comprender, en palabras de Menéndez Salmón, sin «resignación, vileza, victimismo, ocultación, deshonor». La escritura, despojada de todo pudor, es así un aprendizaje, una mentira útil que, en la muerte, al fin, cuando ya no es posible réplica alguna, adquiere su más elevada dimensión. Pero junto con el aprendizaje también habita la desesperación, el dolor más crudo, una llaga de la que surge el grito de la escritura. Esa radicalidad, febril por momentos, está en *Canción de tumba*, la extraordinaria novela de Julián Herbert, que relata la vida de la madre del narrador, una prostituta que agoniza víctima de una leucemia. Herbert busca las palabras para comprender la vida, para saber quién es, y va mucho más allá del dolor.

La novela de Herbert no explica la muerte; explica la vida como solo puede hacerse cuando esta se acaba. Porque, al igual que sucede en las novelas, las vidas se acaban, tienen un final, se quedan quietas, detenidas, y es eso lo que permite contarlas. Ya no habrá nuevas oportunidades, actos redentores, ni giros en el argumento. La obra se ha acabado, todo se ha quedado oscuro y lo único que puede hacer el narrador es tratar de iluminar la escena, la nada.

Las palabras tienen otros usos. Las palabras también sirven para delimitar el dolor, para establecer una barrera que la angustia no pueda traspasar. La literatura es, asimismo, una barrera, una cerca tras la que dejar encerrado el dolor, una jaula en la que retener a ese animal hambriento que nos muerde. Nuestros dolores son una isla desierta, dejó escrito Albert Cohen en *El libro de mi madre*, por lo que es lógico que la literatura trate de calmar ese dolor a través del consuelo que nos ofrece la comprensión de quién nos lee o de quién parece que escribe para nosotros. Nada más que eso se puede lograr, supongo, ninguna catarsis, ninguna cura, solo romper el aislamiento y, si acaso, tratar de encajar las piezas desordenadas de una vida, aun sabiendo que estamos haciendo trampas en el juego de la existencia. Pero la literatura es una mentira socialmente aceptada y en el duelo lo es aún más. En el duelo se acepta el pensamiento mágico, como cuando Joan Didion (*El año del pensamiento mágico*) evita tirar a la basura los zapatos de su marido, porque cree que, si los conserva, él regresará a por ellos; o como cuando Chimamanda Ngozi (*Sobre el duelo*) pide a su hermana que no comunique al resto de familiares la muerte de su padre, porque entonces la muerte será irremediable. El pensamiento mágico, o la locura, entre ambas tenemos que elegir, parece decirnos Didion, sin aceptar que el pensamiento mágico es también una forma de locura. Pero así, escrita, es una locura que se tolera, pues es juzgada por el lector como una más de las muchas mentiras que abundan en la literatura, esto es, esa clase de mentiras que dicen la verdad.

Pero será justo admitir que, por más que se escriba, esa oración laica de la literatura no nos ha hecho avanzar tanto, y caemos una y otra vez en la superstición. Caminamos a tientas, tratamos de orientarnos cuando, en realidad, estamos a la deriva. En la literatura, al menos, no hay sanción por reconocerse a la deriva y, por eso, seguirá siendo un buen lugar para transitar un duelo. Nadie vendrá a salvarnos, es cierto, pero al menos obtendremos la compasión de los demás.

Sea como fuere, al acabar de escribir, ya nada queda. Decimos que queda la memoria, aquello que hemos escrito, pero ya sabemos que se trata de una traición; que el

**«Pero el resultado acaba siendo igual de frustrante que aquel que lograban nuestros antepasados con sus rezos y sus plegarias. Nadie comprende nada. Al menos, pensamos los que escribimos, nos hemos acercado a la belleza y la belleza es siempre un buen consuelo. Pero inútil consuelo, si incluso, a menudo, es imposible nombrar lo que se contempla, y solo es factible registrar la impotencia que nace en el intento de narrar la experiencia»**

muerto se ha ido para siempre, y que solo queda su copia, una imitación de la vida, una falsificación. Pero a quien le importa eso si, frente al ordenador, al pisar las teclas en mitad de la noche, aún es posible oír la voz de los que se fueron. Escribir es enterrar a los muertos, pero, sobre todo, es hacerlos hablar de nuevo. Con esa ilusión basta.

# UNA PANORÁMICA DEL DUELO EN LA FICCIÓN: ENFOQUES, REFERENTES Y EJEMPLOS

por **Tania Padilla Aguilera**

**E**s prácticamente imposible enfrentarse a un repaso del motivo del duelo en la literatura de ficción hispanoamericana actual sin traer a la palestra ese manoseado concepto, convertido hoy en un peligroso cajón de sastre, de «autoficción». Genette en su obra *Ficción y dicción* (1991) ya redefinió el controvertido término propuesto por Doubrovsky con la fórmula «yo, autor real, os voy a contar una historia protagonizada por mí, que nunca tuvo lugar». Es más que probable que si se hubiese respetado esta definición tan estricta para el término, ahora no me vería obligada a comenzar por él esta sucinta reflexión. El problema es que el prefijo «auto» se ha acabado imponiendo al lexema «ficción», quizá por una suerte de asimilación con otro término, más antiguo y, sobre todo, menos problemático, como es el de «autobiografía». Aunque a priori podemos afirmar que la autoficción juega con los parámetros de la falsa (o quizá sea mejor decir «ficticia») autobiografía, a menudo la frontera entre ambas se diluye. Quizá deba buscarse la explicación a esta descarada tendencia al hibridismo en la propia naturaleza de la novela, donde todo cabe: desde la verdad (o el prurito de verdad, dado que esta es ciertamente imposible en la medida en que las palabras someten al pensamiento a un proceso de forzosa transformación), hasta la manipulación más fehaciente, que borra cualquier resto de realidad para acabar adentrándonos en el terreno de la ficción pura, donde el «auto» ya no tiene cabida. En última instancia deberíamos preguntarnos por la naturaleza de esa proyección del yo: ¿ha de ser a la fuerza ficticia, o con ella nos vemos irremediabilmente conminados a acarrear en gran parte nuestra impronta autobiográfica?

En el caso del tema que nos atañe, la autoficción puede convertirse en la forma más propicia para *descafeinar* unos hechos cuya dolorosa o controvertida naturaleza concierne al autor de manera particular. Sin ánimo de contribuir al galimatías terminológico, en el caso del tratamiento del duelo

en la narrativa quizá convendría aludir al término «novela testimonial», que a menudo viene a fusionarse con el carácter menos heterodoxo de ese ambiguo concepto de «autoficción», cuyo último propósito parece ser hablar del yo en el ámbito novelístico; y es este un género lo suficientemente en boga como para que cualquier autor quiera poner este marbete a su texto, sea cual sea su naturaleza última. Al encontrar en la novela su cauce más adecuado, siempre cabe leer estos textos en ese espacio de indeterminación entre la verdad y la mentira que es el del testimonio ficcionalizado. Al margen de su veracidad, que, en última instancia, no concierne al lector, este distanciamiento logra que nos acerquemos al relato, por cruento que sea para su autor, de una forma lúdica, desinteresada, menos empática que la exigida por los géneros de la memoria o el diario.

Para encontrar a los culpables contemporáneos de esta cíclica fiebre de la autoficción, debemos acudir a los consabidos referentes de la literatura francesa Emmanuel Carrère y Delphine de Vigan. Ambos han escrito historias con una manifiesta conexión con la realidad, que van desde la biografía novelada (*Nada se opone a la noche*, 2011, de De Vigan) hasta el ensayo personal (*Yoga*, 2020, de Carrère). Por cierto, en ellas también se aborda, aunque de manera ancilar, el asunto del duelo. En España, debemos primordialmente a Javier Cercas la viralización de la práctica, que desarrolló tanto en formato novelístico-biográfico con autocameo incluido (*Soldados de Salamina*, 2001), como en clave de reconstrucción cronística (*Anatomía de un instante*, 2009) o intrahistórica (*El monarca de las sombras*, 2017).

En lo que respecta al duelo en la ficción y, particularmente, a la literatura en español, podemos rastrearlo en referentes anteriores. Reformulada en unos términos más poéticos que novelísticos, encontramos la a todas luces precursora *Mortal y Rosa* (1975) de Francisco Umbral. Probablemente el autor no se propuso novelar cuando concibe esta obra,

que más bien podría encuadrarse dentro de las memorias, el ensayo personal o el diario literario. Sin embargo, el texto se convierte en un inmediato referente a la hora de abordar el duelo de forma estética. La obra de Sergio del Molino *La hora violeta* (2013), en la que reiteradamente se exhibe su inmediato referente, es un claro testimonio de la actualización del género. En una línea similar, encontramos las novelas de Milena Busquets *También esto pasará* (2015), en la que la autora catalana novela la muerte de su madre, Esther Tusquets, y *Gema* (2021), donde hace lo propio con el fallecimiento de una compañera del colegio. No es casual que, aprovechando esta veta del discurso autobiográfico, la autora catalana haya publicado recientemente sus diarios bajo el título *Las palabras justas* (2022). En *El dolor de los demás* (2018), de Miguel Ángel Hernández, el escritor murciano plantea su particular duelo por un amigo de la infancia, suicidado tras asesinar a su hermana, como una suerte de crónica de investigación trufada de reflexiones personales acerca de sus recuerdos de la vida como niño y adolescente en la huerta. No saldrá indemne de esta revisión; más bien al contrario: con ella resucitarán todos los fantasmas de un pasado que inconscientemente había sido silenciado hasta el momento de la escritura de la novela.

Asimismo, el tema del duelo adquiere una nueva deriva en novelas como *Los llanos* (2020), de Federico Falco, finalista del Premio Herralde de Novela, que, también en clave autoficcional, narra un duelo muy particular: el de la separación de la persona amada. El protagonista, un tal Federico, intenta olvidar una reciente ruptura sentimental cultivando el huerto al que lo ha llevado una necesidad de retorno a los orígenes que lo ayude a recuperar su talento creativo.

También en la narrativa breve encontramos testimonios de autoficción relacionados con la pérdida, como es el caso de *La vaga ambición* (2017) del mejicano Antonio Ortuño, que recoge una serie de relatos entrelazados en los que fusiona tragedia e ironía protagonizados por un escritor que arrastra un trágico pasado familiar en el que nos muestra su doble orfandad: la derivada de la ausencia de un padre poco ejemplar, y la que surge como consecuencia de la traumática muerte de una madre sobreprotectora.

Sin embargo, el duelo en la ficción no siempre tiene una base netamente real. Un espacio intermedio entre la realidad y su ficcionalización podemos hallarlo en esas novelas que construyen su trama en relación con una pérdida personal, ficcionalizada o no, que forma parte de un duelo colectivo real. Es el caso de la focalización de una intrahistoria ficticia en el contexto de las desapariciones de la dictadura argentina. Así lo vemos en novelas como *A quien corresponda* (2008) o *Los Living* (2011), de Martín Caparrós. El carácter metalingüístico de la primera de ellas apunta a esa verdad histórica que sirve al relato como punto de partida para narrar esa otra «verdad» individual, en este caso, de la mujer del narrador,

compañera militante, desaparecida. En *Los Living* el protagonista es Nito, nacido el simbólico día del fallecimiento de Perón. En este caso, las inexplicables muertes de su padre y abuelo irremediadamente han de encuadrarse en un proceso de duelo global que forma ya parte de la idiosincrasia argentina. En *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enriquez, también encontramos una marcada presencia de este duelo colectivo, aunque encarnado en la lucha de una reportera junto a algunos familiares de desaparecidos. En esta historia la pérdida funciona como tesela complementaria de un universo terrorífico en el que los desaparecidos durante la dictadura argentina constituyen, junto con la epidemia de sida, los únicos focos de terror terrenales que sustentan el relato.

En lo que respecta a la ficción pura, esto es, a novelas cuyas historias no guardan ninguna relación (o esta es solo tangencial) tanto con la vida privada de sus autores como con el contexto histórico-social en la que estos textos se encuadran, encontramos textos de todo tipo en la literatura hispánica de las últimas décadas. En estas historias, no podemos obviar el referente, de nuevo extranjero, que marca la magistral *Mientras agonizo* (1930) de William Faulkner. Estas historias abordan el asunto desde un enfoque más lírico hasta un tratamiento más próximo a lo policíaco o, en todo caso, a una suerte de investigación *post-mortem* que redunde en un mejor conocimiento del finado. Este es el caso de *Salvatierra* (2008) del también argentino Pedro Mairal. En esta historia, la pareja de hermanos protagonistas, unidos para gestionar la herencia pictórica del padre difunto, logran rescatar del olvido un fragmento del lienzo de decenas de metros en el que el padre, sordomudo de nacimiento, plasmó su autobiografía. En él descubrirán la hasta entonces desconocida existencia de una amante. De una manera tangencial y plurifocal, se aborda asimismo el asunto del duelo en *Los años invisibles* (2020), de Rodrigo Hasbún, en la que se nos cuenta cómo la muerte transforma la vida de una de sus protagonistas. Esta ha de enfrentarse a un traumático aborto que propicia un fortuito asesinato. También hay espacio en la novela para la ruptura amorosa, esa otra forma de duelo que también requiere del paso del tiempo para que cicatrice la herida.

En este somero recorrido por el motivo del duelo en la ficción, nos hemos visto obligados a espigar algunos ejemplos que consideramos especialmente significativos. Es evidente que se han obviado textos cruciales. No obstante, el propósito último de esta reflexión ha sido tomarle el pulso a esa reiterada presencia en las historias del trauma de la pérdida, evidenciadora de la potencia narrativa del asunto de la muerte. Su constante manifestación en las letras universales ya desde la épica fundacional de cada cultura resulta reveladoramente sintomática del lugar de privilegio que ha de seguir ocupando el tema de la pérdida en la deriva actual de nuestras letras.

# Rosa Montero y las puertas de la percepción

por **Gioconda Belli**



Hace ya años leí un libro de Aldous Huxley que se quedó grabado entre mis referencias y explicaciones del mundo: *Las puertas de la Percepción*. En éste, el autor desarrolla una hipótesis: la de que, contrario a la idea de que el cerebro humano nos permite percibir cuanto nos rodea, su real función es la de hacer de filtro de la realidad.

Sin ese filtro, afirma, los seres humanos no podríamos funcionar. Una hoja, el pliegue de un pantalón, acapararía nuestra atención por horas. Los artistas, especula, carecen de un filtro adecuado, sus cerebros no funcionan igual que los de los demás; su talento artístico obedece a que ellos y ellas tienen abiertas las puertas de la percepción. Así se explica la textura de las telas de un Tiziano o un Vermeer, el ojo perceptivo, la imaginación de un Shakespeare, un Cervantes, una Virginia Woolf.

En su más reciente novela-ensayo: *El peligro de estar cuerda*, Rosa Montero nos acerca a esta hipótesis. Su maestría narrativa le permite usar los recursos de la investigación periodística y sus propias vivencias para estructurar una trama novelística que sin ser ficción se lee como si lo fuera. Para empezar, usa su propio ejemplo: nos cuenta y describe los ataques de pánico que sufrió de los 17 a los 30 años. Describe así el primero: «la habitación empezó a alejarse de mí, el mundo entero se achicó y se marchó al otro lado de un túnel negro, como si yo estuviera mirando la realidad a través de un telescopio. Y junto a la anomalía visual llegó el terror». Su historia es, por supuesto, el imán que nos lleva a seguir las peripecias, no sólo de su mente, sino de las que relata, las de decenas de escritores cuyas abiertas puertas

de la percepción les cobran un precio significativo. El coste de su creatividad les dificulta a menudo el adaptar su terrestre realidad al desdoblamiento que implica la construcción de una realidad imaginaria. Ser el «otro» encarnar mentalmente las personas múltiples que habitan sus literaturas, observarse como sujeto que vive para contarlos, les llena la vida de episodios insólitos o los descompone mentalmente. «Soy multitud», titula la escritora la segunda sección del libro. ¿Cómo conserva la cordura quien es uno y muchos al mismo tiempo? ¿Cómo distinguir la textura de lo real cuando lo imaginario nos invita a sus inexplorados territorios? Rosa nos habla del «Buitre impaciente», de la «Musa malvada» y se adentra en los mecanismos que usan y han usado esas mentes creativas para consolarse de la tensión de guardar ese equilibrio: el alcohol, las drogas, la autodestrucción. «Según un estudio sueco, los escritores tienen un 50% más de posibilidades de suicidarse que la población en general», nos dice. Entre otras historias que relata, se destaca el caso de la extraordinaria poeta Sylvia Plath. Su delicada psique abatida por la discriminación del *establishment* intelectual a la inteligencia femenina, la arrogancia dominante de su pareja, el escritor Ted Hughes, permite a Rosa desplegar su capacidad para involucrarnos emocionalmente en la vida, pasión y muerte de esta mujer, que se suicidó el 11 de febrero de 1963, y es hoy una de las poetas consagradas del Olimpo literario estadounidense.

No es la primera vez que Rosa Montero parte de su experiencia personal para conducirnos por los sinuosos senderos de la condición humana; lo hizo en *La loca de la casa*, en *La ridícula idea de no volver a verte* y lo ha vuelto hacer en este libro. *El peligro de estar cuerda* es a mi juicio, el más personal y mejor logrado de los tres.

Además de una notable investigación y recopilación de los demonios que han padecido escritores cuyas obras nos han marcado, Rosa nos revela su propio miedo a la fragilidad que acompaña al talento. Si el título de libro habla del peligro de la cordura, la reflexión que desarrolla ahonda sobre los peligros de perder la cordura y también sobre la tentación de hacerlo. Al adentrarse en esa disyuntiva y bucear en el fondo de todos los miedos, nos encontramos con la angustia vital primigenia: la «ridícula idea» de que moriremos y que contra la muerte no hay genio que haya triunfado. Rebelarse contra esa noción efímera de la vida, insistir en permanecer, vivir no una, sino muchas veces, ¿es acaso ésta la motivación del arte? ¿Viene de allí la búsqueda apurada y desafiante de encontrarse una vida cuya intensidad y otredad compense el fin inevitable? La filosofía aguerrida de la autora, a la par de su decisión de no evadir lo desconcertante de ese desenlace, hace de este libro un espejo que nos enfrenta con realidades complejas y duras, pero que nos reafirma el privilegio de estar vivas.

Rosa dejaría de ser la escritora que nos seduce una y otra vez si no hubiese también hallado la forma de convertir un ensayo en una novela de suspenso. Como prestidigitadora que se saca un conejo de la manga, ella se crea una impostora. En las páginas de este libro hay una sombra, un enigma inquietante. La persigue en medio de sus reflexiones y, como lectoras, la perseguimos también e intentamos desentrañar sus reales motivaciones. ¿Es o no es ficción lo que nos cuenta de ese *alter ego* caprichoso que suplanta su identidad? Para averiguarlo y para sumergirnos en el territorio fascinante de lo que hay detrás de esas puertas de la percepción, esa vida sin filtro que Rosa nos descubre, hay que leer este libro. Vale cada minuto de tiempo que le dediquemos.





Fotografía de Nina Subin



Fotografía cedida por el autor



Fotografía cedida por la autora

## 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.

## Juan Vico

Juan Vico (Badalona, 1975) es autor de la novelas *El animal más triste* (Seix Barral, 2019), *Los bosques imantados* (Seix Barral, 2016), *El teatro de la luz* (Gadir, 2013; Premio Fundación MonteLeón) y *Hobo* (La Isla de Siltolá, 2012). Ha publicado también el libro de relatos *El Claustro Rojo* (Sloper, 2014) y varios poemarios: *Condición de los amantes* (La Isla de Siltolá, 2021), *La balada de Molly Sinclair* (Origami, 2014), *Still Life* (UAB, 2011), *Víspera de ayer* (Pre-Textos, 2005; Premio Internacional Arcipreste de Hita). En 2018 recibió la Beca Montserrat Roig del Ayuntamiento de Barcelona/Unesco, y en 2022 participó en la Residencia de Escritores Malba (Buenos Aires). Ha colaborado con diversos medios de comunicación, ha sido redactor jefe de la revista literaria *Quimera* y en la actualidad es profesor en la Escuela de Escritura del Ateneo Barcelonés. Su libro más reciente es el ensayo *La fábrica de espectros* (WunderKammer, 2022).

## Fernanda García Lao

Fernanda García Lao (Mendoza, Argentina, 1966) tiene una larga trayectoria como narradora, poeta y directora escénica. Vivió en España, donde tuvo su etapa formativa entre 1976 y 1993, debido al exilio de su familia. Ha escrito y dirigido piezas teatrales que le valieron, entre otros, el premio Antorchas. Publicó las novelas *Muerta de hambre*, primer premio del Fondo Nacional de las Artes; *La perfecta otra cosa*, *La piel dura*, *Vagabundas*, *Fuera de la jaula*, *Nación Vacuna* y *Sulfuro*, los libros de cuentos *Cómo usar un cuchillo* y *El tormento más puro*, los poemarios *Carnívora*, *Dolorosa* y *Autobiografía con objetos*. En colaboración con Guillermo Saccomanno escribió la novela epistolar *Amor invertido* y el libro de relatos *Los que vienen de la noche*. Ha sido traducida al inglés, al francés y al italiano. Su obra se ha publicado en América Latina, España, Francia, Italia y Estados Unidos. Desde 2010, coordina talleres de escritura y colabora para distintas publicaciones literarias. En la actualidad, reside en Barcelona.

CORRESPONDENCIAS

# Juan Vico y Fernanda García Lao

## QUERIENDO TRAICIONAR SOY PARTE: A(R)MAR Y DESA(R)MAR

Coordinado por **Valerie Miles**

### VALERIE MILES

Juan, Fernanda, los dos sois poetas además de novelistas y trabajáis en varios medios artísticos: Fernanda en el teatro, Juan en el cine, entre otros. Estas experiencias intermediales imbuyen en vuestras poéticas una narrativa de lo inestable. Empleáis formas retóricas que constantemente atentan contra una realidad determinada: intersticios, superimposiciones, cronocismos, fractales; lo fugaz que revolotea justo en los bordes del entendimiento, o que se adentra en las oscuras regiones abisales del yo. Juan, acabas de volver de Buenos Aires, de participar en la Residencia de Escritores del Museo MALBA y no habrás eludido alguna conversación cometida entre «lo real» y «lo fantástico». Fernanda, siendo uno de los ejes argentino-españoles, debe ser una conversación también reiterada. Abundemos en ello sin caer en las obviedades de siempre.

### JUAN VICO

6/9/2022

Querida Fernanda:

He vuelto hace poco de Buenos Aires, como sabes, y al placer de charlar contigo se suma el aún más egoísta de paliar mi nostalgia argentina. Así me siento esta mañana mientras te escribo mi carta: prologando gozosamente las muchas conversaciones que mantuve por allí. Resulta curioso que, tanto en esos diálogos con ami-

gas y amigos como en las entrevistas promocionales que di a un puñado de medios locales, acabara surgiendo a menudo la cuestión del Realismo (perdón por la mayúscula) en relación con la literatura española y la tradición, digamos, latinoamericana (perdón por la etiqueta demasiado vaga), un tema que sin duda te interesará, aunque haya que esforzarse bastante para evitar sus lugares comunes.

Leyéndote, me siento confortado por la aparición de una dimensión de la realidad que nos han acostumbra-

do a confinar a los márgenes de lo irreal, pero que en mi opinión forma parte ineludible de ella. Podemos utilizar mil palabras distintas para referirnos a esa región incierta y siempre móvil, pero te propongo ponernos junguianos y recalcar en el campo semántico de lo sombrío, que es afín a ambos. Nos toparemos enseñada con la evidencia de que vivimos una época en que la realidad ya no es lo que era, como diría un físico cuántico, y llegaremos así a la pregunta del millón: ¿tiene sentido seguir narrando en términos naturalistas (otro adje-

tivo insuficiente) un mundo donde lo virtual y lo material, lo tangible y lo imaginario, tienden a confundirse? Puede que este debate, que en España ni siquiera ocupa un primer plano, esté más que superado en Argentina y en otros países de lengua castellana que conocerás mejor que yo.

En términos literarios, diría que asumo el trato con la realidad desde una postura estética con consecuencias éticas, antes que al contrario; es decir, sospecho que son las ganas irreprimibles de jugar con la estructura de la narración, con el tejido de las voces, de retorcer y tensar el estilo las que me llevaron en primer término a cuestionarme el realismo, a agrietarlo como forma de expandirlo. No sé si te ocurre lo mismo o si al leer estas líneas estás arqueando las cejas y pensando que soy un sujeto despreciablemente superficial...

## FERNANDA GARCÍA LAO

Barcelona 7/9/, interior del día

Querido Juan:

Me temo que la realidad es una categoría extinguida. Los absolutos han ido cayendo en desgracia. O más bien, cuando nacimos ya no estaban. Lo insólito es que ese desequilibrio no se traslade a la página. A veces leo mundos que parecen cristalizados y me pregunto cómo se sostienen. ¿Será que hay autores cansados?

Vos sabés que vengo de un país inexplicable y lo que duele a nivel social se convierte en potencia a la hora de crear, o eso anhelamos. Sin herida parece difícil escribir. Es inútil sustraerse de la muerte. Entonces, lo oscuro se nos filtra. Pero suelo decir en mis clases que con sufrir no alcanza, hay que saber organizarse.

Por otro lado, me pregunto si la ética y la estética son complementarias o se excluyen. Hay textos que tensan esa cuerda. Desde Dostoievski para acá, la pregunta sobre los límites de lo narrable o la indisciplina moral de los personajes puede ser

leída con el riesgo del juicio disciplinario, de las buenas costumbres y no desde el permiso de la indecencia.

Escribir sin grandes alocuciones ni moralismos revela mejor las sombras. No hacen falta ni muchas páginas ni un gran despliegue argumental. Lo border, lo despreciado por los contemporáneos, suele vivir más allá de su tiempo. ¿No te parece?

Desde mi lugar, lo biográfico no tiene ancla. Por eso me resulta imposible imaginar un texto fiel a la tradición. Crecí mezclando, no sólo continentes sino textos. Y te soy sincera, los fieles a cualquier género me aburren. Prefiero un mal texto experimental que un cover eficiente. En eso, me temo, soy muy argentina. Queriendo traicionar soy parte.

Escribir es una oportunidad de repensar el mundo. El mundo puede ser una miniatura que se copia a sí misma o que se pervierte en el traslado. La maqueta cae al suelo y, desarmada, revela otra cosa. Prefiero esta opción.

Armemos un reloj que no funcione como tal.

La seguimos.

## JUAN VICO

7/9/2022, entre el primer y el segundo café

Querida Fernanda:

Lo estético y lo ético son inseparables, supongo. Pero una cosa es una ética asociada a la relación íntima que sostenemos con nuestra escritura y otra bien distinta la losa de los imperativos externos, como bien sugieres. Hay en nuestros días un insoportable

«¿Tiene sentido seguir narrando en términos naturalistas (otro adjetivo insuficiente) un mundo donde lo virtual y lo material, lo tangible y lo imaginario, tienden a confundirse?»

moralismo asociado a la escritura que no detecto tanto en otros campos creativos. ¿No puede uno hacer literatura «auténtica» empujado por premisas que no requieran justificación en el mundo civil? Parece mentira tener que insistir a estas alturas en algo tan evidente.

Mencionas la herida como germen. Por supuesto. Una herida que es formal y fisiológica a la vez: ensayar una voz supurándola. Reverenciar la técnica para luego despreciarla; de esa mezcla de amor y odio nace la creatividad que me importa. Es un proceso sucio, animal, iluminador y sombrío al mismo tiempo. Si la escritura está cristalizada, un buen martillazo y a seguir. A(r)mar y desa(r)mar. No hay mucho más. Aunque tampoco hace falta dejar el suelo perdido de cristales: basta con que el armazón se resquebraje. A través de esa herida mineral es posible vislumbrar aquello que necesitamos para seguir escribiendo. Me gusta la palabra *intersticio* para convocar todo esto, tan resbaladizo y difícil de teorizar.

Qué sería de nuestras teorías sin nuestros alumnos, por cierto; es en las clases donde se airean y se ponen mejor a prueba, ¿no te parece? Ahí va una de mis frases de profesor plasta favoritas: «la elipsis, esa gran desconocida...». Porque la elipsis constituye, por descontado, una de las variantes más seductoras de la resquebrajadura. Estoy convencido de que el texto no solo ha de aprender, resignado u orgulloso, a transitar los márgenes ajenos, sino también a producir sus propios márgenes. De ahí que me atraigan tanto las novelas breves, condensadas, fibrosas, la estética del fragmento, las narraciones que funcionan más por resonancias que por nexos ultrarracionales. Hay una ambigüedad barata, hija de la inoperancia y de la falta de ambición, y una ambigüedad fértil, que es la

que uno admira. Más que jibarizar el argumento novelesco, lo apasionante es sortearlo, bailar con él, perderlo y reencontrarlo como por azar, igual que un amante trastornado.

Quizás, al fin, solo se trate de jugar. Por medio del juego también podemos hurgar en la herida. Puede que no haya nada más serio que el juego, por mucho que nuestra época, tan pendiente de proclamas y de fórmulas neoliberales disfrazadas de terapéuticas, se empeñe en confundirlo con la trivialidad. En literatura, la casa gana casi siempre y la mayoría acabamos perdiendo sin remedio; pero de eso se trata. El juego es, seguramente, la forma más creativa y apasionante de fracaso literario.

---

## FERNANDA GARCÍA LAO

Miércoles 7/9, es decir, ahora.

Estimado:

Fracasamos a lo grande, sí. Somos escritores, es decir, sombrereros. Gente en extinción. Qué fauna extravagante. Aunque, desde el encierro, además de vacunas, han proliferado los aspirantes al fracaso. Se lee poco, pero qué manera de escribir. Coincidirás conmigo en que hablar del fracaso es tentador: enseguida parecemos beckettianos. Tal vez, lo que ha fracasado es el silencio.

Lo que abunda es cierta necesidad de trascendencia apurada. Y no lo digo por quienes roban horas a la vida para escribir. Sino por el hecho de escribir para ocupar un espacio que, vos y yo sabemos, no existe. Nadie aguarda el texto ajeno, andamos atrás de nuestras miserias travestidas de señuelo. Usando, como diría Clarice Lispector, la palabra como carnada.

Pero hablemos del hurto, si te parece. No del tiempo que dejamos de vivir para cranear una frase. Tampoco de la figura del plagio. Sino de los *homenajes* encubiertos. Plagiar es un modo de amar lo ajeno, que incluye el deseo y la ingenuidad. Pero la simulación es fría.

Seguro que habrás observado cómo basta que un texto funcione en alguna de las coordenadas de validación (crítica, académica o mercantil) para que aparezca una saga a su alrededor. No de manera espontánea, como parte de un logos común, sino alentada por editores hábiles con tendencia a la repetición y por autores que reproducen lo que tuvo eco o se autoimitan. Hay mucha pólvora mojada, ¿no te parece?

Entiendo que la situación económica que atravesamos tienda a favorecer aquello que se presume vendible, pero esa pescadilla mordida resulta escasa. Vacía de sentido y de riesgo. La herida y el riesgo, entonces, imprescindibles en este juego.

En cuanto a lo que mencionás como literatura *auténtica*, no termino de entender hacia dónde se dirige la idea. ¿Tiene que ver con lo que acabo de señalar?

En un mundo donde los objetos sin enchufe tienden a desaparecer, el libro sigue conservando cierto aire de grandeza. Nadie puede sustraerse a la tentación de verse publicado en ese formato. El cuerpo del libro da existencia a las palabras. Andan sino sueltas por ahí, fantasmáticas. Por pantallas inasibles que no tienen olor.

**JUAN VICO**

8 de septiembre, mecido por una ligera resaca

Querida amiga:

Palabra a menudo odiosa, *auténtica*, por eso la entrecomillé, y aun así... ¿Escritura sincera? Tampoco sirve: las buenas intenciones no tienen mucho que ver. ¿Meditada, autoconsciente? ¿Arriesgada, suicida? Qué se yo. Los motivos para escribir son lo de menos, y en cuanto a los resultados, que es lo que nos importa como lectores, nunca deberían supeditarse ya no a los eternos criterios comerciales, sino siquiera a la mayoría de exigencias extraliterarias.

Ahora bien, y dándole la vuelta al sombrero, ¿existe lo extraliterario, para los que nos dedicamos a la literatura? Ningún romanticismo fatalista en mi pregunta, escribir es una manía, más que un destino. Y ahí entraría una de las cuestiones que comentas, la de la trascendencia *fast food*. Me sorprende que en un momento en el que, en general, se exige tan poca excelencia *literaria* a la literatura, se le pidan tantas prestaciones sociales, políticas, espirituales, identitarias. ¿Por qué hay que buscarle rendimiento a una novela y no a una sonata? Cuestión vieja que asoma cíclicamente. Esoterismo puro maquillado de mercadotecnia.

La literatura no creo que nos salve de nada. La literatura apenas tiene sentido práctico. Pero esa es al mismo tiempo su mayor utilidad: la de ofrecer una apertura continua hacia algo que nos estimula porque nos incomoda. Sería lo opuesto a una receta, aquí no hay dosis medidas ni promesas de resultados. Uno puede echar toda la miseria o el gozo personal que desee en la zanja sin fondo

de la literatura, por supuesto, pero no dejará de ser un acto privado, coyuntural y bastante aburrido para los demás.

Que no se entienda el anterior párrafo, un tanto enfático, como una huida de la realidad o una proclama esteticista, por favor; al revés: me interesa ante todo partir de la realidad y conmovearla, deformarla para recuperarla literariamente. No me parece demasiado relevante, así, que practiquemos narrativa de molde clásico o de aires rupturistas, que chapoteemos en los géneros o los evitemos como la peste, que ansiemos la ligereza o aspiremos a la densidad. El desafío se encuentra en otro nivel, lejos de las clasificaciones convencionales. Cada día estoy más convencido, por cierto, de que cualquier escritura es autobiográfica, incluso las fantasías más desbordadas. Sé que suena maximalista, pero es una idea que me sirve para combatir la mitología del escritor sufriente y la de su insoportable réplica contemporánea, el escritor terapeuta.

Y el hurto, sí. El eco fértil. La resonancia, permíteme que me repita. Vernos a nosotros mismos como una simple pieza, encajada o suelta, más o menos prescindible, no solo nos libera de un culto excesivo y supersustitutivo al presente, sino que suma matices muy seductores a la siempre legítima búsqueda de originalidad. El secreto está en eludir la imitación del último éxito editorial (estrategia también muy antigua, por cierto) para divertirnos rapiñando en lugares alejados del foco, más atrás, más abajo, más al lado.

Sin embargo, Fernanda, tengo igualmente la sospecha de que las teorías se construyen a posteriori. Nos inventamos grandes frases, flirteamos con la paradoja y el silogis-

mo, vociferamos y secreteamos, nos indignamos ante tal postura o nos adherimos a tal otra para darle un sostén programático a narraciones que hemos escrito sin ser a veces muy conscientes de hacia dónde nos iban a conducir. Por fortuna, quizás. Permitámonos el lujo, entonces, de contradecirnos pasado mañana: somos novelistas, no académicos. La incerteza, eso sí que me parece fundamental.

Te envió un abrazo grande y nada teórico.

**FERNANDA GARCÍA LAO**

Barcelona, sin mayores precisiones temporales.

Juan:

La resaca le ha hecho bien a tu carta. Y no quiero sugerirte la embriaguez. Pero, recordé *Los paraísos artificiales* y pienso que, si cada época se dejara leer por las drogas ingeridas, esta será recordada por la automedicación. Quizás la literatura contemporánea nos resulte un poco adormecida, ¿no te parece? Salvo inquietantes excepciones, claro. La gente mal dormida, al fin y al cabo, sostiene el mundo.

Como intuirás, mi estado no es el mejor. También anduve entre tinieblas hasta muy tarde. Por eso voy a ser milimétrica. De tus palabras, resalto el uso de *rapiña*, tan denostada. A la que tengo un aprecio particular. Y pongo en remojo a *mercadotecnia*, que me tienta tan poco. Aunque me provoque risa. Es que suena a pirotecnia: desea una explosión y al instante no hay nada. El ruido es pariente del olvido.

Coincido en esto: a priori no sabemos nada, me temo que a posteriori tampoco. Nos piden definiciones, que es un modo de ubicarnos en lo que ya existe. Y no porque una tenga pretensiones de inauguración, sino por desconfianza en torno a las categorías. Aunque recordando a mi analista, esquivar las categorías por sistema es ingresar en otra categoría. La de quienes renegamos de ella.

De las preguntas trilladas que hay que responder a diario, mi favorita es cómo nació un texto. Como si fuéramos conscientes del minuto uno en el que comenzó la ignición, de qué restos se alimentó el asunto. Qué mecanismo se desató en la frase primera y cómo contagió al resto. Asociar y perturbar, podría ser el título provisorio de un ensayo sobre cómo se forma el tejido. Es verdad que no somos ingenuos, hay un intento de manipulación de lo que aparece. Pero debiera ser en dosis homeopáticas. Que, si la cabeza devora la carne, sólo nos quedaría la razón. Y con ella, sólo frases viejas, bien peinadas.

Creo que la realidad viene conmovida de fábrica, el tema es cómo la mudamos sin solemnidad a nuestra página. Porque hay mucha autoconciencia. Hay quien imagina que viene a salvar a la literatura de su parálisis, hay quien se postula a vanguardista, están los contadores de historias en relación directa con su propio ombligo o los moralistas disfrazados de auténticos.

Yo te digo lo que le pido a mi escritura: que no sea mía. Huyo para ponerme en duda. Si todo es autobiográfico, coincido, que no sea literal. Y si lo es, que me perturbe.

Sobre el papel, somos pobre gente intentando un giro, una rotación, que no parezca que una línea está

«Creo que la realidad viene conmovida de fábrica, el tema es cómo la mudamos sin solemnidad a nuestra página. Porque hay mucha autoconciencia. Hay quien imagina que viene a salvar a la literatura de su parálisis, hay quien se postula a vanguardista, están los contadores de historias en relación directa con su propio ombligo o los moralistas disfrazados de auténticos»

muerta. Insuflándole una respiración artificial - hola, Piglia- a un presente que se alimenta de angustia o de rabia. La literatura es una forma privada de la utopía, escribí en *Prisión perpetua*, donde ensaya lo íntimo y lo apócrifo. Y yo digo, qué tipo inteligente. Aunque sus libros sean poco literarios, si se me permite la expresión.

Pero, qué es literatura. ¿Un acto inesperado que se escribe a sí mismo? En el sentido de que ha de pensar en sí y no en quien lo ejecuta, tampoco en quien lo lee. Hay una idea preciosa de Mary Ruefle: si no fuera por la intervención del poema, entre el primer y último verso no habría conversación, cito de memoria.

He disfrutado mucho de este intercambio, que cierro con una frase. La encontré en un cuadernito que sobrevivió a mi última mudanza: *No me acuerdo por qué, temiéndole a la oscuridad, me escondía en el ropero.*

Que la inquietud no se termine.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA



## La lucha contra el estereotipo

Desde el balcón se observa el trajín diario de este tramo de la calle O'Donnell, que ya ha dejado atrás las arboledas del Retiro y se aleja en dirección al Pirulí para acabar cobrando hechuras de autovía una vez superada la frontera de asfalto que marca la M-30. Es éste el territorio donde el barrio de Salamanca comienza a cuestionar su nombre, el escenario de un tupido mosaico humano que entremezcla a altos ejecutivos con peones de obra, a médicas y enfermeras del hospital cercano con camareros y clientes de los bares que pueblan las aceras, todos ellos confundidos a su vez con los cientos o miles de transeúntes que van o vienen de sus asuntos, silenciados por el rugido del tráfico incesante que o bien pretende adentrarse en el centro de la ciudad o bien pugna por abandonarla. A esta terraza se asoma con frecuencia Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956), y si sus lectores más constantes pudieran hacer lo propio les resultaría familiar

este paisaje urbano porque sus contornos han nutrido muchas de las páginas que ha dado a la imprenta en estos últimos años. En ellas ha venido dejando constancia de sus asombros y sus certezas, de sus rutinas y sus lecturas, de la vida que pasa mientras el mundo se precipita hacia incertidumbres a las que aún no sabemos poner nombre.

Llevar su firma tres novelas importantes de la literatura española reciente —*El jinete polaco*, *Sefarad*, *La noche de los tiempos*— y se le deben libros valiosos por su dignificación de géneros tradicionalmente desprestigiados —*El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *Plenilunio*— y por su vocación de abrir caminos nuevos —*Como la sombra que se va*, *Un andar solitario entre la gente*— aun a riesgo de recibir reconvenciones o reproches. Una vez me refirió una conversación que tuvo con uno de sus amigos, el pintor Juan Genovés: «Acababa de cumplir ochenta años y le pregun-

té cuál era la diferencia que notaba entre el modo en que entendía su trabajo en aquel momento y el modo en que lo había entendido cuando era joven. Él me contestó que ahora era completamente libre, que no le importaba nada lo que dijese y que además tampoco le importaba que le saliese mal un cuadro; si le salía mal uno, ya le saldría mejor otro». Me lo contaba como si en aquel instante hubiese experimentado una especie de epifanía, pero esa libertad, o al menos su búsqueda, venía siendo ya una constante temprana en su vida y en su obra. Su primera novela, *Beatus ille*, es un buen ejemplo y también la piedra sobre la que se terminaría asentando todo cuanto vino después, una declaración de principios que, sin formularlo expresamente, anunciaba su compromiso irrenunciable con la memoria personal y colectiva, con esa fuerza que tiene la literatura para iluminar rincones oscurecidos por el olvido o la desidia, con la voluntad de incurrir en cuantas osadías fueran necesarias con tal de obedecer ese mandato que impele a los escritores de verdad a no dejar de ser ellos mismos en cada página que escriban. Fundaba allí lo que la teoría literaria gusta de calificar como territorio mítico, esa Márgina que era y no era a la vez su Úbeda natal, y se centraba su argumento en las heridas abiertas por la guerra civil, un asunto que los escritores de su quinta consideraban extemporáneo en una época en la que España disfrutaba su entrada en la modernidad y fingía ignorar a los fantasmas que aguardaban en la trastienda de un pasado oprobioso. Ese tema, el del tiempo que pasó sólo en apariencia, porque aún late en el tiempo que ahora es, ha venido recorriendo como un hilo invisible sus libros y sus artículos y sustancia su forma de ver el mundo. Su último libro, *Volver a donde*, es en ese sentido una suerte de espejo que rehúye los trucos ficcionales para emplearse a fondo en la primera persona: los tiempos de la reciente pandemia contrapuestos a los lejanos años de la infancia, la estupefacción que se siente cuando aquello que era cotidiano y consabido se torna excepcional y llegamos a sentirnos extranjeros incluso en nuestro propio cuerpo. Traza esa larga reflexión autobiográfica un paralelismo inquietante con otro de sus ensayos, *Todo lo que era sólido*, que apareció durante la última gran crisis financiera y, pese a que se interpretó como un texto estrictamente coyuntural, se ha revelado exacto y premonitorio en muchos de los aspectos que trata.

Se hablaba mucho de aquel libro cuando él y yo nos conocimos, hace ya más de una década, con ocasión de una conversación pública acerca del conjunto de su obra. En aquellos tiempos, él residía durante parte del año en Nueva York junto a su mujer, la también escritora Elvira Lindo, y me contó que aquel distanciamiento geográfico propi-

ciaba un alejamiento intelectual y sentimental que venía bien para ahuyentar del subconsciente ciertos vicios seudopatrióticos que comenzaban a campar por estos pagos. También su marcha temprana de Úbeda y la conciencia real de sus orígenes lo han mantenido al margen de esos discursos que invocan la nostalgia por unos tiempos que sólo sobre el papel fueron mejores y desprecian los avances sociales alcanzados en las últimas décadas. La memoria bien entendida no consiste en la evocación boba y acrítica de lo que ya no existe, sino en la confrontación de esto con aquello que nos ofrece el tiempo que hoy vivimos. Cuando habla de estos o de otros temas cualesquiera, emplea el mismo tono pausado y reflexivo que vibra en lo más profundo de su prosa. No hay una palabra fuera de lugar ni una frase desprovista de contexto, por eso siempre que charlamos me admira su capacidad para hilvanar asuntos aparentemente opuestos y trenzar sus argumentos con un virtuosismo del que sólo cabe extraer la constatación de que Antonio Muñoz Molina habla igual que escribe o, más bien, escribe como habla. Ha leído y andado mucho —esas dos acciones que constituyen, según Cervantes, las verdaderas fuentes de la sabiduría—, y por eso defiende la idea frente a la ocurrencia y refuta las teorías de nuevo cuño tras la que se agazapan oscuridades de antiguos dogmas. Por eso, también, es un hombre ecuánime y generoso, abierto a la discrepancia y al reconocimiento de lo que considera necesario, o valioso, o valiente. Unos cuantos escritores de mi generación les debemos a él y a Elvira gratitud por el aliento que nos dieron cuando éramos aún menos que nadie. Sus muchos lectores desean, deseamos, que continúe aventurándose por los territorios a los que conduzcan su lucidez y su instinto, que no deje de rellenar cuadernos con los argumentos y las observaciones y los *collages* en los que también va dejando huella de su paso por la vida, ésa que ve pasar desde esta terraza de la calle O'Donnell. Que nunca olvide la máxima que le enseñó su amigo Genovés y que viene a ser la misma que él me trasladó la tarde en que nos conocimos, la línea maestra que guía el rumbo de su obra y la que lo ha convertido, más de tres décadas después de la publicación de su primera novela, en un referente ineludible de nuestras letras: «Escribir es luchar contra el estereotipo».

por **Miguel Barrero**

# BENJAMIN EN WILLIAMSTOWN: LA SOMBRA QUE NO CESA

por Miguel Ángel Hernández

**E**n una extensa entrevista publicada hace unos meses en estas mismas páginas, el profesor Antonio Candeloro me preguntó por la influencia que el pensamiento de Walter Benjamin había ejercido sobre mis textos. Le respondí que sus ideas sobre la memoria, el tiempo y la visualidad atravesaban mucho de lo que había escrito. Y le confesé también que mi verdadero encuentro con el filósofo tuvo lugar en 2010, durante una estancia de investigación en el Clark Art Institute. Allí, en el pequeño pueblo de Williamstown, que más tarde sería el escenario de mi novela *El instante de peligro*, la figura melancólica del pensador alemán me deslumbró y se convirtió para mí en una presencia ineludible. Sin embargo, cuando, tiempo después, el director de esta revista me sugirió la posibilidad de reflexionar sobre ese deslumbramiento y comencé a hacer memoria para escribir esta pequeña crónica, me sorprendí al descubrir la huella de Benjamin mucho antes de que aquel encuentro americano. Aunque difuso y leído a través de otros autores, el autor del *Libro de los pasajes* había sido una referencia constante a lo largo de mi trayectoria académica. Una sombra proyectada a través del tiempo.

\*

Leí a Benjamin por primera vez en 1999, durante el último curso de la licenciatura en Historia del Arte. Francisco Jarauta, uno de los profesores más brillantes y generosos que he tenido jamás, planteó la asignatura «Historia de las Ideas Estéticas» como la exploración de tres conceptos maestros: clásico, romántico, moderno. Nos sepultó a fotocopias. Y entre una selección de textos de Massimo Cacciari, John Berger, Mario Praz o Remo Bodei, nos dejó una copia de *Discursos interrumpidos I*, la edición de Taurus de 1973 –traducida, prologada y anotada por Jesús Aguirre–, que recogía, entre otras cosas, algunos escritos centrales sobre filosofía

Fotografía de Miguel Ángel Hernández

del arte y de la historia: el célebre ensayo sobre «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica» (1936), la «Pequeña historia de la fotografía» (1931) o las «Tesis de filosofía de la historia» (1940).

Aunque leí aquellos textos con gusto, no me llegaron a fascinar como sí lo hicieron por ejemplo los fragmentos narrativos de John Berger. Sin embargo, algunas ideas benjaminianas comenzaron a asentarse en mi cabeza y ya nunca más se marcharon de allí: la pérdida del aura –fundamental para entender el lugar del arte en la modernidad–, la experiencia del *flâneur* –esencial en la transformación de los tiempos y la experiencia del sujeto en la ciudad– y sobre todo la imagen del ángel de la historia –que mira a contrapelo el tiempo y es arrasado hacia el futuro por el viento inmisericorde del progreso–.

Se me quedaron las ideas, sí, pero más como lemas o titulares que como un pensamiento complejo y articulado. Para eso era necesario leer en profundidad, y para mí no había llegado aún el momento de hacerlo. Aunque lo cierto es que estuvo a punto de hacerlo. Al terminar de la licenciatura, Jarauta me propuso una tesis doctoral sobre la transformación de la experiencia artística y literaria en el París de fin del XIX. Habría sido la oportunidad perfecta para sumergirme en la obra de Benjamin. Pero, por razones que no vienen al caso, aquello no pasó de una conversación de café y, después de cambiar varias veces de tema y de director, acabé dedicando mi tesis al rechazo del placer de la mirada en el arte del siglo XX. Antivisión en el arte contemporáneo: de Marcel Duchamp a Santiago Sierra.

Los pensadores que configuraron mi argumento de modo explícito en aquella tesis –y en muchos de los textos que escribí a partir de entonces– fueron Michel Foucault y Jacques Lacan. El primero me resultó fundamental para entender las transformaciones del archivo visual de la modernidad; el segundo me sirvió para tratar la pulsión escópica del sujeto contemporáneo y la ansiedad que generan las estrategias artísticas que arrebatan al espectador aquello que debería ver. Sin embargo, debajo de mi argumento se encontraba también Walter Benjamin, en especial, la noción de «inconsciente óptico», un concepto que había enunciado en sus textos sobre fotografía y que había sido actualizado en los noventa por críticos como Rosalind Krauss o José Luis Brea: la intuición de que hay algo en la realidad que nos afecta y que, sin embargo, no podemos ver, un punto ciego al que constantemente apunta el arte y la literatura de vanguardia.

Era el Benjamin de la alegoría, la intraducibilidad y la ilegibilidad. Un Benjamin que incorporé a mi trabajo, filtrado por la lectura de la crítica postestructuralista.

\*

**«Tenía que escribir un texto que nunca acabé. Y la conferencia que estaba obligado a impartir apenas fue más allá de una serie de intuiciones y caminos por transitar. Un *work in progress*, me excusé; solo esbozos e ideas para debatir. Porque lo único que hice en esos meses fue leer e intentar cartografiar a Benjamin. Y conforme lo hacía, tomaba conciencia de que me enfrentaba a una tarea imposible. Su pensamiento no podía ser apresado en un sistema. Se desarrollaba como una red de conexiones, una constelación de problemas, fragmentos y sugerencias»**

Tras dedicar unos años a investigar sobre la antivisión, tuve la fortuna de que se cruzara en mi vida la teórica y artista holandesa Mieke Bal. Gracias a ella me interesé por las estéticas migratorias y consagré algunos textos a la cuestión de la temporalidad en la experiencia del migrante. Me preocupé sobre todo por el empleo de lo que llamé «tecnologías de segunda mano», que evidenciaban que la globalización era fundamentalmente un proceso de

sincronización forzada a «la hora occidental». En ese argumento se reveló como esencial el problema de la obsolescencia: la potencia de lo pasado de moda para hacer saltar por los aires la experiencia lineal del tiempo moderno. Y fue aquí cuando Benjamin regresó y se convirtió una vez más en una referencia central. De nuevo lo hizo mediado por la lectura de un autor, en este caso, el crítico norteamericano Hal Foster.

En un texto breve que sigo considerando central (*Diseño y delito*, 2007), Foster identificaba cuatro procedimientos fundamentales del arte después del fin de la historia: lo espectral, lo traumático, lo incongruente y lo asíncrono. Este último, que consistía en el montaje de objetos, materiales y estéticas pertenecientes a diferentes marcadores temporales, recuperaba las reflexiones de Benjamin sobre la potencia revolucionaria de lo obsoleto, desarrolladas sobre todo en el *Libro de los pasajes* y en sus textos sobre el surrealismo y el coleccionismo. Era el Benjamin marxista, preocupado por el fetichismo de la mercancía y la cultura de masas.

Esas cuestiones constituyeron la base del proyecto de investigación que presenté para la beca del Clark: «Tecnologías de segunda mano: obsolescencia y resistencia en el arte reciente».

\*

El Sterling and Francine Clark Art Institute es un pequeño museo situado en Williamstown, Massachusetts, un pueblito de los Berkshires rodeado de bosques y montañas. La colección es célebre y alberga varias obras maestras, sobre todo del siglo XIX, pero el Clark es aún más conocido entre los historiadores del arte por su centro de investigación y su biblioteca. Y sobre todo por las generosas becas y residencias para «investigadores establecidos».

En el Clark, debería haberme dedicado a explorar las diversas formas de obsolescencia en el arte contemporáneo. Sin embargo, a los pocos días de llegar, Benjamin me absorbió. Sucedió, una vez más, a través de otros ojos: los de Georges Didi-Huberman. Su Benjamin era el pensador del anacronismo y del montaje de temporalidades, el Benjamin trapero que trabajaba con los desechos del pasado, el iluminador de los caminos cortados..., el historiador materialista.

Creo que fue tras la lectura de Didi-Huberman cuando por fin me sumergí en los textos del pensador alemán como nunca antes lo había hecho con otro autor. Recuerdo los días perfectamente. La misma rutina. Me levantaba temprano, desayunaba, me vestía y caminaba sobre una gran capa de nieve hasta la biblioteca del Clark. Llegaba a mi despacho, abría las obras de Benjamin y me ponía a leer y tomar notas hasta la tarde, con apenas una pausa para un sándwich y otra para un café.

Tenía que escribir un texto que nunca acabé. Y la conferencia que estaba obligado a impartir apenas fue más allá de una serie de intuiciones y caminos por transitar. Un *work in progress*, me excusé; solo esbozos e ideas para debatir. Porque lo único que hice en esos meses fue leer e intentar cartografiar a Benjamin. Y conforme lo hacía, tomaba conciencia de que me enfrentaba a una tarea imposible. Su pensamiento no podía ser apresado en un sistema. Se desarrollaba como una red de conexiones, una constelación de problemas, fragmentos y sugerencias. En realidad, también un *work in progress*, un campo de problemas y conceptos en constante movimiento. Más que dominarlos o sistematizarlos, lo único que podía hacer era navegar entre ellos, dejarme atravesar por las ideas.

\*

Regresé a Murcia cargado de notas y esbozos y, nada más llegar, me senté a escribir. En unos pocos meses finalicé un ensayo que titulé *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*, un pequeño libro sobre los modos en los que el arte contemporáneo encarna el sentido benjaminiano de la historia: la experiencia material del tiempo, la noción de imagen dialéctica y la toma de conciencia de que el pasado continúa activo en el presente. Acabé una vez más con la sensación de que ahí solo había esbozado un argumento y propuesto algunas ideas para la reflexión. De nuevo, el *work in progress*. Y también sentí que me había dejado otro Benjamin por el camino, uno que aún no había encontrado el modo de asimilar: el Benjamin de los afectos, el narrador, el creador, el que ponía sus ideas en funcionamiento en sus historias, en sus sueños, en sus fragmentos narrativos y en sus recuerdos, el Benjamin de *Dirección única o Infancia en Berlín hacia 1900*. Creo que fue ese Benjamin el que, poco a poco, comenzó a emerger en la escritura de mi novela *El instante de peligro*.

Aunque no traté en ningún momento de ilustrar teorías, de repente me encontré escribiendo una historia en la que Benjamin se encontraba por todas partes. Una narración que relataba las peripecias de un antiguo becario que regresaba al Clark Institute para escribir sobre unas películas anónimas en las que solo se mostraba una sombra inmóvil proyectada sobre un muro en mitad del bosque. Mientras escribía la novela, que no deja de ser una historia de amor y de reencantamiento con el arte, sentía que estaba rememorando mis días en Williamstown y también que todas mis lecturas benjaminianas luchaban por introducirse en la historia y en los pensamientos de los personajes.

\*

Me sucedió con esa novela algo insólito. Justo el año en que apareció (2015), tuve la suerte de recibir una beca de la Universidad de Cornell y pasé un curso académico es-

cribiendo sobre el tiempo y la obsolescencia –una vez más el *work in progress*– en la pequeña ciudad de Ithaca. De una manera bastante extraña, me vi representando el papel del protagonista de *El instante de peligro*, como si la ficción hubiese decidido apoderarse de la realidad.

La culminación de ese entrelazamiento entre la literatura y la vida se produjo cuando visité en Cumberland las ruinas de Folck's Mills, un paraje histórico en el que había tenido lugar una cruenta batalla de la Guerra Civil norteamericana. Allí me encontré con el muro sobre el que había escrito en *El instante de peligro*, el espacio sobre el que se proyectaba la sombra inmóvil que contenían las películas anónimas. Cuando me situé frente a aquella estructura de piedra y observé mi sombra proyectada sobre las ruinas, sentí que algo se anudaba, que todos los tiempos se daban la mano y que realidad y ficción se entrelazaban. Lo relaté en el epílogo del diario *Presente continuo*. Una cita en el tiempo. Una constelación, una imagen dialéctica, una sombra que condensaba instantes y realidades.



Fotografía de Miguel Ángel Hernández

Después, el pensador judío no ha cesado de regresar. En septiembre de 2017 fui invitado a un seminario que la Escuela de Verano Walter Benjamin organizaba en Portbou y entendí la visita como una manera de cerrar un ciclo. Entre otras cosas, allí tuve el privilegio de conocer a la nieta y a la bisnieta de Benjamin. Compartimos cenas y algún café frente al mar. Mientras charlaba con ellas, yo las miraba tratando de identificar algo en sus rostros, en sus gestos y en sus palabras. Y en un momento determinado, tal vez por la sugestión, pude intuir la presencia del filósofo y la piel de la nuca se me erizó.

Con la memoria de esa vibración en el cuerpo, antes de regresar a casa, visité el Monumento a Benjamin del arquitecto Dani Karavan. Descendí por el estrecho pasaje de acero oxidado que desemboca en el mar y contemplé el abismo desde el cristal. Después, subí al cementerio y busqué la tumba del filósofo. La encontré nada más entrar.

Una gran piedra sobre la que se apoya una lápida de mármol gris. «Walter Benjamin. Berlín 1892 – Portbou 1940». Y un fragmento, en alemán y en catalán, de la tesis VII sobre el concepto de historia: «No hay documento de cultura que no sea, a su vez, documento de barbarie».

Me quedé unos minutos allí, no sé si rezando o meditando, intentando detener el tiempo, percibiendo detrás de mí la amplitud del Mediterráneo, una apertura hacia el infinito. Sólo después de unos instantes, me fijé en mi sombra proyectada sobre la piedra. No pude evitar pensar en el muro de Folck's Mill, en Williamstown, en mis lecturas del filósofo, también en la muerte trágica, en los caminos cortados, en la cita al final del tiempo... y sobre todo en las sombras. En las que nos acompañan y que nos protegen. En las que nos orientan y guían nuestro camino. Por mucho que a veces no sepamos reconocerlas.

# UNA HABITACIÓN PARA SIEMPRE; o, Apuntes para un mapa de Vila-Mataslandia

por **Rodrigo Fresán**

**UNO.** Comienzo a leer *Montevideo* de Enrique Vila-Matas (fotocopia de pruebas anilladas) en plenísima olísima de calorísimo en el mes de julio más agosto que se recuerda.

Comienzo a leerlas, también, en el día de mi cumpleaños número 59 (coincidente con el de la muerte de Jane Austen y la publicación de *Mein Kampf* y, fuera de lo literario pero culpable de tantas malas novelas, del alzamiento del Caudillísimo y todo eso). Comienzo a leerlo con la refrescante tranquilidad de saber que no trata de la Guerra Civil ni de los cuarenta años de dictadura ni de la Transición ni de la Memoria Histórica que, para demasiados, es Memoria Histórica.

Haya paz o al menos tregua: uno a esta altura comienza a leer un libro de Vila-Matas con la certeza y el agradecimiento y el placer y el pasmo de saber que *Montevideo* no va a tratar ni se va a tratar de otra cosa que no sea Vila-Matas.

Es decir, *Montevideo* trata sobre leer y escribir.

Pero -detalle pertinente, decisivo, definitivo- sobre leer y escribir Literatura.

**DOS.** Me explico, mejor, por las dudas: lo de Vila-Matas no es auto-ficción. Y él mismo ya dice mejor que nadie en la página 63 cuando, didáctico y con la paciencia con la que se le habla a un niño, explica: «la autoficción (que no existe, porque todo es autoficcional, ya que lo que se escribe siempre viene de uno mismo; hasta la Biblia es autoficción, porque empieza con alguien creando algo), la autorrepresentación, la no ficción, que tampoco existe porque cualquier versión narrativa de una historia real es siempre una forma de ficción, ya que desde el instante en que se ordena el mundo con palabras se modifica la naturaleza del mundo».

Y, claro, al final, casi todo aquello que viene denominándose «autoficción» no es, finalmente y en principio, otra cosa que autoayuda para sus propios y lastimeros y auto-chocados ficcionalistas.

Fotografía de Magdalena Siedlecki

**TRES.** Lo que no quita que -sin proponérselo, pero con sus innumerables propuestas- los libros de Vila-Matas acaben ayudando ya desde el principio. Vila-Matas ayuda a leer y a escribir porque todos sus libros tratan, finalmente, insisto, sobre eso. Y, posiblemente, *Montevideo* trate sobre eso más que nunca.

¿Quedó claro? Espero -supongo- que sí. Pero, por las dudas, voy a ser más preciso: los libros de Vila-Matas tratan sobre Vila-Matas porque su tema/trama no es otro que el acto de leer primero y después pensar en lo que se ha leído y después escribir sobre lo que se pensó al leer y, finalmente, pensar en lo que se escribió al pensar en lo que se leyó para, por fin, escribir todo eso en lo que uno (y me afirmo y reafirmo aquí como lector de todo lo que escribe Vila-Matas) acabará pensando (y que hasta volverá a leer o leerá por primera vez cortesía de Vila-Matas) antes de sentarse a escribir lo propio.

Y que así siga lo que sigue o, como decía Kurt Vonnegut, *And so it goes...*

**CUATRO.** Quien escribe estas líneas sobre Vila-Matas mientras lee a Vila-Matas (en una penumbra estival de persianas bajas y radiación ahí fuera) viene leyéndolo desde casi el principio. Por orden. Un Vila-Matas tras otro que, en verdad, son como capítulos de una única novela o cuentos de un volumen que no deja de contar o, mejor aún, circunvalaciones de un cerebro que no deja de girar sobre sí mismo y sobre sus escrituras y lecturas y, más importante aún, relecturas y reescrituras de sí mismo.

Los libros de Vila-Matas transcurren en muchos sitios del mundo (tan sólo a partir de sus títulos ya tenemos una París, una Veracruz, una Kassel, una Dublín, una Marienbad, una Parma y una «ciudad nerviosa» que es Barcelona, pero la Barcelona de Vila-Matas) aunque que en realidad sea uno solo y es Vila-Mataslandia. Una Vila-Mataslandia que no se acaba nunca. Es decir: la mente y la mentalidad de Vila-Matas. La cabeza de Vila-Matas. Sumarle a ese neuronal y un tanto neurótico atlas este *Montevideo* (que arranca en Francia y en Francia permanece porque para Vila-Matas, sí, París no se acaba nunca). Y -sorpresa y placer y privilegio- donde también vivo (es decir, donde también leo y escribo) yo mismo. Y valga y discúlpese la autorreferencia (que existe en literatura desde hace tanto tiempo como la autoficción) cuando, en la página 76 de *Montevideo*, aparezco yo en la lectura y escritura de Vila-Matas y allí se lee, invocándome, una defensa de los libros que transcurren dentro de una cabeza y de la historia/biografía de un estilo como única misión posible. Ese estilo que es la manera más cómoda pero no sencilla de lo que en realidad no acaba siendo otra cosa que un *idioma propio*. La más interesante y arriesgada pero, también, si todo sale bien, compensadora y recompensadora de las misiones. Y Vila-Matas siempre ha sido lo que yo admiro y denomino escritor retaguardista. Y lo es en el sentido que, como le anticipa alguien o se anticipa él en *Montevideo*, «pronto te darás cuenta de que lo más im-

portante ya no es morir por las ideas, los estilos, las teorías, sino más bien retroceder un paso y tomar distancia de lo que nos sucede». Así, en lo suyo y por las tuyas, Vila-Matas regresa una y otra vez en busca y al encuentro de las grandes y mejores vanguardias para traerlas al aquí y ahora. Y remata y revive toda la idea con una frase en los *cahiers* de Paul Valéry, año 1902, donde se postula: «Los demás hacen libros. Yo hago mi mente».

**CINCO.** Y esa ha sido la misión de Enrique Vila-Matas ya desde sus inicios donde propuso un libro asesino de su propio lector para así poder resucitarlo y hacerlo suyo de allí en más. Hacer su mente. Ser un escritor mental. Un escritor, sí, *de mente* (no confundir con *demente*). Misión cumplida. Y *misión* me parece una buena palabra para utilizar como sinónimo de *obra* o de *vida* (da igual, es lo mismo) en lo que hace a Vila-Matas. Y, ya vila-matiano, pienso «misión» y me acuerdo de aquello que alguna vez contó, creo, Joseph Heller (piloto de combate en la Segunda Guerra Mundial y posterior autor de *Catch-22*) explicando que entonces, al volar cargados de bombas, había que calcular muy bien la distancia recorrida para, una vez descargados los explosivos, contar con el combustible exacto para poder volver a la base. Si fallaban los cálculos, si se pasaban de largo, precisaba Heller, entonces se alcanzaba el «punto de no retorno» y ya no tenía sentido regresar y, mejor, seguir volando, más allá y más lejos.

Buenas noticias: en *Montevideo*, Vila-Matas ha alcanzado -pero calculando con toda precisión y voluntad y genio- su punto de no retorno.

Allá vamos.

**SEIS.** Y acaso quepa una explicación en lo que hace al punto de no retorno de *Montevideo* y es la siguiente: en *Montevideo*, además de escribir y leer sobre el leer y escribir, Enrique Vila-Matas escribe sobre la misión más peligrosa de todas, sobre el oscuro blanco más móvil y movedido como arena. En *Montevideo*, Vila-Matas escribe sobre todas las cosas que le pasan a un escritor cuando no escribe, cuando -bloqueado- no puede escribir, sabiendo que debería estar escribiéndolas. Y, como no puede, entonces las cuenta para que las lean otros como si las escribiesen. Porque atención, estos es muy importante saberlo mientras se prueban motores y se ponen a girar párrafos como hélices: Vila-Matas es uno de esos cada vez más contados y contables escritores que siguen escribiendo para aquellos que leen, que todavía saben leer y que nunca dicen «no se entiende» sino que optan, a veces, por un «no lo entiendo». Y entonces se enrolan en la más aérea de las fuerzas centrífugas y, ya sobre *Montevideo*, leen/escuchan a su piloto por los altoparlantes del avión confesarles que: «De volver un día a escribir, mi nuevo libro trataría de un asunto invisible. El lector notaría que al asunto yo jamás lo perdía de vista, pero no me extendía sobre él, más bien lo daría por sobreentendido y por indescriptible, y ni lo nombraría,

dejando que planeara sobre los lectores, que sobrevolara el núcleo duro del asunto, tan invisible, pero tan presente todo el rato, precisamente por indescriptible».

Pues bueno, ajústense los cinturones y prepáranse para la maniobra de despegue y aterrizaje: *Montevideo* es ese libro.

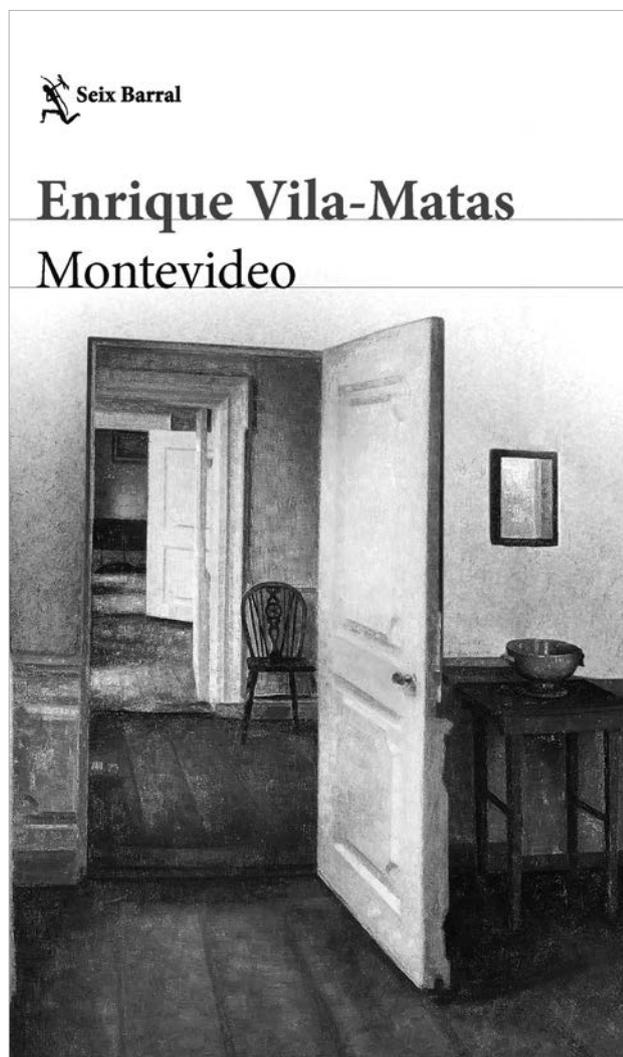
**SIETE.** *Planear* de volar y, a la vez, planear de hacer planes. Y *Montevideo* despega a partir de una casualidad/causalidad bastante conocida por/para un lector medianamente curtido. Aquello de esos dos cuentos siameses -«La puerta condenada» y «Un viaje o El mago inmortal»- pero separados por miles de kilómetros que escribieron al mismo tiempo pero sin leerse mutuamente Adolfo Bioy Casares en Buenos Aires y Julio Cortázar en París (ese escritor que hoy demasiados desdeñan con un «para adolescentes» como si este no fuese en verdad el mejor elogio posible). Cuentos acerca de acaso una misma habitación, la 205 (y su gemela 206) de un mismo hotel en una misma ciudad: el Cervantes, en *Montevideo*. Para Vila-Matas esta habitación propia (o habitación con vista o viaje alrededor de habitación o pequeña pero enorme habitación o

resplandeciente habitación de otro hotel o, me recuerda a mí, habitación de hotel cósmico al final de la 2001 de Stanley Kubrick) es, al mismo tiempo, agujero negro que devora toda luz para, enseguida, expulsar rayos y centellas de todo tipo.

Es decir: la suite Vila-Matas de cámara y recámara pero no por eso privándose de lo sinfo-polifónico. La re-cámara reveladora de instantáneas constantes de Vila-Matas en modalidad cinco estrellas súper de-luxe con maxi mini-bar barra libre cortesía de la casa, de la casa para siempre.

A saber:

Invocaciones varias y maníaco referenciales (numerosos «escritores de antes»). Videntes citas a ciegas. Desplazamientos de *flanneur mental* o de Tintín psico-tristes-trópicos por «fragmentos» ciudades surtidas (que pueden llamarse Bogotá o Reikiavik o Cascais o St. Gallen o París rodeando a una central *Montevideo* como *state of mind*, pero que quedan todas en Vila-Matalandia suya y no en coma pero sí en puntos suspensivos y por donde deambula este hombre de mundo/país). Teorías talismánicas o talismanes teóricos (El Síndrome de la Duda Eterna, El Laberinto Aleatorio, la Gran Araña, los *Cannelloni* suizo-psicodélicos, la Perspectiva del Sótano, El Sopro y La Parcialidad Fría). Las Cinco Tendencias/Casillas: «1) La de quienes no tienen nada que contar. 2) La de quienes *deliberadamente* no narran nada. 3) La de quienes no lo cuentan todo. 4) La de quienes esperan que Dios algún día lo cuente todo, incluido por qué es tan imperfecto. 5) La de quienes se han rendido al poder de la tecnología que parece estar transcribiéndolo y registrándolo todo y, por tanto, convirtiendo en prescindible el oficio de escritor». Conversaciones con personajes verdaderos o falsos o verdaderamente falsificados (como Madeleine Moore o Antonio Tabucchi o Enzo Cuadrelli o Jean-Pierre Léaud) funcionando como muñecos ventrílocuos que a su vez son también ventrílocuos y dicen cosas tan argentinas como que los escritores que dicen saber por qué escriben «son los más pelotudos... y delatan con su boludez que no son escritores ni nada, creen que explicar el libro es explicar la historia que puede leerse en él». Y *-last but not least-* el propio Vila-Matas monologando consigo mismo y reescribiéndose (ahí está ese *Virtuosos de la suspensión* como transparente antifaz de *Bartleby* y *compañía*- como lo hiciesen André Breton en *Nadja*, o Vladimir Nabokov en *¡Mira los arlequines!*, o Martin Amis en *Desde adentro*) o cantándose a partir de pedazos ideales como instruye Bob Dylan en «My Own Version of You». Y todos confluyen/construyen en la mejor versión de Vila-Matas quien, con manos firmes en los mandos y sin perder de vista su objetivo a alcanzar, explica a través de él o de alguien mientras vuela alto pero solo: «Toco en el portón del tiempo perdido y veo que nadie responde. Vuelvo a tocar, y de nuevo la sensación de que golpeo en vano. La casa del tiempo perdido está cubierta de hiedra, por un lado, y de cenizas, por el otro. Casa donde nadie vive, y yo aquí golpeando y llamando por el dolor de llamar y no ser escuchado. Nada tan cierto como que el tiempo perdido no



existe, sólo el caserón vacío y condenado. Y el viejo palacio helado... No se trata de combatir a tope a los imbéciles digitales, porque imbéciles los hay en todos los círculos; se trata de oír lo que dicen y entenderlos y luego crearnos un mundo en el que los idiotas no entren. Con el tiempo, yo creo que nos hemos creado ese mundo».

Leyendo *Montevideo* -volando sobre territorio cada vez más enemigo y traicionero y habitado por cada vez más nutridas tribus desnutridas en lo que hace a arriesgarse a escribir/leer algo diferente pero verdadero- yo estoy seguro de que Vila-Matas ha creado ese mundo y que su puerta se abre y que el tiempo perdido ha sido recuperado.

**OCHO.** Aunque, en realidad, Vila-Matas no ha hecho otra cosa que recrearlo. Porque lo viene creando desde ya casi medio siglo y casi cincuenta libros. Pero, me parece, estoy seguro, en *Montevideo* lo ha hecho/deshecho con la más extraña de las formas de vida. Con *Montevideo* Vila-Matas ha llegado a otra parte. Enrique (no Vila-Matas) sabe muy bien que mi libro favorito entre todos los suyos es *Una casa para siempre: novela-en-relatos o relatos-en-novela* de 1988. Y, claro, esto no significa que sea el mejor suyo para él, pero sí mi preferido; ya que fue el que a mí más me ayudó/enseñó y del que más aprendí/comprendí en su momento. Vila-Matas volvió allí con *Mac y su contratiempo* para (retaguardista, ya lo dije) reexplorar/explotar su propia vanguardia. Y (de nuevo) Enrique dijo alguna vez que yo tuve algo que ver con eso y no me consta, pero sí puedo certificar que *Mac y su contratiempo* volvió a serme de gran ayuda para el libro que yo terminé de escribir por estos días y gracias otra vez.

Pero no nos dispersemos y concentrémonos en que ahora, con y en *Montevideo* (su destino más radical pero, a la vez, el más inequívocamente suyo hasta la fecha) Vila-Matas ha creado una habitación para siempre. Una habitación de la que (ya entenderán más y mejor a lo que me refiero cuando lean el libro) él solo y sólo él tiene la llave. Y que nos la presta por un rato, por las 300 páginas de un libro que, nada es casual, su mecanismo es similar al de una puerta.

Y, además, abre varias puertas ya desde su portada.

Pasen y vean y lean.

**NUEVE.** Y *-last but not least-* hay en *Montevideo* dos momentos que me parecieron muy emocionantes. Y si en *Montevideo* se empieza intentando una «biografía de mi estilo» (y evocando aquello de Vladimir Nabokov en cuanto a que «la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo»), no me parece casual y sí pertinente el que esos dos momentos a los que aludo estén protagonizados por los verdaderos autores del autor. Es decir: por el padre y la madre del narrador Vila-Matas.

El primero tiene lugar a partir de la muerte del padre y propone visiones de un apocalipsis global para así atenuar la zozobra del cataclismo íntimo. El segundo tiene sitio en

la última página de *Montevideo* en la que la madre es evocada con potencia de oráculo respondiéndole cansada al hijo que no deja de preguntarle por qué es tan extraño el mundo que «el gran misterio del universo era que hubiera un misterio del universo».

Cambiar la palabra *universo* por la palabra *literatura* y, creo, ya no hace falta decir nada más.

**DIEZ.** O sí y para terminar. Uno de mis cuentos favoritos es de Malcolm Lowry pero podría ser de Enrique Vila-Matas. Está incluido en un libro de cuentos genial, *Escúchanos, Señor, desde el cielo tu morada* y se titula -gran título- «Strange Comfort Afforded by the Profession». El extraño bienestar proporcionado por la profesión. La profesión a la que alude Lowry (mientras su protagonista camina por Roma y visita la casa en la que murió Keats y se acuerda de Shelley y de Vercingetorix rey de los galos y de Gogol y de Ibsen y de Mann y de Eliot y de Fitzgerald y de Poe y del dentista de George Washington y de Kafka y de Flaubert y lo volví a leer en ola de calor pensando en que tal vez, esta vez, quién sabe, también se mencionaría a Vila-Matas) es, claro, la de lector/escritor-escritor/lector. Y allí se detalla el extraño bienestar que esta proporciona. Un bienestar que es también no un malestar pero sí un estar en otra parte desde siempre y para siempre y surfеando y googleando mucho antes de que existiesen las redes sociales. Y -como esos extraterrestres de *Matadero Cinco* del ya mencionado Kurt Vonnegut, otro soldado conquistador del punto de no retorno, no bombardero sino bombardeado- esta es otra de mis citas favoritas. Allí, en la novela de Vonnegut, se hace referencia a seres de otro planeta empeñados en libros que «eran cosas pequeñas. Los libros tralfamadorianos eran ordenados en breves conjuntos de símbolos separados por estrellas. Cada conjunto de símbolos era un tan breve como urgente mensaje que describe una determinada situación. Nosotros, los tralfamadorianos, los leemos todos al mismo tiempo y no uno después de otro. No existe una relación en particular entre los mensajes excepto que el autor los ha escogido cuidadosamente; así que, al ser vistos simultáneamente, producen una imagen de la vida que es hermosa y sorprendente y profunda. No hay principio, ni centro, ni final, ni suspenso, ni moraleja, ni causa, ni efectos. Lo que amamos de nuestros libros es la profundidad de tantos momentos maravillosos contemplados al mismo tiempo».

El mejor elogio que le puedo hacer a *Montevideo*, como escritor, es el de que es un libro tralfamadoriano. Y a Enrique Vila-Matas -como colega, y con cierta sana envidia- es que ha conseguido ser un escritor extraterrestre. Desde y para siempre y sin retorno. Sin necesidad de salir de esa habitación que está dentro de su propia y única cabeza.

Abrazad toda esperanza quienes entren en ella sabiendo que -colgar eso de PLEASE, DO NOT DISTURB en el picaporte del lado de afuera- no saldrán de allí hasta haber concluido su más que reparadora estadía.

Bienvenidos.



# BIBLIOTECA





# *La aurora cuando surge,* un gran paso para los lectores de Manuel Astur.

Manuel Astur  
***La aurora cuando surge***

Acantilado  
192 páginas

Comenzaré por el final: hasta donde conozco la obra de Manuel Astur, *La aurora cuando surge* es su mejor libro. Trataré de argumentar esta afirmación sin menosprecio de sus libros anteriores ni alabanza vacua de su última entrega, que también presenta líneas de sombra merecedoras de comentario.

Debo confesar mi debilidad por los géneros híbridos, los textos misceláneos, los moldes que se rompen para dar cabida a otras formas fronterizas y, sólo en apariencia, leves, como barruntó Italo Calvino. Sospecho que Astur comparte esta debilidad. Es un heterodoxo, a la manera en que lo fue Salvador Pániker, esto es, un «retroprogresivo», alguien que encuentra valores en lo antiguo, lo mítico, lo primitivo que deben ser preservados, léase *San, el libro de los milagros* (2020), para, a partir de ellos dar un paso hacia el futuro. Eso sí: sin olvidar jamás el presente. Falta hacen en la literatura y en la vida los heterodoxos. Disculpen la autocita: «Si uno no es libre cuando escribe, ¿cuándo piensa serlo?». Pues eso, Astur es un hombre libre, es decir escritor libre.

*La aurora cuando surge*, título que podría encabezar un poemario, es su mejor libro, sí, y es la consecuencia de una poética libertaria de la construcción narrativa. Lo demostró en *Seré un anciano hermoso en*

*un gran país*. Gran título consignado, heterodoxamente, en su subtítulo: «ensayo emocional». La fórmula parece impositada pero resulta más acertada de lo que a primera vista pudiera parecer. El resultado fue un texto a ratos descosido, en el mejor sentido del término, desatado por libre: ensayo, confesión, auge y caída. Algunos momentos acongojan al lector: el escritor practica el ritual del *seppuku*, con sus vísceras y entrañas humeantes que caen del filo de la página, si se me permite la desmesura. Pero aquí no hemos venido a hablar de aquel ensayo emocional, sino de *La aurora cuando surge*, pensarán. Pues bien, allá vamos. Comienzo por apuntar un dato clave para entender el significado de este texto. Me refiero a la figura del padre. En el prólogo de 2019 a la segunda edición del ensayo emocional antes citado, Astur explicaba que, tras entregar el manuscrito, tomó el Camino de Santiago para pedir al santo que su padre muriera sin sufrimiento. «Santiago cumplió su promesa. Mi padre, Antonio González Areces, se durmió para no despertar más hace año y medio, casi sin enterarse, después de una enfermedad que no le hizo sufrir demasiado. Este libro, por supuesto, está dedicado a él. Siempre lo ha estado». El dato no es baladí, pues apunta a que la muerte del padre acaeció

en 2017. La primera edición del ensayo emocional data de 2015; y cuatro años después, en 2019, la segunda edición se dedica a la memoria del padre... Y siete años más tarde el padre es la sombra que puebla el diario de un viaje a Italia, titulado *La aurora cuando surge*. Con un salto que pisa con la punta de la bota su novela *San, el libro de los milagros* la obra del autor es cruzada por la figura paterna y sus enseñanzas, sus recuerdos y su muerte. No haré psicoanálisis de andar por casa, porque comprendo perfectamente dicha devoción. ¿Quién necesita un terapeuta que le arregle su devocionario personal? ¿Quién necesita un reseñista que señale esta obviedad? Sólo un apunte: no estamos ante el fantasma hamletiano, ni ante un desdichado ajuste de cuentas de hijo castrado. Este libro, aunque asuste la palabra en tiempos de melindros léxicos, destila amor por el padre muerto. Un amor sereno, sin aspavientos.

*La aurora cuando surge* puede leerse sin haber tenido noticia de sus obras anteriores. De hecho, quizá sea mejor así, leerlo con ojos limpios, si tal cosa es posible en el reino de la literatura, es decir de la fantasmagoría. El texto es un diario de viaje traspasado por la viga maestra del duelo que va ganando presencia conforme avanza la búsqueda. Pero hay que

insistir: no es una obra doliente. El llanto está decantado en una suerte de tristeza madurada. Aquí no encontramos la voz narradora de su ensayo; tampoco las perspectivas narradoras libérrimas de su novela, que le hacen una finta al costumbrismo por elevación.

En el viaje a Italia que el narrador comienza junto a su pareja para que la aurora surja, encontramos la voz atemperada de un autor que, sobre todo, ha aprendido a cultivar la mirada. O mejor dicho: a describir las escenas cotidianas donde los otros –turistas en chanclas, hermosos ancianos, mujeres maravillosamente vocingleras, perros polvorientos, una gata huidiza-, son mostrados con gran habilidad. En mi opinión, estas breves estampas con figuras son de lo más logrado del libro. El placer que causan no es correspondido cuando el paisaje y la naturaleza dominan la mirada del autor. Y bien que me fastidia, pero el arrebató estético y moral que provoca en el autor un paisaje marítimo o volcánico está lejos de alcanzar la agudeza de las estampas dominadas por figuras humanas. El exceso de comparaciones, el abuso del adverbio «como» son rasgos estilísticos que hubiesen necesitado una poda. También, a mi entender, los poemas que el autor ajusta entre una anotación y otra a modo de sublimación de la prosa. Si se me permite el ademán profesoral: salvo alguna excepción, poco añaden a una narración que se defiende sin ayudas líricas. La mejor poesía de este libro está en su prosa... y en la mirada que la hace posible.

El asunto principal del libro, más allá de las pejiñeras formales apuntadas, es la constatación de cómo se viaja y, por tanto, de cómo se vive. La literatura occidental debe su ser a dos formas narrativas: el conflicto y el viaje. Homero inauguró ambas. Sin conflicto no hay historia; sin viaje no hay narración. En el texto de Astur confluyen ambas tradiciones: hay conflicto, un padre muerto, un duelo que debe ser cerrado, y hay un viaje, que es la sustancia principal del libro. Todo viaje auténtico es una búsqueda. El autor ha elaborado una estrategia narrativa fragmentaria para ofrecer pistas sobre su viaje más

personal en un texto que se aleja, aviso a navegantes, de la grisura existencial.

Se agradece que no se consignen las entradas en orden hemerográfico, solo un número las encabeza. *La aurora cuando surge* habla de cómo vivimos. La cita de Christian Bobin, como en anteriores libros las de Li Po, o las referencias a Matsuo Basho nos ponen sobre la pista de la poética de un autor que desde hace siete años ha derivado hacia una literatura que habla del viaje interior. Un viaje que, si se toma en serio, ocupa toda una vida... O quizá varias. Astur no esconde sus cartas, las referencias al taoísmo o al budismo zen son explícitas, pero para el lector atento mucho más interesante resulta la voz narradora creada para que esas experiencias resulten comunicables. Créanme, eso no es tan sencillo como pueda parecer. Se lo dice un lector de Judi Krhisnamurti. Quien quiera saber, que se atreva.

La literatura es el reino de los equívocos, y uno de ellos renuncia a reflexionar sobre la creación de una voz narradora en aquellos géneros, digamos, autobiográficos. La narratología inventó hace muchos años una categoría para clasificarlo: el narrador autodiegético. Sea como fuere, y al margen de nomenclaturas académicas, conviene siempre recordar que la biografía no sólo contempla las experiencias vividas en primera persona sino todas aquellas experiencias vicarias, esto es heredadas de la cultura y la formación: del cine, la literatura, el arte, la filosofía, las figuras iniciáticas, en definitiva, el conocimiento del mundo es parte, nada desdeñable, de la biografía de cualquiera. Visto así, en la obra de Borges es la auténtica materia literaria

Astur menciona a gran parte de los autores que viajaron a Italia y escribieron sobre ella, hay una conciencia clara de inscribirse en una tradición ilustre, como hay, sin complejo alguno, una admiración por lo italiano, una suerte de españolidad a la que se le ha extirpado el polvoriento tumor del cabreo y la tendencia periódica al suicidio colectivo.

Por fortuna, apenas hay anotaciones que describan lo que ya es un tópico en la literatura de viajes: el descrédito del turismo y la nostalgia de Robinson Cru-

soe. El viaje se realiza en camioneta y se pernocta en campings, un no-lugar donde coinciden gentes rarísimas. Quizá haya un plan trazado de viaje, pero el lector tiene la impresión de que no es así, lo cual se aviene perfectamente con la intención errabunda del autor y su pareja. Leen, visitan casas de escritores, lugares que ya pertenecen a la mitología cultural. Vagabundean, beben y observan con asombro, como recomendaba Van Gogh.

Otro equívoco de la literatura autobiográfica señala la identificación autor-narrador. Pues bien, va siendo hora de decirlo, el autor sólo comparece en este libro, como en toda obra autobiográfica, en la cubierta, el resto es literatura. Quiere decirse que una narración como la que nos ocupa exige la construcción de una voz narrativa convincente. Y Astur lo consigue. La voz narradora es aguda, es compasiva, a ratos irónica incluso desbocada, como en el pasaje que dedica a la Luna (por cierto, en vasco «Luna», «Ilargui», se traduce como «Luz de los muertos»), en definitiva es un voz narrativa creíble, persuasiva. Es donde realmente el escritor de textos autobiográficos se ahoga o se salva.

Acorde con las premisas antes citadas, que nada tienen que ver con la bisutería espiritual tan en boga, esa voz transmite búsqueda de serenidad, un modo de posarse sobre los acontecimientos que responde a una celebración de la existencia, aunque como a Li Po nos conduzca, a veces, a ahogarnos, embriagados por el reflejo de la luna en un río.

Según termina el trayecto, el recuerdo del padre, y su voz se acompasan a la escritura del autor, hasta producirse un encuentro de voces, la del padre muerto y la del hijo que escribe. Es un viaje a Italia y un diálogo con la otredad, por tomar prestado el concepto de Octavio Paz. Para quien no conozca su obra encontrará un autor maduro, libre, que va ganando al lector conforme avanza en su viaje que, en el fondo, más que un homenaje al padre muerto, es una celebración de la existencia. ¿Un pequeño paso para Astur? No, un gran paso para sus lectores.

por **Juan Gracia Armendáriz**



## Creativo aprendizaje de la paternidad

Andrés Neuman  
***Umbilical***

Alfaguara  
125 páginas

Los grandes cambios morales que se están produciendo en el mundo en los últimos tiempos tienen su obligado reflejo en las letras. Nunca la literatura escapa a este indeliberado papel testimonial. Aunque no conozco directamente todas las obras, vengo anotando un buen número de escritoras recientes o jóvenes, en castellano o en otras lenguas, que abordan el asunto de la maternidad y no, por cierto, como una celebración sino con perspectivas críticas sobre el rol tradicional de la mujer. En menor medida, también algún escritor se ha ocupado del fenómeno de ser padre con sus onerosas consecuencias y las mudanzas en las actitudes convencionales. No depende, sin embargo, de este contexto marcado por una preocupación del momento el texto —¿cómo llamar a una escritura inclasificable?— de Andrés Neuman titulado *Umbilical* sino de un privado y novedoso planteamiento de la paternidad.

La pura descripción de su contenido nos dice que se trata de una especie de diario en el que no constan las fechas en que se escriben las corres-

pondientes anotaciones. En su lugar figuran cien fragmentos narrativos cortos, de menos de media página en letra grande todos ellos y con numeración correlativa. Se dividen en dos partes de rótulo alusivo, «El imaginado», el *nasciturus*, y «El aparecido», el niño ya instalado en el mundo. Aunque no solo, ambos bloques tienen bastante carga narrativa —al fin y al cabo, cuentan una historia— y se cierran con «un monólogo mínimo», seis secuencias todavía más breves que las anteriores que pierden por completo la narratividad, desplazada por el decir alegórico.

Las dos partes mayores respetan una lógica continuidad. Arrancan de los sentimientos que conmovieron al propio Neuman al saber que una criatura había germinado en su pareja. La observación le lleva a subrayar una intensa corazónada: aunque el niño no haya nacido y todavía se encuentre dentro de la madre, ya se halla en el mundo. Esta percepción, asentada en el testimonio de los «trazos rupestres de las ecografías», propicia el vínculo estrecho con el no nacido, el mi-

lagro o el misterio de un ser con quien tener una relación, a quien hablar, o cantar, y del cual se siente que escucha al padre. Es, podría decirse, como un ejercicio o entrenamiento para la paternidad venidera; un modo de adelantar el conocimiento de la criatura real; todavía una presencia confusa que se explica con sorprendentes analogías: «parece un hipocampo, un astronauta o un híbrido imposible entre ambos seres», «un poco un electrón y otro poquito nadador pionero», «un granito de arroz». En suma, un viviente observado con palpitante ternura al que «a falta de otro nombre, lo llamaremos hijo».

La realidad actual de ese ser futuro, aún un futurible, se solventa con una cadena de metafóricas conjeturas. Qué habrá, se pregunta el escritor, en su cápsula amniótica: «¿Minúsculos tornados, tormentas placentarias, vendavales de hierro y vitaminas?». Con ello, intuimos, se quiere dar respuesta a una lamentable vivencia: que esta etapa vital no deje memoria alguna (salvo en algún caso literario de vida en fetal, como hizo Juan Mar-

sé). Lo cual explica el milagroso proceso de transferencia que se expresa mediante un juego conceptual paradójico: «Voy naciendo al decirte»; «Te traían desnudo y así me desnudaste».

La otra parte pone el foco de la atención en el nacimiento y primer tiempo de vida cierta externa. No son tanto las previsible experiencias reales lo que importa como el hecho de expresarlas. Tecla fundamental de esta parte es la manifestación de una nueva sentimentalidad, un expresar las vivencias al margen de la tradición; contar al padre como sujeto activo que no se distancia de su hijo y decirlo sin las cautelas con que hasta hace bien poco se hacía y con una confesionalidad desinhibida. Esta falta de rubor tradicional marca a fuego la narración. No faltan datos del anecdotario esperable, pero el autor aporta algunas finas observaciones. Destaca la sensación nueva, germinal, del contacto de la piel con la piel en la primera proximidad con el recién «aparecido». También el vínculo con lo visceral y excrementicio. Con los vómitos o las heces. Nada que ver con una recreación naturalista de lo repugnante porque esto lo convierte Neuman en actos dulces y piadosos que provocan el enraizamiento en un cariño máximo. Expresa así de claro este trato con lo escatológico: «Tu esfínter es un himno, está siempre cantando lo que expulsa, te da risa de gozo, de hacer lo que se puede hacer». Y le da la vuelta a lo repulsivo: «Esta baba con sus grumos de madre, y que es ácida y santa, le da calor al hombro que te arrulla».

Neuman atiende con mirada objetivista, narrativa, ambas etapas del hijo, pero a esa perspectiva le aplica un adelgazamiento y estilización estricto y sistemático. Tanto que en esta novela de tres personajes —padre, madre e hijo— elude el nombre de la madre y del hijo, que solo sabemos por la dedicatoria del libro: Telmo, el niño; Erika, la mujer. Con ello

el libro resulta de un intimismo total, algo consecuente con su condición de relato del padre, no de los otros dos personajes (apenas hay presencia de la madre). Esto se expresa con una vigorosa imagen plasmada en la misma dedicatoria: mi hijo «acaba de alumbrarme».

Contar la experiencia de la paternidad —nueva o vieja, para el caso da lo mismo— habría sido en otras manos una gran tentación para hacer un relato con efectos proyectivos e identificadores, y una ocasión para tentar el *best seller* emocional. El asunto no puede ser más propicio para que tantas y tantas personas puedan revivirlo a través de un relato estimulante y evocador. Todo lo contrario hace Andrés Neuman, quien afronta el motivo de su obra con una absoluta voluntad literaria. No es que la forma anule la emoción de la vivencia individual referida; la forma constituye el requisito fundamental de la escritura. Sin dejar de ser una narración vivencial, Neuman hace un texto de primordial cualidad artística. Su ideación general se inscribe en el espíritu del *modernism* europeo vigente desde hace un siglo y supone un interesante experimento de conseguir una composición novedosa, no muy llamativa ni provocadora, para recrear una experiencia trascendente. El libro tiene bastante de ensayo narrativo, de tentar no sin riesgo una forma inédita.

De resultados de tales planteamientos, *Umbilical* no puede definirse con un término común en el glosario de la narrativa. ¿Narración con sostén anecdótico o novela breve basada en impresiones o *nouvelle* que prima la concisión e intensidad? ¿Narración fragmentaria que aísla momentos señalados de esa experiencia central? Cada uno de estos interrogantes son pertinentes y podrían responderse de forma afirmativa. Pero en el texto participan también otros componentes. Se constata la existencia de un hilo que enlaza personajes, tiempo y

espacio y produce un efecto unitario siguiendo la intención del autor de superar el fragmentarismo. También se aprecia, como señalé arriba, la técnica del dietario. Además, el libro podría entenderse como una serie encaenada de microrrelatos. Igualmente refleja la tensión expresiva de lo poético. Pondré solo un par de muestras, de cualidad visionaria: mientras la madre está dormida, «ciclista nocturno, tú mantienes en marcha la máquina del sueño y tus pies pedalean su inconsciente»; «nos tumbamos a lamernos los dedos, los hombros y las horas». Aparte de pertenecer, claro, a la pujante modalidad de la autoficción, la cual, saliendo del presente inmediato, se proyecta hacia un pasado que rescata antecedentes familiares del autor.

*Umbilical* quedará como un relevante testimonio histórico, como un texto pionero y quizás fundacional, de la novísima percepción de la paternidad. Pero cuando estas actitudes se normalicen, y ello llegará sin mucho tardar, se verá como el logrado reto literario que es.

por Santos Sanz Villanueva



# La vida y sus complicaciones

Margarita Leoz  
***Punta Albatros***

Seix Barral  
319 página

En una carta dirigida al dramaturgo Aleksandr Lázarev en 1889, Antón Chéjov condensaba su poética y su forma de entender la creación literaria: «Si en el primer acto aparece en escena una pistola, en el último acto debe dispararse. Si no, no hace falta que aparezca». Igual que para Chéjov cada elemento debe tener una función y lo superfluo no tiene cabida, en las historias de Margarita Leoz (Pamplona, 1980) nada es gratuito, nada está de adorno. Todo tiene un propósito y todo fluye de manera natural, sin artificios ni imposturas.

Margarita Leoz debutó en la narrativa con *Segunda residencia* (Tropo, 2011), un libro de relatos donde ya dejaba ver que estábamos ante una escritora que debíamos seguir de cerca. Después llegó otro libro de relatos, *Flores fuera de estación* (Seix Barral, 2019), donde se apreciaba una escritura más madura y más asentada. En los dos libros están presentes los temas nucleares de su literatura: el paso del tiempo, el amor y sus distintas formas, el peso del pasado

y esos personajes indolentes que se dejan llevar con una mezcla de resignación y apatía, que viven fuera de lugar, que no llegan siquiera a ser antihéroes, pues para eso hace falta cierta acción, cierta voluntad. *Punta Albatros* es su primera novela y con ella confirma que la intuición que nos hacía presagiar que Leoz nos iba a dar muchas alegrías era acertada.

El protagonista de *Punta Albatros* es un médico que ha elegido lo que para cualquier otro sería un destierro: un destino en una pequeña aldea de la costa cantábrica, un lugar apenas poblado donde pasará consulta a sus escasos habitantes y donde atenderá también a los ancianos internados en un geriátrico en la cercana isla de Goz. El destino elegido no es casual: ha huido de su pasado como si con ello pudiera huir también de sí mismo, de sus miedos y sus decepciones, de sus torpezas y del dolor causado con ellas. También huye de una vida que lo estaba asfixiando, que había secado sus ilusiones hasta convertirlas en piedra y que, paradójicamente, no

sabe si echa de menos: acaba de romper con su mujer, Teresa, ha dejado su casa y ha renunciado a su absorbente trabajo en las Urgencias de un hospital. Una vida de la que escapa por segunda vez: antes mantuvo una aventura con una paciente que le permitió sentirse otro durante un tiempo, vivir algo más parecido a lo que él imaginaba como una vida buena.

En dos planos temporales que alternan presente y pasado, la huida y el lugar de donde huye, el devenir de este hombre que escapa sirve de marco para contar muchas historias que están contenidas en esta. El protagonista, que ocupará el faro donde vivía el anterior médico —desaparecido sin dejar más rastro que los historiales de sus pacientes y una colección de relojes parados, símbolo del tiempo detenido en ese lugar apartado—, tratará de empezar de nuevo mientras rememora qué ha pasado con su vida, cómo ha llegado hasta aquí. Para entenderlo tendremos que entender también su relación con Teresa —una mujer práctica y ordenada a quien, al

contrario que a su marido, le gusta tener las cosas controladas— y la época feliz que vivieron junto a sus amigos Victoria y Salva, cuando dejaban atrás la juventud sin darse cuenta. Los cuatro compartieron las risas y las fiestas, las alegrías y las confidencias, hasta que la vida se volvió algo serio y tomaron caminos tan diferentes que acabaron por alejarse. En *Punta Albatros*, el protagonista se relaciona con muy pocas personas: el dueño del hostel donde come y cena, la mujer que le limpia la casa, el barquero que lo lleva y lo trae a la residencia, una cuidadora del geriátrico, la agria y malencarada directora de la residencia y los ancianos con sus achaques y sus manías.

Uno de los puntos fuertes de *Punta Albatros* es la construcción de los personajes. La autora no se detiene en descripciones psicologistas ni en explicaciones de su carácter: se definen ellos mismos a través de sus acciones y con sus comportamientos nos muestran sus matices y sus aristas. No es necesario añadir más. Sabemos más de la fragilidad de Teresa observando su decepción tras una pelea con una amiga desagradecida que si hubiera llenado páginas con sus reflexiones. Lo mismo sucede con el protagonista, del que sabremos mucho sin que él nos haya contado nada: un hombre desubicado, fuera de sitio, del que no se desvela el nombre —quizás en un intento de esconder a quien quiere esconderse de su pasado— y que sólo conocemos a través de su relación con los demás. El coro de personajes que lo acompañan le sirven de espejo y devuelven distintas imágenes suyas a la vez que se van mostrando también a sí mismos, y, poco a poco, entraremos en sus vidas y en los secretos que encierran. El arco narrativo que recorre el protagonista, que nos muestra su evolución y cómo el personaje ha cambiado sin que cambie nada, es un ejemplo más del oficio con que la autora ha construido esta novela.

Margarita Leoz es sutil en el detalle y precisa en la narración. Administra la información de una manera muy hábil, contando en cada punto de la historia lo necesario para que la trama avance con naturalidad y reservándose el resto para el momento oportuno: ni una concesión al respeto, nada antes de tiempo. La autora maneja con maestría las elipsis, las insinuaciones, lo sugerido. Igual que la ausencia nos define en función de quien no está, se podría componer una novela reuniendo las cosas que Leoz no ha contado en esta. La autora ha elegido con acierto dejar esos huecos para que seamos nosotros quienes los completemos, y eso es otro de los puntos fuertes de esta obra —y del resto de la narrativa de la autora—: Leoz no subestima la inteligencia del lector y eso se agradece enormemente. De igual forma, la autora también acierta al no juzgar a sus personajes: nos los deja ahí, con la información suficiente para que decidamos qué nos parece su forma de proceder, pero sin tomar partido ni mostrar su juicio.

Margarita Leoz es una estupenda creadora de atmósferas. Bastan unas páginas de *Punta Albatros* para situarnos en un estado de ánimo especial, para que nos sintamos dentro del mundo que contiene. Eso lo consigue con una cuidada ambientación —desde los topónimos elegidos a la descripción del paisaje, elemento fundamental con su clima inhóspito y su naturaleza agreste— y un acertado manejo del ritmo de la narración: algunas escenas, como la que sucede con los feroces perros del barquero o en el invernadero de la residencia, son un ejemplo de cómo la autora juega con los ritmos para que la historia nos arrastre con ella.

*Punta Albatros* es una reflexión sobre las expectativas, sobre lo que pensábamos que íbamos a ser y en qué nos hemos convertido, sobre las ilusiones depositadas en una vida

que prometía ser brillante y que acaba por ser como todas las demás. Y con esas expectativas llegan irremediablemente las prioridades, las renunciadas... la madurez. Porque esta novela habla de eso, de crecer, de madurar, de vivir una vida adulta y afrontar los problemas normales de una vida normal, de cómo el paso del tiempo nos hace dejar atrás la despreocupación de la juventud para aprender a mirar de otra forma, con una perspectiva nueva que convierte aquello que nos parecía convencional y aburrido, eso de lo que queríamos huir, en algo que queremos conservar o que aspiramos a conseguir. También habla de la clase social como algo definitorio que une o separa y de cómo el dinero —su falta, más bien— lo condiciona todo y puede llevarse por delante el amor más sólido. Pero es difícil encapsular una obra que aborda asuntos tan esenciales en unos pocos temas: como ocurre con la gran literatura, Leoz condensa en esta novela la vida y sus complicaciones.

Con una prosa elegante, impecable, trabajadísima y sin espacio para el lugar común, Margarita Leoz ha compuesto una novela espléndida que confirma que es una narradora con un talento extraordinario para contar historias.

por **Eva Cosculluela**

# Belén López Peiró y la renovación de la novela testimonio



## Belén López Peiró ***Donde no hago pie***

Lumen  
192 páginas



## Belén López Peiró ***Por qué volvías cada verano***

Las afueras  
136 páginas

Belén López Peiró (Buenos Aires, 1992) ha escrito las que son y serán, sin dudas, dos de las novelas que mejor explican los orígenes y motivos de los movimientos feministas de los últimos tiempos. *Por qué volvías cada verano*, publicada por Madreselva en 2018, y *Donde no hago pie*, su continuidad, aparecida bajo el sello Lumen en 2021, narran el momento en que la autora decide denunciar a un tío que abusó de ella en su adolescencia, y el inicio del caso judicial derivado.

Atendidas por la crítica, publicadas en varios países e idiomas, mucho se ha hablado sobre cómo las formas de abuso que denuncia López Peiró reflejan sin tapujos la realidad de tantas niñas, jóvenes y mujeres de todo el mundo. Clasifico las dos obras como novelas testimonios, porque, aunque la autora cuenta su historia, especialmente en *Por qué volvía cada verano* se toma la licencia literaria de ficcionalizar en primera persona las voces de muchos de los implicados, incluido el agresor. La estrategia literaria sienta las bases del proyecto narrativo que se gesta en la novelística de la autora, con formación como comunicadora y periodista.

En su obra, el agresor tiene nombre, apellidos, identidad, porque solo desde ese señalamiento preciso puede ser comprendida la magnitud de su culpa. Se trata de un familiar, como sucede en más de la mitad de los casos de abuso sexual infantil en el mundo. Y es también un policía de provincia, que deja su pistola sobre un mueble cercano cada vez que se desviste. Él es sinónimo de todos los poderes patriarcales y estatales. Años después, López Peiró descubre que tiene su escritura para hacer pública la denuncia, aunque al principio no entienda bien el destino de sus palabras. Es que *Donde no hago pie* no es solo la continuidad de la historia que inicia en *Por qué volvías cada verano*, sino que es también una aproximación al nacimiento de las dos novelas:

«Empiezo a escribir. Escribo una escena. Una imagen: la última, en este mismo departamento. Escribo a Claudio entrando por la puerta uniformado. Escribo que en esta misma habitación, donde ahora estoy sentada, él se desvistió y luego fue al baño...

¿Para qué escribir esto? Una parte de mí siente alivio. Mis hombros se distienden. Quiero seguir escribiendo.

¿Por qué ahora? Vuelvo a la computadora. Abro el archivo. No hay caso. Ya no puedo escribir en primera persona. ¿Qué es la memoria? Hay voces que hablan dentro mío. Hablan a través de mí». (*Donde no hago pie*, 81)

Estas obras de López Peiró son lo que podría llamarse hijas de su tiempo. Reflejan el espíritu y las preocupaciones de una época en que relaciones sociales y humanas normalizadas se han puesto en crisis por no ser justas para alguna de sus partes. Con un estilo directo, no exento por momentos de una absoluta belleza lírica, su escritura tiene una capacidad de denuncia que excede cualquier historia personal, acaso porque nunca es íntima ni individual la violencia sexual, tal y como insiste la autora.

Las múltiples voces en primera persona de *Por qué volvías cada verano* van desde los pensamientos de la protagonista/narradora/autora, hasta la confesión del padrastro que se da cuenta de todo; incluyen las ofensas de la prima que no acepta la verdad sobre su padre, pasan por la mirada del hermano que no hace demasiadas preguntas y contrastan con las del abogado que pregunta detalles

con insistencia, sugiere incluso mentir sobre algunas fechas, sin importar que puede estar revictimizando a quien espera su ayuda. Especialmente compleja resulta la presencia de la madre, que lamenta haberse equivocado al dejar a la hija con la familia cada verano, allá en Santa Lucía, pero que, a la vez, no tiene siempre la capacidad de enunciar con claridad su culpa o su dolor. Al coro se suman los tonos fríos de las actas judiciales, de los citatorios, que arrojan más luz sobre la lucha mental y social en que se convierte la denuncia. *Por qué volvías cada verano* actualiza así, de manera magistral, la novela testimonio no solo por el delicadísimo tema que aborda, también por tornarse un reportaje de la memoria: «¿Dónde está mi voz? Pienso en los diez años de silencio» (82), se preguntará después la autora en *Donde no hago pie*.

Quizás defendiendo la importancia de una voz propia es que, en su segunda novela, López Peiró eligió la primera persona narrativa. Su testimonio es más directo. Es ella ahora quien cuenta sus dudas y contradicciones ante un proceso judicial que se extiende indefinidamente. Aunque no renuncia a la fragmentación ni a la experimentación. *Donde no hago pie* hace uso de lenguajes múltiples: mensajes de texto, fragmentos de prensa, fotografías de la infancia; incluye las preguntas que la autora hace a Google en los momentos de dudas, cuando trata de aclarar esas incertidumbres que no le confía a nadie más. López Peiró gulea «abuso sexual infantil», «juicio abreviado», «condena condicional», y enfrenta a quien la lee a sus dilemas más personales, al hecho de que las respuestas de la justicia casi nunca son expeditas ni claras.

Si *Por qué volvías cada verano* expone la complicidad, a veces involuntaria –pero siempre lamentable–, de la sociedad y la familia con los abusadores sexuales, *Donde no hago pie* se vuelve también el testimonio tecnológico de una época donde el acceso a la información y las redes sociales han venido a exponer públicamente esas formas de violencia. La segunda novela ayuda a comprender la dimensión global y simultánea que han

podido alcanzar movimientos feministas como Ni una Menos y Me too, a la vez que recuerda que todas las violencias individuales son también públicas y, peor, sistémicas.

Como he mencionado, la diferencia en el uso de voces narrativas que se enuncia desde los dos títulos supone el cambio fundamental de una obra a otra. Pero también una forma diferente de aproximarse a la misma historia. En *Por qué volvías cada verano*, se cuestiona a quien ha decidido denunciar; en *Donde no hago pie* se subraya que estos cuestionamientos no son peores que el hecho de que los abusos intrafamiliares nacen del amor y se perpetúan en la ingenuidad de quienes lo padecen:

«Claudio reposa en la parte más profunda de la pileta, ahí donde no hago su pie...»

Me acerco en puntitas de pie, despacio, y me siento en el borde. Toco el agua, está tibia. Tiene los ojos cerrados. Quiero sorprenderlo.

–¡Hola, tío!». (131)

En medio de todo, López Peiró deja claro que emerge la esperanza, que la vida debe seguir su cauce. Sin romanticismos, detalla el significado práctico del apoyo que suponen las redes de mujeres, activistas, lectoras, que la sostienen en el camino de la denuncia. Anuncia que hay espacio para el amor y la recuperación mental. Aunque detrás de cada decisión, los cuestionamientos a sí misma iluminan cómo las secuelas y consecuencias de los abusos nunca terminan con el acto mismo. A la autora no le interesa presentarse como una heroína; sino compartir temores, dudas y cansancios, en una narración que se torna también una disección del sistema judicial argentino. En la representación de su vulnerabilidad radican algunos de los principales aportes de estas obras.

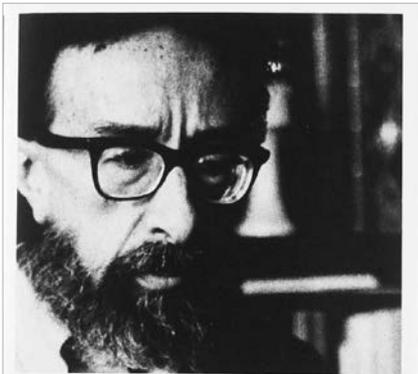
*Donde no hago pie* fue declarada, en marzo de 2022, de interés social y cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. En términos literarios, las dos novelas renuevan una tradición de

obras testimoniales que se han enfrentado en Argentina a la violencia de Estado. El drama que retrata López Peiró es de índole diferente al que Rodolfo Walsh recogió en su obra cumbre *Operación Masacre* (1957). Pero es, otra vez, una historia de violencia absoluta, y más: de un sistema social que le falla sistemáticamente a una parte de su ciudadanía, que no ha logrado educar en formas de respeto a todas las vidas, y todos los cuerpos. Esto significa que el problema no es exclusivo de un país.

Walsh se adelantó por años a las primeras obras de Nuevo Periodismo en Estados Unidos. Como López Peiró se adelantó con *Por qué volvías cada verano* a la explosión internacional del *Me Too*. Se podría decir que se trata de temas que están en el ambiente, pero que el sur latinoamericano torna libros, denuncias, testimonios literarios antes que cualquier otro lugar. El centro de la transformación discursiva no está en los lugares con acceso a medios globales que se lo apropian *a posteriori*, sino en esos lugares donde realmente estalló el cansancio ante la injusticia. Estos matices temporales no deberían perderse de vista cuando se valora la importancia de la obra de la autora para su época, esta época.

El abrazo a la tradición, su forma de dar voz a sujetos violentados, han devenido símbolos literarios de miles de personas que, como ella, buscan justicia. Para volverse un símbolo de esta magnitud hay que tener mucho coraje. López Peiró es todo ese coraje, toda renovación literaria, aun cuando su causa, todavía abierta cuando termina *Donde no hago pie*, anticipe que sigue haciéndole frente a su agresor en la vida y, acaso, en otra novela.

por **Dainerys Machado Vento**



Juan Eduardo Zúñiga  
*Recuerdos de vida*



# La literatura como salvación

Juan Eduardo Zúñiga  
***Recuerdos de vida***

Galaxia Gutenberg  
123 páginas

*Recuerdos de vida* es un libro de apenas 120 páginas. Tratándose de las memorias de un nonagenario que empleó siete años en escribirlo, resulta ciertamente un libro breve, muy breve. Hoy, en la edad de oro de la autoficción, desconcierta esta brevedad. O bien el autor expurgó con excesivo celo los hechos irrelevantes de su vida, dejándola en el puro esqueleto, o bien le falló la memoria y sólo fue capaz de evocar algunos episodios significativos.

La autobiografía es el género favorito de personas que han vivido vidas fuera de lo común o que desde jóvenes decidieron llevar la contabilidad de sus actos a fin de rememorarlos llegado el momento. El caso de Zúñiga es un poco especial: ni su existencia ha tenido nada de inaudito o extraordinario, ni ha llevado un diario que le permitiera reconstruirla con pelos y señales. Su libro es una evocación fragmentaria y no siempre coherente hecha desde la memoria, un encaje casi aleatorio de escenas sin otra conexión que la conciencia de alguien que recuerda y olvida como cualquiera, al azar, caprichosamente. Esto defraudará a algunos,

pero habrá también quienes lo aprecien en lo que vale, pues no es precisamente habitual encontrarse con unas memorias en las que el autor confiesa que el sentido de la propia existencia no se deja comprender fácilmente y que, puestos a recordar, lo mejor es no forzar las cosas.

Nacido en Madrid en 1919, Zúñiga debe su fama a sus relatos ambientados en la Guerra Civil y sus ensayos sobre literatura rusa. Estos fueron los dos temas principales a los que dedicó su carrera como escritor. Nada de particular tiene, por eso, que en *Recuerdos de mi vida* jueguen un papel fundamental. Cuando en las primeras páginas, evocando su infancia, recuerda el día en que clavó con chinchetas en la pared de su cuarto unas láminas recortadas de un catálogo de Espasa con el cuadro de Gué «Pedro el Grande y su hijo» y el de Repin «Los cosacos zaporogos escriben una carta al sultán turco», sabe por supuesto que aquello fue algo casual, pero también que la casualidad determina en gran medida el destino humano, y que aquellas dos imágenes encontradas al azar fueron

su primera aproximación a un mundo que luego nutriría su inspiración literaria: el mundo eslavo.

Zúñiga fue un niño solitario, tímido, enfermizo y propenso a materializar sus fantasías, algo que preocupó a sus progenitores. Volcado en los libros, como le ha ocurrido a tantas personas obligadas a permanecer en cama muchos meses durante la infancia, sus recuerdos de aquella época giran principalmente en torno a ellos. El lector de estas memorias se enterará de montones de detalles ligados con dicha afición y muy pocos, poquísimos de su vida. No sabemos de que vivió o quienes fueron sus amores (salvo que su primer amor fuera también el último), pero sí, por ejemplo, el día exacto en que visitó por primera vez la Biblioteca Nacional o el texto que entonces consultó, una revista inglesa dedicada a la arqueología egipcia. ¿Discreción?, ¿pudor?, ¿sentido de la amenidad? Un poco de todo, aunque no hay que olvidar que en este género de libros es el autor quien sopesa su pasado y que recuerdos como su pasión por el mundo de los faraones y los jeroglíficos le

importan más que los juegos infantiles o los amoríos adolescentes porque a ellos remonta su posterior dedicación a las lenguas, una de las actividades esenciales de su vida adulta.

Con idéntica precisión, la precisión del acontecimiento decisivo, evoca el momento exacto en que cayó en sus manos el libro de Iván Turguénev *Nido de nobles*, primer libro ruso que leyó. Con él nacería una afición que daría notables frutos (recordemos *Desde los bosques nevados*, un conjunto de ensayos centrado en tres de sus autores predilectos: Pushkin, Turguénev y Chejov). y que él aclara con una frase ligeramente hermética: «Debí haber buscado un hogar, pero busqué un país para ser su hijo». El desencanto que le producía la España de Franco, también su propia familia, a la que apenas menciona, le llevó a idealizar el mundo ruso del que procedían los temas y escritores que más le atraían. El estilo alusivo, la presencia de la naturaleza y su conexión con los estados de ánimo, la distancia afectiva, la atención a los matices emocionales característicos de la literatura rusa de finales del XIX y principios del XX marcaron profundamente su genio como escritor porque eran probablemente su propio genio.

Evidentemente, esta pasión literaria por el mundo ruso fue, también, una vía de escape. La España que le tocó vivir en su juventud no le gustaba. Tampoco conseguía identificarse con ninguno de los tópicos nacionales, acentuados tras la victoria de Franco. Por ese motivo, Zúñiga volcó su interés en las naciones y lenguas de la Europa oriental, algo que tuvo consecuencias en su carrera literaria, escribiendo y publicando varios textos divulgativos sobre Hungría, Bulgaria o Rumanía. Hombre de escritorio, careció, sin embargo, del coraje necesario para saciar sus ansias de conocer estos mundos. Sus memorias no hacen referencia a más viajes que los imaginarios, como si nunca hubiera salido fuera de Madrid. Ni que decir tiene que tampoco se perdió mu-

cho. La realidad lo habría decepcionado. Descubrir a qué habían quedado reducidas las naciones que amaba una vez sometidas al yugo soviético probablemente le habría resultado muy doloroso. El deslumbramiento que sintió, por ejemplo, con el mundo que se describe en las novelas de Panait Istrati difícilmente hubiera resistido el cotejo con la Rumanía comunista. El propio Istrati, amigo en principio de la revolución, sufrió un terrible desengaño cuando visitó a finales de los años 20 la Rusia de Stalin, fruto de lo cual fueron los tres tomos de su demoledor *Rusia al desnudo*.

El otro rico manantial de la memoria de Zúñiga es la Guerra Civil, que vivió en Madrid, encerrado en un piso de la calle Bravo Murillo del que, según afirma (aunque lo desmiente luego), no podía salir por carecer de documentación. Ni el riesgo que suponían las bombas franquistas, ni las patrullas militares que podían detenerlo, impidieron que se arriesgara a ver con sus propios ojos lo que estaba pasando en la sitiada capital de España. De hecho, al cumplir dieciocho años fue llamado a filas y declarado inútil, hecho que en medio de la guerra no evitó que tuviera que ir todos los días al cuartel. Las cosas que vio, oyó y vivió le proporcionarían un cuarto de siglo más tarde material suficiente para los relatos a que debe su fama. La *Trilogía de la guerra civil* (*Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* y *Capital de la gloria*) son el fruto de esas vivencias transformadas en materia literaria cuando, ya en plena madurez, comprendió que «la literatura conlleva una rectificación del mundo».

Ya he dicho que los recuerdos de Zúñiga apenas incluyen escenas o anécdotas que no estén relacionadas directa o indirectamente con los libros. Su vida entera parece haber girado siempre en torno a ellos. Aunque no hay muchos nombres de personas en sus memorias, los que hay suelen tener también siempre que ver con el mundo

literario. Mientras que habla de reflón de sus progenitores o de su familia, dedica una página entera a Cansino Assens o a los relatos de Sherwood Anderson, escritor en el que encuentra perfectamente reflejados sus estados de ánimo juveniles: «ilusiones irrealizadas, afectos contenidos, amores no expresados que en el secreto de la timidez se mantienes como un fuego ...» ¿Qué ilusiones o que amores son estos? No lo dice. Zúñiga es extremadamente pudoroso incluso cuando habla de su esposa, la única mujer concreta a la que menciona. Eso sí, lo poco que dice es de una ternura deslumbrante. «Yo admiraba las escenas amorosas en la pintura de Chagall (...) y quise entrar en uno de sus cuadros y ser la pareja de amantes que se besa oyendo la melodía del violinista en el tejado, ser uno de los personajes del pintor ruso que para siempre será imagen de vencer la tristeza con el arte».

Cuando uno cierra la obra tiene la impresión de que su autor fue un hombre orgulloso de sus aspiraciones más que de sus logros. Los libros, tanto los de los otros como los escritos por él, constituyeron un reducto donde poner a salvo la propia conciencia y sus ideales. Consciente de que la vida es un proceso de lenta maduración y que hasta que no se produce un cierto reconocimiento externo tendemos a desmerecer lo que hemos hecho y realizado, vivió buena parte de su vida sin creerse realmente un escritor. Al repasar su existencia desde la altura de los casi cien años, se da cuenta, sin embargo, de que, al margen de sus éxitos, sus aspiraciones fueron razonables y satisfactorias. Tal y como él la ve, su vida consistió en un continuo oponerse a la gran ofensiva contra la tradición cultural de Occidente acontecida en el siglo XX. De ahí le vino el deseo y la necesidad de escribir, la tarea a cuya evocación consagra esencialmente este libro.

por **José María Herrera**



## Porque la magia no se rebobina

### Mis días con los Kopp Xita Rubert

Anagrama, 2022  
152 páginas

Existe entre los pocos honrados reseñistas que quedamos una norma de cortesía no escrita en virtud de la cual no resulta de recibo ser cruelmente crítico con el libro de un debutante, al que lógicamente se le supone todavía en proceso de tentativa, buscándose en el mejor de los casos una personalidad. Se trata en efecto de una norma condescendiente, basada (supongo) en el hecho de evitar que determinadas valoraciones tempranas puedan acabar sin razón con

la en muchos casos insegura voluntad del que está empezando a escribir. ¿Qué debería ocurrir entonces cuando aparecen debuts tan deslumbrantes como *Mis días con los Kopp*, de Xita Rubert (Barcelona, 1996)? ¿Tendría el crítico que atemperar los elogios, por miedo a que sus palabras pudieran afectar de manera excesivamente positiva a la autora? El mismo razonamiento de fondo debería en un principio presidir tanto un caso como otro, pero lo cierto es que la balanza nunca se ha mostrado equilibrada en este sentido, siendo así de lo más extraordinario encontrar primeras novelas tan hondas y refrescantes como esta, tan prometedoras a su vez de una futura y brillante carrera literaria por delante, y los lectores atentos que lo veamos.

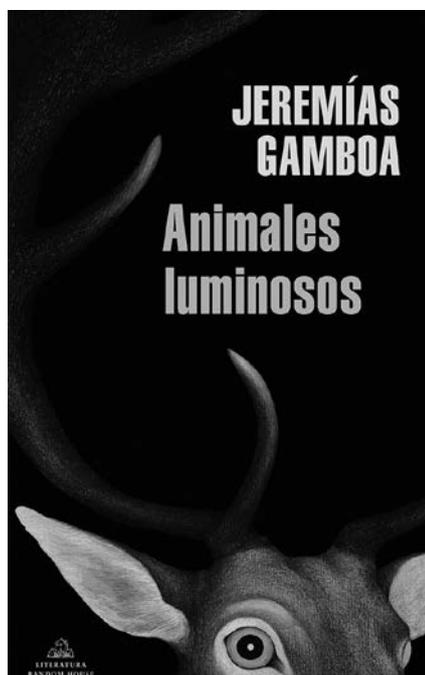
Sentado lo anterior, podría decirse que el principal espectáculo que nos depara Xita Rubert en *Mis días con los Kopp* no es otro que el de asistir al levantamiento de todo un mundo minúsculo y complejo de relaciones sociales y afectivas a través del breve encuentro de cuatro muy educados y bien posicionados personajes (más una estupefacta narradora) que en poco más de dos días quedarán perfectamente definidos en sus extravagantes idiosincrasias a través de sus acciones, todo ello en escasas ciento cincuenta páginas. Es fácil ver así en esta novela una privilegiada crítica a cierta clase alta supuestamente intelectualizada, tan sobrada en sus supuestos poderes como inmadura en sus innegables comportamientos, siendo quizás esto una consecuencia de lo otro. La cuestión es que leyendo *Mis días con los Kopp* me he acordado de aquella gran respuesta que dio el célebre Manuel Halcón, escritor y académico, conocido terrateniente y en su momento afín al régimen franquista, al ser preguntado con sorna acerca de la temática de muchas de sus novelas, especialmente aquellas que retrataron con bisturí la vida de los señoritos en el campo andaluz: «No definiendo esta mentalidad, que considero anacrónica –diría–, pero pienso que alguien debe detenerse a testimoniar un poco sobre la lenta evo-

lución de estos señores». Y es eso, pues por las razones que sean, es justo reconocer que las clases pudientes no han sido normalmente tratadas (ni bien ni mal) en la narrativa reciente española, siendo ya solo por este motivo llamativo, al menos desde un punto de vista literario-sociológico, el muy ácido debut de Xita Rubert.

Con todo, el principal mérito de esta novela recae sin duda en el desparpajo con el que se desenvuelve la autora especialmente a la hora de ir creando un constante e *in crescendo* estado de tensión narrativa alrededor de su personaje estrella, el enigmático y maravilloso Bertrand, auténtico y atípico *elephant in the room*, que habilita a Rubert a jugar con el humor, el estupor, la indignación, la ira, el amor y el horror en pocos metros cuadrados. Se podría decir de hecho que *Mis días con los Kopp* es por encima de todo una novela psicológica, si no fuera por la carnalidad de los hechos que retrata, incluidos sus desvaríos sobrenaturales (y hasta aquí podemos leer). Resulta igualmente interesante el camino que la autora hace recorrer a su protagonista, testigo de excepción de los hechos narrados, representada casi como una chica florero en las primeras páginas para, una vez realizado el viaje (¿sentimental?) que aquí se le depara, acabar interpretando en las últimas el papel de madre espiritual de todos esos adultos sin destetar. Dicho viaje se despliega ante los ojos del lector a través de un elocuente y profundo (y en ocasiones, por qué no decirlo, demasiado denso) fraseo circular a lo Thomas Bernhard, apoyado este en un brillante y alocado imaginario discursivo tan solo visto por aquí en la narrativa de la gran García Llovet.

Porque «la magia no se rebobina», se dice en un momento dado en la novela, *Mis días con los Kopp* se va construyendo ante nuestros ojos, haciéndose cada vez más grande, a medida que leemos, reivindicándose en cada página como uno de los más impactantes debuts españoles de los últimos años.

por **Fran G. Matute**



## Noches juveniles en EE.UU.

Jeremías Gamboa  
***Animales luminosos***

Literatura Random House  
224 páginas

No es muy extensa por ahora la trayectoria de Jeremías Gamboa (Lima, 1975), con un libro de cuentos (*Punto de fuga*, 2007) y una novela, *Contarlo todo* (2013), en su haber, a lo que hay que añadir el libro de crónicas *Cuba Stone* (2016). Pero tal cosa no ha impedido que haya recibido todo tipo de parabienes de figuras relevantes del ambiente literario español e hispanoamericano. De esta su segunda novela, de título algo dudoso para lo que en ella cuenta,

*Animales luminosos*, tenemos una impresión de extrañeza. Más allá de un ejercicio de construir una novela que suceda durante una noche, que es un reto interesante, a mi modo de ver cuesta penetrar en una narración que se diría que se queda en tierra de nadie.

Fundamentalmente, Gamboa crea a una serie de jóvenes personajes que irán hablando y relacionándose durante unas cuantas horas. Uno de ellos es Todd, natural de Minneapolis y de veintiocho años, que trabaja en un restaurante «que lleva el nombre de un animal de esta zona de la llanura norteamericana donde él no nació ni se crio, y a la que aún no se acostumbra del todo». Tiene una visión de América Latina, que comparte con otro joven, Nate, algo estereotipada o romántica, pero al fin y al cabo se trata de una mirada curiosa por esa parte del mundo, que contrastará con la visión de un chico extranjero hacia los Estados Unidos. De este, el protagonista, no se le conocerá el nombre hasta bien avanzado el texto; de hecho, se le presenta como alguien más bien marginal, metido en un campus norteamericano buscando su camino aún en la vida, casi deseando olvidar sus orígenes.

El relato recrea un mundo algo anterior a que se impongan los teléfonos móviles y las redes sociales, donde aún tienen peso las relaciones cara a cara y donde se va perfilando la vida norteamericana fusionada con la hispana, como pudiera ejemplificar el caso de Nico, un chico de Tucson de padres colombianos. *Animales luminosos* bebe de un cuento perteneciente al segundo libro de cuentos del autor, «Luces», y de su vida en torno al año 2005, de las noches vividas en Boulder, Colorado, como estudiante peruano becado en el departamento de español, y de observar a tantos otros venidos de diferentes partes. Es una apuesta arriesgada, casi escribiendo en tiempo real, y en ese meritorio objetivo reside también su hándicap.

Y es que creo que el mundo nocturno, alargándose en asuntos menores para el lector, no se explota con fuerza

a efectos novelescos, ni el ambiente universitario, que tanto juego ha dado en muchas ocasiones en el terreno literario, sobre todo en el mundo anglosajón. La novela, de esta manera, se va limitando a una sucesión de diálogos y relaciones entre personajes juveniles que, a mi juicio, no trasladan al lector a escenas intensas de conflicto, drama, humor, no importa qué. Lo cierto es que se extienden las explicaciones del pasado de los personajes dentro, ciertamente, de un ambiente atractivo, pero todo se asienta en demasía en charlas amables, por así decirlo, o en explicaciones de los antecedentes biográficos de los personajes, más alguna sorpresa, como el posible embarazo de una chica.

Precisamente, este detalle personal lleva a Gamboa a mostrar cómo se plantean la vida estos muchachos, «conscientes de estar en el límite de una vida que se acaba y de otra muy distinta que podría empezar si no hacen nada y dejan que la naturaleza siga su flujo». En efecto, se trata de «chicos universitarios de los primeros años del siglo veintiuno en un país desarrollado del norte, y la naturaleza ya no es lo omnipotente que fue para sus abuelos o bisabuelos». Pero, de nuevo, a mis ojos Gamboa no profundiza en esa situación, quedándose en la superficie de las cosas que se van asomando y que tienen que ver con la identidad, la emigración, etcétera. Una reunión de estudiantes, en definitiva, en que van proliferando muchas conversaciones bastante vacuas –por ejemplo, una inicial sobre si el lugar «donde vivían todos *era* o *no era* una ciudad. Así de antojadizo–, a lo largo de unas páginas en las cuales se irá conociendo el origen peruano del protagonista, hasta que le llega la experiencia del amor.

por **Toni Montesinos**



# Los que vuelven son siempre otros

Diego Muzzio  
***El ojo de Goliat***

Entropía  
186 páginas

*El ojo de Goliat* es una novela de desdoblamiento. Sobre todo, de los desdoblamientos que produce la locura: tanto la locura de la guerra como la más literal, la de los neuropsiquiátricos, esa que genera que los aspectos más oscuros o más impensables de una persona salgan a la luz.

Es el año 1922. El psiquiatra Edward Pierce dirige una exclusiva institución mental ubicada cerca de Edimburgo. Se especializa en tratar los efectos de la

«neurosis de guerra» —el nombre que por entonces se le daba al trastorno por estrés posttraumático— en sobrevivientes de la Primera Guerra Mundial, de la que el propio Pierce ha participado. Una noche recibe a un paciente especial: David Bradley, «el nadador psicótico» que da título a la primera de las tres partes de la novela. Bradley ha vuelto de la guerra sin consecuencias demasiado notorias, pero su salud psíquica se derrumbó tras ser enviado a trabajar a un faro conocido como «*El ojo de Goliat*» y ubicado en alta mar, cerca de Tierra del Fuego, en el extremo sur de la Argentina y del continente americano. Algo así como el fin del mundo.

A partir de esa consigna inicial, con un lenguaje atildado y preciso y una sórdida intriga que aumenta con cada página, la novela describe las profundidades en las que podemos abismarnos los seres humanos. Por un lado, la atroz carnicería de la guerra de trincheras. Por el otro, los demonios que pueden habitar la mente de una persona, en particular cuando sobre ella se ciernen la desesperación y la soledad. En tercer y no menor lugar, los peregrinos recursos a los que los científicos pueden echar mano en su afán de curar a otras personas y —más todavía— de triunfar sobre sus colegas.

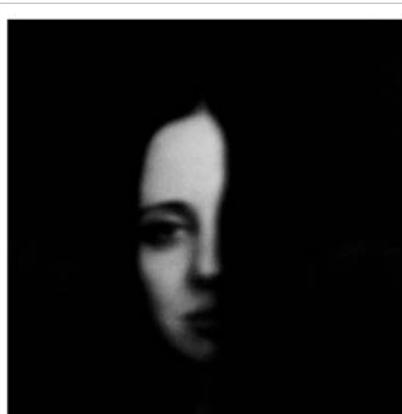
Sumidos en esa realidad, para los personajes parece haber poco espacio para la ficción. De hecho, insisten en manifestar su desdén hacia la literatura. Pierce «desaconsejaba la ficción; consideraba que la lectura debía ser una actividad intelectualmente provechosa y no un simple pasatiempo» (p. 14). Por eso, «no solía perder el tiempo en novelas» (p. 17), con excepción de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, la fábula por excelencia sobre el desdoblamiento de la personalidad (de hecho, uno de los personajes es primo de Robert Louis Stevenson). Bradley, por su parte, anota en su diario: «No leo poesía, ni novelas: hábitos ociosos» (p. 60); «Las morbosas fantasías de poetas y novelistas siempre me han dejado impasible» (p. 95). Sin embargo —como suele ocurrir— la literatura se abre camino: a través de

un volumen con poemas de Coleridge que aparece misteriosamente en una maleta, de «un curioso volumen escrito por un tal William H. Hudson» (p. 15), de una crónica policial firmada por «un tal Horacio Quiroga» (p. 67), y fundamentalmente a través de *Alicia en el país de las maravillas*, fábula sobre el desdoblamiento del mundo que se cuelga en la vida de Pierce en forma de pequeñas citas que un viejo amor dejó en bolsillos, cajones y otros resquicios de su cotidianeidad. Así es como Lewis Carroll se cruza en el camino del psiquiatra (y en el de nosotros, los lectores) para recordar que «la imaginación es la única arma en la guerra contra la realidad» (p. 35).

Nacido en Buenos Aires en 1969 pero afincado en Le Mans, Francia, desde hace casi dos décadas (quizá por eso en esta historia «la Argentina es nada más que una vaga referencia», como apunta Luciano Lamberti en el texto de la contraportada), Muzzio ha publicado seis libros de poesía, cuatro de cuentos infantiles, dos de relatos y uno de *nouvelles* hasta llegar a *El ojo de Goliat*, su primera novela. Como si hubiera tenido que avanzar poco a poco hacia textos más extensos. Las formas breves, no obstante, tienen su lugar en la novela: en el diario de Bradley, que retrata su descenso a los infiernos y que constituye la segunda parte de la obra. La tercera parte se titula «El caos y la noche», cita del libro *La guerra como experiencia interior*, de Ernst Jünger.

En definitiva, la novela nos recuerda que «los hombres que un día se van a la guerra no regresan jamás. Los que vuelven son siempre otros: los dobles de los que una vez se fueron» (p. 166). Aunque también sugiere tener presente que las guerras no siempre se desarrollan entre trincheras y metralla y gas venenoso. En ocasiones, el campo de batalla son los bolsillos, los cajones y otras vulgares locaciones de la vida cotidiana.

por **Cristian Vázquez**



Albert Lladó  
*Malpaís*



## Barcelona, un mito en combustión

### Albert Lladó *Malpaís*

Galaxia Gutenberg, 2022  
159 páginas

«Malpaís» es la palabra que nombra los territorios áridos que quedan tras la erupción de un volcán, los campos recientes de lava donde se supone que nada se puede plantar. Pero como nos recuerda Albert Lladó (Barcelona, 1980) en la novela así titulada, la memoria del fuego no siempre es estéril.

Tampoco la nuestra se queda inerte en el pasado. Si la incitamos a mirar hacia delante, se convierte en un artefacto de la imaginación. Mediante la utiliza-

ción de correspondencias, *Malpaís* pone en relación realidades aparentemente irreconciliables, algunas veces muy alejadas histórica y conceptualmente, para construir un sentido unitario. Felipe Soto y Chantal llevan vidas paralelas que apenas se tocan salvo al final, pero como héroes de la tragedia clásica, ambos se sirven de la memoria, posiblemente inútil como un campo de lava, para construirse un mito desde el que levantar, a modo de relato iniciado en la infancia, una justificación de cada uno de sus actos en la vida.

La literatura también le sirvió a Lladó para la reconstrucción del pasado en su novela anterior, *La travesía de las anguilas* (Galaxia Gutenberg, 2020), ambientada en la Barcelona de las olimpiadas del 92, pero en la periferia del fasto. En aquella ocasión, la memoria personal adquiriría forma y sentido mediante conexiones del pasado con el futuro que le otorgaban un sentido tan individual como colectivo. Hay un efecto espejo entre ambas novelas, *La travesía del espejo* y *Malpaís*, al ofrecer ambas al lector la posibilidad de cuestionar la manera en que se construyen los relatos oficiales. Si en aquel caso era la euforia de las olimpiadas, *Malpaís* pone el foco en el independentismo desde un ligero desvío temporal hacia el futuro. La acción transcurre en los años 2033 y 2034, año en que Cataluña se proclama Estado independiente mediante referéndum. Ese ligero desvío temporal, de manera semejante al que establece en *Homo Lubitz* Ricardo Menéndez Salmón, un autor con el que Lladó tiene puntos en común por su raigambre filosófica y la actitud ante el lenguaje, le permite trabajar un acontecimiento de futuro más o menos inmediato, sea posible o no, con asideros en una realidad prevista sin caer en el desborde de la ciencia-ficción. De este modo, logra también facilitar un cruce repleto de matices entre la Historia oficial de las instituciones y la historia en letra pequeña de unos personajes que no suelen tener voz ahí fuera.

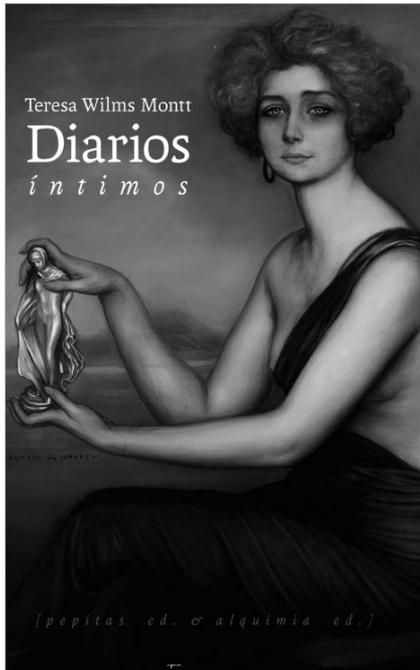
Chantal y Francisco Soto son los ejes que vertebran los acontecimientos narrados en torno a una antigua Casa de

Postas del centro de Barcelona que durante décadas ha sido okupada como hospedaje transitorio de personas sin hogar. Como apuntaba más arriba, ambos personajes han sufrido un expolio y crecen desde su propio relato a lo largo de una trama que los devora como si de una selva se tratara, cada uno a costas con la suya, envueltos en un torbellino de inercias que les exige respuestas individuales. Pero es, sobre todo, el personaje de Chantal quien encarna la vulnerabilidad más extrema y, a la vez, va creciendo como figura ancestral, criatura trágica dotada de un coraje que le viene de estirpe, de figura mítica con un destino trágico.

Al igual que ambos personajes, *Malpaís* va mutando formalmente en una especie de hackeo de géneros. La voz narrativa es la de un cronista que reconstruye los hechos desde la literatura, y desde ella transita por el ensayo, discurre lateralmente por la filosofía y concluye con una tensión narrativa cercana al thriller. Albert Lladó lo ha dicho en alguna ocasión: «En realidad, la literatura que me interesa hace eso, leer la tradición para subvertirla». Esa subversión se manifiesta en este caso desde dos latitudes muy transitadas por el autor a lo largo de su formación: el teatro y la filosofía. Alguno de los fragmentos que vertebran la estructura tienen una puesta en escena de carácter dramático integrada en la narración con diálogos elaborados de personajes frente a frente en una atmósfera oscura, neblinosa. El silencio adquiere entonces una relevancia dramática inusual en la narrativa convencional. Por otro lado, le experiencia del autor en el ámbito filosófico, su trabajo mano a mano con Marina Garcés en la necesidad de bajar la filosofía a la calle, está muy presente con experiencias concretas del autor integradas ahora en la ficción.

En definitiva, *Malpaís* se abre a diferentes niveles de lectura y arriesga en cada una de ellas con una propuesta muy personal a la que merece mucho la pena seguirle la pista en el futuro.

por **Jaime Priede**



# Tereso, Thérèse, Teresa

## Teresa Wilms Montt *Diarios íntimos*

Pepitas de calabaza  
200 páginas

«Este es mi diario. En sus páginas se esponja la ancha flor de la muerte diluyéndose en savia ultraterrena y abre el loto del amor, con la magia de una extraña pupila clara frente a los horizontes. Es mi diario. Soy yo desconcertantemente desnuda, rebelde contra todo lo establecido, grande entre lo pequeño, pequeña ante el infinito... Soy yo... Teresa de la †». Así, en el invierno de 1918, y bajo uno de los múltiples pseudónimos que empleó

a lo largo de su fugaz vida, se expresa Teresa Wilms Montt, una mujer entre el eros y el tánatos, una mujer pionera y subversiva que abrió caminos para la libertad femenina y sufrió sus dolorosas consecuencias. Cada vez me parece más urgente para el feminismo actual conocer y reivindicar la genealogía de mujeres que rompieron —o intentaron romper— con el yugo patriarcal. Sus vidas son inspiración y referencia para el presente. Y, en este sentido, con Teresa existía una deuda insoslayable.

Gracias al sello Pepitas, en colaboración con Alquimia Ediciones de Chile, podemos gozar ahora de la lectura de los diarios completos de esta poeta irreplicable. Viajamos desde unas primeras páginas en tercera persona que narran la soledad de una niña incomprendida, una época de palacete burgués en Viña del Mar con un padre que la llama «mi Tereso» entre seis hermanas muy femeninas —es decir, muy sumisas—, hasta llegar prácticamente al momento de su suicidio con Veronal en París, con esa cruz de mártir en su firma.

Entre ambos extremos, la libertad de la nueva «Thérèse» después de huir del encierro forzado en el convento chileno de la Preciosa Sangre. Llegó allí acusada de adulterio por un marido celoso: celoso, sobre todo, del fulgor que despedía una joven brillante en pleno vuelo. Buenos Aires, Nueva York y, finalmente, Europa. Años de amistad, de tertulias y de risas con Vicente Huidobro, Edwards Bello, Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Benavente, Valle-Inclán, André Breton, Paul Éluards o Max Ernst. Una más entre ellos. Hasta el magnate André Citröen se enamora de ella y le propone matrimonio, formar una familia. Pero eso ya lo había hecho antes Teresa.

Alejada de sus dos hijas, Elisa y Sylvia, la autora vive en una tensión permanente. Disfruta la vida bohemia, de camaradería y nocturnidad con hombres artistas. Pero no olvida su condición de madre. La situación desprende tal modernidad que apabulla: deme-

diada entre el placer y el deber. Se deprime, se refugia en la tristeza. Si en el cautiverio del convento había escrito «morir, dormir, soñar acaso... ¡Qué hermoso fuera, qué excelso! Dormir eternamente en la fosa, sin otro abrigo que la piedra helada», poco antes del gesto final dirá: «¿Me muero estando ya muerta, o será mi vida muerte eterna...?». El carácter confesional de sus diarios convive con el lirismo y la expresividad dramática que caracteriza a la poeta. Tras dos días agonizando en un hospital parisino, Teresa Wilms Montt es enterrada en el cementerio de Père-Lachaise, cerca de Oscar Wilde, otro pionero, otro incomprendido.

Desde la cubierta del libro de Pepitas, Teresa nos mira con sus ojos glaucos transformada en óleo por obra y gracia de Julio Romero de Torres. *Femme fatal*, suicida, autora de cinco libros —cuatro de prosa poética y uno de cuentos— escritos entre los veintitrés y los veintiséis años, casi nada. Una vida corta e intensa que hace pensar en las vidas largas, infructuosas y repetitivas que arrastramos el resto de mortales. Su mirada recuerda a otra artista suicida con veintitantos, y de la misma época dorada de la libertad femenina, esa época de entreguerras que alumbró a la *garçonne* y a la *flapper*. Se trata de la escultora y poeta Marga Gil Roësset. Buscad sus fotos. Miradlas sin prisa. ¿Mujeres adelantadas a su tiempo? Más bien necesarias para abrir vías de futuro. Escribió Wilms Montt en su diario: «Mi opinión sobre las mujeres es tristísima y muchas veces me avergüenzo de ser mujer... Sin ser malas lo aparentan, son débiles, orgullosas, profundamente estúpidas y vanas. ¡Son animales de costumbre!». Ella no quiso ser así. Una vez le preguntaron: «¿Qué hubiera querido usted ser?». Ella contestó: «Lo que soy. De cualquier otro modo me habría aburrido más». Grande, Teresa.

por Purificació Mascarell



## La voz del monstruo

Eduardo Ruiz Sosa  
**El libro de nuestras ausencias**

Candaya  
462 páginas

La desmesura es a la vez fondo y forma, un espíritu negro que trasciende y sus hiperbólicas raíces en tierra. La desproporción del hipertrofiado monstruo del horror. Imagino que si el legendario Marlow de Conrad intentara cercarlo en el siglo XXI, ya no encontraría un Kurtz capaz de nombrarlo, porque en el reino de lo inefable, la afonía es la norma.

Me explico. El rodeo viene a propósito de lo que no se puede hablar: aquello de lo que trata *El libro de nuestras au-*

*sencias*, la segunda novela de Eduardo Ruiz Sosa (Culiacán, 1983). Si es banal –como quería Hannah Arendt– o no, poca importancia tiene, porque igualmente escapa a toda lógica, lenguaje y representación.

Supongo que se requieren 460 pp. como las de Ruiz Sosa para apenas insinuar el asunto, pero lo intento por deferencia al lector. Imaginemos el Maracaná a rabiarse de gente. Ahora imaginemos tres o cuatro estadios como ese, según estadísticas oficiales, pero quién sabe. Pues ese es el número estimado de ausencias sólo de los últimos quince años, desde que Felipe Calderón declaró «la guerra al narco» en 2007. Inútil contabilizar las anteriores, durante la infancia del monstruo; porque esa cifra ya es cegadora. Junto a ella el total de caídos de las «guerras floridas» –como decía Bolaño– de los setentas parece una broma. Pero quizá lo peor de todo sea que un tercio o más de esas ausencias lo serán por siempre. Jamás podrán ser identificadas porque nada queda de ellas en esa gigantesca fosa común llamada México.

Ese vacío imposible de escamotearlo es monstruoso. «Ni carne ni ausencia de carne» es el *leitmotiv* que percute una múltiple voz narrativa a lo largo de la obra, porque entre otras cosas esta novela es también una suerte de teoría de la representación dramática. O incluso un tratado sobre los límites de la representación a secas, cualesquiera que sean los lenguajes artísticos empleados y la palabra por descontado: «mural de los ausentes / una colección un museo un perdulario un límite / esta es la frontera, la única frontera posible, ninguna otra tiene validez delante de estos cuerpos» (p. 61).

Le ahorro al lector la peripecia de una trama que le conviene descubrir por sí solo. Solo apunto su detonante: la desaparición de Orsina, una actriz que lidera una suerte de compañía salvaje, y esa pandilla de huérfanos intérpretes sale en su búsqueda a la intemperie de un teatro del horror a cielo abierto. El que recorren y excavan las rastreadoras entre las fosas clandestinas de la

sierra de Culiacán. ¿Cómo se reconoce un hueso de una piedra? El hueso se pega a la lengua, explican las expertas.

La lengua, sí. La pregunta que plantea esta novela es cómo hablar de aquello que escapa a toda representación, eso que ni el lenguaje puede arañar. Pues forzando sus costuras o, ya de plano, inventando uno nuevo, parecería que propone Ruiz Sosa: reventar la puntuación y el uso de mayúsculas, escandir las frases como si fueran versos, partir y soldar entre sí las palabras rotas y las voces quebradas... Así cuaja una insospechada eficacia expresiva en un relato de dolorosa contundencia. Cabe aclarar que estas innovaciones formales Ruiz Sosa ya las había comenzado a explorar en los meritorios relatos de *Cuántos de los tuyos han muerto* (2019), pero adquieren aquí la solvencia de un salto cualitativo magistral.

Con todo, esta no es la principal exigencia que se plantea al lector, sino del tipo emocional. Se trata un relato absolutamente legible, hipnótico y arrollador. Una novela polifónica a lomos de una única voz que las contiene a todas: las presentes y las ausentes, las del pasado y las del futuro, las de las víctimas y las de los verdugos. Una voz monstruosa –como la del Visitador General de la Nueva España José de Galvez en su periplo genocida periplo en el siglo XVIII o la cruel atracción circense del XIX Julia Pastrana– que nos engulle para conducirnos desde sus entrañas hacia lo innominado.

Apuesto a que ningún lector saldrá indemne de este viaje, porque no se trata de un amable periplo circular, como el de Ulises, sino de la correntosa marcha acumulativa de un palimpsesto que no cesa: «no son los mimos muertos, pero es la misma muerte». La prosa de Ruiz Sosa es absolutamente necesaria y, sin duda, una de las mejores de la literatura latinoamericana actual.

por Matías Néspolo

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Don / Doña \_\_\_\_\_

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

Ciudad \_\_\_\_\_

CP \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_

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

Email \_\_\_\_\_

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

## PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

### ESPAÑA

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

### EUROPA

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

### RESTO DEL MUNDO

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

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5 €

