

nº 868

5 €
Noviembre 2022

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

NONA FERNÁNDEZ

Dossier

**LITERATURA Y
MEMORIA COLECTIVA**

PATRICIO PRON
DIEGO ZÚÑIGA
CYNTHIA RIMSKY
MARIO MARTÍN GIJÓN
RODRIGO FUENTES

Mesa Revuelta

**PACO CERDÁ
JASPER VERVAEKE**

Crónica

GABRIELA YBARRA

“

**El relato colectivo es imposible,
lo que nos queda es poder traducirlo
a nivel de fragmentos**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Pilar Cancela Rodríguez

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

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Santiago Herrero Amigo

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Elena González González

Director Cuadernos Hispanoamericanos
Javier Serena

Comunicación
Mar Álvarez

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

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

Diseño
Lara Lanceta

Fotografía de portada de Sergio López Isla

Depósito Legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250x
ISSN digital
2661-1031
Nipo digital
109-19-023-8
Nipo impreso
109-19-022-2
Avda, Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915 838 401

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

La revista puede consultarse en:

www.cuadernoshispanoamericanos.com

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

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

De venta en librerías: distribuye Maidhisa
Distribución internacional: PanopliaDeLibros

Precio ejemplar: 5 €

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

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
NONA FERNÁNDEZ
por Pedro Pablo Guerrero
- 14** SEGUNDA VUELTA
PEDRO LEMEBEL: FUNDAR LA LENGUA POPULAR CON ALEVOSÍA
por Juan Pablo Sutherland
- 20** DOSSIER
LITERATURA Y MEMORIA COLECTIVA
INFORME SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SITUACIÓN LLAMADA *EL ESPÍRITU DE MIS PADRES SIGUE SUBIENDO EN LA LLUVIA*
por Patricio Pron
- 26** EPÍGRAFE PARA UN LIBRO
CONDENADO: LA LITERATURA CHILENA
por Diego Zúñiga
- 30** FUGA
por Cynthia Rimsky
- 32** CONTRA LA BANALIZACIÓN DEL AYER. LA NOVELA DE LA MEMORIA SEGÚN ISAAC ROSA
por Mario Martín Gijón
- 36** EL ÚLTIMO ROMPECABEZAS
por Rodrigo Fuentes
- 40** CORRESPONDENCIAS
JULIETA VALERO Y BERTA GARCÍA FAET
«QUÉ RECIENTE QUEDA LA ANTIGÜEDAD AHORA»
por Valerie Miles
- 46** PERFIL
CHANTAL MAILLARD. ¿ES PARA TOCAR LA TERNURA?
por Lola Nieto
- 48** CRÓNICAS DEL ASOMBRO
EL MAREO DE LA VIDA COTIDIANA
por Gioconda Belli
- 50** MESA REVUELTA
DICCIONARIO DE LA MEMORIA
por Paco Cerdà
- 54** INTERPRETAR LA EXPERIENCIA AJENA. CONVERSACIÓN CON JUAN GABRIEL VÁSQUEZ
por Jasper Vervaeke
- 60** CRÓNICA
PERDERSE EN EL BOSQUE
por Gabriela Ybarra
- 64** BIBLIOTECA
DISCOTECAS POR FUERA. José María Pozuelo Yvancos
EL VIAJE VERTICAL. Agus Morales
POLITIZANTE PARA MARICOMPENDERSE. Antonio Rivero Taravillo
LA BELLEZA IMPURA DE LUIS ANTONIO DE VILLENA: «MONTE EN DOS CUMBRES DIVIDIDO». Martín Rodríguez Gaona
DELIRIO. ENTRE FANTASÍAS Y ENSUEÑOS. Isabel de Armas
LA MEMORIA DEL ALAMBRE, ¿LA NOVELA DE LA PUTIVUELTA? Eduardo Laporte
RETRATO DE UNA CIUDAD. María Cabrera
EN ALGÚN MOMENTO TODOS EMPEZAMOS A CAER. David Aliaga
POSOS FAMILIARES. Mey Zamora
EL BASURERO DEL CAPITALISMO. Anna María Iglesia
UNA PALABRA SIN CADENAS. Juan Carlos Abril



Fotografía de Daniel Coillón

NONA FERNÁNDEZ

**«El relato colectivo es imposible,
lo que nos queda es poder traducirlo
a nivel de fragmentos»**

por **Pedro Pablo Guerrero**

«Bolaño para mí también es una inspiración tremenda. Abrió un espacio de escritura y de mirada a la literatura que para la generación de nosotros fue superimportante. Era como *observar-nos*, como mirar nuestra historia desde un lugar distinto»

El impulso inicial de las historias que cuenta Nona Fernández en sus libros suele provenir de imágenes, ya sea visuales, poéticas o procedentes de la memoria familiar. Una fotografía, la portada de una revista, un poema de Enrique Lihn, el recuerdo de una abuela, cualquier estímulo lo suficientemente poderoso como para echar a andar el mecanismo de su dinámica inventiva literaria. Su primera novela, *Mapocho* (2002) —sobre el amor de dos hermanos que vagan, como almas en pena, por la capital de Chile—, nació de la conjunción entre su temprana lectura de *La amortajada* de María Luisa Bombal y el impacto que le produjo, muchos años después, encontrarse en un piso de Barcelona con una vieja fotografía de tres cadáveres tirados a la orilla del río que cruza Santiago de Chile. Sus cuerpos, con señas de haber sido acribillados, permanecían a la vista de todo el mundo, en un barrio céntrico, junto a neumáticos viejos y un montón de basura. A plena luz del día.

«La huella de un tiempo oscuro que se reflejaba en las aguas sucias y me invitaba a escribir. La fotografía era de septiembre de 1973», escribe Nona Fernández en el epílogo de la edición española de la novela, publicada por Minúscula, sello que también ha editado *Chilean Electric* (2015), y que este mes presenta un tercer libro, *Space invaders* (2013), aprovechando la residencia de la autora en la Sala Beckett, de Barcelona.

Nacida en 1971, casi toda la infancia y adolescencia de Patricia Paola Fernández Silanes —nombre que ya no usa— transcurrió en dictadura. Experiencia que marcó a su generación tanto como a la de sus padres. En uno de sus libros más recientes, el ensayo *Voyager* (Literatura Random House, 2019), recuerda a su abuela y a su madre insultando, airadas, el televisor cada vez que aparecía Jaime Guzmán, el máximo ideólogo de la nueva constitución política, aprobada fraudulentamente en un plebiscito convocado en 1980. Con frecuencia, escribe la autora, su abuela lanzaba, furiosa, el paño de cocina contra la pantalla, en un «rito

familiar» de ira al que terminó por unirse cuando comprendió su sentido.

No fue, ni mucho menos, la única vivencia de aquella época que terminaría incorporada a la obra de Nona Fernández. Trece años tenía cuando vio la fotografía de un desertor de los servicios de inteligencia del régimen, en la portada de una revista de oposición a Pinochet. El 27 de agosto de 1984, Andrés Antonio Valenzuela Morales, alias el Papudo, suboficial activo de la Fuerza Aérea de Chile, entró a un edificio en el centro de Santiago donde estaban las oficinas de la publicación. Pidió hablar con Mónica González, investigadora especializada en reportajes de derechos humanos. La escena es verídica. Todas las circunstancias lo son. En su novela *La dimensión desconocida* (Literatura Random House, 2016), Nona Fernández solo omite el nombre de la periodista y se desplaza desde la voz en primera persona de la narradora a la del agente de inteligencia. «Quiero hablarle de cosas que yo he hecho. Quiero hablarle de desaparecimiento de personas», fue lo primero que le dijo Valenzuela a su entrevistadora, notoriamente abrumado, antes de soltar un testimonio revelador, minucioso y brutal, registrado durante horas de grabación, acerca de su participación en el arresto, tortura y homicidio de varios opositores al régimen. Sus casos también son recogidos en la novela, entrecruzándolos con la historia del Papudo, que la autora llegó a conocer

a fondo cuando, entre 2011 y 2014, trabajó como guionista de la premiada serie televisiva *Los archivos del cardenal*.

Distinguida en México con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, que reconoce anualmente una obra escrita en español por mujeres, *La dimensión desconocida* —finalista del National Book Award— fue el libro que consagró definitivamente a Nona Fernández fuera de Chile. En la novela alcanzan su máxima expresión el contrapunto entre referencias pop de los 80 —en este caso la conocida serie televisiva de ciencia ficción, fantasía y terror— y una escalada represiva que parecía no tener límites. Con la dificultad agregada, en la novela, de asumir el punto de vista de un victimario angustiado por la culpa: el Papudo.

Estudiaste Teatro en la Universidad Católica a comienzos de los 90. ¿Crees que tu experiencia actoral te ayudó a imponer la voz de ese personaje?

Un libro para mí es interesante en la medida en que me desafía a hacer algo que no he hecho antes —reflexiona—. Si bien yo no he sido una víctima, hablar desde el lugar de las víctimas es un espacio más empático, y creo que ya lo había asumido en parte de mis trabajos. En el Papudo había una zona gris que me atraía mucho: es un villano, pero también un héroe. Es el único agente de inteligencia que en tiempos de dictadura deserta sabiendo todos los riesgos que eso im-

«Ahí comencé a entender que el oficio de la escritura se hacía básicamente a punta de voluntad, a punta de pasión y a punta de ejercicio también, que nadie me iba a enseñar a ser una buena escritora»

plica. Y no solo decide hablar porque ya no puede más con su realidad, sino porque además tiene la conciencia de ser un hombre-archivo y de que todo lo que sabe puede servirle a alguien. Ese gesto me parecía brutal, no podía entender cómo nadie lo había observado con mayor delicadeza, y me parecía interesante asumir ese cuerpo, esa psiquis, esa alma. Tiendo a pensar que en el oficio de actriz he sido entrenada para encarnar gente: buena, mala o lo que sea. Tengo más herramientas para hacerlo y puedo incluso hacerlo gozosamente, entrando y saliendo del personaje sin que eso implique un desgaste anímico feroz. Mientras estoy escribiendo soy el Papudo, pero una parte de mí sabe que es un juego y puedo apagar el computador y seguir haciendo mi vida sin ningún problema.

Ya en el montaje de tu pieza teatral *El taller*, estrenada en 2012, habías hecho un ejercicio parecido al asumir el papel de Mariana Callejas, escritora casada con el agente de inteligencia Michael Townley. Vivían en una casa ubicada

en uno de los barrios más exclusivos de Santiago, donde se reunía un grupo de escritores a conversar de literatura en pleno toque de queda. Los hechos son conocidos porque los recogió en sus crónicas Pedro Lemebel y luego Roberto Bolaño en la novela *Nocturno de Chile*. Sin embargo, el enfoque que les diste tú fue muy distinto.

Yo veía en esa historia una comedia. Es superobvio que un grupo de personas que está hablando de literatura mientras en la casa del fondo están torturando gente es algo horroroso, lo sé, pero la ceguera, la pelotudez de esa gente, me parecía impactante y digna de risa. Había que burlarse de eso, pero, claro, nadie lo veía así. Me aventuré a escribirlo, y fue una aventura muy gozosa también, que me empoderó en la idea de seguir escribiendo teatro.

¿Qué significó para ti el antecedente de Bolaño asumiendo el punto de vista de los verdugos y el acercamiento al mal en novelas como en *Estrella distante* o la propia *Nocturno de Chile*?

Creo que es bien importante. De hecho, en mis obras de teatro siempre pongo epígrafes de Bolaño. Sin duda que esa cercanía al mal y la imposibilidad de entrar del todo en su espacio fue un nutriente de lectura. Las novelas que mencionas y *Amuleto* para mí fueron capitales. Yo creo que *Liceo de niñas* bebe mucho de *Amuleto*, por ejemplo, y *El taller* tiene un epígrafe sacado de *Una novelita lumpen*: «Todos los escritores son unos cerdos», (que a su vez el chileno toma de Artaud). Bolaño para mí también es una inspiración tremenda. Abrió un espacio de escritura y de mirada a la literatura que para la generación de nosotros fue superimportante. Era como *observar-nos*, como mirar nuestra historia desde un lugar distinto.

¿Por qué entraste a estudiar Teatro y no Literatura o Periodismo como tantos escritores chilenos de tu generación?

Cuando niña era parte de la revista del colegio: escribía artículos, cuentos. Ahí

pensé que quizás lo que podría definir mi profesión era estudiar algo afín a la escritura; ser periodista, quizá, o estudiar literatura, pero después, tratando de entender lo que eran los dos oficios, me daba cuenta de que no era lo que me interesaba ni que circulaba por ahí el trabajo creativo. Paralelamente, debo decirlo, el teatro siempre me gustó, de chica, y tuve la suerte de que me llevaran a verlo. Dos obras me marcaron. La primera que vi fue *Mama Rosa* de Fernando Debesa, en el Teatro Nacional. Era el año 80, creo, debo haber tenido diez u once años, y fuimos en familia, un paseo muy gozoso. Era una puesta en escena con un elenco tremendo y vestuarios de época y decorados que iban cambiando, y yo no podía creer ese despliegue. Me hechizó, quería jugar ese juego. Y luego *El pueblo del mal amor* de Juan Radrigán en un montaje el Teatro AC. Ahí ya tenía 15 años y esa experiencia definió mi vocación teatral. La vi muchas veces, ese texto es tremendo y el montaje era bello.

En la Escuela de Teatro de la Universidad Católica conociste a Marcelo Leonart (1970), escritor y director teatral. Son pareja desde entonces y tienen un hijo. Hablas mucho de él en *Voyager*. Imagino que ha leído los libros de ustedes.

Sí, Dante, tiene 21 años ya, pero no ha leído nuestros libros. Ni los de Leonart ni los míos, lo que es una cosa digna de psicoanálisis, tanto para él como para nosotros. Va a ver nuestras obras de teatro, eso sí, y lo disfruta mucho.

Al salir de la universidad, tú junto a Leonart y otros actores formaron la compañía La Fusa, con la que montaron *El taller*. Luego crearon La pieza oscura para representar *Liceo de niñas*. ¿Por qué sintieron la necesidad de crear una compañía de teatro?

Teníamos muchas ganas de generar una dramaturgia nacional más que montar clásicos o autores contemporáneos. Al principio, yo no escribía, me daba mucho pudor, sentía que era un espacio sa-

grado, así que me demoré en escribir teatro. Mi primera obra fue precisamente *El taller*, una historia que me daba vuelta hace tiempo y para la cual había reunido un material alucinante sobre Mariana Callejas. En mi escritura teatral me marcó, en primer lugar, la dramaturgia chilena. Juan Radrigán, Egon Wolf, que fue mi profe en la UC, la Nené Aguirre, Alejandro Sieveking. Luego mis lecturas de Shakespeare, que es un oráculo permanente. Chéjov, Ibsen, Brecht, Arthur Miller, Tennessee Williams. El teatro universal siempre ha tenido autorías que están mirando sus realidades con ojo ampliado y eso creo que lo he asimilado como forma de pensar la escritura. Un espacio que rompa con el pequeño límite del yo, que no me esté pensando a mí, que esté pensando los problemas colectivos.

En los 90, iniciaste un camino por varios talleres literarios de narrativa. El primero al que asististe, en 1994, fue el de Antonio Skármeta, al alero del Goethe Institut. ¿De qué te sirvió esa experiencia?

Empecé a conocer gente que ni siquiera querían ser escritores, se decían escritores ya. Ahí comencé a entender que el oficio de la escritura se hacía básicamente a punta de voluntad, a punta de pasión y a punta de ejercicio también, que nadie me iba a enseñar a ser una buena escritora. Tenía que lanzarme y lo hice de manera bien desprejuiciada y *patuda*. El teatro es como mi parte institucional, por decirlo así, y la parte literaria siempre fue más loca, porque se fue armando sola, y de manera muy caótica.

¿Es cierto que en los talleres de esos años escribir sobre la dictadura que acababa de terminar era poco menos que un tabú?

Pensemos que los 90 era un momento bien especial. Llegó una democracia pactada, y dentro de todos los pactos que se hicieron el de la memoria fue importante. Lo que teníamos que hacer era mirar hacia el futuro, olvidar el pasado oscuro, todavía muy reciente. Fue un pacto mediático en el cual mi generación cayó

rápidamente. Éramos jóvenes, hay que decirlo, y te puedo asegurar que la escritura que circulaba en los talleres era extremadamente realista, muy apegada a la realidad, excesivamente intimista, de pequeñas intrigas, relaciones de pareja, conflictos sentimentales. O si no saltábamos derechamente a relatos de fantasía y de ciencia ficción. Eran esos los lugares: o una realidad completamente trastocada por la fantasía o un relato pequeñito, muy de departamento cerrado. Por ahí circulaba la escritura en ese tiempo. Te mentiría si alguien en el taller o alguno de nuestros maestros o maestras nos dijo «no escriban de la dictadura», pero era lo que estaba en el aire.

Desde mediados de los 90, comienzas a enviar relatos a concursos que ganaste o en los que quedaste finalista. ¿A esa etapa corresponden los textos que reúnes en tu primer libro, *El cielo* (2002)?

Son relatos que trabajé en los talleres de Pía Barros y Carlos Cerda. Recuerdo esa obra, más bien, como una búsqueda y experimentación con la escritura, que me ayudó a entender lo que era escribir y me permitió conocerme. Pero encuentro que son cuentos de taller literario de los 90, salvo el último, que es un texto más largo, más desordenado, más desquiciado, más delirante, donde parece que me siento mejor. Tienes que pensar en los 90 con toda esa lógica de cómo se debía escribir un cuento y las teorías que circulaban en ese momento: la del iceberg, el nocaut... y que están muy bien, hay que pasar por todo eso, pero siempre enfatizaban la idea de escribir cuentos correctos. *El cielo* es un libro que quiero mucho, pero siento que no da testimonio de la escritora que empecé a ser en *Mapocho*, el libro en el que sí digo «Ah, esta soy, esta es mi voz». *Mapocho* iba a ser el último cuento de *El cielo*, pero entendí que no, que era otra cosa, otro material.

Tu primera novela no se parecía a nada de lo que se estaba publicando en el Chile de esos años. Parte de la crítica quedó descolocada con esta irrupción.

Mapocho es un libro bastante rabioso y quizá por eso tiene un espíritu como disruptivo, pero mi intención no era irrumpir furiosamente en la literatura chilena, en lo absoluto, sino simplemente expresar un sentimiento que me tenía bastante desacomodada en ese momento, sobre todo en las deudas que la democracia tenía en cuanto a verdad y justicia. El resto de las deudas las fui trabajando después, en otros libros, pero ahí tenía mucho que ver con el poder saber la verdad de tantas ánimas que todavía se percibían y se perciben en el dolor de nuestra sociedad. Es un libro que aparece para hablar de eso, que siempre pensé *para* y *con* los aparecidos de nuestra historia.

Defines *Mapocho* como una novela de ánimas en pena. Ese juego entre vivos y muertos, la ambigüedad de no saber quiénes lo están y quiénes no, que se puede remontar a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ¿no?

Yo debo reconocer que leí *Pedro Páramo* cuando estaba escribiendo *Mapocho*. Imagínate tú lo irresponsable de mi parte, pero así fue. Creo que Leonart me dijo «No puedes estar escribiendo esto y no haber leído a Rulfo», y lo agarré en ese momento. De niña tenía debilidad por las ánimas y el terror. Yo creo que una de las grandes influencias como para poder abordar ese registro fue la Bombal y por eso pongo el epígrafe de *La amortajada* («Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos»). Ese libro fue lectura escolar, pero se volvió muy significativo. Cuando lo leí se me disparó la cabeza, porque justamente el trabajo que ella hace en toda su obra es difuminar los límites entre el sueño y la realidad, entre la muerte y la vida, entre la ficción y lo real. Creo que esa mirada se me quedó dando vuelta desde entonces. Es un texto que leí muchas veces. *Mapocho* bebe mucho de *La amortajada*, y de ahí hay una primera pulsión de querer romper los límites, de poder abordar en un espacio literario tantas realidades espa-



Fotografía de Daniel Coillón

ciotemporales como queramos y traer todas las voces de los muertos.

En el libro aparecen personajes de la historia de Chile, como el conquistador español Pedro de Valdivia o el líder mapuche Lautaro, de quienes recoges versiones no oficiales acerca de sus vidas, que subvierten la historia oficial.

Claro. Es que ese libro se generó cuando vi una foto de tres cadáveres en el río, como a la altura de calle Pío Nono. El poder de la imagen fue devastador y en un comienzo quise averiguar quiénes eran esas tres personas, contar sus historias, conocer esas vidas que habían ido a dar al río. Pero me fue pésimo, imagínate tú, tenía cero herramientas en ese momento. Como detective era mediocre, como periodista también, y lo que me quedó fue hacer el ejercicio de la ficción. Al investigar quiénes habían sido esos muertos empecé a encontrarme con muchos otros a lo largo de la historia, y entonces apareció la idea de que el monopolio de la ferocidad no estaba instalado en la dictadura única y exclusivamente, que había un germen y una idea de repetir la historia de forma constante. Ahí surge

esta posibilidad de ir la reelaborando o apropiándome de ella para reformularla y leer bajo la línea de la historia oficial. Un ejercicio que después he vuelto a hacer muchas veces y que, creo, también hemos aprendido como ciudadanos y ciudadanas, no solamente en términos literarios: la historia ya nos enseñó que tenemos que aprender a leer bajo el agua. *Mapocho* ofrece esa posibilidad de jugar con el material histórico.

En la pareja incestuosa de protagonistas, la Rucia y el Indio, la crítica literaria ha visto una intencionalidad alegórica. ¿Qué representa su relación?

Yo creo que todo el libro es una gran alegoría, nada es del todo real, la novela revienta la realidad, ¿no? Está en los límites del realismo. Los escenarios, los hechos, están sacados de la realidad y reciclados a partir de ella. Todo el mundo me pregunta de dónde salieron esos dos personajes, pero no lo sé, nunca he tenido una respuesta muy clara, debo haber respondido millones de cosas siempre, y cada vez algo distinto, básicamente porque no tengo una respuesta. Creo que ellos dos son parte de

lo mismo, son un mismo engendro, dos partes de una misma pieza, o dos piezas de un mismo cuerpo. La Rucia y el Indio son como una alegoría del mestizaje en el cual vivimos, yo creo. Pero hay tantas claves de esa novela que desconozco y que prefiero que quien la lea pueda completar mejor que yo.

Av. 10 de julio Huamachuco (2007) fue tu segunda novela. Con ella ganaste el Premio Municipal de Literatura de Santiago. En 2021, la editorial chilena Alquimia publicó una edición definitiva del libro en la que el título se acortó a *Avenida 10 de julio*. ¿Cuál es el simbolismo de esa calle de Santiago?

La bautizaron así para recordar la fecha de la batalla de Huamachuco, en 1883, en la que el ejército chileno derrotó al peruano y se decidió, prácticamente, el fin de la Guerra del Pacífico. De chica yo vivía en el barrio Avenida Matta, muy cerca de 10 de julio, y siempre me llamaron la atención esas trece cuadras llenas de gente donde se venden repuestos de automóviles nuevos y usados. Todo el mundo sabe que muchos son robados, pero vamos y los compramos, y nos roban y volvemos. Ese tema, sin tener mucha claridad de lo que era la metáfora, me daba vueltas. Sentía que cuando extrañaba a esa niña que fui, a esa pieza original perdida, era porque me había transformado en un repuesto más.

La treintañera protagonista de la novela se ha convertido en una madre absorbida por una «rutina veloz y agotadora de trabajo y deuda». Veinte años antes, había participado en la toma de un liceo, en el contexto de las movilizaciones estudiantiles contra la dictadura. Tú, que también participaste en ellas, ¿qué importancia les asignas?

Formo parte de una generación que salió a la calle y se comprometió muy joven con una lucha. Tenía 13 años y ahora pienso cómo era posible que mi mamá me dejara. Uno se jugaba el pellejo, pero no lo sentíamos así, evidentemente. Nuestros propios dirigentes de ese mo-

mento, que yo veía como tipos grandes y heroicos, en realidad apenas tenían dos años más que nosotros. A la mayoría de ellos, algunos brillantes, cuando llegó la transición los echaron a la calle y se lavaron las manos. Todavía me pregunto por qué dejamos, como sociedad, que esto ocurriera. En el prólogo de la novela, recuerdo que el 10 de julio de 1985 fue la toma del liceo Liceo A-12 de Santiago, que terminó con más de 300 escolares detenidos por las fuerzas especiales de la policía. Los medios calificaron la toma como «la vandálica acción de un grupo de exaltados», pero en realidad fue una gesta de niñas y niños.

«¿Qué será de los niños que fuimos?», se pregunta Enrique Lihn —uno de los escritores más lúcidos de la literatura chilena— en su poema *La pieza oscura* (1963), que elegiste como el epígrafe de *Avenida 10 de julio*. ¿Llegaste a la novela a partir de ese poema o lo encontraste mientras la escribías?

Me lo encontré. Lihn es un autor recurrente, su poesía y su figura me nutren, por decirlo así. Pero apareció entremedio. El espacio subterráneo que imagino en mi novela yo quería que fuera una pieza oscura, pero después aparece la idea de esta cloaca, entre limbo y Hades, no sabemos lo que es —yo tampoco lo tengo claro—, salvo que es un lugar oscuro donde solamente se escuchan voces. El contexto del poema de Lihn es menos siniestro, más de juego infantil, de recuperar la niñez, una mirada más tierna. Lo curioso es que Lihn también murió un 10 de julio, pero de 1988.

Tu novela de 2007 se ha leído como una anticipación del estallido social: la advertencia de Casandra sobre el malestar que se estuvo incubando durante los treinta años de transición política. ¿Cómo ves ese libro desde el presente?

Como una pieza oscura. La escritura es misteriosa en ese sentido y no es que uno sea adivina ni oracular en lo que escribe, simplemente creo que el trabajo literario en gran parte significa ir meta-

bolizando lo que uno ve para luego pensarlo y fijarlo en un libro. Uno percibe las energías que andan dando vueltas y se transforma en un puente de ellas, una especie de médium. Lo que revienta en octubre de 2019 tiene mucho que ver con ese malestar que no es mío solamente, sino que es el malestar de una sociedad completa que estaba remediando sus pilares. No es algo que yo inventé para escribir un libro. *Avenida 10 de julio*, probablemente, quiere cobrar deudas concretas con el presente que estábamos viviendo. Yo sentía que mi generación estaba en gran parte sepultada, pero no comprendía a los jóvenes, y me preguntaba cómo el ADN neoliberal podía haber calado tan hondo.

Al final del texto, fechas la novela en marzo de 2006, un mes antes de que estallase la «rebelión de los pingüinos», bautizada así por los colores de los uniformes que usan los estudiantes secundarios chilenos.

Sí, fue una conexión increíble, totalmente casual. Me pareció interesante fecharlo porque no me quise colgar del oportunismo mediático. Fue un libro que me costó mucho publicar y justo cuando logré que una editorial se interesara comenzó la «revuelta pingüina». Me pareció que esa vitalidad no estaba perdida. Quedaban ganas de mover el piso, de abrir una grieta. Como se dice en la novela: «Están apagados, pero no muertos». Y es cierto, no podemos estar muertos a los treinta años. Eso fue tremendamente esperanzador para mí. Esas primeras manifestaciones de escolares que empezaron en 2006 son sin duda el germen de lo que termina explotando el año 2019, las primeras voces que se atreven a decir «perdónenme, pero esto no está funcionando». Luego vinieron las mujeres, los ecologistas, los pensionados, los trabajadores de la salud, las disidencias, hasta que todo el mundo salió a la calle al mismo tiempo en octubre de 2019.

¿Qué piensas del proceso que se inició ese año y de la vía constitucional a la

«A mí la escritura me interesa en la medida en que está reaccionando con su época, una escritura que es contemporánea a su momento, que intenta traducirlo y comprenderlo»

que dio origen? Te lo pregunto a la luz del triunfo del Rechazo con un 62% de los votos en plebiscito de salida del pasado 4 de septiembre?

Hemos vivido un proceso histórico de una intensidad brutal. Mis libros hablan del malestar social, pero honestamente nunca pensé que iba a haber un estallido como el que vivimos. Ahora solamente se menciona su violencia, pero ya nadie habla de la explosión de creatividad que llenó las calles, los corazones, las almas. No sé cómo se percibe desde afuera, pero acá en Chile nos están haciendo un *gaslighting*: «La revuelta no ocurrió, no estábamos tan mal, fue un estallido histórico, solo hay que cambiar algunas cosas». Pero aunque hayan pintado de nuevo los muros para cubrir los grafitis y los murales, esto sí sucedió, es real, está en nuestra psiquis y en nuestros cuerpos. Podemos tener múltiples conversaciones respecto de la violencia, que también ocurrió, pero lo que no podemos negar es que de toda esa energía partió un proceso constituyente. Ese proceso terminó desastrosamente el 4 de septiembre. Sí, estoy perpleja, y no es que el resultado no lo haya predicho, porque hice mucha campaña en las calles el último tiempo, y vi la desmotivación de la gente. Pensé que el Rechazo iba a ganar, pero no con

esta distancia; aposté por un escenario donde iba a ser más ecuánime la negociación. Con esto no quiero decir que la millonaria campaña de la derecha para confundir y para generar una realidad paralela no haya sido importante, pero creo que no terminamos de leer bien la revuelta social ni las necesidades de la ciudadanía.

Cuando publicaste tu tercera novela, *Fuenzalida* (2012), se dijo que volvías a escribir la novela de los hijos de la dictadura. Tú respondiste en una entrevista: «No entiendo la escritura si no está asociada a la realidad y a la historia».

Hay una idea que Alfredo Jaar lanza siempre en sus conferencias y que me apasiona por lo clara que es. Cuando habla de su trabajo, recuerda que él, como artista plástico, tiene formación de arquitecto. En la Escuela de Arquitectu-

ra le enseñaron a reaccionar siempre frente al contexto: si yo voy a construir una casa, donde quiera que sea, lo que tengo que hacer por obligación es mirar el terreno, ver quiénes viven ahí, cómo es la tierra, cómo es el clima, no puedo inventar una casa si no la invento para ese espacio concreto. Y él hablaba de que su trabajo, en términos de autoría visual, obedecía a ese mismo camino, a reaccionar frente al contexto. En la última conferencia que le escuché hablaba mucho del golpe militar. De cómo sus primeras obras comienzan a reaccionar de manera superclara a ese contexto. Yo sentí que Jaar explicaba lo que yo también pretendo hacer: a mí la escritura me interesa en la medida en que está reaccionando con su época, una escritura que es contemporánea a su momento, que intenta traducirlo y comprenderlo. Intentos, ¿ah?, puros intentos. No con la idea de clausurar miradas ni de dar una respuesta, pero sí abrir ventanas de inquietud, de reflexión, una escritura que esté siempre en diálogo.

Se ha destacado en tus libros la contraposición de espacios: arriba-abajo, abierto-cerrado, centro-margen. ¿Esta manera de estructurar los textos de manera, digamos, topográfica, tiene que ver con tu trabajo en la dramaturgia y en los guiones?

Yo creo que sí. Los libros son un desafío arquitectónico, no los pienso solamente en términos de discurso, de sentido y de trama. Para mí la arquitectura de un libro es tanto o más importante que el resto, debe dialogar de manera muy clara con el sentido, con la historia, tengo que encontrarles una forma, y yo creo que eso es algo que tengo incorporado de mi oficio dramaturgico, sin duda: que el cuerpo del texto sea tan importante como el texto mismo, pero la forma es algo que voy descubriendo a medida que escribo. Le hago el quite a las recetas y si bien los guiones los aprendí a escribir desde las recetas, trabajando para la industria, en mi escritura no trabajo con *plot point*, escaletas y

todo eso. Para mí partir un libro es como tirarme a una piscina oscura a *poto pelao* (en cueros): no sé absolutamente nada, y lo que más me atrae es no saberlo, pero sé que iré encontrando cosas y me iré aferrando a ellas. Supongo que eso de la forma tiene que ver con mi oficio de actriz también, porque la corporalidad es fundamental y la reacción al contexto escénico en el que estoy.

¿Percibes en tu escritura un desplazamiento cada vez más acentuado hacia la no ficción?

Hay otra imagen que acuño para hablar del diálogo entre mi escritura y su contexto. Una frase que lanza Agnès Varda en su documental *Los espigadores y la espigadora* (2000), que parte del cuadro de Millet en que se ve a un grupo de mujeres recogiendo las sobras de la cosecha. A partir de ese gesto, Varda hace una investigación con todas las mujeres y los hombres que espigan la realidad en la Francia contemporánea: quiénes son los que recogen los desechos del consumo en una sociedad neoliberal y capitalista tardía. Ella hablaba de que el trabajo documental era un espigar la realidad, o sea ir recogiendo trozos de ella para metabolizarlos y lanzarlos de vuelta en la forma de una película. Es lo que a mí me interesa también: recoger la realidad tal cual es. Por eso, cada vez más, mis libros se han ido decantando por la no ficción, y no por ello dejan de ser literarios; yo no hago reportajes, no hago documentales, claro, siguen siendo libros literarios, pero que ya no tienen ficción. Me interesa mucho ese diálogo con la realidad, su reciclaje, ir la metabolizándola como una célula. Eso define lo que he estado haciendo en los últimos años. A partir de *Fuenzalida* se me generó un quiebre, porque estaba escribiendo una ficción y en algún minuto quise hablar también de los materiales que la habían inspirado, e inventé algo para ponerlos en el libro como materiales adjuntos. Mostrar aquellos archivos que eran la base de la escritura de ese libro. Desde entonces mi trabajo



Fotografía de Sergio López Isla

se ha ido generando a partir de la organización de archivos; soy como una DJ que organiza archivos nomás y los hilvana de acuerdo con un punto de vista.

Después de *Fuenzalida* vinieron dos novelas cortas: *Space Invaders* y *Chilean Electric*, que presentaban una forma de escritura distinta. Para seguir usando metáforas campesinas, ¿se puede decir que cambiaste la agricultura intensiva para dedicarte al cultivo del huerto?

Qué linda la imagen. Claro, de hecho, cuando empecé a escribir *Space Invaders* pensé que era un cuento. Pero justo ahí comenzó mi sociedad con Alquimia, y su editor, Guido Arroyo, me dijo que le parecía una novela cortita. «¿Por qué no la pensamos así?», me propuso. Se abrió una estrategia distinta de trabajo, que no era necesariamente el cuento como yo lo pensaba en los 90: aristotélico, con comienzo, desarrollo, clímax, desenlace, sino mucho más poroso, con un material más extraño, que tenía la estructura de una novela breve, o de un cuento largo, qué sé yo, la verdad que ya los géneros me importan bien poco. Con esa misma estructura en la cabeza apareció después *Chilean Electric*. Quería hacer un libro de crónicas sobre Santiago. La primera, me pareció lógico, iba a ser de la Plaza de Armas, un lugar que me seduce mucho. Además tenía una historia que mi abuela siempre me contaba: su padre, que era un obrero electricista alemán, había puesto la luz en la Plaza de Armas. Ella, siendo muy niña, había sido testigo de aquella ceremonia: el momento en que la plaza se había iluminado por primera vez. Investigando en archivos para escribir la crónica, descubrí que la ceremonia era parte de la realidad histórica, pero que había ocurrido veinte años antes del nacimiento de mi abuela. No entendí nada. El texto se transformó en un libro sobre los recuerdos, sobre lo que la luz ilumina o deja en la sombra, sobre lo que alguien decide que va a ser el relato histórico, y quién se queda fuera de

«Hay una literatura muy burguesa todavía, pequeña, muy encerrada, y también una producción que apunta a la pantalla, es decir, a la exposición, a las redes, a tener un espacio, generar una carrera y transformar al autor rápidamente en una figura»

él. Fue una aventura increíble, preciosa, enigmática. Nunca voy a saber por qué me mintió mi abuela, pero me regaló un libro y la posibilidad de reflexionar sobre esos temas.

Quizás tiene que ver con la imposibilidad de diferenciar un recuerdo verdadero de uno falso. En tu último libro, *Preguntas frecuentes* (Alquimia, 2020) —donde se entrelazan las vivencias del confinamiento con las de la revuelta social— la narradora especula: «Posiblemente la memoria termine siendo, en gran parte, un puro invento».

Exacto. Son recuerdos que uno asimila a partir del relato de alguien y siente que los vivió. Pasa con las fotos también: momentos que uno ha visto tanto que es como si hubieras estado en ellos. A lo largo de mi escritura he sido obsesiva con el tema de la memoria y del recuerdo. Cada obra me ha desafiado con una investigación respecto a esos materiales y hay algo que descubrí cuando escribía *Space Invaders*, inspirado en la historia real de una compañera de curso, Estrella González, hija de un coronel de carabineros que, años después, estuvo involucrado en el secuestro y degollamiento de tres profesores comunistas. Cuando intenté que entre todos sus compañeros de curso reconstruyéramos su recuerdo comprobé empíricamente que nadie recordaba lo mismo. Alguien me decía que Estrella

era alta y otra persona me decía que era baja; que tenía el pelo largo, que tenía el pelo corto; que tenía pecas, que no tenía; que era muy simpática, que era odiable. Entendí que el material del recuerdo, así como el de los sueños, es estrictamente personal. No hay cómo objetivarlo ni transmitirlo del todo. El relato colectivo o el recuerdo colectivo es imposible, ¿no? Lo que nos queda es poder traducirlo a nivel de fragmentos: un gran caleidoscopio de fragmentos disímiles; probablemente, entre más existan, más nos vamos a acercar a algo parecido a la realidad.

¿*Voyager*, en este sentido, sería un libro que aborda la pérdida de la memoria, desde el momento en que cuentas cómo tu madre va perdiendo perdiendo los recuerdos?

La historia de ese libro es que mis editores en Random House estaban sacando una colección de ensayos y me encargaron uno sobre la memoria. Yo nunca acepto encargos porque me siento muy agobiada, pero este me pareció desafiante. Creo que ellos querían un ensayo sobre memoria histórica, básicamente, rondando lo que había hecho, pero me dieron la libertad de escribir lo que quisiera. Entonces se dio, por azar, la posibilidad de acompañar a mi madre que estaba sufriendo una cantidad impresionante de desmayos y no sabíamos por qué. Dentro de

«Siempre he escrito vinculándome a la memoria: rescatando historias y reconstruyendo escenas del pasado»

los millones de exámenes que le hicieron había uno de tipo neurológico que me impresionó: en él podías cómo se movían y brillaban las neuronas mientras evocaba un recuerdo. Esa constelación neuronal era muy similar a una constelación astral. Empecé a trabajar esta analogía entre las estrellas y la cabeza de mi madre, y comenzaron a caer una serie de materiales, en el día a día, como la Constelación de los Caídos, un proyecto que tenía Amnistía Internacional, en Calama, de bautizar con nombres de detenidos desaparecidos una serie de estrellas. Me llegó un correo, fui a hablar con las organizadoras y terminé en el Norte de Chile haciendo parte de la campaña. Todo formó parte de la escritura y lo fui registrando como un documento.

Tanto en *Voyager* como en *Liceo de niñas* hay un imaginario muy vívido que ronda en torno a la exploración del espacio exterior. ¿De dónde proviene?

Honestamente no lo sé, pero es verdad que me seduce profundamente y para mí ha sido siempre un punto de fuga hacia el cual escaparme del desastre que ha sido este país en ciertos momentos de su historia. Me acuerdo mucho, cuando era muy chica, del programa *Cosmos*, en ese ambiente rarísimo en el que vivíamos de un Chile muy

enclaustrado, agobiante, con toque de queda, pero en el que una vez a la semana te asomabas a la pantalla del televisor y aparecía Carl Sagan, que para mí era una especie de ángel —ateo recalcitrante, como yo— que te abría la cabeza para ampliar la mirada y mostrarte lo chiquititos que éramos y lo tremendo que era el universo. Por otro lado, creo que mi imaginario galáctico bebe mucho también de la *Crónicas marcianas* de Bradbury.

¿De qué otros libros y autores que leías esos años te acuerdas?

Tuve la posibilidad de tener una madre y una abuela lectoras, no de gran literatura, sino de lo que cayera entre mis manos, entonces en mi casa había libros y se cultivaba en mí que yo leyera cuanto cosa se me ocurriera. Mis lecturas, por eso, fueron muy eclécticas, y en esa ruta de lectura sigo hasta hoy. Pero lo primero que recuerdo, siendo muy chica, fueron las revistas: *El Hombre Araña*, *Batman*, *La Pequeña Lulú*, *Lorenzo y Pepita*, *Condorito*. Mi madre trabajaba en el centro y creo que a diario me traía revistas que yo devoraba. Después, un poco más grande, se mezclaban las lecturas del colegio con algunas de la biblioteca que ellas tenían. *Cumbres Borrascosas* y *Jane Eyre* eran parte de esa biblioteca, yo amaba a las hermanas Brontë. Leí tantas veces *Cumbres Borrascosas*. Luego, *Canción de Navidad*, *El fantasma de Canterville*, *Narraciones extraordinarias*, de Poe. *La caída de la casa Usher*, qué maravilla de cuento. Después el fantástico rioplatense que me enseñaban en el colegio: Cortázar, Borges, Bioy. *La invención de Morel*, no recuerdo si lo leí en ese momento o después, pero qué librazo. Y Donoso. Todo José Donoso. Si escribo es en parte porque leí muy temprano a Donoso.

¿Cambiaron mucho tus lecturas desde entonces? ¿Qué estás leyendo ahora mismo, por ejemplo?

No sé si han cambiado mis gustos, porque todos esos libros adolescen-

tes siguen siendo fundamentales para mí. Y los disfruto tanto como antes. Vengo de ellos, me debo a ellos. No sé si alguna vez lograré leer como leía en ese tiempo. Ahorita mis lecturas, siempre eclécticas y azarosas, están más ligadas a la escritura que me interesa hacer, una escritura híbrida, extraña, que se está buscando. En esa línea estoy entrando a leer *Últimas noticias de la escritura*, de Sergio Chejfec, y terminando una panzada de libros de la Annie Ernaux. O también lecturas del corazón, por llamarlas de alguna manera, lecturas que hago para estar al tanto del proyecto de la gente que quiero y admiro. Ahí estoy leyendo *Limpia*, la última novela de la Alia Trabucco, la chica maravilla de la escritura chilena. Y también lecturas por curiosidad que me van abriendo mundos nuevos. En esa línea acabo de comprarme *Panza de burro* de la Andrea Abreu, de la que he escuchado mucho.

Hemos hablado de Bolaño, pero no de Diamela Eltit, una escritora que ejerció una irradiación significativa en la narrativa chilena de los 80 y 90. ¿Cómo te llegó su obra? ¿Qué significó para tu escritura narrativa?

Yo llegué tarde a la Diamela. Quise conocerla cuando estaba en la universidad, pero no lo logré. Leí *El cuarto mundo*, recuerdo, pero me costó. Luego tomé *Lumpérica*, me costó menos, pero me costó también. Después, cuando ya escribí *Mapocho*, entré en la Diamela con goce, pude disfrutarla bien y me encaminé en su obra. Además, que a esas alturas yo ya era una «Diamelita», como nos puso Bolaño. De hecho, pensé que, si me estaban mencionando en la prensa como «Diamelita», lo menos que podía hacer era leerla con mayor profundidad. No había estado en su taller, no la conocía personalmente, al menos tenía que leerla bien. Hoy, además de ser una querida amiga, se ha vuelto para mí una autora fundamental. Admiro profundamente la manera en la que logra observar, con ojo de



Fotografía de Maglio Pérez

dron, los movimientos colectivos con lucidez crítica, y cómo traduce eso en su escritura.

¿Cómo ves el panorama de la literatura chilena a la luz del actual proceso histórico que vive el país?

Hemos sido muy tímidos, tremendamente tímidos y evasivos, y creo que aquí falta arrojo para asumir desde la escritura y desde la intelectualidad un rol más activo en el diálogo cultural, un rol que se traduzca también en la obra de cada quien. Hay una literatura muy burguesa todavía, pequeñita, muy encerrada, y también una producción que apunta a la pantalla, es decir, a la exposición, a las redes, a tener un espacio, generar una carrera y transformar al autor rápidamente en una figura, que es lo que el mercado literario nos pide. No quiero decir que es la totalidad, pero

es ahí donde veo la literatura chilena en términos generales. Hay diversidad, por supuesto, hay una gran producción —lo que no sé si es bueno o es malo—, pero veo una escritura poco comprometida. Hay mucho pudor, mucho miedo a perder algo. También hay mucha apoliticidad dando vueltas; son generaciones completas que no han crecido pensando políticamente su entorno.

No puedo dejar de preguntarte, finalmente, ¿cómo vas a seguir escribiendo después del plebiscito, una experiencia política que calificas como un desastre?

Te he dicho que me gusta dialogar con la realidad, que me alimento de ella, que es mi materia prima de trabajo. Me ha pasado ahora que no entiendo en qué realidad vivo. Me estoy preguntando qué es lo real en este

país. No lo sé, y tampoco sé cómo esto modifica mi escritura. Por supuesto que estoy trabajando un par de proyectos no tan desvinculados de lo que ya he hecho, pero estoy parada porque no sé cómo procesar esto que acaba de ocurrir, y que todavía estamos intentando entender. Frente a eso, no puedo más que quedarme en silencio un rato. Tengo la opción de seguir escribiendo y abstraerme de todo, pero no, qué aburrido, si yo no sé trabajar de otra manera, para mí el único incentivo es el del día a día. Siempre he escrito vinculándome a la memoria: rescatando historias y reconstruyendo escenas del pasado. Pero no por un afán nostálgico, sino porque están en diálogo con el ahora. Para que el recuerdo «entable una conversación con el presente disconforme», como dice el epígrafe de Nelly Richard que puse en *Voyager*.

SEGUNDA VUELTA

Pedro Lemebel: Fundar la lengua popular con alevosía

por **Juan Pablo Sutherland**

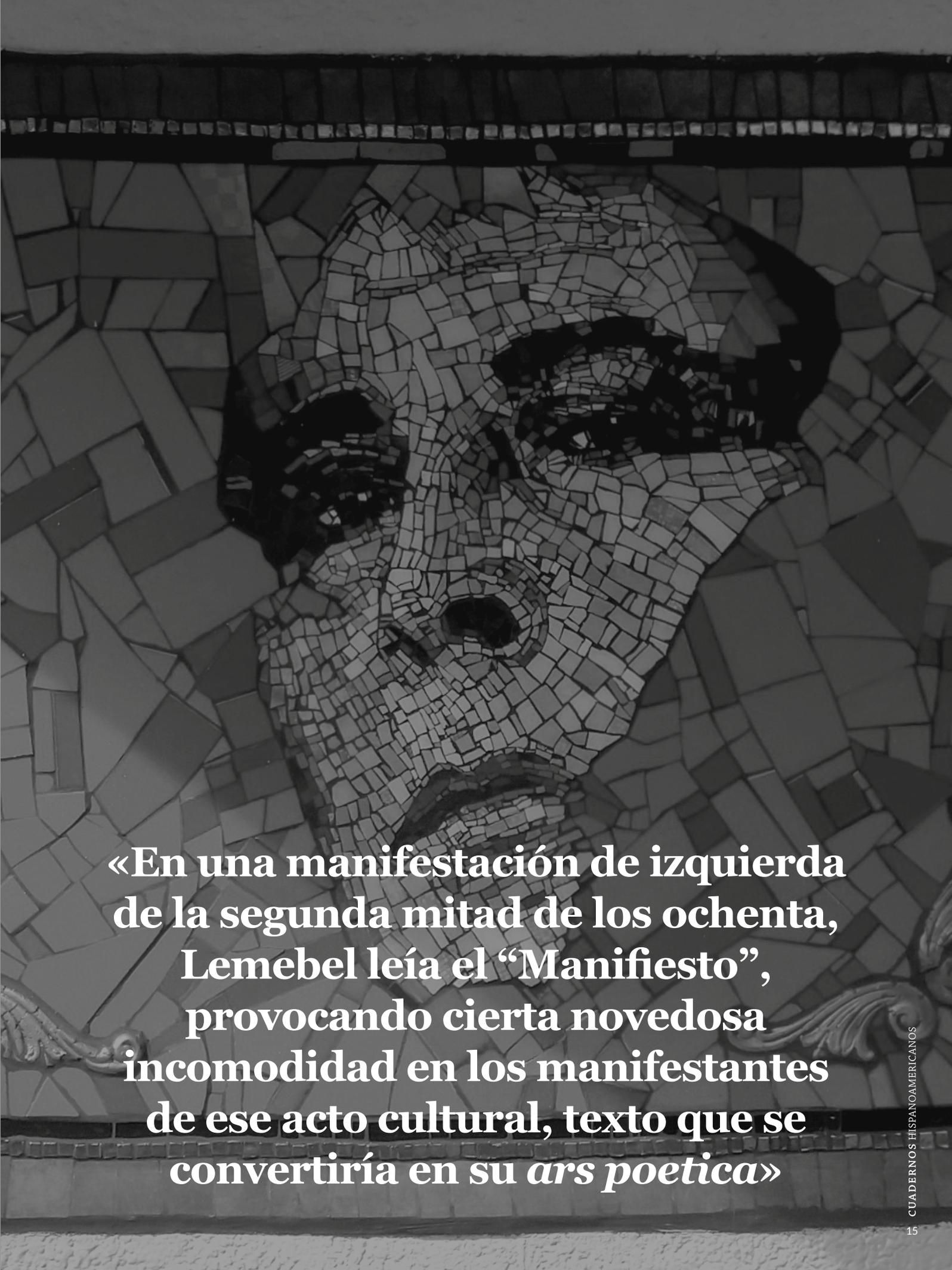
«Lemebel se arriesga en el filo de la navaja entre el exceso gratuito y la cursilería y la genuina prosa poética y el exceso necesario»

Carlos Monsiváis

Es el año 1995 y Pedro Lemebel me visita en la librería Mimesis, donde trabajaba en Santiago de Chile, me avisa que lleva la invitación para su primer libro. La invitación es la portada de *La esquina es mi corazón*, editado por la Editorial Cuarto Propio. Y la imagen es absolutamente excesiva, neobarroca y su figura aparece coronada con un abanico de jeringas que simulan o citan la sangre con el aura de la enfermedad y la epidemia. La fotografía es impactante, en tiempos en que el VIH/SIDA hacía estragos en las comunidades homosexuales en América Latina y el mundo. La fotografía se encuadra en un fondo negro que recorta a Lemebel con una luz saturada por la cámara. Una provocadora visualidad que ahí, en ese recorte, en esa imagen ya emblemática, fundaba una alianza estética para poner su escritura en escena, como si el solo hecho de exhibirla obligara al autor a convertirse en centro y figura para anunciar la performance a la que se acostumarían sus lectores. Un año antes, en Nueva

York Lemebel se monta con la misma corona de jeringas caminando en tacos aguja para la conmemoración de Stonewall en pleno Manhattan, llevando consigo un cartel que señala escuetamente: «Chile devuelve el Sida» (1995). En esa ocasión la policía gringa le pide documentación pues el pánico de las jeringas, que ellos suponen «contaminadas», provocan nerviosismo mientras «lo vigilan o acompañan» en plena manifestación del orgullo gay. Lo detienen unas horas y Lemebel ya comienza a exhibir su desacato visual en sus singulares performances que, junto a su escritura, lo convertirán en un excepcional autor de la crónica latinoamericana.

Durante la primera mitad de los años noventa, Chile vivía y padecía un complejo proceso de «ajuste democrático», luego que a finales de los ochenta la acumulación de fuerzas democráticas ya expresaba el cambio transformador en la protesta social contra la dictadura cívico-militar



«En una manifestación de izquierda de la segunda mitad de los ochenta, Lemebel leía el “Manifiesto”, provocando cierta novedosa incomodidad en los manifestantes de ese acto cultural, texto que se convertiría en su *ars poetica*»

encabezada por Augusto Pinochet. En una manifestación de izquierda de la segunda mitad de los ochenta, Lemebel leía el «Manifiesto», provocando cierta novedosa incomodidad en los manifestantes de ese acto cultural, texto que se convertiría en su *ars poetica*:

No soy Pasolini pidiendo explicaciones

No soy Ginsberg expulsado de Cuba

No soy un marica disfrazado de poeta

No necesito disfraz

Aquí está mi cara

Hablo por mi diferencia

Defiendo lo que soy

Y no soy tan raro «Manifiesto», fragmento 1986

Su manifiesto se transformó en la encarnación de su horizonte cultural crítico, que también incluía ese carnaval travesti y ceniciento de Las Yeguas del Apocalipsis. De alguna manera, el manifiesto fue la proa con que caminaron Lemebel y Pancho Casas; colectivo de arte homosexual que desordenó la escena cultural de ese tiempo, impregnando un fervor deseante y travesti, inédito en la tradición cultural de izquierda. Este pequeño recorte de época puede dar alguna pista de lo que comenzaba a significar la irrupción de la figura cultural de Lemebel en el Chile de mitad de los años ochenta y luego en la postdictadura.

La esquina es mi corazón es el primer libro de crónicas urbanas de Pedro Lemebel, publicado el año 1995 en la editorial Cuarto Propio, legendario proyecto cultural feminista que ya contaba con la energía crítica de las escrituras latinoamericanas, que incluía a escritoras, ensayistas y poetas como Diamela Eltit, Nelly Richard, Francine Massiello, Jean Franco y Carmen Berenguer, entre algunas. *La esquina es mi corazón* lo componen veinte crónicas y una de ellas da el título al libro.



Fotografía de Pedro Lemebel en 2011. Fuente: wikicommons

Oralidad y cultura popular

No es posible entender la crónica urbana en Lemebel sin pensar en su cultura radial, que expresa la fuerte dimensión oral de sus textos que leía ante grandes audiencias. Una parte importante de las crónicas publicadas pasaron por el registro de la radiofonía (Radio Tierra, Cancionero, 1995). Esa pista es una huella importante que diferencia a Lemebel de otros escritores chilenos. De alguna manera, la voz de Lemebel gira al habla popular como guiño que funda su escritura, quizás por eso la crónica es su género por excelencia, en la idea de «*recoger la basura de la calle y hacerla brillar*», dice desafiante en

«No es posible entender la crónica urbana en Lemebel sin pensar en su cultura radial, que expresa la fuerte dimensión oral de sus textos que leía ante grandes audiencias. Una parte importante de las crónicas publicadas pasaron por el registro de la radiofonía (Radio Tierra, “Cancionero”, 1995). Esa pista es una huella importante que diferencia a Lemebel de otros escritores chilenos»

sus primeras entrevistas televisivas (Show de libros, 2002). Carlos Monsiváis, el gran cronista latinoamericano, para la reedición de *La esquina es mi corazón* (Seix Barral, 2004) enfatiza esa oralidad al filo de lo cursi, pero que provoca un efecto excesivo y barroco en su escritura. Tanto Monsiváis como Lemebel escriben sobre la cultura popular, el bolero, la calle, el discurso televisivo, los radioteatros, el cine de divas de antaño tanto latinoamericanas como del cine hollywoodense repleto de fragmentos amorosos. Hay una traducción homosexual de esa tragedia del amor imposible en muchos textos latinoamericanos, como es el caso de *El beso de la Mujer Araña* (Puig, 1985) o la única novela de Lemebel, *Tengo Miedo Torero* (2002). En ese camino cotidiano de la cultura masiva, Lemebel es capaz de reintroducir, desde la cultura popular, muchos registros de la memoria social contingente que funcionan como archivo de denuncia de la dictadura en la «transición democrática». La crónica le sirve para dibujar el paisaje de la calle y los nuevos activismos que la literatura chilena contemporánea miraba con desdén (feminismos, diversidad sexual, derechos humanos). Es decir, evidencia un mundo que fue negado, donde la violencia política, social, sexual, son pan de cada día. Hay en este conjunto de crónicas

cierto énfasis donde Lemebel deposita sus pulsiones y estrategias narrativas. Durante el siglo XX en la literatura chilena la mayoría de los cronistas pertenecen a las clases altas, entre ellos, el más destacado es Joaquín Edwards Bello, que describirá la elite chilena, revisando los guiños y mañas sociales de clases acomodadas, siendo el acompañante privilegiado o el paseante cercano para retratar a diplomáticos, excéntricos nobles que no son nobles y, así, vislumbrar el arribismo *flâneur* de una chilenidad que requiere el aura de la distinción a inicios del siglo XX. Lemebel realiza en sus crónicas un camino inverso, pero más incisivo en la medida en que reconstruye la ciudad neoliberal desde el tráfico popular. Logra poner en interdicción el lenguaje más mediático de la dictadura chilena (la televisión abierta), todavía presente en la «transición democrática». *La esquina es mi corazón* es una lúcida y furiosa cartografía urbana del deseo homosexual, pero a diferencia de muchos otros escritores, Lemebel es capaz de ser el *voyeur* que tuerce el lugar de enunciación, es capaz de entender los flujos y habitarlos, pues él mismo los masticó con rabia. Genealógicamente, se une, se acerca, se aproxima y contamina con Genet y su lengua delictual o con Pasolini en su exceso sexual de denuncia política. En Latinoamérica tiene sus rutas fron-

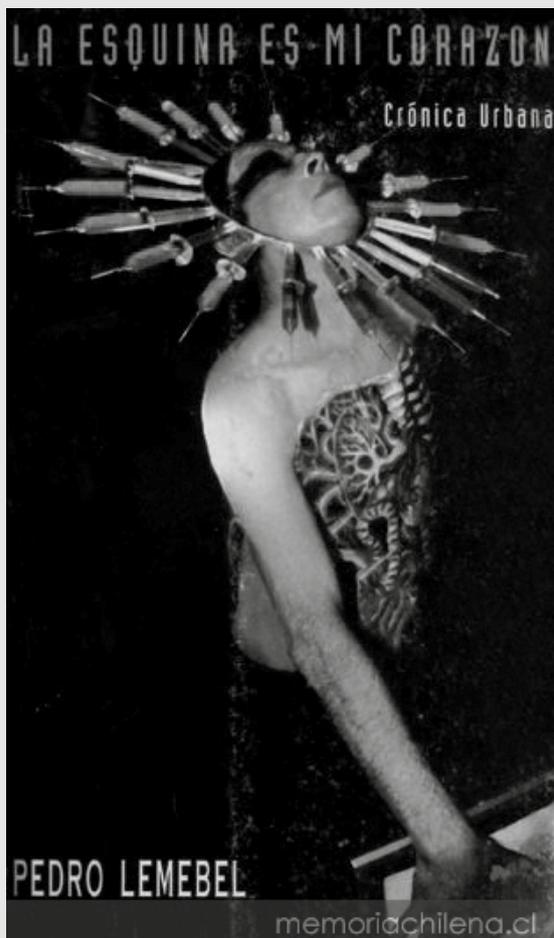
«Genealógicamente, se une, se acerca, se aproxima y contamina con Genet y su lengua delictual o con Pasolini en su exceso sexual de denuncia política»

terizas con Perlongher, Osvaldo Lamborghini y Severo Sarduy. En Chile se cruzará con la estética travesti de *El lugar sin límites* (1967) de José Donoso, y con el esteticismo del lenguaje del poder, en *Frente a un hombre armado* (1984) de Mauricio Wacquez. Con estos escritores comparte no solo el mundo retratado, además del paisaje homosexual latinoamericano, sino que más bien propone una militancia estética que sobrepasa el nicho para instalar una visión de mundo. Podríamos decir que Lemebel, aunque se lea como un escritor de minorías, *freak* y excesivo como señala Monsiváis, es finalmente un cronista capaz de visitar críticamente su tiempo como una forma de resistir al capital globalizado y al neoliberalismo salvaje que se instaló en Chile luego del golpe cívico/militar a Salvador Allende en 1973. El próximo año se conmemoran en Chile cincuenta años del golpe de Estado, y no existe ningún escritor que haya sido capaz de releer críticamente a la izquierda desde lo cultural, con la derrota fatal del socialismo y con esa resistencia que se fuga en lo cotidiano con insolencia y utopía (Manifiesto). Lemebel se seduce con la esquina de la pobla, del barrio pobre latinoamericano, favelas, villas miserias, desde la periferia de la ciudad segregada que facilita inocular su escritura urbana. Sabemos además que sus referencias son bastante callejeras, pero que pasan por un ágora crítica del feminismo latinoamericano de los años ochenta. Lemebel

leerá a partir de una diversidad de campos de referencias. *La esquina es mi corazón* está repleta y facturada de giros críticos, pero sin citarlos. Hay un telón de fondo de lecturas desde el bolero, el cine, la cultura popular, feminismos, la crónica latinoamericana y la cultura homosexual, que conforman las coordenadas predilectas que se perciben en sus crónicas.

La esquina es mi corazón reconstruye cierta heterotopía espacial, posa su mirada en cuarteles, baños turcos, la cárcel, discotecas porteñas, la periferia de la ciudad, masculinidades homoeróticas, las locas y su deambular. Se desplaza por aquellos espacios caracterizados desde un confinamiento identitario arraigado en la cultura urbana, peluquerías regidas por locas y el circo popular, que en Chile tiene una versión travesti. A diferencia de otras escrituras ya instaladas en las políticas globales de identidad sexual, Lemebel en su primer libro expone la intemperie donde actúa la violencia masculina urbana, evidenciando un closet inexistente para las locas. Sus personajes callejean la ciudad sin la ecuación público/privado, pues todo es público cuando no hay nada que proteger ni lugar donde acampar. En su crónica «La música y las luces nunca se apagaron», el cronista narra el incendio intencionado de una discoteca gay en el puerto de Valparaíso, evento fatídico que nunca se aclaró para la sociedad chilena y tampoco para los amigos, familias y cómplices de los afectados. «Como cualquier sábado que pica la calle por darse un reviente, un pequeño placer de baile, música y alcohol. Por si aparece un corazón fugitivo reflejado en los espejos de la disco gay. Cuando todavía es temprano para una noche porteña, pero el loquerío está que arde en la Divine, batiendo las caderas al son fatal de la Grace Jones (fragmento). La crónica es un monumental recorrido por esa noche del atentado. En su versión de performance radial, Lemebel leía el texto acompañado de la canción *La vie in rose* interpretada por Grace Jones como telón de fondo, el impacto que causaba a su audiencia era provocador, paródico, triste y de denuncia. Mezcla de paisajes del horror encendido por el fuego, el sexo, giros verbales del gueto, humo y calor imbricados. Una

etnografía delirante de las locas en su última noche de disco. El tiempo de lectura del texto corre paralelo al tiempo y a las pausas de la canción de Grace Jones, diva indiscutible del mundo gay en los ochenta y pie de referencia para hablar de la fantasía arribista de soñarse en Saint-Tropez. Lemebel ajusta su lectura mientras se escucha a Grace Jones de fondo y las locas corren entre el andamiaje del fuego por sus vidas. Las ocasiones en que el autor realiza su lectura transforman su performance en una pequeña pieza de radioteatro que también expresa la devoción de Lemebel por la puesta al aire de su voz de cronista y su activismo cultural público. Una escritura sin closet, eternamente pública, que devela el oído del cronista recogiendo el paisaje despreciado de la calle para adornar hasta el éxtasis.



«Su oído callejero conoce ese mundo, pero “lo reinventa” con una atención excepcional»

¿Se puede ser escritor y militante? Pregunta Carlos Monsiváis pensando en la escritura lemebeliana y sus efectos políticos en el habla. «En el caso de Lemebel la respuesta viene del hecho prosístico: su militancia es indistinguible de la forma en que la expresa, no sólo es ‘comer rabia para no matar a todo el mundo». Monsiváis acierta al afirmar que la escritura de Lemebel no necesita declarar nada. Su oído callejero conoce ese mundo, pero «lo reinventa» con una atención excepcional. «Los parques de noche florecen en rocío de perlas solitarias, en lluvia de arroz que derraman los círculos de manue-las, como ecología pasional que circunda a la pareja. Masturbaciones colectivas reciclan en maniobras desesperadas los juegos de infancia; el tobogán, el columpio, el balancín, la escondida apenumbra-da en cofradías de hombres, que, con el timón enhies-to, se aglutinan por la sumatoria de sus cartílagos. Así pene a mano, mano a mano y pene ajeno, forman una rueda que colectiviza el gesto negado en un carrusel de manoseos, en un ‘corre que te pilló’ de toqueteo y agarrón» (1995). *La esquina es mi co-razón* funda una lengua popular con alevosía en la literatura chilena. Exhibe con quirúrgica insolencia el desplazamiento de su atento ojo de cronista ur-bano por la ciudad neoliberal. Una mixtura de giros, voces, señas, semióticas del borde y de la periferia que constituyen su sello. Su primer libro anunciaba el recorrido de veintisiete años de escritura hasta su muerte el año 2015, con una gran cantidad de textos que ya son parte del imaginario de la crónica urbana. Las crónicas iniciales de este primer libro pueden leerse como una hoja de ruta de las pulsio-nes más radicales que Lemebel nos propone en su despliegue cultural, una voz convertida en escritura que ha quedado pulsando en la esquina urbana de la ciudad latinoamericana.





DOSSIER

Literatura y memoria colectiva

**Informe sobre la construcción
de una situación llamada
*El espíritu de mis padres sigue
subiendo en la lluvia***

por **Patricio Pron**

**Epígrafe para un libro
condenado: la literatura chilena**

por **Diego Zúñiga**

Fuga

por **Cynthia Rimsky**

**Contra la banalización del ayer.
La novela de la memoria
según Isaac Rosa.**

por **Mario Martín Gijón**

El último rompecabezas

por **Rodrigo Fuentes**

INFORME SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SITUACIÓN LLAMADA *EL ESPÍRITU DE MIS PADRES SIGUE SUBIENDO EN LA LLUVIA*

por **Patricio Pron**

1

EEDMPSSSELL es el producto de una dificultad manifiesta para dejar atrás parte de mi historia personal y la de mi país que comenzó en torno a 2007; durante cuatro años estuve tratando de comprender qué podía *hacer* con ciertos hechos y algunas circunstancias: la experiencia política de mis padres, la desaparición y el asesinato de muchos de sus compañeros y amigos, nuestras libertades condicionadas y bajo amenaza durante buena parte de la Dictadura, el ocultamiento, el miedo y el fingimiento, el país resultante de la cancelación del proyecto de soberanía política, independencia económica y justicia social de la generación de mis padres, el desencanto y el cinismo de mi propia generación, los exilios, la huida, las defecciones, las lealtades. La novela —que algunos llaman autoficción, otros, novela de no ficción y, algunos más, y más recientemente, *true crime*— fue publicada en 2011 pese a que mi impresión por entonces era que los hechos recogidos en ella sólo podían interesarnos a mí y a un puñado de personas cercanas. Ningún escritor es buen juez de su trabajo, ni siquiera el que, como yo, recibió una educación como crítico literario y escribe habitualmente sobre libros; como estaba convencido de que mi editor rechazaría el manuscrito, se lo entregué junto con los relatos de *La vida interior de las plantas de interior*: había escrito la novela porque los hechos narrados en ella se me habían impuesto, impidiéndome escribir —e incluso pensar— acerca de cualquier otra cosa durante un largo período de tiempo, pero mis intereses tienden a ser poco habituales, y mi editor podía ver todo esto de otro modo; si le entregaba también los cuentos, pensé,

al menos uno de los dos libros sería publicado. Pero mi editor apoyó la novela desde el momento en que la leyó, y desde entonces ha sido traducida a diez idiomas y publicada en Francia, Italia, Estados Unidos, Países Bajos, Chile, China, Argentina, Kuwait, Dinamarca, Noruega, Alemania, Brasil, Reino Unido, Colombia, México y otros países; es la novela sobre la que más veces he respondido preguntas, la que en más ocasiones he tenido que leer en público, aquella acerca de la que más veces se ha escrito en la Academia y la que en más oportunidades he tenido en mis manos subrayada y anotada por sus lectores. Las primeras páginas las escribí en la calle de Rodríguez San Pedro, en Madrid, en un apartamento de un dormitorio cuya dirección no cabía en los albaranes, pero duré algo menos de un año en esa casa —nunca un hogar— y al resto del libro lo escribí en la calle Vallehermoso, a continuación: mi nuevo alojamiento tenía un solo ambiente, una pequeña cocina oculta dentro de un armario, unas baldas, un colchón y una mesa; de un lado podía ver el Parque del Oeste, del otro, a los pequeños ladrones y a los sin techo que entraban y salían de un supermercado abierto las veinticuatro horas al ritmo de sus necesidades y de sus feudos incomprensibles. Yo escribía para no tener que volver a pensar en lo que estaba narrando, para desterrar esos acontecimientos —«Olvídalo, desactívalo, suéltalo ya. Sólo está en tu memoria, suprimelo. Tienes el poder para hacerlo. Escríbelo», proponía William S. Burroughs a los lectores de sus *Últimas palabras*—, pero había dificultades, escollos; y en ocasiones sucede que lo que deseabas olvidar regresa y se te recuerda con mayor intensidad y más frecuencia cuando lo señalas con un gesto; por ejemplo, con un libro.



Buenos Aires, Argentina. 2018. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Detenidos, desaparecidos y asesinados en la dictadura militar perpetrada por el Estado en el período 1969-1983

2

Escribir acerca de lo que le ha sucedido a uno mismo plantea dificultades prácticas, pero los problemas a los que uno se enfrenta cuando aborda una historia que no le pertenece por completo son mayores y entran en el ámbito de la ética. La pregunta en torno a si resulta apropiado narrar un proyecto colectivo de transformación de la realidad y sus consecuencias reduciéndolos al relato de las vidas de algunas personas —mis padres; Alicia Burdisso, asesinada en 1977 en el centro clandestino de detención que funcionó en la Jefatura de Policía de la ciudad de San Miguel de Tucumán durante la Dictadura; su hermano Alberto, asesinado décadas después para robarle el dinero de la indemnización que le había otorgado el Estado argentino por la desaparición de Alicia; yo mismo, en parte— es también un problema ético; en términos prácticos, es, sin embargo, también un problema moral y estuvo a punto de hacer fracasar el libro. Una suma de pudor y de cálculo —además de una demanda de compartimentación de la que quienes somos hijos de activistas políticos nunca acabaremos de librarnos del todo— había hecho que concediese a mis padres el derecho a veto a la publicación de la novela en Argentina: yo no veía ninguna gran contradicción en el hecho de arrojar cócteles molotov en la puerta de un periódico conservador durante la juventud y décadas después trabajar en él, pero no todos eran

de la misma opinión —mi madre, por el caso, no lo era—, y ésta fue la primera y la última vez que mis padres leyeron un libro mío antes de ser publicado. No parecía que éste tuviera antecedentes, por otra parte; si había algún libro similar en torno a los hechos trágicos del pasado reciente del país en cuyas respuestas a los problemas que la escritura planteaba yo pudiera recostarme, no lo encontré hasta tiempo después de que la novela fuera publicada. Un cierto consenso establecía por entonces —además— que de esos hechos trágicos sólo debían hablar sus protagonistas, no quienes, como yo, los experimentaron siendo niños y en una posición subsidiaria; el testimonio es una economía y Argentina es un país de monopolios, así que *EEDMPSELLL* tuvo varios comienzos en falso y quizás dos o tres versiones, y su tema principal —el modo en que las dos muertes narradas en el libro establecían una simetría que enmarcaba otra simetría, la de que, cuando yo estaba «buscando» a mi padre, él también estaba buscando a alguien, en su caso a una persona cuya desaparición estaba estrechamente vinculada, a su vez, con el asesinato de otra y con su historia personal—sólo se me reveló durante la escritura; como en el muy conocido dictum de Marguerite Duras, escribir *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* fue una forma de aprender a escribir una novela llamada *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, y supongo que también en este aspecto el libro acabó siendo determinante para mí: nunca escribí con un

plan previo, pero, desde entonces, todos mis libros han sido producto del enfoque empleado en *EEDMPSSSELLL*, de acuerdo con el cual los libros son las respuestas a las preguntas que los suscitaron, su propio manual de instrucciones, su mapa de un territorio no cartografiado de antemano.

3

Mi padre leyó el manuscrito no muy lejos de donde transcurrieron las vidas de Alicia y de Alberto Burdisso y el asesinato de éste último, pero es posible que el recuerdo que yo tengo de verlo leyéndolo sea un recuerdo falso, que anuda en una imagen dos o más circunstancias que podrían haberla producido: en cualquier caso, ni mi padre ni mi madre ejercieron su derecho a veto, por más cuestionable que les haya parecido la lectura. Poco después, en agosto de 2010, mi padre creyó importante ofrecerme su visión de los hechos y reparar algunos errores: el resultado fue prácticamente un texto autónomo, que publiqué con su autorización (<https://bit.ly/3QuypoP>) y años después escuché a alguien decir que era inventado, parte de la obra. Pero la de mi padre sólo fue la primera de una serie de reacciones

privadas a *EEDMPSSSELLL* no todas las cuales se produjeron en la Argentina, lo que pareció demostrar que en otras sociedades —la española, la chilena, la uruguaya, la italiana, la peruana, la alemana— también se manifiestan, por un lado, una imposibilidad por parte de una generación —dicho rápidamente, la de los sesentas y setentas— de dar cuenta de su experiencia y, por el otro, una dificultad igualmente acusada para entenderla entre los más jóvenes; una interrupción en la transmisión de la experiencia política —y, por lo tanto, un obstáculo para la creación de proyectos políticos alternativos— que, bajo la forma de la inhibición y del silencio, pondría de manifiesto que todas esas sociedades siguen instaladas en una situación inmediatamente postdictatorial con la que cada una de ellas negocia en la medida de sus posibilidades, pero que más a menudo soslaya u oblitera fingiéndose una sociedad por completo democrática. No menos importante para mí que esa primera reacción de mi padre fue que, en febrero de 2011, mi padre redactó un proyecto de ordenanza municipal para la creación de un Espacio de Memoria en El Trébol, donde transcurre buena parte del libro; el 24 de marzo de 2012 —es decir, en el trigésimo sexto aniversario del último golpe de Estado—, en la inauguración de ese Espacio, en el que se plantaron árboles y se instaló un grupo escultórico que representa a los tres desaparecidos de la ciudad —Carlos Alberto Bosso, detenido y secuestrado en *osario el 17 de setiembre de 1977 junto a su mujer y a su hija de quince meses de edad; Luis Alberto Tealdi, un activista sindical secuestrado el 28 de setiembre de 1977, y Alicia Burdisso, a los que acabaría dedicándoles una serie de tres libros periodísticos—, mi padre leyó un fragmento de *EEDMPSSSELLL*: que tanto él como mi madre volvieran al activismo político después de leerla es la mejor y más importante consecuencia de haber escrito esa novela.

4

Nada cura nunca, ni siquiera escribiéndolo; de todas las ingenuidades y creencias equivocadas en las que incurren quienes leen y escriben libros, la única que no recuerdo haber tenido nunca es la de que la literatura serviría para «sanar» de un hecho traumático, mucho menos de un trauma cuya naturaleza es política y hace a la persecución y al asesinato de al menos treinta mil personas y a la cancelación indefinida de un proyecto de transformación de la realidad, un proyecto utópico y, por eso mismo, perfectamente razonable y necesario. Pese a que algo en la práctica de la escritura permite olvidar lo que se ha escrito, hacerlo propiedad de otros y dejarlo atrás —y mi proyecto era que *EEDMPSSSELLL* hiciera esto por mí—, años después sigo pensando en los acontecimientos narrados en esa novela y tratando de explicarlos. No escribí *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* para que participase de ningún subgénero, pero éste acabó conformándose y es llamado ya, por algunos, «la literatura de los hijos»: mis opiniones en torno a esa literatura —y al modo en que, como escribió Guy Debord, «en el dominio de la



«Por mi parte, en cualquier caso, preferiría no tener que haber escrito nunca ese juego de espejos en el que unas historias completan y explican a otras y ponen de manifiesto el fondo de violencia y sordidez de la vida argentina, así como nuestro interminable deseo de justicia»

cultura, la burguesía se esfuerza en invertir el gusto de lo nuevo, que en nuestra época le resulta peligroso, hacia ciertas formas degradadas de novedad, inofensivas y confusas»— suelen variar de día en día; pero el subgénero, o serie, está compuesto por algunos textos excelentes, y es bueno que mi trabajo sea leído junto con ellos, que además fueron escritos por amigas y amigos muy queridos. Los mejores libros de la serie dan cuenta del hecho de que ni siquiera aquellos que somos hijos de activistas políticos que no fueron desaparecidos y permanecieron leales a sus ideas de juventud estamos seguros de comprender bien el tipo de sacrificio personal que éstos estuvieron dispuestos a realizar en el pasado; no comprendemos su experiencia, pero la sabemos decisiva para ellos tanto como para nosotros, así como sabemos que crecimos en países que, como Chile, Uruguay y Argentina, son el producto directo del fracaso de su proyecto político y del asesinato y el exilio de miles de personas. No hay muchos más libros de autores hispanohablantes que hablen con tanta claridad de estos asuntos, creo.

5

En las sociedades postdictatoriales existe una demanda específica y persistente de «pasar página», y *EEDMPSSSELLL* me parece ahora un intento de resistir esa demanda desde un lugar distinto al habitual en las novelas sobre el tema; no tanto un esfuerzo por adherir acríticamente a la exigencia de «memoria, verdad y justicia» —tres términos enormemente complejos y parcialmente contradictorios, en mi opinión— sino una tentativa de extraer del pasado ejemplos de una práctica política de tipo utópico que sea válida para el presente: está claro que no podemos reivindicar muchas de las concepciones y las acciones políticas de los miembros de la generación precedente, pero podemos reivindicar su voluntad y su entrega, y honrarla en la medida de nuestras posibilidades con una acción política afirmativa y consistente que plante cara al aumento extraordinario de la desigualdad económica y política, el desastre medioambiental y el incremento de actitudes misóginas, negacionistas y racistas en la sociedad. Quizás mi novela se haya vuelto más necesaria que en el pasado, dadas estas circunstancias, al tiempo que tal vez ciertos ejemplos de la «literatura de

los hijos» puedan ser vistos como instigadores al tiempo que producto del cambio de mentalidades en sociedades como la chilena; por mi parte, en cualquier caso, preferiría no tener que haber escrito nunca ese juego de espejos en el que unas historias completan y explican a otras y ponen de manifiesto el fondo de violencia y sordidez de la vida argentina, así como nuestro interminable deseo de justicia.

7

Quizás el no poder dejar atrás ciertos hechos y circunstancias, que, como decía, me resultó imposible desatender entre 2007 y 2010, sea una forma tan válida como cualquier otra — en cualquier caso, la única a mi disposición en ese momento, al parecer— de tratar de dar respuesta a preguntas que todos nos hacemos en torno a las palabras, el pasado, el presente, la memoria, las cosas, lo que hay después de la memoria y los vínculos que hay entre todos ellos; un «no poder no narrar» que tal vez sea lo que Maurice Blanchot llamó «una escritura del afuera» y —en realidad, pienso ahora— constituye una negación del deseo de que el pasado deje de pertenecernos. No creo que nadie deba pasar tanto dolor y desnudarse de ese modo para escribir un libro, pero es lo que yo tuve que hacer, y la historia sigue siendo, para mí, como para otros, una pesadilla de la que no podemos despertar. No es salvífica, no progresa linealmente, no promete ninguna parusía, ninguna realización del Espíritu Universal, pero todavía permite alojar en ella acontecimientos únicos, momentos brevísimos y altamente experimentales en los que se vislumbra la posibilidad de vivir de otra manera. La tarea de construir situaciones que puedan ser habitadas por los otros, que amplíen el repertorio de posibilidades de las vidas que vivimos, que permitan a las personas recuperar la soberanía sobre sí mismos que el Estado y el Mercado les roban, que, como escribió Debord, hagan posible «la invención de juegos de una esencia nueva» que restituyan de una manera novedosa el viejo vínculo entre las palabras y las cosas no es especialmente popular en este momento, pero tal vez sea más necesaria que en el pasado. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* aspira a ser una de esas situaciones, una negación de la negación que haga posible, por fin, la acción afirmativa.

«Ahí estaban ellos, los poetas, para entregar un puñado de libros extrañísimos, que se saltaron la censura, y que les permitieron hablar — balbucear, murmurar y divagar— acerca de todas esas experiencias que los embargaban: las pérdidas, la derrota, la violencia, las torturas, y también la esperanza de que todo aquello acabara pronto»

rrorosa, comandada por la censura y la mediocridad, los tonos grises, las palabras a medio camino, el balbuceo y los discursos marciales.

Lo que apareció, entonces, fue la imposibilidad de representar aquello que se estaba viviendo. La mimesis no era posible, no tenía sentido, es desde ese lugar que nace, por ejemplo, uno de los proyectos narrativos más radicales de la literatura chilena actual —y podríamos decir latinoamericana, también—: el de Diamela Eltit. De esa imposibilidad de representar viene pero también de la idea de convivir con un censor: «Se dice que al escribir imaginamos a un lector ideal, a alguien capaz de comprender a cabalidad lo que hacemos, pero entonces había que imaginar también a ese enemigo que pasaba las páginas buscando alusiones prohibidas con un criterio tal vez rutinario o sofisticado», anotaría Alejandro Zambra en una columna dedicada a *Lumpérica*, de Eltit, o más bien, a la relectura de la novela más emblemática de ella.

Es cierto que con los años, ya en los 90, iban a comenzar a publicarse una serie de novelas que abordarían la época de la dictadura (1973-1989) y cuyos acercamientos narrativos serían muy distintos a los de Eltit; basta pensar en algunas novelas de Roberto Bolaño o en el proyecto de Nona Fernández, quien ha trabajado detenidamente con la memoria, y qué decir de las crónicas de Lemebel y de ese proyecto inmenso que fue el de Germán Marín, a quien quizá podríamos dedicarle gran parte de este texto, pues fue un narrador descomunal que en varias de sus novelas hurgueteó como pocos en el origen, el desarrollo y las consecuencias de la dictadura. Pero quisiera detenerme, por un momento, en esos libros que surgieron en medio del espanto, en una serie de poemarios realmente únicos —extraordinarios, deslumbrantes— que fueron capaces de torcer el lenguaje y atravesar la realidad: ahí estaba el censor, esperándolos, y ahí estaban ellos, los poetas, para entregar

un puñado de libros extrañísimos, que se saltaron la censura, y que les permitieron hablar —balbucear, murmurar y divagar— acerca de todas esas experiencias que los embargaban: las pérdidas, la derrota, la violencia, las torturas, y también la esperanza de que todo aquello acabara pronto: «Como en un sueño, cuando todo estaba perdido/ Zurita me dijo que iba a amainar/ porque en lo más profundo de la noche/ había visto una estrella...», se lee al comienzo de *Anteparaíso* (1982), de Raúl Zurita.

Todo esto ocurre sólo en un par de años, a fines de los 70, inicios de los 80: Juan Luis Martínez publica *La nueva novela*, uno de los libros más raros de la poesía latinoamericana, un objeto en el que se encuentran algunos poemas escritos a la manera tradicional, pero en cuyas páginas en realidad se convocan una serie de expresiones que van desde preguntas filosóficas a problemas matemáticos y físicos, junto a recortes de enciclopedias y revistas, y una suma de textos en otros idiomas que homenajean por supuesto a Mallarmé y a los surrealistas, pero que no dejan de emplazar a su propio contexto, como ocurre en el apartado «Epígrafe para un libro condenado: la política», en el que encontramos, por ejemplo, la carta que Ezra Pound le envió al censor del campo de detención de Pisa donde fue recluso después de la guerra, o el poema “La desaparición de una familia», que podría leerse como una historia de Lewis Carroll, aunque la realidad invita a otra lectura.

Dicen que mientras Martínez escribía *La nueva novela*, Raúl Zurita —con quien compartía casa por ese entonces a unos pocos kilómetros del mar— preparaba los poemas de *Purgatorio*, su libro debut, ese en el que exploraría una serie de formas y voces que marcarían su poesía. Lejos,

en el exilio, Gonzalo Millán iba a publicar *La ciudad*, un poemario atravesado por el objetivismo, en el que lograría armar un retrato feroz de una ciudad bajo dictadura: «Amanece./ Se abre el poema./ Las aves abren las alas./ Las aves abren el pico./ Cantan lo gallos./ Se abren las flores./ Se abren los ojos./ Los oídos se abren./ La ciudad despierta./ La ciudad se levanta (...)/ La herida se abre».

El ritmo incesante y las imágenes que avanzan. Nicenor Parra toma la voz de un pastor en el desierto —en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*— y dice unas cuantas verdades. La búsqueda de otras voces para hablar será una estrategia que también aparecerá en *La Tirana* de Diego Maquieira, quien luego irá más allá en *Los Sea Harrier*, un poemario en el que se cruzará la guerra con el pop y la ciencia ficción. En esa búsqueda de otros lenguajes, de otras voces, *Agua servidas* de Carlos Cociña será fundamental, pues explorará en el lenguaje científico como una forma de decir lo que las palabras callan: «Soy el ojo que recorre, / el ojo de la voz que descubre cada objeto/ y en lo negro,/ y en lo blanco/ soy los matices que revientan cada instante», anota Cociña para luego decir: «Pues todo aquello que llamamos, nos fue sucediendo a cada uno de nosotros, con exactitud pas-

mosa, y al mismo tiempo que víctimas, cómplices en el silencio que tratamos de ocultar». El que se aferrará a su memoria y escribirá sobre aquellos silencios pero sobre todo de la derrota como nadie es José Ángel Cuevas, y no se cansará de hacerlo en dictadura y tampoco en plena transición, cuando insista en trazar una y otra vez las imágenes sobre lo que botó la ola, sobre aquellos que nunca se pudieron recuperar del golpe: «Yo no he recorrido el mundo/como debería/ no he hecho nada por mi país./ Ni bosteadado bajo la estatua de la Libertad./ No he sido libre de cumplir mis pequeños/ deseos subdesarrollados./ Lo que quise/ se me olvidó./ Una casa quizás./ Y alejado de todo estoy/ con mi familia, años y años/ parado en esta esquina/ esperando que suceda algo».

Sucedían cosas, pero muy pocas que devolvieran la esperanza. Al contrario, el ambiente se enrarecía y la poesía respondía: Elvira Hernández escribe sobre la aparición del cometa Halley en 1986 («No vi el Halley el primer día/ de su aparecida cuando vio la luz para nosotros/ (...) Dicen que era como una cabeza degollada apareciendo/ sin nunca querer desaparecer») mientras Enrique Lihn hace lo propio con la historia de un muchacho que dice ver a la virgen en los cielos de Villa Alemana —un pueblito a unos

El Instituto de Cultura Francés auspiciará a lo largo de octubre varias presentaciones de Pedro Mardones y Francisco Casas

“Las yeguas del apocalipsis” en una acción de arte



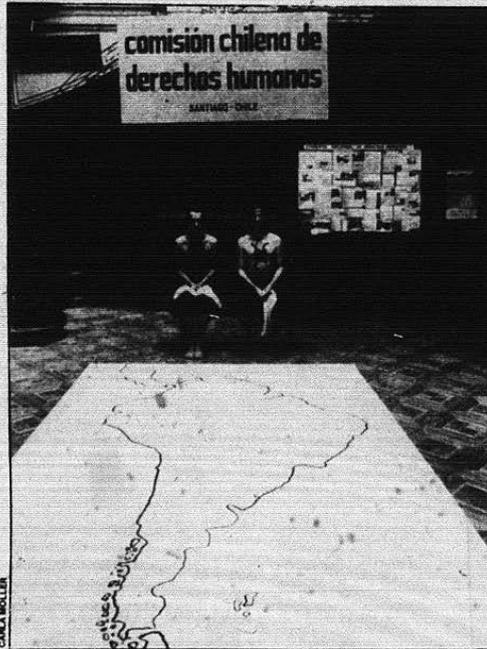
Francisco Casas y Pedro Mardones.

MAURA BRESCIA
En el Día de la Hispanidad, los interventores de arte *Las yeguas del apocalipsis*, Pedro Mardones y Francisco Casas, invitaron a la performance *La conquista de América*, en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos.

En el suelo yacía el mapa de Centro y Sudamérica sobre el cual se diseminaron vidrios fragmentados y pedazos de botellas de Coca Cola. Ambos participantes estaban con el pecho descubierto, pantalones negros, un pañuelo blanco en la mano y a pies desnudos. Audífonos en los oídos y un personal

Los artistas en la sede de la Comisión Chilena de los Derechos Humanos presentaron “La Conquista de América”: un mapa, vidrios rotos de Coca Cola y una cueca.

la Comisión Chilena de Derechos Humanos; la segunda será un desplazamiento territorial del travestismo en distintos lugares de Santiago y la última dentro de un enorme edificio de



“Las yeguas del apocalipsis” en el escenario de la intervención.

mapuche, y además pobre, significa doble o triple marginalidad — afirma Pedro Mardones

“Nosotros en la calle”

de Coca Cola, con las plantas de los pies desnudos

A cada paso se sentía el ruido de los vidrios que reventaban bajo sus plantas. Francisco Casas se detuvo frente a la punta del Cono Sur americano, mientras Pedro Mardones se devolvía pisando vigorosamente los vidrios hacia el otro costado del mapa.

Las figuras sobre el mapa

Alzaron el pañuelo blanco y empezaron a bailar una cueca sobre el mapa y sobre los vidrios. Una cueca con todas las figuras —el ocho, los semicírculos, las vueltas— que fue tomando vigor paso a paso y el mapa de América se va poniendo cada vez más rojo. El baile nacional termina con Pedro Mardones hincado ante su compañero de cueca. Luego, ambos desaparecen.

Mientras Mardones se curaba los pies, ambos interventores hablaron acerca de la experiencia. “Pensé en los muertos y caídos, en mucha sangre sobre América”, dijo Francisco Casas. Pedro Mardones mencionó “el sentido morboso que sentía dominando la situación durante un segundo de máxima tensión”.

También recordaron otras de sus acciones públicas: la colocación de la corona de espina al poeta Raúl Zurita cuando recibió el premio Pablo Neruda. Y

cuantos kilómetros de la costa, cerca de Valparaíso—, aunque todo es un montaje de la propia dictadura: «La realidad es el único libro que nos hace sufrir/ La realidad es la única película que nos quita el sueño/ Las apariciones de la Virgen serán irreales no así la aparición de los agentes/ de la realidad...». Esta misma historia, muchos años después, la convertirá en novela Álvaro Bisama en *Ruido*, un libro que ha sido inscrito en la denominada «literatura de los hijos», junto a novelas de Alejandra Costamagna (*Había una vez un pájaro*), Alejandro Zambra (*Formas de volver a casa*) y Nona Fernández (*Fuenzalida, Space invaders*), entre otros, y en los que se resalta la mirada de quienes fueron niños en dictadura, actores secundarios de una historia que les terminaría por cambiar la vida. Esos libros, publicados cuando sus autores se acercaban a los 40 años, fueron una nueva forma de indagar en esa historia reciente, llena de silencios y de vacíos. Por supuesto que de todas esas obras, muchas también surgieron desde el oportunismo de sumarse a una tendencia que tampoco duró mucho, la verdad, pero que sí aportó una mirada distinta de abordar una época que podía parece agotada a esa altura, luego de las novelas de Diamela Eltit y Germán Marín, las crónicas de Lemebel y esas dos novelas brillantes de Bolaño que son *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*.

Jacques Rancière escribió hace un tiempo: «Los libros que para nosotros son ejemplares fueron primero no-libros, relatos erráticos, monstruos sin columna vertebral».

Algo de eso hay en todos estos poemarios antes citados, y también en el proyecto narrativo de Germán Marín, quizá el intento más ambicioso por capturar ya no sólo una época sino casi un siglo de historia, la historia de Chile, como ocurre en su trilogía de casi 1500 páginas, *Historia de una absolución familiar*, un proyecto descomunal que aún, tengo la impresión, no hemos sido capaces de leer realmente. Fuera de Chile, de hecho, Marín sigue siendo un secreto demasiado bien guardado que ya es hora de hacerlo circular por todos los rincones. Escribió esta trilogía pero también otras novelas más breves y realmente impresionantes, como *El palacio de la risa*, en la que reconstruye la historia de Villa Grimaldi, uno de los campos de detención más feroces de la dictadura pero que él conoció mucho años antes, cuando era muy joven y el lugar era otro. En esa novela, de hecho, Marín escribe una de sus frases más famosas y que refleja a la perfección lo que fue su proyecto literario —que escribió intensamente en el exilio, en Barcelona, y que no dejó de trabajar en él hasta su muerte, en diciembre de 2019—: «Yo no venía del extranjero, sino del pasado, que al parecer nadie quería».

«Jacques Rancière escribió hace un tiempo: “Los libros que para nosotros son ejemplares fueron primero no-libros, relatos erráticos, monstruos sin columna vertebral”. Algo de eso hay en todos estos poemarios antes citados, y también en el proyecto narrativo de Germán Marín, quizá el intento más ambicioso por capturar ya no sólo una época sino casi un siglo de historia, la historia de Chile»

Hay en la obra de Marín el mismo ADN que se encuentra en esos poemarios extrañísimos pero deslumbrantes que se publicaron en dictadura y que siguen siendo un puñado de obras ejemplares e irrepetibles. Algo de ellas también hay en dos libros chilenos recientes que los lectores españoles pueden encontrar en sus librerías: *Piñén* (Las afueras) de Daniela Catrileo y *Panaderos* (Barbarie editora) de Nicolás Meneses. Dos libros que transcurren ya en la postdictadura pero que no dejan de reflejar, también, en su sintaxis y en sus formas cómo esa época horrorosa no ha terminado de interpelarnos, cómo sigue siendo una fisura que nos obliga a decir presente cuando queremos decir pasado.

FUGA

por **Cynthia Rimsky**

«La realidad y la memoria» es un poema de Enrique Lihn que aparece en su libro *A partir de Manhattan*, de 1979. Como el intelectual mordaz que supo ser, se puede proyectar que Lihn piensa crítica y anticipadamente los caminos (y peligros) que se le presentarán a la literatura chilena después de la dictadura, con respecto a la realidad y a la memoria.

«La realidad y la memoria» es un poema de Enrique Lihn que aparece en su libro *A partir de Manhattan*, de 1979. Como el intelectual mordaz que supo ser, se puede proyectar que Lihn piensa crítica y anticipadamente los caminos (y peligros) que se le presentarán a la literatura chilena después de la dictadura, con respecto a la realidad y a la memoria.

La imagen que tengo de Lihn es la de alguien que escribe con los pies en el barro. Como muchos de mi generación, desalentados de madrugada por las calles vacías de Santiago con el olor de los militares pisándonos los talones, repetí en voz alta: «*Nunca salí del horroroso Chile*». Este poema de Lihn debe ser el más citado en revistas, libros, panfletos, marchas, de la historia del país.

Escojo al alzar un retrato suyo de alguien no cercano. «Hombre nocturno, humor fino y negro, ironía mordaz o lúdica. Estaba en todas partes. En el Venecia, en el Galindo, en la Caja negra. Siempre mirando y actuando. Un gran grupo se fue tejiendo a su alrededor. Admiraban su obra, gozaban con su voz ronca y cavernosa, con su risa atronadora, con ese hombre profundo y sarcástico, que siempre desafió lo que los otros no se atrevieron».

Lihn tiene 43 años en 1972. Es el último año del gobierno de la Unidad Popular. Junto a Nicanor Parra y Cristián Huneeus se atrinchera en la Facultad de Ingeniería, y logran que se apruebe -nadie sabe cómo- la creación de un Departamento de Estudios Humanísticos en el que confluirán proyectos como *El Quebrantahuesos* y la revista *Manuscritos*. Ronald Kay, Alejandro Jodorowsky, Patricio Marchant, Catalina Parra, y, paralelamente, el cine de la época chilena de Raúl Ruiz.

Desde ese lugar de libertad y experimentación, medio a trasmano, fuera del control administrativo, esta vanguardia lee la tradición literaria chilena que nace en 1842 con el discurso de incorporación de Victorino Lastarria a la Sociedad de literatura de Santiago. Dice así: «La literatura es la expresión de la sociedad, es el resorte que revela de una manera la más explícita de las necesidades morales

e intelectuales de los pueblos, es el cuadro en que están consignados las ideas y pasiones, los gustos y opiniones, la religión y las preocupaciones de toda una generación... Nosotros (los escritores) debemos pensar en sacrificarnos por la utilidad de la patria. Hemos tenido la fortuna de recibir una mediana ilustración, pues bien, sirvamos al pueblo, alumbrémosle en la marcha social para que nuestros hijos le vean un día feliz, libre y poderoso».

En 1978, un año antes de que Lihn publique el poema «La realidad y la memoria», Cristián Huneeus entrevista a Nicanor Parra acerca del modernismo en América Latina. El antipoeta piensa que los ismos no son una respuesta que ayude a esta literatura a cumplir con el mandato de hacerse cargo del problema social, es decir, del problema de la injusticia en el país. Nombra como ejemplo de escritura comprometida al poeta Pezoa Véliz, que logra, a través de la concientización (y no de la hipnosis buscada por el modernismo), aunar en su escritura el compromiso personal y el social. Lástima que se muere tan joven, ironiza Parra. Para el antipoeta los dos problemas tienen derecho a la vida. La obra maestra ideal será aquella en la que ambos se integren de acuerdo con el pensamiento taoísta. Y cita como modelo el Martín Fierro de José Hernández. «Me parece que es la solución total. Es una literatura comprometida y al mismo tiempo es una literatura trascendente. Ese tipo canta, está feliz, y al mismo tiempo se están diciendo las cosas pertinentes».

Curiosamente es la vanguardia argentina la que relee y reelabora el Martín Fierro. Pasan por ahí Borges, César Aira, Pablo Katchadjian, Gabriela Cabezón Cámara, Leopoldo Lugones, etc En la literatura chilena ocurre lo opuesto; cuando la vanguardia relee la tradición de compromiso social, como hacen Juan Emar, María Luisa Bombal, Marta Brunet, el grupo detrás de *Manuscrito* y el *Quebrantahuesos*, y, posteriormente, Guadalupe Santa Cruz, Diamela Eltit, Mauricio Wacquez, Antonio Gil, Carlos Droguett, Germán Marín, el campo literario de la época los barre bajo la alfombra.

A propósito de la edición de un libro de conversaciones entre el crítico Pedro Lastra y Enrique Lihn, donde se omiten las preguntas del primero y solo se consignan las respuestas del poeta, Álvaro Bisama escribe: «Esa ausencia determina el libro y determina cierta historia de la crítica literaria chilena. El silencio de Lastra hace que el lector piense que Lihn le está hablando a la pared, que ningún

eco viene de vuelta para abrazarlo. Chile queda demasiado lejos. Nunca nadie sale de acá. Porque Lihn es alguien que escribe en el vacío, que habla en el aire. Nadie contesta porque no hay nadie ahí afuera».

A *partir de Manhattan* se publica en 1977. Chile lleva cuatro años en dictadura. Nada se sabe de los 1.120 desaparecidos. Al releer el poema desde hoy parece como si, a contrapelo de su época, Enrique Lihn tomara el sentido literal con el que se lee en ese momento memoria y realidad, y cubriera a ambas con el poncho de la duda.

Este poema trae un recado, como diría Gabriela Mistral. Un recado para los que leemos desde un tiempo en el que se multiplican los concursos de escritura de la memoria, investigaciones sobre la memoria, becas, congresos, cátedras de literatura y memoria; concursos de crónicas, escuelas de escritura de crónica, líneas de investigación de lo real, becas, congresos, cátedras de realismo...

«El realismo y la memoria»:

«El simulacro de profundidad que presta la memoria a todas las cosas/porque ella es por definición lo profundo/ esa profundidad consustancial a las cosas en la memoria, razón/ por la cual se sustraen al reconocimiento/ desliziándose en sí mismas constantemente hacia un atrás/ aparente./ En la memoria/ no nos encontraremos nunca delante de las cosas que vimos alguna vez ni en realidad ante nada/ Pero en lo real -donde ocurre exactamente lo contrario-/ las cosas son pura superficie/ que nos cierra al conocimiento de las mismas/ cosas de las que ergo nada puede decirse en realidad»

Vaciada la gran promesa de la memoria: como profundidad, autoridad y apariencia de pasado, queda el puro simulacro. Desde el barro en el que posa los pies, Lihn piensa en una literatura que lleve al encuentro de las cosas. Ante la pregunta de cómo la literatura encuentra a las cosas, responde negativamente: ni por la vía de la memoria, que no es capaz de ponernos ante lo que vimos (ni ante nada), ni a través de la realidad, que muestra de las cosas solo la superficie.

La literatura no es expresión de la sociedad, tampoco tiene que hacerse cargo de concientizar respecto al problema social, es decir, al problema de la injusticia en Chile. «No hago una literatura conformista, pero tampoco comprometida: pretendo liberarla de las ilusiones del realismo, desentramparla de la máquina ideológica, devoradora de escrituras. En otras palabras, como escritor me va mal. Lo cual me ha suscitado —hasta ahora— un resentimiento productivo, positivo a lo menos para mí: cada cual tiene sus ilusiones».

Lihn postula una literatura «situada». Una expresión que, como dice Parra, está cerca del taoísmo. Ana María Risco,



autora del libro de ensayo *Crítica situada. La escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales*, cree que con «situada», Lihn se refiere a una experiencia no estándar. Una que se debe a «sus condiciones de enunciación». Y por lo tanto a lo que ocurre en un momento y en un lugar no intercambiable con otro espacio cultural u otro tiempo histórico. Situarse sería reconocer siempre el aquí y ahora de la experiencia, y por lo tanto su irreductible singularidad.

Habría que preguntarse entonces cuánto de estándar, cuánto de momento y lugar no intercambiable, cuánto de aquí y ahora y cuánto de irreductible singularidad, tienen la memoria y la realidad. Y si es a través de esa fórmula como se aúna literatura comprometida y literatura trascendente, si con ella los y las escritoras cantan, están felices, y al mismo tiempo se están diciendo las cosas pertinentes. O si es puro andar arrastrando el poncho. En mi opinión, prefiero las escrituras que se fugan de la memoria y de lo real, que huyen lejos de las representaciones miméticas, directas, ordenaditas, cumplidoras, llenas de buenos sentimientos y de iluminar supuestas verdades ocultas. Prefiero las escrituras que se arrancan con los tarros, que entre ponerle y no ponerle, más vale ponerle, y avivar la cueca. Una literatura que privilegia la duda y desarrolla la pregunta por la verdad y la deja con *temor* y *temblor* en la página. No vaya a ser que pase el diablo arrastrando el poncho y nos lleve a todos y todas por publicidad engañosa.

CONTRA LA BANALIZACIÓN DEL AYER. LA NOVELA DE LA MEMORIA SEGÚN ISAAC ROSA.

por **Mario Martín Gijón**

La novela de la memoria en el tiempo de las distopías

Escribir sobre la novela de la guerra civil española en 2022, en medio de la guerra de Ucrania (que, evitando asimilaciones fáciles, va repitiendo patrones de lo sucedido con la de España: un ataque inesperado que hace prever primero una victoria rápida de los agresores, frenada pronto por una resistencia inesperada en la capital; una condena casi unánime al atacante que sin embargo no logra cambiar la relación de fuerzas; una retórica de apoyo al bando percibido como víctima que se va debilitando según la guerra comienza a alargarse), tras una pandemia global sin precedentes, y en medio de un complejo proceso de hibridación entre la inteligencia humana y la artificial, correría el riesgo de parecer un anacronismo, en una época en la que novelas como *Membrana* (2021) de Jorge Carrión, *Omega* (2021) de Javier Moreno o *Circular 22* (2022) de Vicente Luis Mora, parecerían reflejar mejor las preocupaciones de nuestra época, y cuando el propio Isaac Rosa (Sevilla, 1974), que debutó, al filo del milenio, con *La malamemoria* (Del Oeste Ediciones, 1999), novela que reflejaba la herencia del conflicto en nuestro presente, se interesa ahora por lo distópico, como muestra su última novela, *Lugar seguro* (2022), donde el protagonista, Segismundo García, se dedica a vender búnkeres para proteger de la inminente catástrofe y colapso globales.

Y sin embargo, cuando uno lee dicha novela, lo que se evidencia es una desconfianza hacia los catastrofismos hoy tan en boga que suelen correr parejos a una idealización de un pasado que suele implicar una agenda conservadora, cuando no reaccionaria. En una entrevista reciente, Rosa afirmaba que «ahora mismo, las dos grandes fuerzas que tiran de nosotros son la nostalgia hacia el pasado y la mirada distópica hacia el futuro», frente a lo cual recordaba que «el futuro será lo que estemos dispuestos a defender». Por eso, hay en

Isaac Rosa una visión de la escritura que, aunque se resista a etiquetar bajo el nombre de compromiso, tiene una de sus constantes en las ideas de responsabilidad y de hacer frente a los poderes del pasado. Esto se mostró claramente en dos de sus novelas, que abordaban la guerra civil y el franquismo desde una de las escrituras más originales para narrar esos periodos cuya ficcionalización recurrente no ha evitado muchas veces el riesgo de la banalización.

Evolución o devaluación de la novela de la memoria

Desde principios de los años 90, la guerra civil y el franquismo fueron tema principal de una parte importante de la narrativa escrita en España. Se habló, a posteriori, de un silenciamiento de dichos temas, pero lo cierto es que, sobre todo desde el exilio (otra cosa es que la literatura exiliada se ignore), la guerra civil española había sido el mayor venero ficcional, con ciclos novelísticos tan importantes como *El laberinto mágico*, de Max Aub, o *Crónica del alba*, de Ramón J. Sender. Este silenciamiento tuvo lugar más bien en las décadas de los 70 y 80. En una época de optimismo económico y de percepción de la Transición como éxito colectivo, volver a esa guerra fratricida parecía un gesto de masoquismo digno de mejor causa. Al hilo, sin embargo, de la reivindicación de las asociaciones de la memoria, la novela volvió sobre la guerra que aún hoy sigue dividiendo en dos la memoria de los españoles.

Obras como *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *La larga marcha* (1996) de Rafael Chirbes, *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas o *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, muy distintas entre sí, fueron grandes éxitos que señalaban el renacido interés hacia nuestra historia reciente y que se recibieron dentro de un movimiento creciente por la recuperación de la memoria

histórica, aparentemente sepultada por la posmodernidad optimista de los años ochenta hasta los fastos de 1992. Siguiendo la dicotomía elaborada por Aleida Assmann, ante la inminencia de la desaparición de la «memoria comunicativa», surgía la premura por integrar el recuerdo de las víctimas en la «memoria cultural». Una necesidad que, frente a las protestas de los publicistas de derecha, no implicaba ningún tipo de revanchismo, y era expuesta en términos sumamente conciliatorios, como en las novelas mencionadas de Muñoz Molina y Cercas, representativas de este periodo.

El éxito de estas obras, y la asunción por gran parte de la ciudadanía de la necesidad de incluir el recuerdo de las víctimas en nuestra memoria histórica, produjo una amplia ola de novelas y películas situadas en la guerra civil. Como toda corriente literaria de éxito, la novela de la memoria trajo consigo un gran número de obras que solamente asumían los elementos más llamativos y produjo un cierto hastío del género. Hasta el punto de que, con la ley de lo nuevo que rige inevitablemente el campo literario, era esperable que la atención crítica privilegiara pronto propuestas novelísticas radicalmente distintas, como las de la etiquetada como «generación Nocilla», y que la novela de la guerra civil no captara la atención de los más jóvenes

«“El futuro será lo que estemos dispuestos a defender”. Por eso, hay en Isaac Rosa una visión de la escritura que, aunque se resista a etiquetar bajo el nombre de compromiso, tiene una de sus constantes en las ideas de responsabilidad y de hacer frente a los poderes del pasado»



narradores, con excepciones como la que se tratará aquí.

Si se produjo ese hastío es porque la memoria de la guerra civil y el franquismo, incorporada a la discusión política, parecía agotada como materia para la novela más innovadora, mientras que pasaba a la novela de consumo masivo en otros autores, renunciando, para llegar a un público amplio, a cualquier pesquisa formal.

Muy distinto es el caso de Isaac Rosa, que muestra su inconformidad con la asimilación de la traumática historia reciente y presenta una alternativa de representación en sus novelas *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007).

La crítica al discurso heredado en *El vano ayer* y el cambio de paradigma narrativo

Con ocasión de la publicación de *El vano ayer*, Isaac Rosa confesaba que, sobre la guerra civil y el franquismo, siempre le había «parecido insatisfactorio y reduccionista el discurso que se ha transmitido desde la ficción: en la novela, en el cine, en la televisión».

El vano ayer, que surge de esta insatisfacción, adopta la forma del *work in progress*. Con la sinceridad y la ironía de quien escribe tras el éxito de otros autores con novelas como *Soldados de Salamina* que adoptaban la forma de la *quest*, de la búsqueda de una vida real que había que rescatar del olvido, Rosa no finge un encuentro inesperado, sino que describe su deliberada búsqueda en la historiografía del franquismo de una vida novelable, espigando los nombres hasta que da por azar con el de Julio Denis, que utiliza con el propósito de escribir un «relato real» en una época en lo que se ha convertido en el género de moda.

El narrador, situado entre una multitud de «jóvenes novelistas» con «ansia por entregarnos al relato real» se encuentra sin embargo con la saturación del panorama novelístico y por eso, se propone «construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente», una novela «que no sea en vano, que sea necesaria». Así, el narrador muestra una extrema autoconciencia, que le hace ponerse en guardia frente a los «tópicos, más o menos afortunados clichés» y los estereotipos aptos para el «lector perezoso» que ha llegado a conocer la historia del franquismo a raíz de la boga de novelas sobre el tema que la usan como mero gancho. Un hecho que, si por una parte parecería beneficioso al haber extendido al grueso de la población la conciencia sobre los crímenes de la dictadura, habría venido acompañado de una banalización, convirtiendo en lugar común y descargando de su realidad a «palabras como *represión*, *clandestinidad*, *régimen*, *comunista*, *célula*, *camarada*».

El narrador de *El vano ayer*, por ello, está siempre en guardia, consciente de que por su tema, es «un relato amenazado por plagios y lugares comunes». No menor es el riesgo de la deformación que supone la presentación grotesca del régimen, que minimizaría su carácter represivo y criminal. Con ello, señala el escritor sevillano, se forma «una memoria que es fetiche antes que de uso; una memoria de tarareo antes que de conocimiento, una memoria de anécdotas antes que de hechos, palabras, responsabilidades. En definitiva, una memoria más sentimental que ideológica». Frente a esa caracterización del franquismo como régimen grotesco, que aparece con frecuencia en películas como *Madregilda* (1993) y del franquista como personaje cómico, incluso entrañable (recuérdese al protagonista de la serie *Lleno, por favor*, televisada por Antena 3 con gran éxito entre 1993 y 1994), Isaac Rosa sabe conjugar en su novela lo grotesco con el horror, como al recordar las víctimas de la represión franquista y los inverosímiles partes de defunción aparecidos en la prensa, hablando de «otros que ya perdieron sus nombres y que fueron capaces de prodigios envidiados por Houdini: ahorcarse con las manos esposadas, bucear pantanos con el cráneo astillado a balazos, detener a voluntad la respiración y los latidos del corazón (parada cardiorrespiratoria lo llamaban los esforzados forenses) o lanzarse cual futbolísticos guardamantas a atrapar con el pecho las balas perdidas que en las manifestaciones buscaban el cielo».

El narrador, hacia el final de su obra, declara haber «arrojado a los pies del lector materiales enfermos, explicitado mecanismos que normalmente son encubiertos por la habilidad manufacturera del novelista, el andamiaje siempre se disimula tras hermosas cortinas». Confiesa que el motivo de ello es su «hartazgo ante cierta escritura de plantilla» y «ese meritorio runrún que destilan ciertas novelas y del que salimos con sensación de desvalimiento, de haber sido llevados de la mano por alguien que considera que no sabemos andar». Por el contrario, como ha señalado Melanie Valle, en *El vano ayer*, «se enfoca el proceso de construcción de la historia al mismo tiempo que se cuestiona la relación entre realidad y ficción» y se invita al lector «a ser más crítico cuando escucha o lee relatos a propósito de una experiencia pasada y, en particular aquí, relatos que cuentan unos acontecimientos ubicados en la guerra civil o la dictadura franquista».

La novela se cierra con una «adenda bibliográfica», que resulta un ejemplo representativo del «documentalismo parahistoriográfico y hasta cierto punto antipoético» que el hispanista alemán Ulrich Winter observa en las últimas novelas españolas sobre la guerra civil. En la misma línea, Antonio Gómez López-Quiñones y Christian

von Tschiltschke habían hablado de una «retórica de la anti-literariedad», y que lleva a novelas más ensayísticas y polifónicas, entre las que pueden mencionarse *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón o *Ayer no más* (2012) de Andrés Trapiello.

Reescritura satírica y autocrítica.

Este cambio de paradigma se hace más evidente en el libro de Isaac Rosa *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), «lectura crítica que realiza un anónimo comentarista sobre *La malamemoria* y cuyas apostillas, en letra cursiva, acompañan la reedición de esta novela que cuestiona el ingenuo paradigma anterior, desde la declaración de denuncia con la que concluía su prólogo a esta novela, donde de manera no poco retórica sentenciaba:

Nadie sabe nada, nadie conoce o recuerda nada, y la ignorancia y el olvido permiten y fomentan la desidia de los válidos, la impunidad de los más callados criminales, el insulto de las víctimas, la muerte discreta de los notables, la ignominia de los héroes y el anonimato de los humildes, la gloria de los falsarios, la corrupción de los amantes y la muerte del sentimiento.

El «más callado criminal» es el protagonista, Gonzalo Mariñas, cuyo nombre es una referencia hipertextual a Javier Mariño, protagonista de la novela homónima, y al autor de esta, Gonzalo Torrente Ballester, y cuya elección parece apuntar a una denuncia paralela a la limpieza de su pasado realizada por no pocos escritores de pasado fascista. La trayectoria de Mariñas, que participó de manera despiadada en la represión para luego evolucionar «como tantos otros, desde el triunfalismo franquista hasta posturas reformistas» (2007) hace pensar en otras figuras de novelas posteriores como el Rubén Bertomeu de *Crematorio* (2007) de Rafael Chirbes.

Un poco al modo del *Pálido fuego* de Nabokov, la novela consiste en un comentario, cuyo autor denuncia (frente a la complejidad de los personajes mencionados, especialmente el protagonista de la novela de Chirbes), lo plano y maniqueo del protagonista, rápidamente adscrito por el lector al tipo del cacique, «una imagen construida de tópicos, de manera

que cualquier intento de presentarla tropiece en el lugar común, cansino para el lector, que dirá eso de bueno, ya está el típico cacique... [...] Y es que la clase dominante, como decíamos, se protege de ser desvelada mediante su congelación en el estereotipo, que a fuerza de mostrarla la encubre, no sé si me explico». Como el Luis Forest de *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé, Mariñas aspira a blanquear su pasado mediante la escritura de sus memorias, pues «es cuestión de palabras: para transformar la historia pasada solo hace falta utilizar distintas palabras para contarla».

El anónimo comentarista critica agriamente las representaciones de los personajes campesinos y obreros, inevitablemente tipificados, en un «belenismo» o cosificación que no hace sino negarles su identidad individual, y lo hace con notable ironía al remitir al parte final de guerra del general Franco: «*Vencido y desarmado el realismo social, la clase trabajadora ha sido expulsada de la literatura, y se resigna a no ser*

representada más que desde esta idealización, como algo pintoresco que da olorillo a las novelas». La novela escrita por Rosa en 1999 caía en otro de los defectos que criticaba el narrador de *El vano ayer*, como el final efectista con la aparición del presuntamente fallecido Mariñas y el anudamiento de una historia de amor entre el protagonista y la mujer que conoce en su búsqueda. Como se apunta al final, la guerra civil y la represión «se convierten en pretexto

narrativo» al servicio de «una historia entretenida, un ejercicio de estilo, una convencional trama de autoconocimiento y, por supuesto, de amor». La guerra civil serviría como simple decorado donde paradójicamente «el lector se siente cómodo».

Para Juan Goytisolo, la lectura crítica de Rosa suponía un «ejercicio de valentía y lucidez» por aplicar a su propia obra la crítica de la «formalización temática» (2007) de la novela sobre la guerra civil. Pero además, al mismo tiempo, esta lectura párrafo por párrafo continuaba, ahora desde el punto de vista del lector, el giro performativo que, con su desconianza hacia la ficción y el regreso a la historiografía, estaba tomando la producción novelística más innovadora sobre nuestro pasado reciente. Quince años después, todo parece indicar que, en un clima de polarización creciente, la novela de la memoria ha vuelto precisamente a los cauces de mero escenario con personajes previsibles que cuestionaban las dos memorables novelas de Isaac Rosa, cuya lectura, o relectura, sigue siendo igual de recomendable.

«Es cuestión de palabras: para transformar la historia pasada solo hace falta utilizar distintas palabras para contarla»

EL ÚLTIMO ROMPECABEZAS

por **Rodrigo Fuentes**

El poeta conoció a Benedicto Lucas García, general guatemalteco acusado de crímenes de lesa humanidad, gracias a unos argentinos. Hacían un documental en Guatemala sobre un asesinato sonado y el poeta les estaba echando una mano, actuando de guía local. Un día, el director le preguntó si sabía de alguien del lado oscuro que pudiera hablarles sobre la historia del país.

¿Qué tan oscuro lo querés?, preguntó el poeta.

El más oscuro, respondió el argentino.

Benedicto Lucas García llevaba décadas alejado de la luz pública, pero no fue demasiado trabajoso contactarlo y que accediera al pedido de entrevista del director. ¿Tal vez para contar su lado de la historia? ¿Para dejar constancia de lo que creía era su legado? O quizás por el acento argentino del director, pensó el poeta.

En el camino a la casa del general en retiro -ubicada en el departamento de Alta Verapaz, donde el ejército había llevado a cabo algunas de las masacres más horribles del conflicto armado interno- el poeta les fue contando a los documentalistas sobre el personaje al que iban a entrevistar. Benedicto era un guerrero temerario que lideraba a sus tropas al entrar en combate, el Jefe del Estado Mayor Presidencial del '81 al '82 -cuando el general Romeo Lucas, su hermano, era presidente- y también el cerebro tras la estrategia antisubversiva que aniquiló al movimiento guerrillero en Guatemala, así como a varias comunidades indígenas. El entusiasmo en ese carro se iba mezclando con la tensión. El río de asfalto se iba metiendo entre los bosques de Alta Verapaz. Los pensamientos de cada uno se iban hundiendo, por así decirlo, en las fosas comunes de la historia latinoamericana. Uno de los argentinos atinó a decir que se sentía navegando hacia al coronel Kurtz.



«Al decir “memoria colectiva” en Guatemala pareciera que se dice precisamente lo contrario. El pasado reciente del país es aquello sobre lo que no hay consenso. Es una realidad que podría sorprender al tomar en cuenta los incontables y exitosos esfuerzos por recopilar las muchas formas de violencia del Estado durante el conflicto armado interno, así como las historias de sus víctimas»

Entraron a la finca señalada y avanzaron por un camino de tierra custodiado por árboles. Al estacionar frente a la casa se encontraron con Benedicto Lucas García, un viejito amable y de aspecto bonachón que había salido a recibirlos. Tenía voz suave. Su esposa, vestida con indumentaria maya, traía manojos de pétalos de flores que procedió a lanzar sobre la cabeza de cada uno mientras daba bendiciones. El director argentino le lanzó una mirada al poeta.

Al decir «memoria colectiva» en Guatemala pareciera que se dice precisamente lo contrario. El pasado reciente del país es aquello sobre lo que no hay consenso. Es una realidad que podría sorprender al tomar en cuenta los incontables y exitosos esfuerzos por recopilar las muchas formas de violencia del Estado durante el conflicto armado interno, así como las historias de sus víctimas. Sorprende más al pensar que es el único país del mundo cuyos propios tribunales juzgaron y condenaron por genocidio a uno de sus exdictadores. Pero esa misma sentencia también fue anulada poco después: una ilustración del zarandeo al que está sujeta la llamada memoria colectiva.

Que el pasado sea un territorio en disputa deja claro que no es algo que se recuerde sino un relato que se construye. En ese campo de batalla, la literatura guatemalteca se ha constituido en un mínimo pero innegable frente. ¿Qué hay en esa construcción de la memoria, y en la guerra civil en particular, que lleva a tanta novela a enfocarse en ellas?

Luego de los saludos, Benedicto invitó al poeta y los argentinos a entrar a su hogar, un caserón viejo sin mayores pretensiones, y de ahí pasaron al estudio donde recibía visitas. De las desgastadas paredes verde *acqua* colgaban reconocimientos de todo tipo -condecoraciones, diplomas de la Escuela de las Américas, de la Escuela de Saint-Cyr-, así como espadas antiguas y una daga dorada de aspecto persa.

Este es mi museo, dijo Benedicto con orgullo contenido.

Lo que más llamaba la atención era una mesa rectangular al centro del salón. Sobre ella descansaba un enorme rompecabezas casi terminado: una cabaña canadiense iba apareciendo entre el paisaje de árboles y cordillera.

Benedicto explicó que acostumbraba armar rompecabezas de hasta 9,000 piezas, y que luego los pegaba sobre un fondo, enmarcándolos para regalárselos a conocidos. Cada objeto en ese salón tenía un orden y una razón; pronto entendieron que su obsesión con los rompecabezas capturaba el rigor que Benedicto desplegaba en todos los ámbitos de su vida.

Esa tarde, el General dio un repaso minucioso de sus experiencias, recordando una infancia rural y escenas junto a su padre: los viajes de varios días entre la selva arriando cerdos hasta Petén, las fogatas nocturnas para evitar que se acercaran los jaguares, los golpes que los despertaban en la noche, pues el jaguar se afila las garras contra un árbol muy recio que se llama *caxlán pom* en keck'chi, un idioma que Benedicto maneja con soltura. Describió su ingreso al ejército y su admiración por Jacobo Árbenz, derrocado en 1954 por un golpe de Estado orquestado por la CIA. De hecho, Benedicto tenía aprecio por líderes de izquierda asesinados por la derecha en Guatemala, dijo, refiriéndose a su amistad con Fito Mijangos y Manuel Colom Argueta.

Nosotros manejábamos mucho los mapas, dice el General viendo el rompecabezas en la mesa, y a través de los mapas era que nosotros planificábamos operaciones.

Indica los movimientos de tropas invisibles sobre el Jardín de las Delicias, como si ahí mismo organizara el cerco a guerrilleros enmontañados.

En base a eso, dice, planificábamos la estrategia, la táctica, para atacar o aniquilar el área.

Continúa hablando de su relación cercana con los soldados, del control que tenía sobre la tropa. En el '80 y '81, él mismo manejaba el helicóptero que iba de base en base para inspeccionar el teatro de operaciones.

Cuando se le pregunta sobre una de tantas fosas comunes encontradas en una base militar, ahí donde cadáveres de hombres, mujeres y niños indígenas tenían vendas cubriéndoles los ojos y cráneos perforados por el tiro de gracia, el General asegura que en su tiempo no podía haber sucedido algo así.

En rodaje que no ha sido hecho público, la cámara sigue al General mientras camina alrededor de la sala describiendo los distintos reconocimientos en las paredes, y entonces alguien del equipo repara en un rompecabezas recostado contra una esquina.

¿Y eso qué es?, le preguntan.

El gesto hasta ahora orgulloso del General cambia, alza las cejas y responde con inesperada frustración, incluso desconsuelo:

Es que ese nunca lo regalé, dice. Le falta una pieza que no logro encontrar.

Solo entonces entiende el poeta que se trata del paisaje canadiense de su primera visita. Al acercarse descubre una única pieza ausente justo en el centro, en la cabaña.

Benedicto Lucas García fue arrestado en su casa el 6 de enero del 2018, menos de dos meses después de la entrevista realizada por el poeta y el equipo del documental. Se le señaló de delitos de desaparición forzada y lesa humanidad. Desde entonces guarda prisión en la cárcel Mariscal Zavala.

Hasta ahora ha sido acusado en dos casos más. En el juicio ya concluido, recibió una sentencia de 58 años de cárcel por su responsabilidad como Jefe del Estado Mayor en 1981 cuando la joven Emma Molina Thiessen fue aprehendida, torturada y violada durante nueve días por miembros de Inteligencia Militar bajo su mando jerárquico. Luego de que la joven lograra escapar de sus captores milagrosamente, estos se presentaron a su casa y secuestraron a su hermano de cinco años, a quien desaparecieron.

Partes de la entrevista realizada para Plaza Pública se utilizaron en el juicio para mostrar que Benedicto tenía conocimiento y control sobre las acciones de sus tropas y subalter-

«La respuesta unívoca nunca está al alcance de la narración, y la anhelada verdad siempre se posterga. Quizás es por eso que cada libro despliega una proliferación de voces y versiones contradictorias de los hechos»

nos. En el caso Creompaz, aún en proceso, se le ligó a proceso por el delito de genocidio luego del descubrimiento de 585 osamentas en un cementerio clandestino de una base militar en Alta Verapaz, cerca de su propia casa.

Años después de su conversación con Benedicto, el poeta iba en bus hacia el Lago de Atitlán cuando un conocido se subió a medio descenso a Sololá. Ya se vislumbraban los tres volcanes que rodean la cuenca cuando le preguntó al poeta en qué andaba.

Pues recién presentamos un docu sobre Benedicto Lucas García, respondió, lo fuimos a entrevistar hace un rato.

No chingués, respondió el otro, fijate que yo también estuve en su casa.

Resultó que había llegado ahí poco antes que el poeta. En esos días trabajaba como técnico de audio y le tocó acompañar a un equipo de filmación que preparaba una película sobre el dictador Efraín Ríos Montt. Eran otros los protagonistas del proyecto; él solo se encargaba de la grabación del sonido, asegurándose de que la voz de Benedicto quedara clara, nítida.

Una locura ese viejo, dijo viendo al poeta, eso de oírlo ahí en su casa, hablando tan fresco.

Entonces pareció recordar algo, mencionó un rompecabezas que Benedicto había estado armando en medio de su sala.

Una cabaña en un bosque, dijo. Así que en una de esas, cuando nadie estaba viendo, me acerqué a la mesa y raaaas-hizo un movimiento fugaz con la mano- le hueví una pieza. Ahí la tengo en mi casa todavía, bien guardadita.



Fotografía de Nina Subin



Fotografía cedida por la autora



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.

Julieta Valero

(Madrid, 1971) poeta, escritora y gestora cultural, es autora de los poemarios *Altar de los días parados* (Madrid, Bartleby, 2003), *Los Heridos Graves* (Barcelona, DVD, 2005), IV Premio De Poesía Radio Joven de RNE-R3; edición digital: *Musa a las 9*, 2014), *Autoría* (Barcelona, DVD, 2010), XXII Premio de Poesía Cáceres Patrimonio de la Humanidad y Premio Ausiás March 2010), *Que concierne* (Vaso Roto, 2015), elegido como uno de los tres mejores poemarios del año por *El cultural* y *ABC.es*, *Los tres primeros años* (Vaso Roto, 2019, seleccionado como uno de los mejores libros de poemas del año por *El Mundo*) y *Mitad* (Vaso Roto, 2021). Es co autora también de un libro donde conviven imagen y prosa, *La nostalgia es una revuelta. Las postales de Julieta Valero y Oleñka* (Madrid, Tigres de Papel, 2017). En 2021 Caballo de Troya (Random House) publicó su primera novela *Niños aparte*. Dirige la Fundación Centro de Poesía José Hierro (Comunidad de Madrid-Ayuntamiento de Getafe) desde 2018.

Berta García Faet

(Valencia, España, 1988). Autora de los libros *Una pequeña personalidad linda* (La Bella Varsovia, 2021); *Los salmos fosforitos* (La Bella Varsovia, 2017), Premio Nacional de Poesía Joven "Miguel Hernández" 2018; *La edad de merecer* (La Bella Varsovia, 2015), traducido al inglés por Kelsi Vanada con el título de *The Eligible Age* (Song Bridge Press, 2018); y otros cuatro poemarios, reunidos en *Corazón tradicionalista: Poesía 2008-2011* (La Bella Varsovia, 2017). Doctora en Estudios Hispánicos (Brown University).

CORRESPONDENCIAS

Julietta Valero y Berta García Faet

QUÉ RECIENTE QUEDA LA ANTIGÜEDAD AHORA

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

¿Sobre qué debaten las verdaderas poetas de hoy? Se preguntan Julieta Valero y Berta García Faet, dos de ellas, que también ejercen la crítica y han recibido múltiples reconocimientos. Y a partir de esa pregunta presentan un panorama de la poesía española contemporánea, en la que se entrecruzan la política y la escritura «que hace real la realidad». ¿Qué «nosotros» (¿político?) construye (¿o no?) la poesía? Sobre eso se interrogan, y exploran la «pantallización», la «hiperconectividad» y el «tecnofeudalismo» al deconstruir los neologismos de nuestra época. Pero a la vez recuerdan la obra de algunas escritoras de interés permanente, al margen del género, pues la poesía también ha migrado a la prosa según las épocas, como la de Anne Carson, Natalia Ginzburg, Emma Kunz y Svetlana Alexiévich.

JULIETA VALERO

Te escribo feliz de iniciar este intercambio... y estupefacta. Dejo que la inmediatez del tiempo presente haga pie en nuestra conversación, para comenzar por el pan del día. Esta mañana, de camino a mi trabajo en la Fundación José Hierro, escucho en la radio el resultado de las elecciones italianas. Como habito en la construcción personal de la poesía -la que necesito escribir, la que me alimenta en lo esencial pero intangible- y a la vez en su dimensión más pragmática y posibilista -la gestión de recursos

públicos en un centro dedicado a la creación poética-, me pregunto qué haremos los poetas con este momento de la historia que huele a crucial. Me refiero a muchas otras cuestiones sustanciales que nos ha tocado vivir: el fin del modelo político y económico que mantenía aquella paz cuestionada y cuestionable de nuestra juventud, el cambio ontológico y constante que está produciendo el paradigma digital, la fosa ética y real del Mediterráneo, y de tantos otros lugares, la revolución feminista. ¿De qué estamos hablando los y las poetas de ahora? (Me doy cuenta de que casi

parafraseo la famosa canción del grupo Jarcha, con permiso del enorme Miguel Hernández). Parto contigo, creo, de que la poesía es un hecho de lenguaje, no un medio; un fenómeno libérrimo pero, y por eso mismo, sucede como forma de ceguera, de batalla, como travesía de habla hacia un otro lugar no sé si de luz pero sí de apertura. Y en ese tránsito la toma de tierra con su realidad histórica y comunal me parece fundamental (Wallace Stevens: «Lo real es solo la base pero es la base»): es decir, que las formas de conocimiento no racionales -sueño, memoria, deli-

rio- nutren la materia poética, son la materia poética pero la alquimia y el trabajo cuidan su profunda y ya dada conexión con lo real porque son también lo real. Quiero pensar, y eso veo en parte de la creación actual, que el poeta trabaja desde esa amplitud que nos compone. La escritura que «hace real la realidad». Pero necesito pensar en alto contigo cómo estamos dando cuenta de la vida aquí y ahora. Me preocupa.

BERTA GARCÍA FAET

La cercanía de unas elecciones políticas me ha llevado como a ti a la eterna pregunta por la relación entre política y poesía.

Te cuento que ando con un ensayo sobre esto; todavía estoy en la fase de pelearme con su vocación bipolar, entre el punteo de un argumento y la evitación zigzagueante del delinear de una norma. No quisiera ser yo jamás, jamás, jamás definitiva. En su doble acepción. Estoy muy contenta de tenerte de interlocutora (y quisiera hablar de todo, ¡también de cómo estás!): leo en tu escritura esta duda, que me parece a la vez en ti una certeza; me fascina cómo la haces trepidar.

Te cuento lo de hoy y ayer:

Anoche me acosté pensando en la Roma imperial.

Este verano he leído, y ahora estoy releendo, *El infinito en un junco* de Irene Vallejo. La primera parte del ensayo es sobre Grecia y nosotros; la segunda, sobre Roma y nosotros. Esta última comienza así: «El nuevo centro del mundo era una ciudad con muy mala reputación. Desde sus orígenes, los romanos poseyeron una terrible leyenda negra, con la particularidad

de haberla inventado ellos mismos. Para empezar, un fratricidio». El mito fundacional de Rómulo y Remo. Y luego: la violación de las sabinas, base del matrimonio. Y más (lo mítico sigue haciéndose carne): el expansionismo y el saqueo, material (esclavos; muy cultos, por cierto) y cultural (libros, parte muy clave del botín). Palabra que Vallejo utiliza a menudo para hablarnos de este régimen: «depredador». A la altura de la página 364 me endormisqué.

Me digo: ¿la Roma imperial?

Claro, mi conciencia de (ex)política me conmina a hilar fino y a no confundir conceptos y realidades históricamente determinadas, matizadas, pero pienso que todas las posturas políticas que me repelen (y este nuestro espacio-tiempo) tienen algo en común: un hipertrofiado «nosotros». Ese «nosotros» está en todas partes, también en la democracia (que tiene sus propios mitos). Pero hay también un «nosotros» esencialista y maniqueo que tiene la peor cualidad imaginable: es incapaz de auto-ironía. Ese «nosotros»: ¿nunca se fue; viene más fuerte.

¿Qué puede la poesía? Llamo poesía a lo que otros llaman arte: para mí, las novelas, el teatro, las canciones, los cuadros, el cine de Anne Tyler, los Yuyachkani, Vainica Doble, Emma Kunz, Michael Haneke son poesía, subtipos de poesía. Me gusta lo que dices de lado, con esa elegancia tan tuya, cuando hablas de «toma de tierra», siendo la «tierra» lo social y lo político de lo real, y siendo la «toma» algún tipo de conectar. Lo que puede la poesía parte de ahí: la poesía no hace la Revolución (me acuerdo del poema de Juan Gelman, «Confianzas»), en el afuera, pero puede hacerla adentro. Puede hacerla en mí, que luego puedo salir afuera. Así, el «nosotros» de la poesía es distinto al de la política; digo, al de

la política del afuera. Adentro existe la posibilidad de otra política, la política poética. Esa es la única poesía política que me interpela: la que me interpela. A veces coincide con la poesía que comúnmente se etiqueta, precisamente, de política; a veces no. Por contexto no estaba escrito que yo tuviera que acabar siendo «de izquierdas»; aunque esta fórmula me aprieta y me deja unas marcas feísimas en el muslo y me resisto (me resistiré siempre), diré esto: mi afinidad profunda con ciertas convicciones a ese lado de la conciencia no hubiera podido existir sin la Biblia, sin Dámaso Alonso, sin Blas de Otero y sin Ángela Figuera Aymerich. Ahí comenzó mi educación política, mi giro.

Querida Julieta, me gustaría preguntarte esto:

-¿Qué «nosotros» (¿político?) construye (¿o no?) la poesía para ti?

-¿Cómo se han ido construyendo tus afectos políticos y estéticos?

-¿Amas a algún poeta italiano/a con especial ardor?

JULIETA VALERO

Sí. La acción poética interna modifica la conciencia, y proporciona fuel para, acaso, armar la intervención política, el Caballo de Troya que pueda mejorar el mundo (auto ironía, sin mucho fuste). Tengo varios síes a tus reflexiones, pero lo epistolar pide sintaxis, así que mejor tomo el guante de tus preguntas, que vibra, y a ver si, capilar y caóticamente, voy tocando las tantas cosas importantes que me has dejado en tu carta.

Me inquieta el nosotros del tecnofeudalismo, ese fondo de funcionamiento de politburó en las empresas de

Internet y en las redes sociales, donde todo puede ser cool y amable pero está muy calculado lo que puedes ver o no ver, decir o callar. Me escalofría la psicopolítica de la que habla Byung Chul Han y que nos convierte en empresarios de *nosotros* mismos. Todas esas formas de sofisticación para perpetuarse del capitalismo. Rechazo el *nosotros* sectario que busca en el plural armarse de razón numérica y, en el fondo del miedo universal, un flotador al que agarrarse en medio de la tormenta identitaria. Esos «*nosotros*», en la medida que una los participa, deconstruyen.

¿Qué busco? El *nosotros* que viene de las afinidades electivas y afectivas –siempre que naturalmente se den, y qué gozo cuando ambas cosas coinciden-. El que no busca fundar una verdad colectiva sino describir y habitar la forma de una época, sus límites, sus zonas de fuga (*poesía política*...). El que busca ensanchar pulmón asumiendo diversidades desde la conciencia de que, o somos desde lo plural solidario, o no vamos a seguir siendo. Eso siento ante este verso de Raúl Zurita –y voy tocando puertos poéticos que amo-: «Me he perdido en 15 millones de sueños y cada/ sueño es un pedazo de ustedes»; el plural que late en «Jamás tan cerca arremetió lo lejos», de Vallejo. El de Miguel Hernández, el de Lorca. El de Svetlana Alexiévich poniendo la conciencia creativa en la suma de voces que describen la catástrofe de Chernóbil. El que era constituyente en Natalia Ginzburg.

Y hablando del yo, pienso en su manifiesta, evidente e hiper analizada hipertrofia contemporánea, pero creo que nos toca pensarlo, también desde la poesía e inevitablemente conectados a la gran red. Internet amplifica poéticas de bajísima calidad, asociadas a una exposición adolescente de la inmediatez auto perceptiva, pero esos poetas entraron por el mercado -donde los grandes grupos editoriales vieron

por primera vez rentabilidad en la poesía- y están ya en las instituciones (como poetas referentes, como jurados de premios) apuntando a un canon que ya no se sabe si tiene razón de existir o posibilidades de ser construido en un mundo digital que ha pedido los filtros de calidad que había. Qué reciente queda la Antigüedad ahora...

Y otra, cerquita de los milagros que nos prometíamos con lo digital. ¿Crees que hay un conocimiento pobre, parcial, entre poesías de ambos lados del Atlántico?

Ahí me quedo, pero conteniendo más preguntas y más abrazos, aparte del que te mando.

BERTA GARCÍA FAET

Ese yo-nosotros del tecnofeudalismo, en especial el de las redes sociales, me atormenta. La sobreexposición de los yoes (que, como casi conscientes y avergonzados de su pozo -sin fondo- egocéntrico, apelan todo el tiempo a un *nosotros*, a la «comunidad») me preocupa. Como escritora detesto formar parte de esta lógica de la autopromoción y de momento no he logrado escapar de ella, a trozos, más que exponiendo un yo absurdo, arbitrario, inconsistente, estafalario y basculante entre el exceso (10 *stories* en IG en 10 minutos) y la desaparición (mutis por el foro durante 4 meses). Como «productora» (y sabotadora) de mi yo digital y como «receptora» de los yoes inflados de los demás, estoy asqueada. Además, como bien apuntas, si bien esto es algo que sufrimos todos los ciudadanos, escritores o no, en el mundo de la poesía la cosa adquiere tintes hirientes: la poesía que facilita este nuevo medio (el medio es el mensaje) es cada vez más idiota. En su sentido etimológico: más yoyó. Pero

«Rechazo el *nosotros* sectario que busca en el plural armarse de razón numérica y, en el fondo del miedo universal, un flotador al que agarrarse en medio de la tormenta identitaria»

insisto: disfrazado de más *nosotros* (hipertrofiado). Qué eufemismo, antífaz: fondo y forma de locura. Visión pesadillesca, con la que me despierto y acuesto los días que decido utilizar IG: textos-clichés, textos-clichés-que-saben-que-son-clichés-pero-para-disimular-juegan-a-la-autoironía-que-no-es-tal-sino-mera-mala-fe, apelación constante a las *identity politics*, autores/as retratándose como modelos, miles de corazones.

Por otro lado, como dices, el guión de lo que podemos decir y hacer está pre-escrito y nos prescribe, en un sentido muy concreto: hay millonarios en Silicon Valley prediseñando nuestras adicciones, y tuve la dicha (porque así sé que no son una invención paranoica y puedo asustarme en serio) de conocer a algunos en EEUU; ¿podríamos reescribirlo? Ojalá. Por ahora no lo veo. Sí, uno desde España (donde

«Pues la mirada del poeta me parece una herramienta paradójicamente muy práctica en el Hoy que habitamos. Una piedra de toque, un repelente natural para la pulsión hiperexpresiva y fofa y para la baja exigencia al pensar a los demás y sus contextos, efectivamente, sus utopías definitorias»

históricamente hemos sufrido sequía de apertura literaria a Latinoamérica) puede llegar a enterarse de cuáles son los «nombres» de los poetas al otro lado del charco que le han de sonar; esos «nombres», sin embargo, no son sino imágenes de cuerpos, portadas y un par de versos. Cada vez más «nombres» de poetas latinoamericanos resuenan, según atisbo en IG, por aquí, ¿pero son leídos? Leer bien no es tan fácil: hace falta poder acceder a los libros (vs. poemas sueltos publicados en webs, sin respeto al conjunto del proyecto ni a la disposición gráfica, etc.); y hace falta leer en su contexto, presente, pasado, futuro y condicional, es decir, contra (o a favor de) las tradiciones, los contemporáneos y las utopías con quienes los poetas en cuestión dialogan.

Luego está Natalia Ginzburg. Mira que tengo amores, pero mi amor por Natalia Ginzburg no tiene medida. Su escritura tiene una de las cualidades que más admiro: la inteligencia sin alharacas, que no hace alarde de sí, que uno detecta diagonalmente. En el caso de Ginzburg (diría que también en Martín Gaité) se trata de una inteligencia literaria, psicológica y ética. De otra manera, es una cualidad que encuentro en la belga Caroline Lamarque (Raquel Vicedo y Blanca Gago han traducido para Tránsito y Nórdica con gran belleza *Nous sommes à la lisière* y *Le Jour du Chien* respectivamente) y la argentina Selva Almada. Cuando pienso que estamos viviendo un tiempo histórico oscuro (quizás no más oscuro que otros tiempos pasados, aunque parafraseando a Tolstói: todos los tiempos felices se parecen, pero cada tiempo oscuro lo es a su manera), pienso que no puedo quejarme: he coincidido en la existencia con esta gente. Y mucha otra (y también algún que otro cánido), por supuesto; pero hoy quería hablarte de estas, para mí, infinitas, muy queridas mujeres.

¿Cómo ves tú la relación entre conocimiento y redes sociales, España y Latinoamérica, el ahora y el ayer y el mañana?

Vaya, vaya... Y yo que quería escribirte un haiku. Para compensar, te dejo este epigrama que me hace mucha gracia de Ernesto Cardenal, de humor catuliano: «Me contaron que estabas enamorada de otro / y entonces me fui a mi cuarto / y escribí ese artículo contra el Gobierno / por el que estoy preso». Creo que algún des-pistado/a podría pensar que se trata de un poema-en-modo-IG. ¡Ay!

JULIETA VALERO

Querida, asumamos que no nos sale, no nos asiste la brevedad, y me lo tomo como regalo de riqueza y de intensidad al poder pensar en alto contigo todo esto que forma parte de nuestra vida. Mil gracias, amiga. Nos queda poco espacio. Hilo contenido:

Temazo el de la relación entre conocimiento y redes sociales. La disolución de las fronteras entre Interior y Exterior (la predijo Benjamin, como tantas cosas) que está operando el paradigma digital en la conciencia y la vida doméstica de cada uno de nosotros. (La poesía que estoy escribiendo ahora trae este no hacer pie, creo...). La sociedad (internet, redes sociales, consumo, ubicuidad de la pantalla, etc.) se ha convertido en un Gran Interior, «tan confortable como viscoso, tan abierto como insufrible» (Antonio Méndez Rubio). Según este poeta y ensayista, estamos inmersos en un proceso de pantallización del mundo y de las formas de vivirlo, en una coyuntura de crisis social además que difumina y obliga a

«La pantallización de la literatura la convierte en algo que cada vez a muchas de nosotras nos conmueve menos (y nos distrae más). Hay violencia y empobrecimiento ahí»

replantearse las nociones heredadas de realidad, identidad, otredad, experiencia... Esta cosa, la «pantallización», que dicha suena turbia pero que es ya como una forma de respirar, tiene dos consecuencias: La representación y construcción mediática de lo real, por un lado; por otro, la concepción de la realidad como lugar de aislamiento y domesticación. Así que, la Hiperconexión, el morar ansiosamente este interior perpetuo no equivale a Ver ni a aprehender verdaderamente al Otro(s). A ese «leer bien» que defines con tanta claridad. Al conocimiento. No quiero ponerme apocalíptica, pero creo que la única apelación posible para garantizar el conocimiento (digno, transitivo) en el mundo digital es a la propia responsabilidad.

Pensando en nuestro paño más compartido, la escritura poética, requiere de un proceso sustancial de detenimiento, de aquietamiento en el *en sí* precisamente para romper la visión automatizada del afuera y poder Decir algo necesario de entre lo fundamental, aunque intangible. Esa es una de sus labores, si no la principal. ¿Qué va a ser de ella en este Gran Interior? Pues la mirada del poeta me parece una herramienta paradójicamente muy práctica en el Hoy que habitamos. Una piedra de toque, un repelente natural para la pulsión hiperexpresiva y fofa y para la baja exigencia al pensar a los demás y sus contextos, efectivamente, sus utopías definitorias. Una posibilidad de disidencia: el poema como regalo, como Don que se pone a circular en lo colectivo y que así es vínculo que mantiene unidos, en el placer y la reflexión que pueda suscitar, a las personas (de eso habla Anne Carson sabiamente, con la etimología griega) y que hace que las culturas adquieran sustancia, en ese ir y venir pero con arraigo, con hon-

dura. Un basta ya al flujo productivista y funcional de nuestras vidas... No es poco, ¿verdad? Y es contigo y con muchas otras mujeres, hombres y cánidos imprescindibles. Un abrazo infinito.

BERTA GARCÍA FAET

Julieta: pensar contigo me ha ampliado el pensamiento (no es una novedad, me ha pasado mucho con tu poesía); por un lado, a lo que dices digo «amén», reconociendo mis pánicos y esperanzas; por otro, digo «qué cierto, no lo había pensado». Creo que la pantallización es real y es metafórica; como metáfora, nos sirve para repensar mucho más que las meras pantallas, y creo que en ese «mucho más» entra, en parte, buena parte de lo que venimos comentando y mucho más que ha quedado no del todo fuera. Toda tecnología trae sus ventajas y desventajas y afecta a la cultura de maneras múltiples y no lineales y no hay un criterio objetivo para juzgarlas, cierto; me quedo entonces con nuestra intuición y experiencia íntima de, me parece, escritoras-lectoras: la pantallización de la literatura la convierte en algo que cada vez a muchas de nosotras nos conmueve menos (y nos distrae más). Hay violencia y empobrecimiento ahí.

Por cierto, me ha encantado eso de «conocimiento (transitivo)». Me lleva a la pregunta de Barthes (un novio mío muy adorado): ¿escribir, un verbo intransitivo? Transitivo porque sale de su cerco y se proyecta enamoradamente (aquí sigo a Bachelard) sobre su objeto; intransitivo (aquí vuelvo a ti, y te junto con Bachelard) porque flota como sueño, memoria, delirio. Acabo con nuestra querida Anne Carson: sí, en toda metáfora hay un «error». ¡Pero qué error! Bendito error. Nos vemos en los libros y en la vida, amiga, y más besos.


 CHANTAL MAILLARD

¿Es para tocar la ternura?

¿Por qué sigo leyendo a Chantal Maillard? ¿Por qué acepto escribir sobre sus libros? ¿Por qué continúo enredándome en estas palabras que casi conozco de memoria? He atravesado su escritura con fervor, angustia, asfixia, duda, desconsuelo, suspicacia, gozo. Quizá lo único que sobrevive desde hace quince años es que regreso continuamente a lo que escribe. Pese a mí. Contra mí. ¿Qué me retiene?

Asumo la tarea. Acaso consiga responder más tarde.

Chantal Maillard es conocida sobre todo como poeta. Algunos de sus poemarios, *Matar a Platón e Hilos*, por ejemplo, han recibido premios de prestigio como el Premio Nacional de Poesía y el Premio de la Crítica, respectivamente. Sin embargo, y pese a este reconocimiento, considero que el sentido completo de su escritura solo

se alcanza si se conocen, también, sus cuadernos y ensayos. Chantal Maillard es autora de más de una treintena de libros, de los cuales una tercera parte son poemarios; el resto, ensayos y diarios. Con todo, no se trata de una cuestión numérica. La propuesta de su obra es la de un enorme tapiz. Los hilos que se cruzan, formando la trama, pertenecen a todos sus libros, puesto que las múltiples resonancias que los entreveran demuestran que Maillard desbarata el concepto clásico de volumen para tejer una obra que trasciende los géneros. Los poemarios, los cuadernos y los ensayos son modos distintos y fragmentarios de abordar preocupaciones idénticas. Por supuesto, decir desde un discurso poético no es lo mismo que pensar desde el ensayo o la prosa híbrida del diario. Cada cauce permite una aproximación desplazada a los temas y ofrece un espectro de perspectivas desde los que abordarlos. Ningún libro de Chantal Maillard

se acerca *mejor* que otro a las constantes de su escritura. Sencillamente, cada libro es una posibilidad, una cajita de sentido autónomo que a la vez lanza hebras invisibles al resto de la urdimbre. Chantal Maillard escribe lo que Roland Barthes llama *textos* y su voz no entra a formar parte de la literatura sino de la *escritura*. Si imagino el corpus entretejido de su obra veo las esculturas de Gego, las estructuras arácnidas de Chiharu Shiota.

Chantal Maillard entiende que la palabra es el acicate perfecto contra la palabra. Voluntad de topo. Querencia desestabilizadora. Cava túneles y cumple el gesto preciso del pequeño roedor: una ranura mínima le basta para introducir las uñas hasta abrir galerías de raíz y tambalear los muros. El topo Chantal se inmiscuye en las tierras movedizas que cimentan los conceptos y con un instrumento de precisión exacta (su hocico tan húmedo) señala para recordar: los creamos y nos los creímos. Uno de esos conceptos es el sujeto. La escritura de Maillard rastrea este pilar hasta convertir la gramática que lo sostiene en la vía de su demolición. Esto sucede especialmente en los diarios, donde la autora hace surgir al observador. En los primeros cuadernos, como *Diarios indios*, el observador ofrece una mirada desde la que captar la realidad sin prejuicios, algo así como un ojo neutro, la posibilidad de deshacerse del yo y sus aprendizajes. *Ver es pensar*, escribe Maillard. Y justo para revertir esto el observador nace. No obstante, pronto se cuestiona su propia naturaleza. El observador da un giro sobre sí y la observación deviene auto-observación. Si al principio observar es un método para escapar de la identificación con los propios pensamientos y emociones (escapar del yo), luego el foco se traslada al escenario de la conciencia y sus estados. Así sucede en *Husos*. Cuando el observador efectúa este viraje ya no observa el mundo, se observa. Una pregunta acude: ¿quién observa al observador? Si el observador se abstrae del yo y lo contempla en sus saltos por las diversas emociones, ¿quién observa al observador observar? O, dicho de otro modo, ¿se puede observar el flujo de la propia conciencia? ¿Cómo salir de la conciencia si la única herramienta es la propia conciencia? ¿Es el observador una mirada externa o es un pliegue más de la mente? Maillard toca un límite del conocimiento que también es un límite del lenguaje. ¿Es posible cuestionar los conceptos con los propios conceptos? ¿Qué lengua sería esa? El temblor y la compasión. La herida que sangra y cura.

«Saber que la condición de fragilidad nos pertenece a todos y que el cuidado mutuo es el único que puede ha-

cernos sobrellevarla entre todos. El poema, al ser entonado, tiene la capacidad de despertarnos a ello». Eso dice Maillard. Y aquí radica el sentido de la poesía de nuestro tiempo. La escritura es un refugio fugaz: el instante en el que la intemperie que nos es común a todos se muestra y en ese gesto vulnerable y compartido surge la cura, el desplazamiento de la individualidad y el yo para, en su lugar, dejar que brote la compasión como vínculo entre los seres. *Cum-pathos*, sentir en otro, sentir lo que otro siente en la propia piel. La palabra *instante* y la palabra *herida* tienen el mismo origen etimológico: *στιγμή* (stigmé, instante) y *στίγμα* (stigma, herida). Poema: instante de la herida. Un poema es un espacio de contacto. Se perciben, como hilos invisibles de pronto coloreados, los lazos de unión entre los seres y las cosas. Nos reconocemos y caemos en la cuenta de lo que nos une. «Cada cual con su dolor a solas» experimenta, sin embargo, «el mismo dolor de todos», así lo enuncia la autora en *Matar a Platón*. El poema dice el dolor y la orfandad y es precisamente así como propicia un espacio para salvarnos.

La escritura de Chantal Maillard es una reacción ética y estética al paradigma occidental en el que surge. Por eso Oriente. Por eso la India. Por eso, viajó en diversas ocasiones a ese país para hallar la raíz del conocimiento y halló... ¿Qué halló? Acaso silencio. Pero no el silencio en su dimensión trascendental y mística, al que en Occidente tanto se ha apelado. No encontró a Dios, sino la ternura de los animales. El silencio de los que no tienen razón ni palabras. Los que viven y asumen su existencia en un ciclo que se sustenta en la muerte. Para vivir. Matar para vivir. Así el animal. Matar para excederse, enriquecerse, por codicia y ambición. Así el humano. La sabiduría antigua de la India y su tradición estética mostraron a Chantal Maillard que todo está conectado, que ninguna vida es más importante que otra, que la idea misma de lo que está vivo y muerto, esa dicotomía, debería revisarse para hacer del mundo otros mundos, otras posibilidades de equilibrio y respeto.

Acaricio un lomo erizado y siento, prendido de la mano, el olor del pelaje. Veo un corazón negro, abierto y brillante. Un cobijo a punto de quebrarse. Irradiando una inmensa ternura. Toco la emoción tan pura de algo vivo, pequeño y vivo, doloroso y vivo, en la yema de los dedos. ¿Por qué la escritura de Chantal Maillard? ¿Por qué vuelvo una y otra vez? Quién no regresaría.

por **Lola Nieto**

El mareo de la vida cotidiana

por **Gioconda Belli**



A veces me pregunto cómo concebir mi vida de escritora en este mundo al que asisto a diario. La sensibilidad conspira contra mi deseo de irme a vivir a las páginas del mundo imaginario que pulsa por existir dentro de mí. Leo sobre la tragedia de Masha (Zhina)Amini. Veo su

fotografía en el diario; una mujer joven con la cara golpeada, la sangre visible en su rostro, una mujer de 22 años asesinada a golpes por llevar mal puesto el hiyab en Irán. Me sumo mentalmente a la protesta de esas mujeres en Irán quemando los pañuelos con los que las obligan a taparse el pelo para que su belleza no excite la libido de los hombres que las ven en las calles. Ellas deben de cubrirse para que ellos no sientan la tentación. Poca vergüenza que los hombres exijan el sacrificio de sus mujeres en vez de aprender ellos a controlar sus instintos. A las musulmanas que encuentro en calles y aeropuertos me da pesar verlas vestidas como monjas civiles, con las mangas al puño, los faldones tapándoles las piernas, lo mismo en el calor que en el frío. Me duelo y rabio por ellas que deben cubrir su feminidad como una vergüenza. ¿Cómo puede ser que en el siglo XXI todavía se justifique esa mentalidad y esa bárbara costumbre? ¿Cómo puede ser que contravenirla pueda significar castigos o muerte? Basta recordar lo difícil que resultó, durante la pandemia, usar la mascarilla, la sensación de falta de libertad, la incomodidad sobre la nariz y la boca, para imaginar lo que será usar la burka. Por eso no puedo menos que sentir admiración y simpatía por todas las que en estas semanas han alimentado hogueras con sus hiyabs y se han cortado el pelo en señal de protesta en las plazas iraníes. Ver los videos,

leer esas noticias me revive el recuerdo exhilarante de rebelarse en masa, la energía de las multitudes que viví más de una vez en Nicaragua. La euforia de liberar las emociones, los gritos de reclamo a los desmanes de gobernantes injustos que hacen que uno experimente la fuerza colectiva de la libertad de expresión y se percate que no hay nada más desconcertante para el poder que el grito de miles de personas diciendo «basta» y todos sus derivados. Desafortunadamente, esa vibración multitudinaria se convierte en martirio y desesperación cuando choca con la voluntad de las armas que suprimen no sólo las voces, sino las vidas de quienes articulan su descontento. Me angustia entonces imaginar a esas mujeres iraníes desplomadas en el pavimento, víctimas de metrallas o fusiles. Cuando esto escribo ya hay más de setenta y seis muertes en Irán.

Leo luego sobre Cuba, esa isla que mi generación convirtió en mito utópico y revolucionario, donde cada día es más claro que el sistema se ha convertido en el instrumento de una ideología que para existir debe reprimir y demandar obediencia y silencio a quienes se supone deberían ser la razón y la base de lo que estaba supuesta a ser una filosofía libertaria.

Estas, entre otras realidades como la población civil asesinada en Ucrania, me hace cuestionar mi arte y mi deseo de hurgar en las teclas que mueven las relaciones humanas de mis personajes. Me enfrento con las palabras del mundo imaginario que intento construir y el edificio de mis convicciones en cuanto al valor de la esperanza, de la poesía y la imaginación sufre los movimientos telúricos de un sismo. Dudo y me debato y a veces detesto la inmovilidad de mi cuerpo y la necesidad de silencio y recogimiento que me son imprescindibles

para el oficio de escribir. La vida intelectual me parece acomodaticia; me parece mercenaria por apropiarse de la experiencia ajena. Entonces escribo como ahora sobre esta contradicción, me refugio de las piedras sueltas que suelen volar por los aires en los terremotos. Acepto al cabo que no tengo más poder que éste insuficiente ejercicio, la pobre confianza que en estos días me inspiran las palabras.

Igual que cuando la tierra se estremece y nos deja sin punto de apoyo, recuerdo cuando, después del potente sismo que viví en Los Ángeles en 1994, vi con pasmo llegar puntual al cartero a nuestra casa a las once de la mañana y pienso que, si él cumple así con su oficio de entregar las cartas, alguien tiene que seguir escribiendo.



DICCIONARIO DE LA MEMORIA

por **Paco Cerdà**

Ayer. Esa es la primera trampa: creer que la memoria tiene que ver con el ayer. Un *long seller* como San Agustín lo dejó claro hace casi dos mil años: Ni el pasado existe ni el futuro tampoco. Todo está anclado en el hoy. La memoria es una paradoja. Como la del retrovisor: mirar adelante para ver atrás.

Brines. Hay veces que la memoria escapa al tiempo y anida en el espacio. Hubo una vez un poeta que escribió: Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde. Ese verso mágico –que constata que hubo un jazmín, que hubo una infancia, que hubo una tarde, y que todo se enreda y se desvanece en la memoria– lo escribió Francisco Brines en *l'Elca*, el abrigo de su memoria. Un paraíso en la tierra inundado de naranjos y acariciado, en el aire y en su luz, por la espuma del Mediterráneo. Brines dijo que *l'Elca* era el lugar donde se habían cruzado todas sus edades. Una involuntaria definición del amor.

Cercas. El lugar –o mejor: el territorio en un sentido político– donde se han cruzado tantas memorias españolas han sido los campos de batalla de la Guerra Civil, el trauma colectivo del siglo XX con ramificaciones que emponzoñan el presente de las cosas pasadas. O sea, nuestra memoria. De esas trincheras literarias emergió en 2001 *Soldados de Salamina*. La novela de Javier Cercas fue leída como una voluntad de recobrar la memoria real de la Guerra Civil. El falangista Sánchez Mazas y el miliciano Miralles, el uno frente al otro, con un país deshecho al fondo y sonando *Suspiros de España*. Lo más novedoso del libro, sin embargo, no es la mirada humana sobre el falangista y el comunista de a pie, despojados de siglas, mayúsculas y bandos. Lo más interesante es la deconstrucción de la ficción y de la no ficción. *Soldados de Salamina* ensanchó el campo de juego narrativo en España. No todo era ya novela. También dio trabajo a doctorandos y doctores revestidos de exégetas con chaleco antibalas bajo la toga y con puñetas blancas, inmaculadas. *Soldados de la Mina* (académica) que siguen cavando y cavilando veinte años y ocho novelas después.

Dictadura. La memoria es un arma. Las dictaduras aman las armas. Tenerlas, quitarlas. También la imaginación es un arma. Las dictaduras la detestan. Por eso la amputan, la se-

cuestran. Lo tenía bien presente Nona Fernández a la hora de escribir *La dimensión desconocida* y adentrarse en los horrores de la dictadura chilena. Sabía que necesitaba un arma –la imaginación– para combatir los vacíos que llenan el olvido. En la frase póstica que antecede al arranque de la novela escribe Nona: Imagino y puedo resucitar las huellas de la balacera. Es lo que hace esta hija de la dictadura: imaginar. Imaginar para compensar la amnesia. Añadir ficción, autoficción e incluso docuficción –como observa la filóloga Luna Carrasquer– para recomponer la memoria colectiva. Esa es la dimensión desconocida, pero a veces necesaria, que hace justicia poética y combate el olvido de los criminales y de las víctimas. Subrayo una frase: Su imaginación es más clara que mi memoria. Una declaración metaliteraria en esta trama de torturas, silencios cómplices y *mitläufer*.

ETA. Todo ello –torturas, silencios, *mitläufer*– compone el libro de no ficción *Por un túnel de silencio*, una obra valiente y comprometida como tal vez solo pueda serlo una ópera prima. El libro de Arturo Muñoz indaga en la desmemoria deliberada de uno de los patios traseros de la historia de ETA: la represión policial con impunidad. El autor entrevista a guardias civiles, a militantes de ETA, a sindicalistas y a opositores antifranquistas en la Gernika de los años setenta. El odio y la violencia –también la inconsciencia– dominan la espiral nociva que transmite la narración. Una destrucción imperceptible, de tan rutinaria como fue. Esta lectura deja claro cuál es el impulso de los libros sinceros: la obsesión. Arturo la tenía cada vez que lanzaba a canasta de niño y se activaba en su mente el bucle del miedo: que ETA matara a su padre, famoso escritor. Si metía más canastas, se decía, su padre viviría más años. Por cada canasta, diez años más. En esas tardes de sudor y obsesión se larva un libro auténtico.

Fútbol. Una más de terrorismo, y no es *Patria*. Altamarea, un prodigio editorial que ha convertido el fútbol en algo que se lee con mirada política (ya sea la URSS de Stalin, el fascismo, los Balcanes en guerra, la Italia de Mussolini o la de Pasolini), acaba de publicar una no ficción original que combina el deporte con el terrorismo y la memoria. En *Cuero contra plomo. Fútbol y sangre en el verano del 82*, Alberto Ojeda traza un viaje al Mundial de Naranjito para imbricar la historia de España y la de Italia en el césped y también en el mapa del terrorismo, que sacudió ambos países en aquellos años de plomo. Con ETA, el Grapo, el FRAP, los Guerrilleros de Cristo Rey, las Brigadas Rojas, Prima Línea y todas las declinaciones del terror que dinamitaban la vida cotidiana. Una historia con épica deportiva, de Arconada a Rossi. Pero también con tragedias humanas, de Aldo Moro al niño Alberto Muñagorri, de diez años, que pierde una pierna al estallar una mochila en Rentería al día siguiente de la derrota de España frente a Irlanda del Norte en el Luis Casanova. Me llama la atención un dato. Página 111: ETA cometió el 95 % de sus asesinatos en de-

mocracia. El viejo relato romántico de la resistencia antifranquista se desmorona fácilmente.

Guantes. Se los ponía Dum Dum Pacheco, el boxeador maldito que España olvidó y que el escritor Servando Rocha ha rescatado en un libro que merece mayor atención crítica: *Todo el odio que tenía dentro*. Es la memoria política de un país de bandas callejeras y poblados chabolistas. Del Lute y de los Ojos Negros. De las rejas de Carabanchel y de los gritos temibles en psiquiátricos de extrarradio. De viejos divisionarios perdidos y de torturas en los sótanos de la Dirección General de Seguridad, con Billy el Niño apestando a alcohol. Es la balada triste de una nación brutalista, pintada en gris cemento y tumbada en la lona del olvido por el gancho del alzhéimer colectivo. El libro roza las 500 páginas. Lógico. Como dice Dum Dum Pacheco, hilo principal de esta historia social y política *underground*: Mi vida es demasiado fuerte para contarla en pocas palabras.

Halfon. Solo lo he visto una vez y sigo cautivado. Por su mirada chispeante, por sus gafas recién estrenadas, por su sentido del humor. Después de aquel flechazo en Zaragoza he leído muchos de sus libros. Como escribió alguien hace poco en las redes, los libros de Eduardo Halfon –*Dueño, Monasterio, El boxeador polaco*, ahora *Un hijo cualquiera*– dan un poco de rabia: Pasas casi dos años esperando para una sola tarde de lectura. Cada libro que escribe es una tesela más de su mosaico familiar, de su memoria familiar. Hay un vídeo en Youtube de Halfon: una cápsula breve con su opinión sobre el papel de la memoria en la narrativa. Estaría simpático decir que me lo pongo por las noches para recordar el suave acento guatemalteco del escritor que un día me fascinó. No es así. Lo he tecleado ahora mismo en el buscador y ha salido. Sin más. En el vídeo, Halfon dice que la ficción le ayuda a establecer la memoria como él quiere, no como fue.

Indias. Las Crónicas de Indias fueron la gran operación de memoria histórica que labró la España imperial. Baste un ejemplo irrisorio. De Juan Díaz, en *Itinerario de la armada*. Escribe: En este día, a la tarde, vimos un milagro bien grande, y fue que apareció una estrella encima de la nave después de puesto el sol, y se partió despidiendo rayos de luz a la continua, hasta que se puso sobre aquella villa o pueblo grande, y dejó un rastro en el aire que duró más de tres horas largas; y también vimos otras señales bien claras, por donde entendimos que Dios quería que poblásemos aquella tierra para su servicio. El fragmento lo deja claro: la memoria siempre está en la mirada de quien mira, de quien escribe y petrifica lo mirado. La mirada del conquistador.

Joan (Fuster). El aforismo del ensayista valenciano dice así: *Les persones felices no tenen memòria*. Entonces,

por qué nos empeñamos en recordar tanto. Las personas, las sociedades, la literatura.

Kim. La historia empieza el 4 de mayo de 2001. Un anciano de noventa años se arroja al vacío por la ventana desde la cuarta planta de una residencia geriátrica. Es el inicio de *El arte de volar*, la novela gráfica de Kim y Antonio Altarriba que reconstruye (en el sentido literal de la palabra, pues mezcla realidad y fabulación) la vida del padre de Altarriba. Una gran historia de perdedores. Una historia de guerra compleja y humana que cautiva en dos viñetas. Página 69: un izquierdista enarbola una tricolor al grito de vivalarepública. Al lado, un requeté, tan parecido al otro salvo en la boina, sostiene la rojigualda y grita vivafrancoarribaespaña. Y por arriba, un mensaje: Fueron batallas de ganar y perder, quizá de morir por nada. En el prólogo, Antonio Martín considera esta obra como el primer libro español de historietas creado ex novo y con plena conciencia para lectores adultos, tanto en edad como en madurez intelectual. Luego llegó *El ala rota*, la segunda parte, con la historia callada de Petra, la madre de Altarriba. Memoria individual, memoria colectiva. Un gran fresco del siglo XX español.

Llamazares. Ese siglo, el de la modernidad, tuvo su reverso en el desmantelamiento de la vida rural tradicional. Otro tipo de memoria colectiva era arrumbada al margen o quedaba parapetada tras los toldos verdes de la ciudad suburbial. Desarrollismo amargo de domingo por la tarde. Pero hubo alguien que retiró aquel velo. Fue Julio Llamazares, en 1988, con *La lluvia amarilla*. Una obra cardinal en la recuperación de la memoria rural. Un grito contra la despoblación a través de aquel fantasma solitario en medio del olvido y las ruinas de Ainielle. Seguramente recuerden el inicio de la novela, un evangelio para tantos espíritus románticos que cada año (se) buscan (en) los montes silenciosos y las casas evisceradas de maleza en Ainielle. Dice así: Cuando lleguen al alto de Sobrepuerto, estará, seguramente, comenzando a anochecer.

Melancolía. El éxodo rural de los sesenta ha tenido su correlato literario, muy transitado en el último lustro. Otra clase de éxodo ha generado también abundante literatura de la memoria colectiva: el exilio. Una de sus víctimas –víctimas del sufrimiento que impone la nostalgia de los distantes y la expulsión del paraíso original– fue María Teresa de León, una mujer irrepentible que fue de exilio en exilio. Orán, París, Argentina, Roma. La vida en una maleta, papel blanco y un buzón. Ella decía que tenía una enfermedad incurable: escribir. Seguramente para recordar. Lo decía antes de que le fuera diagnosticado otro mal todavía peor: el alzhéimer, el robo completo de la memoria y de la identidad. María Teresa de León tiene un libro autobiográfico que es luminoso en su oscuridad, lírico en su prosa, profundo en su sencillez. Ese libro es *Memoria de la*

melancolía. Escribe: Sé que ya en el mundo apenas se nos oye. Siempre habrá quedado el eco, pues el único que no hemos hecho los desterrados de España es el de la resignación. Pero feliz el pueblo que puede recuperarse tantas veces para sobrevivir. Es el orgullo del desdichado, lo sé. Tal vez pretendiéramos lo imposible, pero seguiremos andando hasta que todo se desvanezca o se ilumine. Como dice Benjamín Prado en el prólogo, es un tratado de la pérdida. Un manual –auténtico– de resistencia.

Nostalgia. Enemiga de la memoria. Solaz estéril. Fétido remanso. Agua estancada. Y sin embargo...

Ñangotarse. Regreso a esta palabra, que en Centroamérica significa humillarse, someterse. Ese ha sido el destino de las mujeres. Incluso de las asesinadas, sin derecho ni a recuerdo. Por favor: tecleen en Google “Las muertas de Juárez”. Es un poema de Carlos Aguasaco, poeta colombiano afincado en Nueva York. Es una extensa enumeración de nombres de mujeres asesinadas en la ciudad mexicana acompañado de reflexiones punzantes. Copio unos versos: ¿Qué sabes de ellas, de alguna de ellas, de sus muertes, de sus últimas palabras, de sus llamados de auxilio, del hilo de sangre con que llevaban el alma atada al cuerpo o de Gabriela, Gladys, Gloria, Graciela, Guadalupe, Guillermina, Hester con su hache invisible en el aire o de Hilda? Hay veces que solo con nombrar ya se crea memoria política. La palabra como escudo para no ser ñangotado.

Oculto. Así estaba el caso de Heinz Ches. Enterrado bajo cien capas de polvo y olvido. Nadie sabe quién es. Pero su historia es apasionante. Dice la sinopsis que el 2 de marzo de 1974 se produjeron las dos últimas ejecuciones a garrote vil del régimen del dictador Francisco Franco. Un caso perdura en la memoria colectiva a pesar de la tendencia al olvido: el del joven anarquista Salvador Puig Antich. El otro sólo es silencio. Y a romper ese silencio se dedicó durante diez años –obsesión, otra vez la obsesión– el periodista y cineasta valenciano Raúl Riebenbauer. Quiso conocer la historia. Tal vez demasiado a fondo. Le pasó factura emocional. Pero logró componer una tremenda investigación sobre aquel extranjero ejecutado por el asesinato de un guardia civil en un camping de Cambrils. El fruto es *El silencio de Georg*, reeditado el año pasado. Por sus páginas asoma el peor rostro de un país medieval y chapucero, una España de garrote y mayúsculas rojas en *El Caso*. Un libro brutal. Una cumbre del periodismo hecho por libre. Una obra así solo puede escribirla alguien que abre el primer capítulo con esta confesión: Las obsesiones se alojan en un punto entre el córtex y el entrecejo. Y yo tengo una agarrada al mío con rabia, con dolor, con desesperación. Esa obsesión fue Heinz Ches. El otro, el olvidado.

Pantanos. Hay voces enterradas en cunetas. Otras están sumergidas. Álvaro González ha buceado para rescatar de

bajo el agua *La voz de los desterrados*. Así se titula el libro que acaba de publicar con un evocador subtítulo: Intrahistorias de una aldea de la España sumergida. Cuenta esta crónica con alma que más de quinientos pueblos y aldeas han sido sumergidos bajo los pantanos españoles. Él ha elegido una de esas aldeas inundadas por el progreso: la de Los Molinos, sumergida bajo las aguas del pantano de Ortigosa, en los Cameros riojanos. ¿Memoria colectiva? Por supuesto. ¿Política? También. Todo se cruza bajo esas aguas frías de pura plata. El caciquismo, la lucha obrera, la Guerra Civil, la represión de posguerra, la emigración a América, el éxodo rural. Una tragedia. Memoria anegada de dolor.

Quid. Es una frase de Michelle Roche Rodríguez, la narradora caraqueña que ha escrito *Malasangre* para adentrarse en la Venezuela dictatorial de los años veinte, sojuzgada por el general Juan Vicente Gómez. Lo ha hecho con una novela gótica de vampiros donde el terror más insoportable lo provocan los humanos. Donde asusta más el petróleo manando de un pozo que la sangre brotando de un cuello. La frase dice: Existen dos tipos de resentidos: los pobres y los ricos. Papá era de los segundos, aunque empezó su andadura por el mundo como representante del primer grupo. No hay más preguntas, señorita.

Regreso. El del dibujante Paco Roca es al Edén. El nuestro, con sus novelas gráficas, es a un punto de la memoria española donde las esperanzas de progreso, libertad e igualdad se marchitaron. Un viaje a la opresiva ciudad de posguerra. A su día a día. A su memoria en minúscula. A la intrahistoria. Y todo, a partir de una vieja foto familiar. Paco Roca es arte, compromiso y sensibilidad. Una buena persona.

Superviviente. Se llamaba Balchowsky, Eddie Balchowsky. El pianista de un solo brazo. El rey de los callejones. Un hombre libre. Un idealista iluso. Un maestro en sobrevivir. Un *beat* prematuro. Un bohemio estadounidense que se alistó a las Brigadas Internacionales de la Guerra Civil y acabó mutilado en la batalla del Ebro. Así lo retrata Toni Orensanz en este libro de Navona que no se puede titular mejor: *¿Cómo perdiste el brazo, Balchowsky?* Tremendo.

Trampas. Isaac Rosa lanza una advertencia en *El vano ayer*. Una reflexión más política que literaria. Ojo con banalizar y esperpentizar, si es que la palabra existe, una dictadura como la de Franco. Que torturó, censuró, reprimió, manipuló. Que asesinó en masa. Cuidado con subrayar los aspectos más histriónicos del régimen. Así solo crearemos una memoria fetiche, de tarareo, una memoria de anécdotas. Una memoria más sentimental que ideológica, alerta.

Urbana. *La colmena*, de Cela. *La plaça del diamant*, de Rodoreda. *Llibre de meravelles*, de Estellés. La memoria ur-

bana de posguerra –más sentimental que ideológica, más penetrante que cualquier ensayo– todavía late en esos tres clásicos sobre el Madrid, la Barcelona y la València de aquel primer franquismo con camisa azul y cartilla de racionamiento. Y que nos perdone Martín-Santos.

Voz. Estaba dormida, la voz. Y hace veinte años, Dulce Chacón la despertó. Para oír a las guerrilleras represaliadas y humilladas en las cárceles franquistas. A Tomasa, a Reme, a Elvira. Todas ellas, unidas por la lealtad. La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia. Así empieza *La voz dormida*. Una voz, o un grito, contra el silencio.

Walsh. Un grito ético fue la voz del argentino Rodolfo Walsh. El juego de matrioskas es perverso. Él se rebela contra el silencio, empuña la pluma y escribe *Operación Masacre*. Luego, en venganza, lo matan y lo hacen desaparecer. Para que regresara el silencio. Una operación masacre.

X. Una equis marca el género. Hombre, mujer. Macho, hembra. Pedro Lemebel no podía poner una equis en ninguna de las dos casillas. Tampoco podía la Loca del Frente, su personaje en la novela *Tengo miedo torero*. Y eso es lo de menos. Porque su fuerza, que es la fuerza del amor y de la vida, anula todo lo demás. Hasta el trasfondo sórdido de la dictadura de Pinochet que retrata con poesía pura este prestidigitador de los sentimientos. Como ha sabido ver el crítico Ignacio Echevarría, Lemebel invoca la memoria de los humillados, de los marginados y de los silenciados frente a la ficción de la Historia. Estoy impaciente por leer la antología de sus crónicas que este año publica *Las Afueras*. Cómo se puede escribir tan bien, tan diferente. Cómo puede un estilo espejear tanto un alma.

(Los) Yesares. Yo sé mucho del miedo. Soy un maestro del miedo. Esas dos frases de Alfons Cervera han adquirido el rango de clásicas. Son el arranque de *Maquis*, una novela capital para la restitución de la memoria de los vencidos más olvidados de la posguerra. Una epopeya de la memoria antifranquista que transcurre en Los Yesares, un paisaje con valor moral en una comarca aislada, pobre, llena de voces que solo el autor quiso oír. La dignidad de la derrota. A eso ha venido al mundo Alfons Cervera. A recordarnos que la dignidad no se extermina. Y a hacerlo con ética y con estética. En la mejor tradición del humanismo. Del combate político. Yo no voy a olvidar porque otros quieran. Eso dijo un día Alfons. No lo olvido. No.

Zumbido. El recuerdo es el acúfeno de la memoria: un zumbido que tantas veces llega sin ser invocado. Todo sucede en el presente, dijo San Agustín. Hay otro santo cuya tumba no existe, un santo laico de nombre Federico, que dejó escrita otra frase para ir rumiando sin prisas. Escribió: Hay que recordar, pero recordar antes. Hay que recordar hacia mañana.

INTERPRETAR LA EXPERIENCIA AJENA

**Conversación con
Juan Gabriel Vásquez**

por **Jasper Vervaeke**

No cabe duda: en la memoria de Juan Gabriel Vásquez, el 2021 se grabará como el año en que acabó llevándose el Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa. Tras quedar finalista en 2014 y 2016, con *Las reputaciones* y *La forma de las ruinas*, respectivamente, en septiembre pasado el escritor colombiano recibió el galardón por su novela más reciente, *Volver la vista atrás*.

—Fue una gran satisfacción: por compartir una lista con colegas que quiero y admiro, por el jurado que escogió el libro y por el nombre que lleva el premio —me escribió Vásquez en noviembre—. La obra de Vargas Llosa tuvo una influencia enorme en mi idea de lo que hacen las novelas: la novela no como huida del mundo, sino como intervención y exploración del mundo. Pero casi diría que fue todavía más importante para mi vocación su manera de asumir el oficio de novelista. En *La orgía perpetua*, en *El pez en el agua* y en docenas de ensayos y entrevistas, Vargas Llosa transmite una idea del oficio que pasa por la disciplina, la consagración total, el sacrificio de todo lo que estorbe a la escritura, la construcción de una vida donde la literatura sea el centro. Ese ejemplo fue definitivo para mí.

Tomando en cuenta las dos nominaciones anteriores, en un sentido más amplio el premio puede considerarse como un reconocimiento de la trayectoria de Vásquez de los últimos años. Además, en la estela de *Volver la vista atrás* el novelista está por publicar *Los desacuerdos de paz*, un volumen de artículos periodísticos escritos con motivo del proceso de paz colombiano. Fue de todo eso de lo que conversamos durante un encuentro virtual a mediados de 2021.

*

Vestido con una camisa blanca arremangada y sin cuello, Juan Gabriel Vásquez aparece relajado en la

«Desde el principio el proyecto me había causado unas dudas terribles. No estaba seguro de que hubiera un libro allí, y si lo había, no sabía si valía la pena contarlo, y si valía la pena contarlo, no sabía si meterme en el lío de contar una vida como guerrillero, que podía causarme incomodidades en un país tan complicado y lleno de odio como lo es Colombia. Es que mientras yo estaba hablando con Sergio, de su vida como guerrillero, el país estaba llevando las negociaciones de paz, y acabó totalmente polarizado»

ventana de video de mi portátil. Detrás de su cabeza se vislumbra un pequeño cuadro que resulta contener una foto o una pintura de un girasol. Por lo demás, nada en el trasfondo permite identificar el lugar donde se encuentra: una pared blanca, un radiador también blanco y una ventana cerrada por la que se filtra una luz lo suficientemente clara como para sugerir un día soleado.

Vásquez no está en su casa, en Bogotá, sino en Berlín, impartiendo un curso de literatura en la Freie Universität. El compromiso databa de antes de la pandemia, y en algún momento la universidad le propuso cancelarlo, porque aunque el escritor se acercara a Berlín, las clases serían virtuales. Pero Vásquez, que de todas formas viajaría a España para promocionar su nueva novela *Volver la vista atrás*, aprovechó agradecido la oportunidad de salir del confinamiento colombiano.

Volver la vista atrás se publicó en diciembre de 2020 en Colombia y en febrero de 2021 en España. La novela, de cuatrocientas setenta y cinco páginas, cuenta algunas etapas cruciales de la intensa vida del cineasta colombiano Sergio Cabrera. Siendo a la vez crónica familiar de los Cabrera y *Bildungsroman* de Sergio y su hermana Marianella, el relato de no ficción se reparte entre tres continentes, permitiéndole a Vásquez no sólo revisitar algunos de los escenarios que marcaron su propia vida y obra, entre ellos Barcelona y París, sino descubrir espacios nuevos, tales como la República Dominicana y, ante todo, la China de Mao. Más que nada, el novelista aprovecha la historia de los Cabrera para entrelazar algunos de los grandes conflictos del siglo veinte, desde la Guerra Civil española y el exilio republicano en América hasta la Revolución Cultural en China y el florecimiento de las guerrillas latinoamericanas.

En las partes que se sitúan en Colombia Vásquez confirma su determinación de iluminar los episodios oscuros de la historia nacional, indagando finalmente en el largo conflicto armado interno: desde 2016, año de los polémicos Acuerdos de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo, la novela nos lleva de vuelta a los sesenta y setenta, cuando tanto Sergio y Marianella como sus padres Fausto y Luz Elena se incorporan a la guerrilla del Ejército Popular de Liberación. El vaivén entre presente y pasado, los choques entre la historia y el individuo y las tensas relaciones familiares hacen de *Volver la vista atrás* un libro profundamente vasquiano.

Juan Gabriel Vásquez y Sergio Cabrera se conocieron a principios de siglo, cuando ambos estaban viviendo en Europa y solían toparse en eventos dedicados a la cultura colombiana. Así nació una amistad que al principio era distante.

—Hasta que yo volví a Colombia en el 2012 —recuerda Vásquez—. Sergio había regresado unos años antes. En Bogotá vivíamos muy cerca y teníamos amigos en común, de manera que empezamos a vernos con cierta regularidad en reuniones de amigos, en cenas con una copa de vino. Fue allí donde la conversación iba saliendo espontáneamente.

En una de esas cenas Cabrera mencionó de paso que durante sus años de estudiante de secundaria en China había formado parte de los Guardias rojos movilizados por Mao Zedong.

—Sergio es una persona tremendamente tímida, y esas anécdotas me permitían pensar que detrás de su fachada visible se escondía una cantidad de experiencia impresionante. Uno de esos días le dije que me gustaría saber más. No sé por qué: llamémoslo instinto. Así comenzamos a hablar, todavía de manera informal.

«Estaba corriendo el riesgo de que mi presencia pública desplazara mis novelas, que son lo que me importa. Lo que pasó es que la realidad colombiana es muy terca. En el 2016 el desarrollo del debate colombiano, la inmensa cantidad de mentiras que lanzaban los enemigos de los acuerdos, la zozobra que estaba viviendo el país, de alguna manera me obligó a volver a participar en la conversación pública. Como la mafia para Michael Corleone, ¿verdad? Yo pensaba que estaba fuera, *but they pulled me back in*»

Al poco de empezar las conversaciones con Vásquez, Cabrera recibió una oferta de la Sony de China. Le propusieron que imaginara una historia de ficción basada en sus años en China, con el propósito de convertirla en una película.

—Lo primero que hizo Sergio —cuenta Vásquez— fue pedirme a mí que inventara la historia. Éste fue el primer objetivo claro con el que nos sentamos, grabadora de por medio, para hablar de su vida. Escribí el argumento, este momento del desarrollo de un guion que consiste en contar una historia en cuatro páginas en prosa, sin ningún adorno. Inventé la historia de un libretista de telenovelas colombiano que es invitado a China para enseñarles a los chinos a escribir telenovelas. Estando allá, su padre muere en Colombia, y el libretista usa el pretexto de la estancia en China para no ir al entierro. Escribí este argumento en el año 2014.

—Y dos años después, en 2016, el padre de Cabrera muere de verdad.

—Sí, y en aquel momento Sergio estaba en Lisboa. Le escribí un WhatsApp para decirle que sentía mucho la muerte de su padre. Se demoró tres o cuatro días en contestarme, y eso era raro. Cuando me respondió, me dijo: «siento mucho haberme tardado tanto en responderte, pero he estado muy impresionado en estos días, porque mi comportamiento ha sido exactamente el que tú escribiste en tu argumento. Es muy curioso cómo la realidad imita la ficción.»

El cineasta decidió no ir al entierro con el pretexto de asistir a una retrospectiva de su obra en Barcelona, y este episodio real terminaría siendo el punto de partida de *Volver la vista atrás*. Pero tuvieron que pasar otros cuatro años para que Vásquez se pusiera a escribir la novela.

—Desde el principio el proyecto me había causado unas dudas terribles. No estaba seguro de que hubiera un libro allí, y si lo había, no sabía si valía la pena contarle, y si valía

la pena contarle, no sabía si meterme en el lío de contar una vida como guerrillero, que podía causarme incomodidades en un país tan complicado y lleno de odio como lo es Colombia. Es que mientras yo estaba hablando con Sergio, de su vida como guerrillero, el país estaba llevando las negociaciones de paz, y acabó totalmente polarizado.

Mientras tanto, a otro escritor colombiano, Santiago Gamboa, amigo de Vásquez desde sus años parisinos, se le ocurrió la misma idea de hacer un libro basado en las experiencias de Cabrera. Gamboa también es amigo de Cabrera, y en el otoño de 2019 los dos viajaron juntos por la zona cafetera. Fascinado por las historias de Cabrera, al regresar del viaje Gamboa llamó a su editor colombiano para contarle acerca de su proyecto.

—El editor de Colombia se entusiasmó mucho —cuenta Vásquez—. No sabía nada de mi proyecto, y llamó a Pilar Reyes, la directora editorial de Alfaguara en Madrid, para decirle que Santiago iba a escribir un libro sobre Sergio Cabrera. Pilar es mi editora desde hace veinte años, pero además es mi amiga, y sabía de mi proyecto. Así que le dijo: «Es imposible, porque Juan Gabriel lleva siete años trabajando en ese libro». Entonces Santiago, de manera muy caballerosa, abandonó el proyecto y puso a mi disposición todo lo que había investigado, todo lo que sabía.

Para entonces ya corría el año 2020 y Vásquez sólo llevaba escritas veinte páginas que no terminaban de vencerle. Había perdido su entusiasmo por el proyecto, pero la situación con Gamboa le obligó a reanudarle y, en caso de no lograr llevarlo a buen puerto, dejárselo a su amigo. Finalmente fue Vásquez quien escribió el libro. Contrariamente a lo que se podría esperar, en *Volver la vista atrás* no hay rastro ni de la amistad con Cabrera ni de la situación delicada con Gamboa. Es que en su novela anterior, *La forma de las ruinas* (2015), Vásquez no sólo relata los resultados de sus pesquisas acerca de los magnicidios de los políticos colombianos liberales Rafael Uribe Uribe

y Jorge Eliécer Gaitán, sino que nos lleva de la mano en la investigación, incorporando los (des)encuentros entre el narrador y su personaje principal.

—Trato que cada libro sea una especie de revolución contra el libro anterior. Pero la razón más importante es que en algún momento comprendí que la estrategia que le convenía a *Volver la vista atrás* era una desaparición casi total del narrador. Uno de los grandes temas de la novela es la educación ideológica y sentimental de los jóvenes Sergio y Marianella, y la única manera de contar eso era metiéndome en la sensibilidad de esos personajes y ver el mundo desde ellos. Para hacer eso yo tenía que desaparecer como crítico y comentarista y dejar que el libro se contara a sí mismo a través de la conciencia y experiencia de sus personajes.

«Según me lo contó él mismo, Sergio Cabrera llevaba tres días en Lisboa cuando recibió por teléfono la noticia del accidente de su padre». Así reza la primera frase de *Volver la vista atrás*. Excepción hecha del epílogo, que comienza con la misma fórmula —«según me lo contó él mismo»— la primera persona del narrador no se explicita en ningún otro momento. Sólo asoma, pues, dos veces, y ni siquiera en posición de sujeto, sino de objeto indirecto, de destinatario de la historia, un cambio de perspectiva sutil que sin embargo encierra toda una visión sobre el arte de escuchar y narrar. Explica Vásquez:

—Es una manera de delatar la presencia de un testigo, de avisarle al lector: «Esta historia no está sucediendo ante sus ojos, como sucede *La guerra y la paz* o *Cien años de soledad*. Esta historia tiene una conciencia central que organiza el material para entregárselo a usted, lector». Es una especie de declaración de principios, que también tiene como intención recordarle de manera indirecta al lector que va a leer una historia real. Supone un equilibrio muy delicado entre reconocer la presencia de una conciencia que organiza el material, e intentar que esta conciencia no intervenga, sino más bien se funda en un acto —llamémoslo así— de imaginación moral.

El resultado, insiste Vásquez, no es una biografía novelada de Cabrera, porque su libro no tiene ninguna pretensión de ser exhaustivo. Se concentra en la prehistoria familiar de Cabrera y su juventud y adolescencia: nada nos cuenta de su vida pública de cineasta, de sus éxitos, como *La estrategia del caracol* (1993), en la que participa su padre, el actor Fausto Cabrera (1924-2016). En este aspecto *Volver la vista atrás* recuerda a *Vivir para contarla*, la autobiografía de Gabriel García Márquez, que sólo cuenta acerca de su familia y sus años de formación y termina cuando el joven escritor apenas empieza a perseguir su vocación. Como para decir que basta con eso, porque entre la ascendencia y la adolescencia se determina el sentido de una vida.

—García Márquez sí quería escribir un segundo y un tercer volumen de sus memorias —precisa Vásquez—, pero no lo hizo, en primer lugar por razones de salud, pero también porque se dio cuenta de que el segundo volumen iba a ser una especie de inventario de nombres famosos,

que sólo se podía leer como un ejercicio de arrogancia y *namedropping*. Pero sí, es muy bella la idea de que los años de formación contienen, como una cápsula, la vida entera.

Si las experiencias de los jóvenes Sergio y Marianella Cabrera en la China maoísta y la guerrilla colombiana llegaron a fascinar tanto a Vásquez, es porque entroncan con la pregunta que ha venido haciéndose desde *Los informantes* (2004): ¿Cómo la historia —la política, las ideologías, los grandes movimientos sociales— moldea nuestras vidas privadas? La diferencia estriba en que mientras que en sus novelas anteriores los personajes tratan en vano de escapar de las fuerzas históricas, aquí nos mueve la voluntad de participar en la revolución mundial.

—Es una distinción interesante. Sí, es verdad eso. Sin embargo, creo que uno de los grandes temas de *Volver la vista atrás* es el cuestionamiento de la idea de que nuestras vidas las decidimos nosotros. El libro trata de explorar cómo una decisión que toma Sergio en el año 1969, a los diecinueve años, es el producto de un largo proceso familiar, emocional, político, que él ha heredado sin darse cuenta. Por eso la novela incluye el pasado del padre y del tío Felipe: Felipe Díaz Sandino, héroe de la aviación republicana. Cuando Sergio entra a la guerrilla en 1969, esa decisión sólo en parte la toma él. En parte también la tomó su tío Felipe cuando se rebeló contra Franco; en parte también la tomó la mitología de la familia, que escogió este lema para su escudo: «Vive la vida de suerte que viva quede en la muerte».

La fuerza dramática de *Volver la vista atrás* deriva de los personajes de Sergio y Marianella, dos jóvenes desgarrados entre el compromiso revolucionario y sus deseos personales. El adoctrinamiento ideológico hasta los lleva a sacrificar o posponer el descubrimiento del amor. De este modo, con la Guerra Fría como telón de fondo, Sergio y Marianella personifican el conflicto interior entre la autodeterminación y la lealtad a los ideales impuestos por una doctrina totalitaria.

—La vida de Sergio me dio todas las estructuras y metáforas que necesitaba, sólo había que verlas. Cuando yo se lo comentaba a Sergio, resultaba que él no se había dado cuenta. De este modo, el libro se convirtió en la lectura de una vida ajena, que iba más allá de lo que Sergio me estaba contando. Por eso también definiendo la idea de este libro como una novela, en el sentido de que lo que hice fue un ejercicio de interpretación de otra persona.

Una de las cosas de las que Vásquez se dio cuenta era la extraña coincidencia, en octubre de 2016, de todas las crisis de Cabrera: sus problemas matrimoniales, la muerte de su padre y su crisis como ciudadano colombiano a raíz del referendo en que la población rechazó los Acuerdos de paz.

—En ese mismo momento lo invitan a una *retrospectiva* de sus películas en Barcelona. Es decir, la metáfora era una cosa que uno no hubiera podido inventar mejor. Lo que hago es usar la coincidencia de las crisis para fingir, en el sentido etimológico de la palabra, un acto de memoria, es decir para modelarlo. Además, en Barcelona se encuentra

con su hijo Raúl, de dieciocho años, de manera que hay una especie de transmisión de la memoria. Desde luego, a mí nadie me ha dicho que Sergio se haya pasado los días en Barcelona recordando toda su vida. Esto no ocurrió así. Es mi interpretación novelística de su situación.

En *Volver la vista atrás* Vásquez prosigue, pues, su exploración narrativa de los mecanismos de la memoria. Mientras que en *El ruido de las cosas al caer* (2011) los recuerdos de los años del narcoterrorismo surgen proustianamente, a partir de percepciones sensoriales, la nueva novela nace de un acto de memoria voluntaria por parte de Cabrera.

—Siempre me ha parecido un espectáculo maravilloso el de una persona que se sienta, con una taza de café en la mano, con la tarea de recordar cosas para que otro las convierta en algo permanente, tan permanente como puede ser un libro. En el caso de esta novela era doblemente conmovedor, porque eran cosas que Sergio y Marianella se habían pasado la vida tratando de olvidar. Sobre todo Marianella, que vivió todo eso con mucho trauma. Es admirable, necesita de mucho coraje.

—Pero si te dispusiste a escuchar sus historias y a dedicar años de tu vida tratando de darles forma, imagino que fue también porque de alguna manera te reconociste en ellas. ¿Hasta qué punto la novela es, también, autobiográfica?

—El libro es inseparable de mi propia evolución como ciudadano colombiano testigo de las negociaciones de paz, de la frustración que sentíamos todos los que defendimos el proceso. A lo largo de nuestro gran debate nacional muy polarizado y agresivo, yo me iba dando cuenta de que lo que estaba haciendo la sociedad colombiana era negociar una versión del pasado. Cada lado político contaba su historia, que era completamente irreconciliable con el relato que el otro lado daba de los mismos sucesos. Era un país dividido a lo largo de fronteras narrativas. Y esto, que para mí era fuente de mucha preocupación, también me parecía profundamente fascinante como narrador.

El espacio que solía aprovechar Vásquez para ventilar sus opiniones políticas y sociales, era su columna semanal en el periódico colombiano *El Espectador*. Sin embargo, la abandonó en 2014, convencido de que el género de la novela permitía explorar la realidad colombiana de manera mucho más abarcadora.

—Estaba corriendo el riesgo de que mi presencia pública desplazara mis novelas, que son lo que me importa. Lo que pasó es que la realidad colombiana es muy terca. En el 2016 el desarrollo del debate colombiano, la inmensa cantidad de mentiras que lanzaban los enemigos de los acuerdos, la zozobra que estaba viviendo el país, de alguna manera me obligó a volver a participar en la conversación pública. Como la mafia para Michael Corleone, ¿verdad? Yo pensaba que estaba fuera, *but they pulled me back in*.

Si bien sus intervenciones en la prensa acerca del proceso de paz no fueron tan regulares como las de otros intelectuales, ni quiso nunca aventurarse en el tiroteo de las redes sociales, Vásquez nunca dejó de participar en el

debate. Últimamente ha estado recopilando todos los textos periodísticos escritos desde el anuncio de las negociaciones en el 2012. Están por aparecer bajo el título de *Los desacuerdos de paz: artículos y conversaciones* (2012-2022).

—Descubrí que escribí unas ciento cincuenta páginas, entre columnas para *El Espectador*, *El País* y *The Guardian*, y conversaciones con el jefe del equipo negociador Humberto de La Calle, el entonces presidente Juan Manuel Santos y la artista Doris Salcedo.

—Pero finalmente, tus intervenciones y las de muchos otros defensores de los acuerdos no pudieron evitar que en el referendo ganaran los enemigos de la paz. ¿No conlleva una decepción sobre el poder de una columna bien pensada y escrita, frente a la propaganda que circula en las redes sociales?

—Sí, una decepción por la inocencia de pensar que una columna importa para otros tanto como para mí. La gran revelación del referendo, para los periodistas, fue ésta: si una opinión más o menos informada, desarrollada en frases y párrafos, tuviera realmente algún impacto, el sí hubiera ganado. Porque el noventa por ciento de los que opinaban en la prensa colombiana apoyaban la paz. La conclusión es que una columna de opinión tiene muy poco peso en los resultados tangibles. ¿Quiere decir esto que no valga la pena escribirla? No. Esta opinión igual está formando la percepción del mundo de mucha gente, lo que pasa es que esta gente no va a ser nunca la mayoría.

En *Volver la vista atrás* los lectores vivimos la decepción por el rechazo de la paz desde la perspectiva del Cabrera maduro. Pero es tan solo uno de los muchos puntos de vista narrativos, históricos y geográficos desde donde la novela examina el conflicto armado, razón por la cual se deja leer como la verdadera respuesta de Vásquez al proceso de paz. Una respuesta paciente y profunda que se opone diametralmente a las verdades fugaces y fáciles de Twitter y Facebook.

—Siempre he creído en la ficción como el lugar donde le damos entrada a todas las versiones, todos los relatos de nuestro pasado. Ninguna otra manera de explorar el territorio del pasado nos lo revela como lo hace la ficción.

Para el escritor de ficción, o al menos para el escritor de ficción que es Vásquez, cada novela nueva implica una nueva búsqueda de la forma adecuada para el material narrativo en cuestión. La fluidez con que se leen las casi quinientas páginas de *Volver la vista atrás* da la impresión de que esta vez, la búsqueda de la forma y el proceso de escritura han sido menos arduos que de costumbre.

—La búsqueda de la forma fue tremendamente ardua, hasta que la encontré. Desde aquel momento fue como subirme en una canoa que avanza sola sobre la corriente. No pasaba con mis otros libros, cuyo proceso de escritura siempre iba acompañado de una incertidumbre constante sobre la forma, sobre los momentos en que era útil aparecer como narrador para contar la historia del propio libro que estamos leyendo. En esta novela, a partir del descubrimiento de ese narrador que escucha y organiza sin in-

tervenir, todo anduvo con una fluidez que yo nunca había conocido.

Las circunstancias personales y sociales contribuyeron a que Vásquez escribiera *Volver la vista atrás* en una especie de trance, en días de doce, catorce horas de trabajo, en apenas nueve meses. Tras redactar las primeras páginas a finales de enero de 2020, siguió trabajando en el manuscrito durante un viaje a Portugal, viaje del que volvió contagiado de COVID-19.

—Mi propia enfermedad, unida a la cuarentena que comenzó dos o tres semanas después en Colombia, lo cambió todo. Me generó un aislamiento tan radical, y una sensación de concentración tan potente, que lo sentí como una experiencia absolutamente novedosa. Nada parecido me había ocurrido antes.

Con el Premio Bial de Novela Mario Vargas Llosa Vásquez cierra una década productiva y exitosa que le trajo seis obras —las novelas *El ruido de las cosas al caer*, *Las reputaciones*, *La forma de las ruinas* y *Volver la vista atrás*, el volumen de ensayos *Viajes con un mapa en blanco* y el libro de cuentos *Canciones para el incendio*— y varios reconocimientos prestigiosos. El Premio Alfaguara, que recibió en 2011 por *El ruido de las cosas al caer*, supuso un paso decisivo en su consagración como escritor, permitiéndole, de allí en adelante, vivir de la pluma.

—El cambio en mis circunstancias de trabajo fue del cielo a la tierra. La libertad de poder vivir de mis libros es un privilegio enorme que no dejo de agradecer.

—¿Y en esos diez años ha cambiado tu idea del oficio?

—De puertas para adentro nada ha cambiado: sigo luchando con las historias, con las palabras, con la página que estoy escribiendo, sobre todo cuando se trata de una novela compleja, que me parece una de las empresas intelectuales más difíciles a las que se puede dedicar un ser humano. Entiendo muy bien algo que pasó durante esos años, el lento retiro de un escritor que para mí es importantísimo: Philip Roth. Ahora que estoy leyendo su biografía, me entero de que en algún momento sintió que por desgaste, su cabeza ya no era capaz de contener todo lo que tiene que contener la cabeza para escribir una novela larga y compleja. Y empezó a escribir una serie de noveltitas pequeñas.

En el caso de Vásquez tal momento parece situarse en un futuro lejano, difícil de imaginar. Es que en *Volver la vista atrás* se le siente en tan buena forma que hace sospechar que falta mucho para que llegue a la cúspide de sus capacidades.

—Una cosa que también agradezco —dice con un centelleo en los ojos—, es no haber perdido la pasión por mi vocación, no haber sido secuestrado por el cinismo en que han caído tantos de mis contemporáneos: «¿para qué escribo si nadie lee, si ya todo está dicho?», o «el mundo es una conspiración en contra mía», o «el mundo del libro es corrupto, es un supermercado».

Juan Gabriel Vásquez para un momento. Apoya la barbilla en la mano, la mano en la mesa invisible, y aparta la

vista de la cámara, como volviéndola atrás mentalmente. Concluye:

—Si ha habido alguna transformación que empiezo a notar, es una cierta idea del compromiso del novelista. Antes nunca había logrado separar la idea del compromiso de la vieja idea de los años cincuenta y sesenta, en la que el novelista es un militante de ciertas causas. Y eso me generaba una cierta desconfianza, un cierto escepticismo. Ahora he comprendido que hay otra manera de entender el compromiso, que es una decisión consciente de usar la novela para intervenir en el mundo, para meter las manos en el barro de la realidad. Un compromiso con algo que puedo llamar el conocimiento. Sí, la novela es una forma de conocimiento. La idea de la novela, de la ficción y la imaginación, como un vehículo para llegar a una cierta verdad sobre el ser humano, no es necesariamente aceptada hoy en día. En esto también me siento irremediamente anacrónico. La ficción es una forma de conocimiento porque ilumina una verdad, aunque sea una verdad ambigua, múltiple, nada taxativa, nada dictatorial. Son términos en los que hablaba Chéjov, o Tolstói, o Dostoievski, y que ya han pasado de moda. A mí, en cambio, me siguen guiando todos los días.



Fotografía de Fausto Cabrera. Marianella y Sergio frente a la Ciudad prohibida.

CRÓNICA

Perderse en el bosque

«Mi mesa y mi silla de trabajo son las mismas que usaba Bruce Chatwin durante sus estancias en esta casa. Chatwin era amigo del marido de Beatrice, el escritor rumano Gregor von Rezzori, y le gustaba venir aquí a escribir. En el año 2000, dos años después de la muerte de von Rezzori, Beatrice puso en marcha una fundación en la memoria de su marido y empezó a invitar a autores a trabajar en la torre de piedra de su jardín»

por **Gabriela Ybarra**

La vida que pausé en Madrid aparece todas las tardes en la pantalla de mi teléfono. Antes de cenar, charlo con mi hijo de cuatro años, a quien le divierte ver mi cara reducida a un objeto que puede pasear por nuestra casa y abandonar en una caja. Hoy mismo me enterró en un cubo de piezas de Lego. Veo las estancias en las que habitualmente vivo desde su perspectiva. Le gusta esconderse con el móvil bajo el tendedero. «¿Charlamos?», me dice. Y yo le enseño mi cuarto nuevo y él los calcetines de mi marido. Le llama la atención un cuadro que hay colgado detrás de mí, en el que varios policías persas con casacas rojas detienen a un carterista. Uno alza una vara al aire. «¡Le va a pegar al ladrón!», dice mi hijo. «Enséñame el cuadro del porrazo», me pide cada tarde desde la pantalla del teléfono.

He venido tres semanas a trabajar a la Santa Maddalena Foundation, una residencia para escritores en La Toscana regentada por la baronesa Beatrice Monti della Corte. El día que llegué, tomamos de postre los restos de la tarta de su noventa y seis cumpleaños. Aquí, todo lo que veo y lo que me ocurre parece sacado de otro tiempo. Esta mañana me perdí en el bosque. Ahora, sentada en mi escritorio, veo el paisaje laberíntico desde lo alto de una torre. Mi mesa y mi silla de trabajo son las mismas que usaba Bruce Chatwin durante sus estancias en esta casa. Chatwin era amigo del marido de Beatrice, el escritor rumano Gregor von Rezzori, y le gustaba venir aquí a escribir. En el año 2000, dos años después de la muerte de von Rezzori, Beatrice puso en marcha una fundación en la memoria de su marido y empezó a invitar a autores a trabajar en la torre de piedra de su jardín.



Foto cedida por la autora

En Santa Maddalena el tiempo es flexible. Mi vida se funde con la de la baronesa: la oigo acostarse, bañarse, levantarse, compartimos comidas y conversación. Poco después de llegar, olvidé las rutinas de Madrid: ¿Cuánta agua hay que echarle a la porrusalda? ¿Hoy tenía pediatra el niño? Hacía muchos años que nadie planificaba y preparaba para mí todas las comidas. No conocer el menú, me ha retrotraído a la infancia. Dos semanas después, sigo sin comprender del todo esta vida prestada a la que me han invitado a asomarme. Miro los retratos de los antepasados turcos de Beatrice que hay colgados en mi habitación: desconocidos que me arropan mientras duermo. Algunos días, la baronesa me pide que le acompañe a buscar objetos de segunda mano para la casa o para ella, porque aquí todo ha tenido antes, al menos, otra vida. Por unas semanas, nos mimetizamos. Compré un camisón de hilo blanco en una tienda parroquial y cada noche, antes de dormir, imagino a su anterior dueña. También visitamos a Johnny, el chamarilero, y miro con la baronesa cubiertos de plata negros, a los que luego Rasika, la cocinera, sacó brillo, y piedras de mármol para honrar la memoria de sus perros. «Baronesa, por qué no me invitas un día a tomar el té», le dijo Johnny mientras envolvía una jarrita de loza. Johnny lleva décadas vendiendo objetos para una casa que no sabe cómo es. El jardín de Santa Maddalena está lleno de cenizas de antepasados y de mascotas. Hay lápidas y escritorios escondidos entre las plantas, como pequeñas puertas a otro mundo. En el estudio de Grisha, así es como Beatrice llamaba cariñosamente a su marido, parece que el escritor fallecido hace ya más de dos décadas podría volver en cualquier momento a reclamar

el sitio a Brian, el joven traductor americano que ahora trabaja en su silla. Beatrice quiere preservar todo tal cual estaba cuando él vivía. Pasan los días. Me enfrento a los atascos de mi novela. Aunque a veces no sé si he venido a escribir o a mirar a la baronesa.

Beatrice me enseña lenguajes nuevos que me ayudan a escribir mejor. Me habla en italiano, porque se da cuenta de que lo entiendo a pesar de no saber decir apenas palabras en esta lengua. Por las noches, Brian, Beatrice y yo vemos juntos las noticias de la guerra de Ucrania y la baronesa nos cuenta que los escenarios de la infancia de su marido son los mismos que ahora están en conflicto. Beatrice charla con Grisha a través del telediario. Enciende y apaga la conversación con el mando a distancia. Cada vez que la presentadora aparece en la pantalla, renace el Imperio austrohúngaro. «Bucovina, ahí es donde creció mi marido».

Los amores de la vida de la baronesa son Grisha y los perros. Beatrice empezó a dormir abrazada a sus mascotas a los seis años, después de que se muriera su madre. En una de las primeras cenas, nos contó que estaba contenta porque habían aprobado una ley que reconocía nuevos derechos para los animales. Después del postre, cogió en brazos a Rosina, una pug con un problema en la espina dorsal, y se marchó con ella a descansar a su habitación. Nunca ha dejado de dormir con sus mascotas, ni siquiera durante su matrimonio. Clo-clo y Pushkin, los otros perros de la casa, tienen una relación romántica a escondidas. Los veo de noche mientras voy a recoger la colada en el jardín. A Beatrice, después de apagar la luz, también le gusta ver a los enamorados desde su ventana y cada mediodía comparte con Brian



Foto cedida por la autora

y conmigo sus andanzas. Clo-Clo es una perra de agua con las patas torcidas que mató de un mordisco al gato de la casa, Pushkin es un elegante chucho de pelo blanco que apenas se deja acariciar.

Siento que he venido hasta Santa Maddalena para descifrar lenguajes nuevos: superar el bloqueo de mi texto, entender otras formas de comunicación con los animales y con los muertos, escuchar lenguas extranjeras. Me pierdo en el bosque para poder, como Dorothy, encontrar el camino de vuelta hasta mi casa. «Hace unas semanas, una escritora salió de paseo y le atacó un jabalí», me previene Rasika antes de abrir la verja del jardín. Cada mañana, camino hasta extenuarme, los perros de las casas me ladran, la escultura de un santo sirve como referencia para saber que voy por el sendero correcto. Después de dos horas desorientada en el bosque, veo el olivar que rodea a la residencia. Me ducho y escribo. Es primavera, el momento más tranquilo del año en Santa Maddalena, la piscina está tapada con una lona azul. En verano, me cuenta Rasika, la casa está llena de gente y hay muchísimo trabajo. En cambio, ahora, el ambiente es tranquilo, propicio para la escritura y la conversación con los muertos

Escribo en todos los lugares de la casa que puedo: la habitación turca, la torre, el estudio de Grisha, el jardín... En cada espacio surge una nueva oportunidad para viajar en el tiempo. Hay presencias en todas partes. Aquí, nunca estoy sola. Cada noche, antes de cenar, suena mi teléfono y le enseño a mi hijo el cuadro del carterista y porrazo, los retratos de los antepasados de Beatrice, le hablo del bosque, del santo que indica el camino a casa, y le digo que ya solo estoy a unas páginas de distancia de volver con él a Madrid y dejar de ser un objeto que habla.

«Siento que he venido hasta Santa Maddalena para descifrar lenguajes nuevos: superar el bloqueo de mi texto, entender otras formas de comunicación con los animales y con los muertos, escuchar lenguas extranjeras. Me pierdo en el bosque para poder, como Dorothy, encontrar el camino de vuelta hasta mi casa. “Hace unas semanas, una escritora salió de paseo y le atacó un jabalí”, me previene Rasika antes de abrir la verja del jardín»





BIBLIOTECA





Discotecas por fuera

Víctor Balcells
Discotecas por fuera

Anagrama
195 páginas

Termina el lector esta novela sin haber conocido la razón de su sugestivo título, lo que va en favor de su autor, capaz de crear un ámbito de experiencia en el que se sugiere un mundo que no llega a dominar del todo, pero cuyos signos funcionan metonímicamente. Discotecas es un espacio para jóvenes donde se vivencia una realidad alternativa que suele mezclar seducción sexual, bebida, y una atmósfera liberadora en contextos en que no está asegurado el dominio de lo racional. Comenzaré esta reseña recomendando la lectura de esta novela que me ha atrapado por momentos. Jóvenes, distracción, sexo, y espacio creado virtualmente en el que los sujetos se sumergen y viven experiencias conjuntas son todos ingredientes presentes en la novela de Balcells. Excepto en unas pocas páginas en que la novela casi se le escapa por irse a otro subgénero, su trama coincide con la construcción de un mundo obsesivo, cuya realidad es creada para y desde internet. Ha habido varios autores que han incluido las relaciones de internet en el la trama de sus novelas. Lo hizo Sara Mesa en *Cicatriz* para una relación de poder y dominio, lo utilizo con enorme inteligencia como

esfera de lenguaje Leonardo Cano en *La edad media* y habrá seguramente otros muchos intentos que yo desconozca. Pero nunca me había encontrado con una novela en que la relación del individuo con la red no es un tema solo del que se habla o interviene como ingrediente aditivo, sino que se realiza en la propia novela, de manera que toda la trama sumerge el lector desde el comienzo en una doble idea: la creatividad y sometimiento al control.

Las primeras treinta páginas de esta novela son una fiesta de creatividad por poner al lector en contacto con una realidad alternativa de la que tiene conocimientos superficiales y quizá una pequeña experiencia de usuario, pero no alcanza a conocer hasta qué punto hay detrás toda una industria del conocimiento, mezclada con la seducción, el poder y el dinero. El mundo de las webs y dominios URL tiene sus ideólogos, sus ingenieros y sus esclavos. Es magnífica la idea de haber mostrado como Alexander, un cubano pobre es un *negro* editorial del protagonista para quien trabaja los contenidos de links que éste crea. El mundo de las webs tiene sus usuarios, mueve una gran cantidad de dinero su-

mergido en publicidad, en venta de la privacidad, en suscripciones a páginas, de las que aquí se ofrecen varios ejemplos, según sean el dominio especializado de los tres personajes que comparten piso (en realidad también oficina) con Víctor, el narrador en primera persona. El primero es Malcom que se dedica a la creación de páginas porno. Más que páginas veremos que lo que crea son experiencias porno, pues vive de la ejecución *on line* de prácticas compartidas con los usuarios. Esa dimensión, de la que se ofrecen en la novela dominios concretos reales es quizá la más desarrollada de las líneas temáticas, puesto que en la relación con el cuerpo y entre los cuerpos es el modo como se visualiza la idea de dominio por parte de un ente que se denomina Halo, que actúa como agente de Poder capaz de intervenir en lo más íntimo, hasta crear en los individuos que domina la *no realidad* que viven, de la que es un ejemplo la impotencia que impide penetración sexual en las relaciones de Víctor con Ur. Ju, la compañera femenina del piso, se dedica a páginas sobre las experiencias de embarazo y de cuidado de bebés, y por último el propio Víctor, quien al comienzo de la novela se dedi-

ca a la creación de diferentes facetas de seres monstruosos desde la mitología al cine, pero que pasa luego a dedicarse a explotar el tema que acaba de vivir: el duelo tras la experiencia de ruptura de su relación con Ur, su amada. Anima Víctor a que una gran comunidad de internautas intervenga contando cómo viven la experiencia de ser ex y las posibilidades que se ofrecen a quien ha vivido una ruptura (añorar recuperarla, desear olvidarla, poder o no vivir al margen de la experiencia).

En la dimensión expresiva, literaria, hay un componente crucial que me parece a mí es el centro semiótico de la novela: el espacio cerrado. Casi todo transcurre en un piso oscuro, sin ventanas, en habitaciones donde solo hay ordenadores cables y pantallas, y del que los tres protagonistas que he señalado apenas salen, entregados como se encuentran a la fábrica de contenidos de la que viven. Ese espacio autosuficiente es una metonimia que Víctor Balcells desarrolla muy inteligentemente, pues la red web son un espacio sin otras ventanas que las propias ventanas del dominio URL y toda posibilidad de salir o entrar se produce por links. En realidad, la novela de Víctor Balcells ejecuta la idea de prisión de la web. Pero me ha parecido acertado que no lo haga de modo dramático desde el comienzo, puesto que la primera mitad de la novela es una fiesta. La tragedia viene cuando estos personajes son sustraídos por el Halo, una fábrica de bots, previsiblemente rusos o chinos, cuyo funcionamiento propende a crear un Poder absoluto, dominador de cuantos entran. Por medio de un mejorable psiquiatra argentino, Mr. Braier, y un personaje de nombre Fukuoka, los tres conectan con una secta defensiva, denominada La Cúpula, que les suministra una especie ampollas o drogas antidotos (muy presente una denominada MDMA) pero también la idea de no mezclarse con quienes no las hayan tomado. Esta idea nos conecta con otra: la secuenciación de las experiencias virtuales con las drogas (varias nombradas en concreto este reseñista no conoce,

pero serían relacionables con las anfetaminas). Hay un momento en la novela en que el lector termina familiarizado (imaginativamente) con diferentes experiencias psicotrópicas.

Es notable la sagaz capacidad de Víctor Balcells para ir creando un universo de autorreferencias que los lectores terminan comprendiendo y aceptando como mundo posible. Tales mundos posibles germinan por las experiencias virtuales asociadas a las otras dos que dominan: las eróticas y las de dominio político de un Poder omnimodo. Respecto a las eróticas, Víctor Balcells acentúa lo que sabe que es un extremo: la experiencia de impotencia amorosa de Víctor para con su expareja Ur se traslada a una esfera en que la masturbación termina siendo eje de su existencia. La parte final de la novela esta toda ella dominada por la pulsión onanista. Independientemente del uso del onanismo como situación repetida, que muchos lectores pueden considerar excesivo, hay un acierto notable en haber elegido esa experiencia puesto que es la que mejor traduce lo que la novela quiere significar. En realidad, toda masturbación supone la creación de una situación solitaria y solipsista, virtual, que se alimenta primordialmente de los resortes de la imaginación que las imágenes eróticas pueden provocar, pero cuya fertilidad es cero, es decir, coincide con la frustración de la nada. Parece Víctor Balcells querer decir que el mundo de onanismo coincide con el no amor, para lo cual hace coincidir la enfermedad onanista obsesiva de Víctor con la imposibilidad de realizar con Ur una vida amorosa reconciliada. Precisamente porque Ur ha sido finalmente abducida para la impotencia o no amor por el Halo, al no haberse medicado.

Arriba me referí a un momento en que las páginas de la novela pierden interés. Coincide con la secuencia de huida por las cloacas y los espacios laberínticos subterráneos, en que se da la lucha de los personajes de La Cábala con el Halo. Por fortuna Víctor Balcells, que parecía haberse visto tentado un momento por el mundo de los videojuegos y las dia-

léctica de Poder entre Buenos y Malos, abandona este contexto más socialmente político que le habría llevado a otro subgénero temático, y vuelve a la habitaciones en que Malcom ejecuta su negocio animando en masturbaciones en línea jaleado por los que se suman a la experiencia, es decir vuelve a la idea germinal que une comercio en que las experiencias radicales terminan siendo tan alucinatorias como reales.

Tengo por seguro que esta novela resulta tan interesante porque ha sido ejecutada por alguien que conoce muy bien aquello de lo que habla. Se ve en el vocabulario, henchido de anglicismos que comienzan siendo especializados pero que han terminado acompañando la cotidianidad de lectores jóvenes: sabemos lo que es un URL, igual que sabemos que es un link, van siendo familiar la idea de *Keywords Research*. Víctor y sus compañeros de piso son SEO posicionadores, lo que equivale a decir creadores de dominios y de sus posiciones en las búsquedas, con cientos de especializaciones. Comienza uno jugando *Age of Empires* o creando ciudades virtuales, y termina no sabiendo qué realidad es aquella que no es real, pues todo el universo comunica. Si Borges fue profético lo fue, según lo vio Umberto Eco, en la creación de un mapa (podríamos decir Red) cuyo territorio coincide con el propio mapa. Independiente de lo que esta novela cifra sobre el género de utopías de luchas de poder en los videojuegos me ha parecido más interesante la tesis que está en su fondo. El límite del espacio dentro/ fuera, real/virtual es impensable, indistinguible, en un mundo en que lo imaginado y vivido son ambos haz y envés de una misma experiencia. Alguien hay desengañado con ello y se ha cifrado con la metonimia del onanismo. La originalidad de la novela asegura su fertilidad literaria.

por José María Pozuelo Yvancos



El viaje vertical

Alfonso Alegre Heitzmann
Días como aquellos: Granada, 1924:
Juan Ramón Jiménez
y Federico García Lorca

Fundación José Manuel Lara
 208 páginas

Ya se conocían. En 1919 el veinteañero Federico García Lorca llegó a Madrid con una carta de presentación de Fernando de los Ríos dirigida al ya consagrado Juan Ramón Jiménez, quien lo recibió con «una bata negra con cordones de plata en una butaca estupenda», según recuerda Lorca. Juan Ramón supo intuir desde el principio quién era el poeta que acababa de conocer, o al menos qué vibraba dentro de él: «Se sentó pálido, chato, lleno de lunares, en mi sofá y hablamos mucho de todo y de todos. Él miraba estático, con algo, mucho de luna realista, “un niño sin pies”, muchacho de la luna, mate y un poco frío. Sus lunares eran sus volcanes apagados. Traía muchos versos y no traía muchos que su madre guardaba en los cajones». El afecto y la admiración fueron mutuos desde entonces.

Ya se conocían, pero cinco años después, en 1924, se vieron del todo, en uno de esos viajes en los que no ocurre nada porque ocurre todo: el asombro, la nostalgia anticipada, la poesía. Invitados por Lorca

y su familia, Juan Ramón y su mujer, Zenobia Camprubí, llegaron el 21 de junio a Granada. Uno de esos momentos en los que el tiempo, entendido como esa convención sucesiva y horizontal que domina nuestras vidas, se transforma en otro tiempo, en el tiempo que se detiene: el tiempo vertical.

Lo resume Juan Ramón en esta carta no enviada a Isabel García Lorca, la hermana menor de Federico, después del viaje: «Granada me ha cojido el corazón. Estoy como herido, como convaleciente. Ahí no me daba tanta cuenta [...]. La luz y el agua forman en mis fondos los laberintos más prodijiosos —cielos bajos, delirantes Generalifes—. El sol me tiñe de una pena prodijiosa, y el agua me suena como si fuera mi propia sangre. A veces, el ruido de esta agua-sangre de ensueño es tal que me despierta acongojado, con el corazón hecho una torre. Sí, la impresión de tu maravillosa Granada es en mí triste, tristísima, pero de una tristeza tan atraedora que me trae y me lleva como una aguja en ella».

Con una estructura sinuosa, Alfonso Alegre Heitzmann nos guía a través de cartas y poemas por aquellos días del verano de 1924. También, desde el dolor del exilio, nos cuenta la reacción de Juan Ramón a la noticia del asesinato de Lorca e incluso a la muerte del padre de la familia, Federico García Rodríguez, casi una década después. Pero ante todo arroja nueva luz sobre la obra de ambos poetas. Se sabe que Juan Ramón escribió a raíz de aquel viaje *Olvidos de Granada*, que no fue publicado hasta después de su muerte. Allí está el romance «Generalife», dedicado a Isabel García Lorca, «hadilla del Generalife». Nos obliga Alegre a leer y releer, y allí sentimos el sufrimiento del agua, allí vemos un lorquiano laberinto de pena. Hay ecos, secretas acequias, ósmosis. El mismo Juan Ramón recuerda que por aquel entonces no escribía romances, pero que se vio empujado a ello. Lorca, precisamente, está empezando a escribir un libro esencial de la literatura española: el *Romancero gitano*. Aquel mismo mes de junio estaba escribiendo el «Romance sonámbulo».

Se dicen algunas cosas, pero se sugieren muchas más. Este es un libro lleno de intuiciones, a caballo entre la biografía y el ensayo. Alejado de la academia pero haciendo gala de una deliciosa erudición, Alegre nos divierte y nos asombra con este paseo junto a dos de los grandes poetas de todos los tiempos. *Días como aquellos*, obra galardonada con el Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías 2019, nos ofrece una visión inédita de la relación entre Juan Ramón y Lorca, y es también un soplo de aire fresco en una historia literaria, la centrada en la llamada Edad de Plata, demasiado obsesionada con las riñas, las rupturas y los desencuentros, como el mismo autor recuerda.

Tenemos suerte de que haya sido un poeta quien se haya animado a evocar —que no reconstruir— aquella excursión de Lorca y Juan Ramón a la hermosa Granada. Alfonso Alegre Heitzmann (Barcelona, 1955) dirigió junto a Victoria Pradilla la revista de poesía *Rosa Cúbica*, editó la poesía última de Juan Ramón en *Lírica de una Atlántida* —un volumen fundamental para sumergirse en la obra escrita por el poeta de Moguer desde el exilio, que apareció primero en Galaxia Gutenberg y ha sido reeditado recientemente por Tusquets—, publicó su epistolario —nos falta aún el tomo más esperado, el último— y escribió una crónica sobre la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón que relata sus últimos años en el exilio. Pero, sobre todo —*Sombra y materia, El camino del alba...*—, Alfonso Alegre Heitzmann es poeta.

Lo comprobamos en los detalles. El autor se obsesiona con «El ladrón de agua», uno de los textos «más intensos y secretos que Juan Ramón escribió a raíz de su viaje a Granada». Adonde no llega el enfoque filológico sí llegan el periodismo y la intuición, así que Alegre se lanza a una búsqueda detectivesca —llamadas telefónicas incluidas— de ese

ladrón de agua, cuyo referente real acaba encontrando: un cubo de agua en un aljibe que después él mismo nos convence de que no es solo eso, porque la poesía no es una aburrida representación de la realidad, sino una búsqueda de sus misterios. Otro hallazgo —este más insospechado— tiene que ver con la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, pero será mejor que eso lo descubra quien se anime a abrir estas páginas.

Juan Ramón se quedó en Granada hasta la mañana del 3 de julio. Fue un viaje corto pero que el mismo poeta describió como «decisivo». Camprubí, que se fue de Granada unos días antes que su marido, escribió una carta a la familia García Lorca que tiene forma de crónica certera: «Me acuerdo de Granada y me parece un sueño. No parece posible que esté sólo a unas horas de distancia y que si el lunes a las diez me metiera en el tren, por la noche estaría oyendo otra vez la campana de La Vela y la de la Catedral. Estoy segura de que ha sido todo una especie de encantamiento; la tarde que vimos ponerse el sol desde la torre de La Vela, y el paseo de las Torres, el olor de los arrayanes, la primera noche en el patio del Palacio de Carlos V, y la voz del niño Maceo cantando sus cantares tristes en el jardinito de H[ermenegildo] Lanz. La verdad es que se pregunta una por qué se pasa tanta parte de la vida haciendo cosas que no le gustan, cuando hay otras que le gustan tanto».

Nosotros también nos lo preguntamos. Por eso es tan reconfortante asomarse a este viaje vertical en el que corre el agua —tema inagotable en la obra de ambos poetas—, brillan las luces del barrio de Albaicín como un cielo bajo —firmamento vuelto del revés— y acaba apareciendo Manuel de Falla y hasta un cónsul inglés. No es esta una guía de viajes de Granada, una revista de chismes o un inventario de lugares comunes sobre el duende de Lorca o la hipocondría

de Juan Ramón. Al autor le importa —¡y de qué manera!— la exactitud de las fechas, de las correspondencias literarias, de los detalles invisibles a otros ojos. Pero no busca una verdad histórica o biográfica, sino la misma que buscaron Lorca y Juan Ramón: la verdad poética.

Aquello, al fin y al cabo, solo fue un viaje de amistad y poesía.

por Agus Morales



Polizante para maricomprenderse

Pedro Lemebel
Poco hombre

Las afueras
344 páginas

Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1952-2015) fue un artista plástico y escritor que surgió de la clase más desfavorecida de su país y que de manera autodidacta, a trompicones, fue dando con su voz en la afirmación personal de su diferencia, su vocación de contar la realidad más cruda de su país, a la que a las miserias varias que comporta la desigualdad social se suma la feroz dictadura de Pinochet con el eco de la democracia tutelada que vino tras ella. Pero Lemebel no solo fue activista en la oposición a la dictadura: también fue un homosexual que en sus textos dio la voz a muchos como él de una manera abierta, desprejuiciada, como no es frecuente hallar (al menos, con tan grande calidad literaria). Siendo notables las diferencias entre ambos, su uso de la crónica para dar voz a quienes no la tienen recuerda a Carlos Monsiváis en México, quien precisamente escribió el excelente perfil «Pedro Lemebel: del barroco desclosetado».

Autor del libro de relatos *Incontables* (1986) y de la novela *Tengo miedo*

torero (2001), el grueso de su obra son las crónicas que fue dando a conocer en revistas, fancines, emisoras de radio, luego los libros en los que las reunía y que suman ocho colecciones (la última, publicada póstumamente). *Poco hombre* es una antología que de ellas hizo en 2013 Ignacio Echevarría para la Universidad Diego Portales y que ahora recupera la editorial barcelonesa Las afueras.

En su amplio prólogo, Echevarría destaca la capacidad oral de Lemebel, y ciertamente cuando el lector se sume en las aproximadamente setenta crónicas percibe la fidelidad al lenguaje de la calle, la inmediatez de los diálogos y del español hablado en Chile, y más concretamente de su variante lumpen. Pero el autor no es un mero magnetófono. Como también señala el antólogo y prologuista, «como el del travesti callejero, por otro lado, el artificio barroquizante de la escritura de Lemebel no deja de constituir una cosmética, un vestido de lentejuelas con el que, para atraer la atención sobre ella, se envuelve la sordidez de una

realidad a la que de otro modo nadie querría prestarle esa atención».

Un acierto ha sido ordenar los textos no cronológicamente por lo que respecta a su escritura, sino siguiendo un relato, un repaso a cuatro décadas de la historia chilena «en cuyos entresijos cabe vislumbrar los retazos de una especie de autobiografía». Esta se abre con «Manifiesto (hablo de mi diferencia)», que en renglones cortados, pero sobre todo por la concentración del lenguaje y la voluntad estilística, se parece mucho a un poema. Pasolini está en su primera línea, y uno recuerda *Los chavales del arroyo*, pues hay mucho de esa marginalidad en el libro, desde la evocación de aquel lugar infecto que era el Zanjón de la Aguada, escenario de la primera infancia de Lemebel, es literalmente un paisaje de aguas fecales.

No pocas de las crónicas tienen la calidad de cuentos, y de hecho lo son, y excelentes, aunque no surjan de la ficción sino de la realidad vivida, padecida. Es el caso de «La noche de los visones (o la última fiesta de

la Unidad Popular)», donde se asiste al mundo de las locas en una encrucijada histórica. Poco antes de caer Allende, «por los aires un vaho negro traía olores de pólvora y sonajeras de ollas que golpeaban las señoras ricas a dúo con sus pulseras y alhajas». Por su parte, «Las joyas del golpe» retrata la hipocresía y el doble rasero de los militares golpistas y la parte de la sociedad que los apoyó. El final de este texto no puede ser más patéticamente desopilante.

La atención del chileno no enfoca solo a travestis y maricas (él emplea a menudo la palabra, pues se reconoce más como eso, o como travesti, que como gay); igualmente distribuye su empatía entre todos los que padecen o sufren desilusiones. Así sucede en «Las sirenas del café (el sueño top model de la Jacqueline)». También la piedad puede trocarse en sarcasmo. Al hablar de la cocaína: «un parlamentario que se pega sus aspirada en un rincón del Congreso para resistir los fatigosos debates sobre la ley antidrogas».

«Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o el centro cultural de la DINA)» se basa en algo acaecido durante la dictadura que, publicado por Lemebel en 1994, fue leído por Roberto Bolaño, quien lo reelaboró en *Nocturno de Chile* (2000), donde cambió por el de María Canales el nombre de la anfitriona de las tertulias que tenían lugar en una casa en la que su marido torturaba. Otro hecho terrible es el que recoge «La música y las luces nunca se apagaron», sobre el incendio provocado de una discoteca de ambiente homosexual (hay varias en el libro) cuya causa según la policía fue un cortocircuito eléctrico (razón impugnada ya desde el título).

A lo largo de *Poco hombre* se cierne la sombra del sida, que a tantos se llevó. Lemebel no abusa ni se regodea en lo más terrible, pero al contarlo con naturalidad consigue iluminar como pocos aquel fenómeno. Hay algunas despedidas: en ellas brilla la camaradería

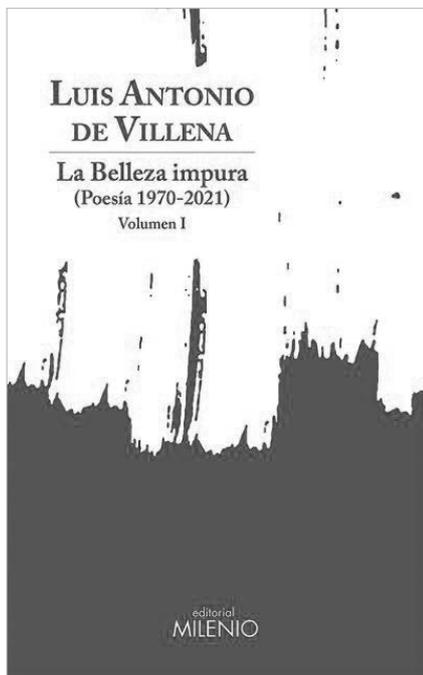
entre los travestis que hacen la calle.

La crítica acerada no la reserva el autor a las clases acomodadas y pretenidas de las que hay unas buenas estampas en la parte final del libro, sobre el Manhattan de pega de los barrios altos santiaguinos. No solo despacha al modelo neoliberal causante de tantos desequilibrios, patente por ejemplo en la crónica sobre las barras bravas, los jóvenes seguidores de algún equipo de fútbol que no son más que una forma con cánticos de la delincuencia organizada (pero también síntoma del desarraigo y del fracaso de un sistema). El dardo, aquí en forma de agudo neologismo, lo lanza también contra la izquierda que contemporiza: «En fin, el término del siglo pasado desbarató el naípe ético de la whisquierta, que ve agonizar el milenio con mucho hielo en el alma y un marrón glacé en la nariz para repeler el tufo mortuorio del pasado». También marca distancias con el movimiento gay, que para él es una cosa gringa, un lujo de riquitos que aspiran a una variante del matrimonio homosexual, sin la crudeza, el vértigo de los desfavorecidos homosexuales latinoamericanos. En cierto momento se refiere a lo que separa en «estratificaciones de clase a locas, maricas y travestis de los acomodados gays en su pequeño arribismo traidor». Hay ahí una cuestión de clase, y una cuestión de raza (Lemebel era mestizo), que ve con desagrado la parafernalia sadomasoquista de muchos gays del Norte: las gorras de visera y los corrajes no pueden ser del agrado del pisoteado ciudadano de un país que ha sufrido una dictadura militar. Unas líneas más allá apunta: «Lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede». Él es de algo que se ha ido perdiendo ante el avance del modelo anglosajón: «Toda marica tiene dentro una Félix, una Montiel, y la saca por supuesto cuando se encienden los focos, cuando la luna se des-cuera entre las nubes».

«Bienvenido, Tutankamón (o el regreso de la pesadilla)» es la narración de la vuelta del ex dictador a Chile, tras su ordalía británica, a los sones de «Lili Marlén». Las denuncias, los testimonios, la basura debajo de la alfombra que saca a la superficie Pedro Lemebel no pasarían de soflamas, reportajes, recuerdos y batallitas si no vinieran escritas por una poderosa pluma (sí, hago aquí el juego de palabras de la ambigüedad a la que al autor invita), por alguien que maneja con maestría el lenguaje. Se ve por ejemplo en esa frase, «politizante para maricomprenderse» que se puede aplicar a su propia toma de postura, y en otros juegos de palabras, como: «Aquí corren los gin tónica, los pisco soda, los pisco sida, las pisco las o locas pisco». La gramática se distorsiona también no por voluntad de artificio literario, sino como reflejo de la psique del marica, que mezcla los géneros de forma tan expresiva como este título: «Eres mío, niña».

La recomendable lectura de *Poco hombre* deja una sensación agrídice muy intensa en la confluencia de ambos polos. Cuántas penalidades, cuánta esclavitud de las pulsiones (el amor, salvo a la madre, brilla por su ausencia y la única vez que se roza huye al poco). Pero también hay una rindija para el humor. Y dos lecciones se extraen, además: no existe un bloque único de homosexuales, la variedad es grande (aquí predomina el travesti), y el idioma español necesita un diccionario mucho más amplio que el que patrocinan las Academias: la inmensa mayoría de las palabras que un lector no chileno de este libro no reconocerá están ausentes del *Diccionario de la Lengua Española*. Ello no es óbice para el disfrute del libro, al contrario: de algún modo lo potencia y recuerda que, frente a un lenguaje homogéneo, normativo y estrecho, se abre un amplio panorama híbrido, casi infinito.

por **Antonio Rivero Taravillo**



La belleza impura de Luis Antonio de Villena: «Monte en dos cumbres dividido»

Luis Antonio de Villena
La belleza impura (poesía 1970-2021)

Editorial Milenio
1.643 páginas

Con la publicación de *La belleza impura*, su obra completa en dos volúmenes, resulta evidente que la de Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951) constituye, más allá de guerras estéticas y generacionales, una voz imprescindible en las letras del idioma. Las preguntas que surgen inevitables serían: ¿qué clase de poeta es finalmente y hacia dónde se perfila su legado? Dichas interrogantes no suponen un asunto trivial. Villena, además de poeta, ha practicado todos los géneros salvo el teatral y, como periodista, ha sido una constante figura pública: aquella imagen, antes que la propia calidad de su obra, es la que se va reconfigurando con el paso del tiempo, condicionando su lectura.

Luis Antonio de Villena fue, durante años, el emblema del poeta joven, culto y moderno, aunque parezcan lejanos hoy los aires de Mayo del 68 y los Novísimos: aquella promoción contracultural y cosmopolita se acerca a los ochenta años. La poesía, como corresponde, se mantiene viva, pero aquel mundo va quedando atrás: la obra de Villena empieza cuando España era todavía un país subdesarrollado

y su propuesta eclosiona coincidiendo con la Transición como inicio de un periodo de bonanza económica. En otras palabras, probablemente los cambios de sensibilidad del siglo XXI, desde las crisis globales hasta el paso del paradigma letrado al electrónico, afectarán la recepción de su poesía, incluso dentro de lo gay, sensibilidad de la que fue defensor y pionero.

Por estas razones, las más de 1600 páginas de *La belleza impura* tienen algo de insondable. La contundencia de la trayectoria resulta clara, pero los criterios de valoración se han alterado. Y dicha fisura se refleja en la propia obra, por lo que podríamos imaginar que ambos tomos (1970-2001 y 2004-2021) dividen periodos históricos de auge y caída: el poeta, como cronista y vate, ha ido plasmando un testimonio, en algunas ocasiones elevado, en otras aterrador. Así, basta acercarse sin ningún orden a estos volúmenes para comprobar que se trata de una obra bella a la par que inquietante. Algo que, obedeciendo a la intención del poeta, se parece a la vida misma. La vida como un recorrido goliardesco, alternancia de nocturnidad y libros.

En las páginas de *La belleza impura*, la existencia humana se muestra caótica e inestable, llena de contrastes: la pasión del poeta estaría en retratar las luces y las sombras de dicho trayecto. La estrategia, vital a la vez que artística, será la máscara de la frivolidad y su proyección en plurales mundos creativos. De allí el constante rescate de personajes raros o notables, sean artistas, aristócratas o marginales. Por consiguiente, la vocación poética de Villena se resuelve en dos frentes: la cultura como un territorio para la imaginación y la vida como una gran aventura. De este modo el arte brinda refugio, escape y evasión, pero siempre desde un profundo arraigo en lo vivido. Tal aparente paradoja o juego de contrastes responde fielmente a la personalidad del poeta: en él ir a la contra supone una pulsión individual, profunda. Lo curioso es que este tono inconforme y crítico ha coincidido con la involución social que caracteriza al actual mundo globalizado.

En sus primeros libros hasta *El viaje a Bizancio* (1976), la poesía de Villena busca construir una identidad a partir de las palabras, de allí la importancia

de lo histriónico y lo performativo, como en su identificación con el dandismo: el vivir literariamente tanto en los actos como en la imaginación. La pasión parece ser lo único que brinda sentido a la existencia y el lenguaje conduce a la exaltación del artificio. En consecuencia se impone la sensualidad en las imágenes y en las descripciones, la intensidad del ritmo: las palabras cantan, el deseo las hace cantar. Mas es en *Hymnica* (1979) cuando se da la feliz coincidencia entre el descubrimiento de los cuerpos y la primera plenitud artística: el poeta, alejado de las servidumbres de lo cotidiano, consolida así su propia mitificación.

Desde los setenta, la clave de la poesía de Villena radica en el establecimiento de sístoles y diástoles entre el ideal y la realidad, pero es el anhelo erótico lo que potenciará su propuesta, otorgándole un universo ya inconfundible. Mas, con los años, aunque combatida mediante la fabulación y el delirio, la realidad, con su carga de vulgaridad y muerte, se irá imponiendo en libros como *Huir del invierno* (1981) y *La muerte únicamente* (1984). Por este motivo, al entrar en la vida adulta y al hacerse un espacio en la sociedad, el entusiasmo irá decayendo: la poesía, al igual que la imaginación y el deseo, apenas será capaz de otorgar una consolación efímera.

Desde *Marginados* (1993), un peculiar realismo empieza a cobrar presencia en la poesía de Villena, aunque el poeta se haya resistido desde el irracionalismo y el ocultismo en libros como *Asuntos de delirio* (1996) y *Celebración del libertino* (1998). No obstante, la pasión creadora vuelve por el impulso erótico, imponiéndose al recuerdo y a la melancolía. De allí la predominancia de poemas con recorrido y tensión, que nunca renuncian al brillo verbal, aunque ahora tiendan a los sermones paganos. Finalmente, como parte de una profunda introspección, tal vez desde *Las herejías privadas* (2001), la sugerencia del lenguaje empieza a mermar, siendo *La prosa del*

mundo (2009) el giro final que demuestra que el idealismo platónico ha quedado atrás. En todo este largo proceso se percibe una abierta empatía por los perdedores, entre los que Villena, de alguna manera, también se reconoce.

Villena es, ante todo, un poeta inspirado, con la ductilidad del mundo clásico aplicada a poéticas clave de la modernidad (el simbolismo y el modernismo; Cavafis, Pound y Proust, entre muchos otros). Comunicacional y culto, íntimo y exteriorista, siempre trajinando registros complementarios, el autor construye una particular comedia humana, polifónica y excesiva, en la que, como rasgo distintivo, la voz homosexual se atreve a mencionar su nombre y su deseo, en el espíritu de la Antología Palatina. La suya es una escritura total (verso libre, sonetos y prosas poéticas), que forja un *continuum* a través de saltos en el tiempo, mezclando lo autobiográfico y lo fabulado, el esteticismo y lo social, lo privado y lo público, erosionando las fronteras entre los géneros, apelando al empleo constante de elipsis, digresiones y recurrencias. Así, pese a la diversidad, su obra puede ser leída poema a poema como los fragmentos de un discurso mayor: monólogos interiores de muchas vidas. En esto también se aprecia el influjo de la narrativa y de la literatura de la memoria, su reiterada confianza en el yo como construcción.

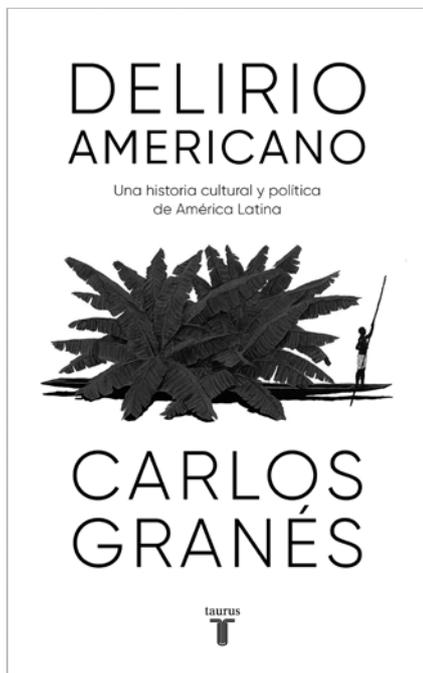
No obstante, un nuevo conflicto prima en la producción de Villena en el siglo XXI: el poeta idealista ha resuelto permanecer en la cueva platónica. Su rebeldía no le permite abrazar el estoicismo ni acceder a la trascendencia. Sabe de la existencia de otra luz, pero se resiste por su fervor hacia la materialidad y la sensualidad de los cuerpos. Inesperadamente, cuando el humanismo y la cultura son globalmente sacrificados como proyecto y el único ideal incólume parecería el erótico, surge otro llamado: la patria. En esta etapa profunda y doliente, el esplendor del lenguaje lo envuelve hasta acercarse a la locura, siendo el propio

sin sentido parte de la afirmación de la vida. Su voz sigue siendo reconocible, pero al mismo tiempo es otro. Se imponen lo inconcluso, lo absurdo y lo misterioso: solo a veces, como un espejismo, retorna la belleza. Los poemas emanan de una sombra de la vida que, sin embargo, también es la vida.

De este modo, la poesía de Villena tiende a acumularse creando capas y niveles, como se sugiere en *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo* (2011). El yo exhibe una propensión a fragmentarse hasta diluirse, en un regreso a aquel caos originario que es el mundo. El poeta juega a rescatar instantes, escribiendo para convencerse de que realmente sucedieron. La memoria busca, se impone y se rebela, por lo que aparecen constantes y obsesiones, como la desaparición de la madre y la proyección en Aníbal Turena, un alter ego excéntrico y perdedor: personajes y protagonistas de una decadencia inherente a la caída de los imperios. Si los libros en esta etapa no parecen, como antes, tan cohesionados por la exaltación de la emoción, dicha pérdida también responde una realidad histórica cada vez más confusa e inasible.

Como se aprecia, estamos ante una producción ingente y sostenida, en la línea de Ovidio, Lope y Juan Ramón Jiménez. El balance sugiere que el poeta no puede ser reducido a una imagen, pues su máscara también lo desnuda: ni frívolo ni esteticista, Villena es fundamentalmente un poeta artista, que no apunta a la perfección porque no cree en ella. Su obra se distancia de aquellos proyectos contenidos y controlados, como los de Eliot, Dylan Thomas, Gil de Biedma o Francisco Brines: su lugar estaría entre la pasión de Caravaggio y Quevedo. El de *La belleza impura* es un poeta que nos invita a celebrar sus logros más altos: una evolución en cuatro o cinco etapas, diez libros notables y más de trescientos poemas de antología.

por **Martín Rodríguez-Gaona**



Delirio. Entre fantasías y ensueños

Carlos Granés

Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina

Editorial Taurus

593 páginas

Este riguroso y completísimo ensayo comienza en Cuba, con la muerte de José Martí en 1898, y acaba en el mismo lugar, en la isla caribeña, con el fallecimiento de Fidel Castro, ocurrida el 25 de noviembre de 2016. Moría el líder latinoamericano más icónico de la segunda mitad del siglo XX, y tal y como apunta el autor del libro que comentamos «nadie interrumpía su agenda ni cambiaba de planes. No pasaba nada. Eso era lo más extraño de todo: moría Castro y no pasaba absolutamente nada». Apostilla entonces que, por el contrario, la muerte de José Martí, su influjo poético, sus ideas, sus advertencias y sus predicciones, habían marcado el final del siglo XIX y nos había proyectado a las preocupaciones antiimperialistas que marcaron el siglo XX latinoamericano. Ante la muerte de Castro, en cambio, nadie tenía la menor esperanza en que su ausencia significaría el fin de la dictadura cubana o el comienzo de una transformación política.

José Martí, bisagra entre dos periodos históricos y entre dos sensi-

bilidades, para Granés es el último romántico y el primer modernista, «el último poeta –dice textualmente– que luchó contra España en una guerra de independencia, y el primero que expresó las vacilaciones existenciales que moldearían la sensibilidad de la siguiente generación, el último en enfrentarse al colonialismo español, y el primero en advertir que la nueva amenaza para América Latina sería el imperialismo estadounidense». El autor nos cuenta en este libro cómo detrás de Martí fueron llegando otros muchos poetas, visionarios y utopistas –a lo largo de estas intensas y tupidas páginas los va mencionando uno a uno–, dispuestos a liberar al continente «de los molinos de viento que lo atenazaban». «Altruistas y desmesurados –afirma el ensayista–, quisieron arrastrar a América Latina a mejores puertos, a tierras alumbradas por sus fantasías y sus más extraordinarios, salvíficos y en ocasiones sangrientos delirios».

Paso a paso, Carlos Granés, uno de los pensadores más sólidos y originales de los tiempos que corremos,

nos va relatando, con pelos y señales, cómo ha sido el siglo XX, cultural y político, latinoamericano, que comenzó en 1898 con la irrupción y arremetida imperial de Estados Unidos en el Caribe, y más de cien años después, «ahí seguíamos –insiste– pendientes del imperio, buscando amenazas y enemigos debajo de cada piedra, enseñando heridas, lanzando lamentos y quejas». En este libro también se constata que ni el castrismo ni el guevarismo habían ganado la batalla de las ideas en América Latina, y mucho menos el aprismo peruano o el priismo mexicano, ya que ninguna de estas corrientes sobrevivió. El autor afirma con contundencia: «El guevarismo sacrificó a una generación entera de jóvenes, el castrismo legitimó la tiranía de izquierda, el aprismo nunca supo comportarse de forma democrática y el priismo llegó a su fin en 2000, cuando salió del poder después de siete décadas». Y observa con precisión que solo el peronismo y el indigenismo, que resurgieron en las últimas tres décadas, están hoy más vivos que nunca.

Volviendo la vista atrás, y sintetizando mucho, podemos ver que América Latina parece ser el continente de la promesa eterna. De las independencias había pasado a las guerras civiles, luego a las guerras entre países y finalmente, a las revoluciones –la mexicana, la chilena, las militares de Uriburu, Getúlio Vargas y Sánchez Cerro; la de Sandino, las populistas, las socialistas, las antiimperialistas-. Así, Latinoamérica llegó exhausta a los años ochenta del siglo XX con un conjunto de desmesuradas ideas como la descolonización, el antiyanquismo, el enemigo interno, la pureza de las tradiciones, el líder telúrico, la legitimidad de la violencia..., muchas de las cuales siguen en vigor, con señalados seguidores y destacados destructores.

Y tras llevar a cabo un riguroso recorrido por las muchas turbulencias y avatares de las distintas naciones latinoamericanas, el ensayista llega a la conclusión de que América Latina «no es la tierra del prodigio, ni de la utopía, ni de la revolución, ni del realismo mágico, ni de la descolonización, ni de la resistencia, ni del narco, ni de la violencia eterna, ni del subdesarrollo, ni de la esperanza, ni siquiera del delirio». Afirma con rotundidad que su tierra es tan solo un lugar donde gente muy diversa tiene que convivir y prosperar. «Un lugar –escribe- exuberante por su geografía, complejo por su historia y barroco por las mezclas a las que ha dado lugar. Solamente eso».

Sugerencias importantes son las que el autor apunta para facilitar la lectura de su riguroso trabajo. La primera recomendación es leerlo de cabo a rabo, desde el principio hasta el final, que es lo que yo he hecho, por encontrarlo ameno y consistente, completo y lúcido; una historia cultural y política del largo siglo XX latinoamericano muy bien documentada, que transcurre entre la fantasía de los muchos creadores y el ensueño de los políticos y sus nefastas consecuencias.

Pero al pensar en los lectores no preparados para enfrentarse a varios centenares de tupidas páginas, Granés sugiere llevar a cabo una lectura por partes, que pueden realizarse de forma independiente. Un ejemplo: si el lector siente interés por la historia del modernismo y de las vanguardias en América Latina, encontrará un sólido informe en la primera parte, en la que también hallará un consistente análisis de las consecuencias del imperialismo en la cultura y la política latinoamericana. Sin embargo, si su curiosidad le lleva a querer conocer cómo se consolidaron los estados modernos y el papel que tuvo la cultura en este proceso, el autor recomienda leer la segunda parte, en la que encontrará el efecto del nacionalismo en el arte y la forma en que la política puede instrumentalizar a los creadores con el fin de forjar ficciones populares, populistas o modernizadoras.

En el caso de que el lector se sienta preferentemente atraído por acontecimientos más próximos, como puede ser qué ocurrió en América Latina después de la Revolución cubana, y cuáles fueron sus efectos en el arte y en la política, entonces es preciso empezar la lectura por la tercera parte, en la que se recoge la honda influencia que tuvieron Fidel Castro y el Che Guevara en los distintos campos culturales del continente. Pero si se da el caso de que el potencial lector se siente motivado por conocer más a fondo fenómenos típicamente latinoamericanos, como el populismo y el indigenismo, que tanto están afectando en la actualidad a las prácticas políticas y culturales de todo Occidente, el autor sugiere comenzar la lectura por las últimas sesenta páginas. Finalmente, Carlos Granés sugiere, que en este preciso y riguroso ensayo, el lector también podrá encontrar con facilidad las figuras clave de la cultura latinoamericana –César Vallejo, Nahui Olin, Dolores Cacuango, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier,

Juan Carlos Onetti, Miguel Ángel Asturias, Doris Salcedo, Caetano Veloso y varios cientos más- de los últimos 125 años. La búsqueda es sencilla, basta con seguir el original e ingenioso mapa que figura en el inicio del libro o buscar en el índice onomástico el nombre del personaje que desea conocer más a fondo y allí encontrará un análisis que le ayudará a entender mejor su obra o la destacada importancia que tuvo en su tiempo.

Como cualquier tipo de lector podrá comprobar, Carlos Granés nos facilita con sus sugerencias las muy distintas formas de entrar, entre fantasías y ensueños, en este desorden desvarío, despropósito, perturbación y disparate que viene a ser su *Delirio americano*. Una historia cultural y política que abarca desde las primeras reivindicaciones de una América Latina con identidad propia por parte de poetas, pintores y ensayistas, pasando por el surgimiento del comunismo y el fascismo y la irrupción del populismo. Los más prestigiosos críticos coinciden en considerar a este autor como uno de los mejores ensayistas actuales y un escritor brillante, ameno, original y riguroso.

por **Isabel de Armas**

Bárbara Blasco
**LA MEMORIA
 DEL ALAMBRE**

colección *andanzas*



La memoria del alambre, ¿la novela de la putivuelta?

Bárbara Blasco
La memoria del alambre

Tusquets
 187 páginas

Publicada originalmente en 2018 en la pequeña editorial Contrabando, su salto a Tusquets, en donde ya había ganado el premio de la editorial con *Dicen los síntomas*, aupó a *La memoria del alambre*. Pero no hay marketing

que valga si detrás solo hay humo, y en esta novela corta hay literatura.

Dos adolescentes en la Valencia de finales de los ochenta se lanzan a la vida, la noche, los hombres y las pistas de baile. Aún no ha hecho estragos la ruta del bakalao, pero el caldo de cultivo está servido. He ahí uno de los primeros valores de *La memoria del alambre*, esa evocación de un tiempo quizá carismático a pesar de todo y que se contrapone con otra línea temporal, situada en el presente narrativo, en el que la protagonista se gana la vida de pueblo en pueblo en una orquesta de éxitos trasnochados.

Y, entre esos jalones, lo que no se cuenta. Puntas del iceberg literario de cosas que pasaron y que generan el *punto ciego*, es decir, la pregunta que hace que el lector siga queriendo. ¿Qué pasó con Carla (una de las protagonistas) para que acabará como acabó (arrollada por un tren en lo que podría ser un accidente o un suicidio)? La madre se lo recrimina años después en forma de cartas acusadoras.

Otro de los hallazgos, el título que da nervio poético al texto, que lo justifica. ¿O no tanto? Porque, ¿es *La memoria del alambre* una novela sobre los abusos sexuales y las consecuencias que ello acarrea o la novela de la *putivuelta*, término de dudosa autoría que se refiere a ese paseíllo discotequero en busca de una presa a la que seducir?

Con el *alambre*, Blasco se refiere a la capacidad que tenemos de torcernos, cual dúctil metal: «Alguien me explicó una vez que el alambre posee memoria, que una vez que se ha doblado, por más que trates de enderezarlo, por más que intentes devolverlo a su posición original, siempre tenderá a combarse, a adoptar la maleada forma».

Y ese momento crucial, de doblez o entereza, se daría en la adolescencia, edad que se aborda durante una de las mitades de la novela, mientras que la otra, ya se dijo, tiene algo de relato de la errancia de quien no solo no se

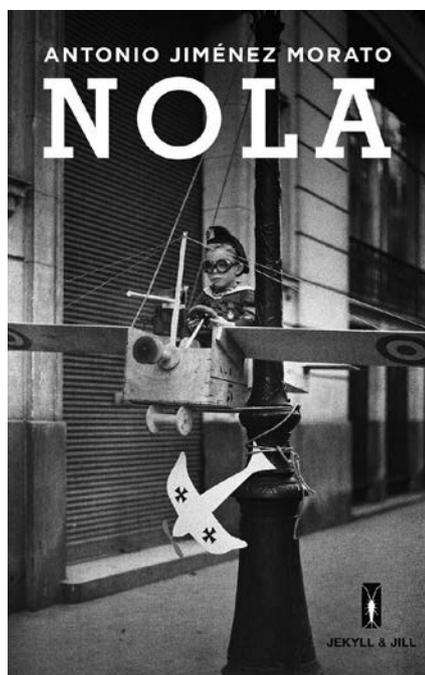
enderezó del todo, sino que vaga aún presa de la culpa.

Sin embargo, no es una novela dramática ni que venza a la tentación de la gravedad agelasta. Tampoco de celebración. La propia autora acogió con complicidad la etiqueta de «novela de la putivuelta», valga lo concreto y hasta frívolo del término. Pero, como puede haber novelas del exilio, novelas del duelo o novelas del desencanto, también hay novelas de la noche y lo oscuro, baja la redundancia, de la misma. Así, *La memoria del alambre* podría leerse como el reverso de *Ampliación del campo de batalla*, la primera novela de Houellebecq, que es el relato de los perdedores de la fiesta. Porque en el capitalismo emocional de la seducción rápida, como en la bolsa, para que alguien gane otro tiene que perder. La novela de Bárbara Blasco sería la novela de las triunfadoras de la pista que, sin embargo, no dejan de ser perdedoras fuera de esa zona de confort bajo los cuatro acordes («simples, ñoños») de Para ti, el clásico tema del efímero grupo Paraíso.

La memoria del alambre es una novela pensada, trabajada, pero no por ello forzada ni que acuse el peso del mecanismo. Es una novela por encima del tema, del *mensaje*, y que ante todo quiere ser literatura. También por el salpimentado de hallazgos poéticos, oscuros, certeros, que va regalando la autora y los juegos narrativos que le confieren categoría de *thriller* psico-sexual que nos recordaría a la mejor Sara Mesa, la de *Cicatriz*, novela adictiva por la ausencia de paños calientes y prevenciones morales.

Quizá la parte de la orquesta en ruta por la España (no tan) vacía sea la más morosa, si bien sirve para situar la narración y establecer el paralelismo entre lo que se pudo ser y se es. Un alambre demasiado lúcido.

por **Eduardo Laporte**



Retrato de una ciudad

Antonio Jiménez Morato
NOLA

Jekyll and Jill
427 páginas

El ensayo *El narrador*, de Walter Benjamin, considera que la experiencia examinada a través de la narración es, precisamente, lo que permite conocer los mecanismos del ejercicio narrativo. Sobre la relación entre experiencia y narración reflexiona también Antonio Jiménez Morato en su último libro, *NOLA*, que salió publicado en la editorial Jekyll and Jill a finales de 2021: «Como los buenos narradores, tornarán la ficción en algo cada vez más real,

hasta que para ellos mismos serán más ciertos esos relatos que muchos de los recuerdos de hechos que verdaderamente sí han vivido».

Los veinticuatro capítulos del libro mezclan biografía y ficción, ensayo y registro documental, para hacer un retrato exhaustivo y personal de la ciudad de Nueva Orleans, en la que el autor vivió algunos años. Señalo este dato porque resulta evidente que el libro no podría haberse escrito sin esa condición. El narrador nos va descubriendo, desde la distancia que impone el recuerdo, con una mirada intencionada, crítica, asombrada y curiosa, el lugar al que llegó como turista y que acabó habitando como local, según era su deseo. Va desentrañando temas: los orígenes (la ciudad fue colonia francesa y más tarde española), las herencias y tradiciones diversas, el enclave geográfico de la cuenca del Misisipi (donde no debería haberse erigido nunca por las particularidades del terreno), la propensión a huracanes del Caribe y tragedias como el Katrina, las políticas yanquis para esta zona con población mayoritariamente negra, el carnaval y el vudú, la cultura y forma de vida estadounidenses, la capitalización y destrucción de las ciudades, su conversión en parques temáticos y entrega a un turismo desenfrenado, la cuna del jazz, etc.

Por su importancia (aunque hay una elección consciente del autor), el jazz es uno de los materiales principales con los que se construye el libro, imponiéndole un ritmo sincopado que en ocasiones se acelera, o se ralentiza, alargando y cortando frases a su antojo porque la escritura, dice, es oído. Pero no es la música sino la construcción verbal lo que se erige en primer plano. Desde el título mismo, *NOLA*, que alude al acróstico con el que se refieren a Nueva Orleans sus habitantes, a las referencias a libros y autores, o las reflexiones acerca del lenguaje y de la propia escritura como el tratamiento de los hechos históricos al abordarlos en el papel, o los mecanismos de la fic-

ción a la hora de hacer un retrato, desde dónde se observa o qué se cuenta. Y es en esas líneas donde leemos a un autor que además es crítico y traductor, facetas que también se reconocen en este libro quizás porque uno es el mismo, da igual lo que escriba.

En *NOLA* se posiciona al lado de una literatura menor, desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, en la que «encontrar su propio desierto» (hace referencia a Kafka, que estuvo, como dicen los dos pensadores franceses, en su propia lengua como un extranjero). Y no es baladí la insistencia en la propia condición extranjera del escritor para situarse, a su vez, lejos de lo legitimado y lo domesticado, defendiendo esa y no otra literatura, esa y no otra forma de estar en el mundo. «No sé cómo todavía hay gente que se pregunta por qué escribe un escritor, cuando en realidad la única pregunta lógica, a mi modo de ver, es cómo toda esa gente deambula por su existencia sin tomarse el tiempo y la distancia para escribirla, y de ese modo poder asimilarla. ¿Cómo se lee una vida que no ha sido escrita?», escribe Jiménez Morato. Algunos personajes secundarios; Francisco y Laura, Chad y Oretha le hablan de *NOLA*, lo acompañan en su devenir por la ciudad mientras el narrador, que reclama sus orígenes humildes para acercarse a una nueva realidad que en cierta manera reconoce y le genera rechazo e incompreensión hace, como contrapunto, un homenaje a una música, una rendición, un agarradero y una atadura, una Nueva Orleans a la ya pertenece, que logra, pese a que no volvería a vivir en ella, emocionarlo (o tal vez se trate solo de «hacerle sentir al lector parte del desfile»). «La novela», dice, «respira cuando se parece a la vida y revienta cuando se la quiere domar, enjaezar y llevar de las riendas hasta un lugar determinado. La vida no tiene sentido y ni puñetera falta le hace».

por **María Cabrera**



En algún momento todos empezamos a caer

Camila Fabbri
Estamos a salvo

Temas de hoy
176 páginas

«Viajo en colectivo y cuando estamos por encima de la vía del tren, nos detenemos (...). El motor da un último respiro. Entendemos lo que pasa. Oímos también la bocina del ferrocarril que nos avisa que ahí viene». *Estamos a salvo* concluye con un microrrelato que viene a apostillar la sensación de inminencia de peligro que cose los dieciséis cuentos anteriores con los que la escritora argentina Camila Fabbri regresa a la distancia

breve después de haber publicado la novela —aún inédita en España— *El día que apagaron la luz* (2020). Sus protagonistas son un conjunto de personas anónimas en la situación de verse arrolladas cuando se encuentran inmersas en su cotidianidad, yendo a la escuela o a la facultad, al trabajo, regresando de la oficina o de visitar a la abuela. Un destripe: se salvan de chiripa. Y así uno no puede evitar leer esa narración no solo como la conclusión que anuda el conjunto de ficciones que acaban de estremecerlo, sino que lo hace también como una sencilla y expresiva alegoría de este momento social que nos es dado vivir y en el que cada pocos meses nos salvamos de ser atropellados por pura casualidad —o es que ya estamos acostumbrados a correr, a esquivar las balas.

Los cuentos que leemos hasta llegar a esa pieza que comparte título con el volumen representan las múltiples formas que puede adquirir el borde del precipicio. «Buscando casa» narra la desazón que produce la condición de nómada a quien no puede permitirse un hogar en propiedad; «Triste reino animal» nos expone al resquebrajamiento y al deseo de pervivencia de una actriz en sus cincuenta y tantos; «Sobras», que probablemente sea uno de los cuentos más inquietantes del volumen —y que recuerda por la ambigüedad y la sombra que proyecta sobre uno de sus protagonistas a aquel «Un hombre sin suerte» de la también argentina Samanta Schweblin— insinúa apetitos lesivos en la escena de la joven protagonista metiendo la mano en la jaula de un caimán. En ninguno asistimos al desenlace fatal, pero en todos ellos se expresa lo que Fabbri ha definido como una «imantación con la catástrofe inminente».

Leyéndola casi un año después, he podido comprender mejor una conversación que mantuvimos en Guadalajara. O, al revés, tal vez sea aquel ratito lo que ha condicionado mi lectura. Compartíamos mesa con distintos autores y apenas habíamos hablado cuando Fabbri se dirigió a mí por primera vez después de que yo relatase cómo había conocido a mi esposa durante la adolescencia y la admiración y el amor que seguía sintiendo por ella tantos años después. Fabbri repuso

que le había parecido tierna la manera en que me había expresado, y también una rareza entre quienes pertenecemos a una generación que puede escoger —por fortuna— formas menos estructuradas de encauzar sus afectos. Tal vez, pienso ahora, su enternecimiento provenía de la intuición de un derrumbe que debió figurársele inevitable, porque justamente en su obra trasluce cierta forma de ternura por esos personajes suyos —esa forma de inteligencia tan humana que le admiramos a Zweig—, obstinados en intentarlo a pesar de los signos evidentes de derrota.

Esa tensión entre el deseo de una vida y el hecho de que al hacerlo sus protagonistas se dirijan hacia la fatalidad, la escritora la explora mediante un habilísimo manejo de la elipsis, la originalidad en la construcción de motivos simbólicos... y una escritura que es una pugna entre la necesidad de adscribirse a los códigos consensuados y la voluntad de una prosa asilvestrada.

Y es que, más allá de la desazón que nos provocan las narraciones de Fabbri porque nos muestren con perfecta modulación del ritmo y la tensión a una chiquita poniéndose al alcance de las fauces de un yacaré, lo que ya en su primer libro (*Los accidentes*, 2015) resultaba especialmente fascinante es la forma que el español cobra cuando ella lo escribe. Es probable que ciertas particularidades de su prosa tengan que ver con la oralidad y procedan de su formación como dramaturga, de su desempeño en la composición de «voces tridimensionales». Pero no se trata solamente de un trasvase. El singular trabajo que lleva a cabo con la sintaxis —buscando originales usos expresivos a la yuxtaposición o la parataxis— evidencia la voluntad de armar una prosa «deforme, o con movimiento» que contribuye a construir una poderosa experiencia de la ficción desde el propio idioma.

Estamos a salvo es la constatación de que Camila Fabbri es una escritora radicalmente asombrosa, como asombro produce que sus cuentos lleven tantos meses pasando desapercibidos a los lectores españoles.

por David Aliaga



Posos familiares

Aroa Moreno
Bajamar

Literatura Random House
192 páginas

«La realidad, la memoria y la imaginación ahora son tres líneas confusas que se funden y separan», señala una de las mujeres protagonista de *La bajamar*, segunda novela de Aroa Moreno (Madrid, 1981), tras su exitosa *La hija del comunista*, premio El Ojo Crítico de Narrativa 2017, donde cuenta la vida de una familia de emigrantes españoles en la Alemania del Este. La cita recoge las palabras de Adirane, casada y madre de una niña de cinco años, residente en Madrid. La conocemos cuan-

do ha decidido abandonar su casa y su familia y regresar al lugar donde nació y se crio en el País Vasco.

Allí sigue su progenitora, Adriana, con la que hace cinco años que no tiene comunicación, y la madre de esta, la abuela Ruth, ya nonagenaria, que empieza a borrar la huella del presente aunque mantiene intacta la del pasado. Todas son madres e hijas y eso las situará en un flujo de vaivenes, un movimiento que llevan grabado en sus retinas. Como el ir y venir de las aguas de la ría de su pueblo, que en ocasiones descubre el verdín del fondo y en otras refleja una superficie opaca y misteriosa.

Moreno ha explicado que la acción se sitúa en Pasaia, una población dividida por una ría, cerca de San Sebastián, que ella conoce bien. Las vidas de las mujeres de esta novela han transcurrido en un clima de cielos grises y lluvias frecuentes y en un entorno recio de trabajo y supervivencia (la Guerra Civil, el exilio o los años más cruentos del terrorismo de ETA forman parte determinante del contexto de sus historias).

La autora ha urdido un relato lleno de poesía- género que ha cultivado en sus libros *Veinte años sin lápices nuevos* y *Jet lag* - para acercarnos al mundo interior de esas mujeres. Lo ha hecho con las palabras y las frases justas, pero que abarcan sentires profundos como la añoranza, el miedo, el fracaso o la angustia vital.

La propuesta conlleva cierta exigencia lectora para ir construyendo en el imaginario esas vidas que nos son contadas y que se entrelazan en el tiempo. Hay que conectar y completar un relato que adquiere coherencia conforme la lectura avanza y vamos descubriendo los grandes y pequeños episodios de estas mujeres. Las voces se alternan. Sus vidas han evolucionado colindantes pero alejadas.

La maternidad y la filiación como gran tema de la vida, de la realidad o de la ensoñación. Adirane plantea el

peso que comporta tener un hijo, esa responsabilidad ineludible que puede quitarte el aire. El amor y el temor de la mano por siempre jamás. Las exigencias del cuidado y la entrega. Los dictados impuestos («las madres también nos vamos»), un tema cada vez más plasmado en la literatura contemporánea.

El libro consigue crear un clima, una atmosfera, que apacigua y que oprime según las circunstancias. La ría forma parte del paisaje y se convierte en texto. Recoge el poso del pasado y los rastros de la existencia de Ruth, de Adriana y de Adirane, como lo fue antes de Luz, la bisabuela, o como posiblemente lo será de la pequeña Ruth -la reiteración de nombres alimenta también ese caudal de elementos que van conformando las estirpes familiares-

La escritora recorre un siglo de historia con mayúsculas y también en minúsculas -el de cada existencia particular- y nos sugiere que los secretos y los silencios es mejor desvelarlos mientras aún se pueda preguntar; que la memoria se transmite, y que muchas veces son las generaciones posteriores las encargadas de conservar los recuerdos -un niño que murió, una ausencia, un objeto que acompaña y protege...- Hay en estas páginas la herencia de un código de expresión de los afectos. Cuántas veces se escurre aunque se ansía («Quiere hundir la cara en el pecho de su madre»). La contención que define a las gentes del Norte.

Aroa Moreno ha conseguido escribir un libro bello e intenso. Lo ha hecho dosificando el lenguaje y la trama, dejando amplios espacios a los lectores para reseguir episodios que son parte de esta historia, pero también de muchas otras coetáneas. Supo además encontrar el título idóneo para englobar el alma de este relato.

por **Mey Zamora**



El basurero del capitalismo

Sylvia Aguilar Zéleny
Basura

Tránsito
252 páginas

La basura son los desperdicios, los desechos, los residuos indeseados de una sociedad que no solo produce más de lo que necesita, sino que no tiene escrúpulo alguno en deshacerse de todo aquello que no le sirve o ha dejado de servirle. Una sociedad para la cual consumir y desechar son las dos caras de una misma moneda, forman parte de una misma lógica, la de la acumulación. Y si hay un lugar que resume como ningún otro dicha lógica este es

el basurero: ahí se acumula todo lo que la sociedad de la sobreabundancia tira y ahí también se reúnen todas aquellas personas que esa misma sociedad ha dejado en los márgenes y sobreviven a través de las sobras de los demás.

La escritora Sylvia Aguilar Zéleny elige precisamente el basurero como punto de confluencia para las tres historias que paralelamente desarrolla en *Basura*. En el basurero de Ciudad Juárez sobrevive Alicia, que ha convertido los residuos en su medio para la supervivencia: en el vertedero encuentra lo que consume y también productos que, abandonados por otros, vende a terceros. En los márgenes del vertedero, algunas prostitutas ofrecen sus servicios bajo el amparo de Reyna, que dirige el prostíbulo de la zona y que se convierte en una especie de madre para esas jóvenes al que el mundo les cerró la puerta. En el otro lado de la frontera, Griselda, profesora universitaria, dirige un estudio sobre la vida en el basurero, una vida que ella observa desde la distancia y de la que, por el contrario, Reyna y, sobre todo, Alicia forman parte.

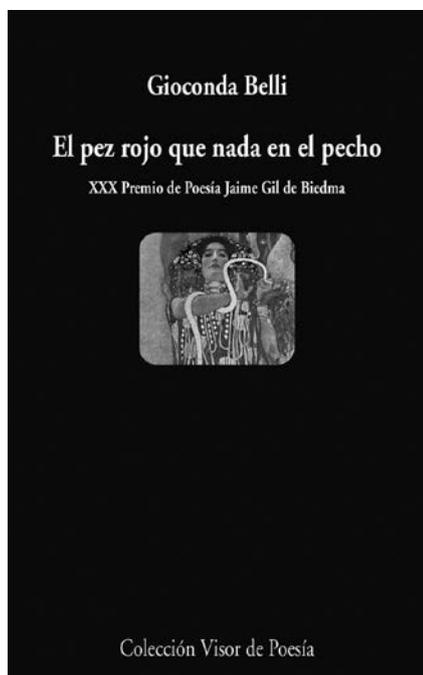
Lejos de ser un mero cúmulo de residuos, en el basurero se replican las dinámicas sociales: ahí hay jerarquías; hay solidaridad, pero también enfrentamiento; se respeta el poder y se lucha por él; se vende y se compra, se acumula y se deshecha. Por paradójico que pueda parecer, el basurero no escapa de la lógica del capital, del consumo y del descarte. Porque ahí se consume, se vende y se descarta lo que los otros desechan, esos otros que forman parte de un primer mundo al que ha tenido acceso Griselda. Y de esta lógica del consumo y del descarte no escapa nada, ni tan siquiera los cuerpos, como los de las prostitutas, objetos también para usar y descartar, para vender y ser comprados, para luego acabar abandonados. Evitando cualquier forma de paternalismo y sin caer en el melodrama, Aguilar Zéleny narra de qué manera en el basurero no solo se reproducen las dinámicas extrapolables al resto de la sociedad, porque no es simplemente un micromundo a partir del cual observar

el resto, sino que el basurero es el centro: atravesado por fronteras -sociales, étnicas, culturales, de género, nacionales-, el basurero es el lugar del conflicto, pero, sobre todo, es el lugar donde se asienta todo, porque «todos vivimos aquí sobre el mismo suelo, un suelo que huele a basura, que está relleno de basura, que es de basura».

Situado en la frontera, el basurero de la novela de Aguilar Zéleny resume perfectamente las lógicas del capitalismo, así como las relaciones de abuso entre el primer y el tercer mundo, entre Estados Unidos y México, entre país de inmigrantes y país de emigrantes. Esta relación queda perfectamente plasmada a través del movimiento del capital: el capital humano, representado por la emigración, va de México a Estados Unidos, el capital del desecho va de Estados Unidos a México, porque, efectivamente, es en el basurero en el que vive Alicia donde terminan los desechos del primer mundo. Y lo que ahí nos describe Aguilar Zéleny es perfectamente extrapolable: el sur se convierte en vertedero del norte en otras latitudes. Basta mirar a nuestro vecino, Italia, para darse cuenta de ello. Porque no solo se desecha lo que no sirve, pero es posible que otros utilicen, sino que se desecha sobre otro tipo de desechos, ya no materiales, sino humanos.

Aguilar Zéleny consigue en *Basura* convertir tres historias aparentemente minúsculas en metáfora de las relaciones de poder y de consumo que organizan nuestro tiempo y nuestro mundo. Haciendo hablar directamente a los personajes, dejando que sean ellos quienes cuenten su historia y sin intervenir de forma maniquea ni tampoco condescendiente, Aguilar Zéleny nos propone una reflexión crítica sobre nuestro tiempo y, más en concreto, sobre las dinámicas en las que se asienta el capitalismo más caníbal, aquel que es capaz de convertir en residuo a ese individuo considerado superfluo, innecesario, algo que, tras ser usado, puede ser arrojado sin más.

por Anna María Iglesia



Una palabra sin cadenas

Gioconda Belli
El pez rojo que nada en el pecho

Visor
 108 páginas

La poesía de Gioconda Belli (Managua, 1948) ofrece en cada entrega lírica un flujo constante de energía, compromiso, sentimiento y libertad. Una palabra sin cadenas. Este último libro de poesía, *El pez rojo que nada en el pecho*, no lo es menos. Ingredientes todos que la destacan como una de las poetas más importantes y reconocidas en lengua española de las últimas décadas, y que posee en la narrativa una faceta complementaria muy des-

tacada, sin que queramos seccionar ahora su amplia vocación por géneros literarios.

Escrito en torno a los 70 años, *El pez rojo que nada en el pecho* —ese corazón que no deja de latir, moverse y reivindicarse, inconformista, rebelde y escurridizo— es una reconsideración y una apuesta. Un ajuste de cuentas a modo de recapitulación. Cualquier ejercicio retrospectivo posee desde su propia concepción no solo el hecho de realizar el balance, sino que se concibe para disponer el tiempo y el espacio —en definitiva, las acciones— de lo que queda por venir, por hacerse: «Sentir que ya no soy quien era. / Que una enredadera me apretuja. / Que ya no despierto con campanas. / Cada madrugada serpientes / clavan sus mandíbulas anchas / sobre mis pensamientos. / Nada me recuerda la savia de las flores antiguas» (de «Tiempo de tiranos», 93).

Dividido en tres secciones, «El amor, esa extraña palabra», «La criatura sin pene» y «¿Qué puede hacer la poesía?», podría decirse que cada una se ocupa de distintos temas, es decir, el amor en sus idas y venidas, las relaciones de pareja, la estupefacción y la incredulidad de sentirse vivo, como por ejemplo en «Desafío a la incertidumbre»: «Temes que este amor / sin trópico perezca / abrumado por el estrépito y el frío de tus grandes ciudades. // Temes que me amartille / en los invernaderos de la niebla / y pierda el calor con que me suelto a vivir entre tus brazos» (15); el feminismo y la necesidad de un compromiso activo, la resistencia que supone ser mujer hoy día, y no bajar la guardia, como en «Consejos para la mujer fuerte»: «Si eres una mujer fuerte / tienes que saber que el aire que te nutre / acarrea también parásitos, moscardones, / menudos insectos que buscarán alojarse en tu sangre / y nutrirse de cuanto es sólido y grande en ti» (42); y la poesía, la búsqueda de la poesía a pesar de todas las desilusiones y decepciones, la creencia en una

mirada metapoética que nos aporte otra manera de entender el mundo... y de manera paralela la certeza de una función utilitaria de la poesía, de una validez y función social, una propuesta de *engagement* como en «Poesía en tiempos de crueldad»: «¿Qué puede hacer la poesía para convertirse en libertad / en cielo abierto? / La poesía dormida sobre el papel / es igual que las palabras que se escriben para que nadie las comprenda. / Es menester el ojo para que la poesía se levante y ande. / Es necesario el tiempo, el amor y el horror / para que la poesía se encienda como una lámpara / y salga con sus fósforos y luciérnagas / a iluminar la noche» (p. 79).

Pero en realidad estas tres vertientes o líneas discursivas poseen una veta temática transversal, que es el amor, y que desde el inicio va fecundando el resto. El amor en toda su extensión y a modo de explosión vital. En las tres partes se pueden rastrear los temas casi de manera intercambiable, mezclándose e indiferenciándose, en una suerte de *summa* poética que nos habla elocuentemente del amor como motor principal, el cual, también en resumidas cuentas, es el motor primero de toda la poesía de Gioconda Belli. En efecto, desde el amor se encara el compromiso de lo que significa ser mujer —pero también varón— en un diálogo donde se aboga por una conciliación muy sugerente desde los parámetros necesarios hoy día del ecofeminismo, y del cual nuestra autora es una maestra indiscutible, pionera y referente: «[...] ha llegado la hora / de que hombres y mujeres / dejemos el oficio / de temernos» (de «Vicisitudes del feminismo», 56). Alabado sea su magisterio.

por **Juan Carlos Abril**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Don / Doña _____

Con residencia en _____

Ciudad _____

CP _____

País _____

DNI/Pasaporte _____

Email _____

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

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

ESPAÑA

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

EUROPA

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

RESTO DEL MUNDO

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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



Precio: 5 €

