

Instituto Cervantes, Benengeli 2022: Benengeli 2022, la semana de las letras que realiza el Instituto Cervantes se desarrollará este año entre el 6 y el 10 de junio. En una modalidad que combina lo presencial y lo virtual, los centros de Sídney, Nueva Delhi, Toulouse, Dakar y Chicago, esparcirán en el mundo entero la literatura en

nuestra lengua. Varias de las voces más destacadas del idioma como Sergio Ramírez, Soledad Puértolas, Alfredo Bryce Echenique, Rosa Montero, Rodrigo Blanco Calderón, Miguel Gomes y Piedad Bonnett, entre otros, compartirán sus impresiones sobre el momento presente de la literatura y su apego o su distancia con las ficciones realistas.



Papel Literario

FUNDADO EN 1943

RESISTENCIA

DOMINGO 5 DE JUNIO DE 2022

Dirección Nelson Rivera

• Producción PDF Luis Mancipe León

• Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez

• Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com / papelliterario@el-nacional.com

• Twitter @papelliterario

CELEBRACIÓN >> BENENGELI 2022, INSTITUTO CERVANTES

José Ovejero: “La literatura es una forma de conocimiento”

CARLOS SANDOVAL

Ovejero nació en Madrid en 1958 y escribe, por igual, narrativa, poesía, ensayo, teatro y libros de viajes. Ha recibido, entre otros, el Premio Ciudad de Irún por el libro de poesía *Biografía del explorador* (San Sebastián-España, Kutxa Fundazioa, 1994); el Premio Primavera de Novela por *Las vidas ajenas* (Madrid, Espasa, 2005); el Premio Grandes Viajeros por *China para hipocondríacos* (Barcelona-España, Ediciones B, 1998); el Premio Anagrama de Ensayo por *Ética de la crueldad* (Barcelona-España, Anagrama, 2012) y el Premio Alfaguara de Novela por *La invención del amor* (Barcelona-España, Alfaguara, 2013). Se alzó, asimismo, con el Premio de Poesía Juan Gil-Albert en 2017 por *Mujer lenta* (Valencia-España, Pre-Textos, 2018), y con el Premio Setenil de Molina por el volumen de cuentos *Mundo extraño* (Madrid, Páginas de Espuma, 2018). Junto con Edurne Portela realizó el documental *Vida y ficción*, en 2017. Hasta la fecha ha publicado veintisiete libros. Su más reciente novela se titula *Humo* (Barcelona-España, Galaxia Gutenberg, 2021).

En su última novela, *Humo*, leemos un fragmento de vida de tres personajes y una gata. El entorno en el cual se desarrolla la historia –un bosque aislado y a ratos misterioso– y las tensiones generadas entre los protagonistas podría darnos la idea de que estamos ante una suerte de distopía. ¿Fue esa su intención: mostrar un mundo acabado, la postal de una civilización que ha perdido parte de sus asideros espirituales más básicos?

En realidad, yo no tenía la pretensión de escribir una distopía, y creo que me alejo del género porque este suele presentar una sociedad alternativa, con rasgos propios, que sirve de superficie de proyección de los males de nuestras sociedades presentes. Eso no sucede en *Humo*, porque no se representa en la novela sociedad alguna. En todo caso estaría más cerca de narraciones post-apocalípticas centradas en la supervivencia de un puñado de personajes tras algún tipo de catástrofe global. Pero habrá notado que evito cualquier referencia temporal y espacial y que incluso las amenazas que se ciernen sobre la cabaña –esos penachos de humo a lo lejos, por ejemplo– se mantienen siempre difusas, indefinidas. Así que no tenía tanto la intención de crear una parábola sobre un mundo acabado sino de enfrentar a unos pocos personajes, en particular a una mujer, con una situación en la que tienen que decidir sus propias normas, leyes y moral, una situación de tal despojo que necesitan decidir por ellos mismos, sin ayuda de instituciones ni códigos morales establecidos por otros.

Pese a la terrible soledad y al desasosiego que genera la historia hay detalles en *Humo* que podrían adelantar, sin embargo, una posible hipótesis de lectura respecto de que aún es posible la esperanza: la cabaña –hechura de huma-

Entre las actividades programadas para celebrar la Semana Internacional de las Letras en Español Benengeli 2022, el Instituto Cervantes encargó una serie de entrevistas a autores cuyas obras son reconocidas como parte importante del imaginario de la rica cultura expresiva contemporánea en lengua española, materializada en el ámbito de un vasto territorio simbólico que cruza al menos dos continentes: el europeo y el americano.

Presentamos las respuestas de José Ovejero al cuestionario preparado por el crítico literario Carlos Sandoval



JOSÉ OVEJERO / ©ISABEL WAGEMANN

nos-, la relación de la mujer y el niño y, sin duda, el vínculo con la naturaleza. Al final, ¿eso que se cuenta en la pieza es lo que nos depara el futuro según la andadura que lleva hoy Occidente?

Sí, en contra de lo que podría parecer en una lectura apresurada, *Humo* no es una novela pesimista. Incluso en las condiciones de extrema dureza en la que viven los personajes, hay momentos de belleza y de ternura, y además, frente a la casi omnipoten-



José Ovejero
Humo



cia de la naturaleza en situaciones así, la mujer protagonista y narradora experimenta el placer de comprobar sus propias fuerzas, su capacidad de aprendizaje, su energía; que la naturaleza y las condiciones que la rodean sean más fuertes que ella no la lleva a abandonar, y tampoco a deprimirse. Más que por Occidente, creo haberme interesado más en *Humo* por el ser humano, por algunos de sus rasgos y posibilidades. Como señaló un crítico, si mi novela anterior, *Insurrección*, era sociológica, *Humo* es una novela antropológica.

Usted se mueve con eficacia y soltura en varios géneros literarios y ha incursionado también en el cine al realizar el documental, en conjunto con Edurne Portela, *Vida y ficción*. En todas estas incursiones se observa cierta proclividad por explorar el campo del realismo literario. Pese a que las clasificaciones resultan a veces odiosas, ¿podríamos señalar que, en general, la suya es una obra que indaga con énfasis en la realidad más que en otras manifestaciones estéticas de la escritura?

Suelo decir, y no como provocación ni como broma, que si soy escritor no es porque me interese la literatura, sino porque me interesa la realidad.

Lo que sucede es que para acceder a la realidad a veces necesitamos un rodeo, un acercamiento a través de la fuerza de la imaginación. Si uso estilos y géneros distintos es porque se trata de herramientas que permiten examinar y expresar lo real desde distintas perspectivas. El estilo no es algo adicional, un adorno o un juego, es sobre todo consecuencia de la forma en la que miramos el mundo y condiciona aquello que vamos a encontrar en nuestra búsqueda.

Las relaciones humanas, pero el mundo de las parejas, en particular, sobresale como objeto de interés en el cuerpo de su obra creativa. ¿Cree que hoy el vínculo de pareja se halla comprometido en relación con, digamos, el modo como se relacionaban nuestros padres o abuelos? Un tema que acaso subyace en *La invención del amor*, su novela ganadora del Premio Alfaguara de 2013.

No soy nada nostálgico hacia mundos anteriores, que tendemos a idealizar. Cada época tiene sus propias patologías, sus grietas, sus carencias. Las parejas de hoy tienen mucha más libertad de la que tuvieron nuestros padres y abuelos, y por tanto posibilidades que no tuvieron ellos. Pero de la misma forma que las

relaciones amorosas de entonces estaban condicionadas por las condiciones económicas –en este tipo de asuntos soy bastante determinista–, lo mismo les sucede a las de hoy. Por un lado está la precariedad, que afecta por ejemplo a las posibilidades de independizarse de los padres, de tener hijos, de divorciarse; y por otro está este mundo competitivo y liberal en el que vivimos que nos obliga a estar continuamente disponibles, a ser flexibles, a aceptar la movilidad, y por ello hace más difícil o menos deseable tener relaciones estables y aceptar vínculos que limiten nuestro valor en el mercado laboral. Las relaciones a través de aplicaciones como Tinder o en las redes sociales no son causa sino efecto de desequilibrios que poco tienen que ver con fracturas emocionales y mucho con fracturas económicas.

Si partimos de la base de que la literatura es una forma de conocimiento sui géneris en ella podemos encontrar algunas interpretaciones o quizá formas de comprensión sobre el modo como nos comportamos y sobre las potenciales maneras para remediar ciertos tropiezos del mundo. ¿Esta perspectiva es lo que subyace en su ensayo *La ética de la crueldad* (Premio Anagrama 2012)?

En efecto, creo que la literatura es una forma de conocimiento. Lo son la poesía y la ficción, para mí sin duda alguna. Lo que sucede es que se trata de un conocimiento que no se puede expresar de manera discursiva. Es muy difícil explicar lo que hemos aprendido de una novela, porque la mezcla de ideas, emoción e imaginación que contiene no se resumen en un mensaje pedagógico. Precisamente la literatura sirve para expresar lo que no sabemos expresar, y creo que todos sabemos que expresar algo a veces es la única manera de entenderlo. Incluso cuando escribo artículos de opinión a menudo tengo la impresión de que solo sé lo que opino después de acabar de escribir.

Y en *La ética de la crueldad* una de las ideas es que hay autores que incomodan a los lectores porque nos obligan a mirar lo que no queremos mirar –Elfriede Jelinek, Juan Carlos Onetti–, en nuestras sociedades, en nuestras relaciones familiares, pero que solo comprendiendo eso que podemos llamar nuestras zonas oscuras podemos acercarnos a una transformación.

¿La literatura puede salvarnos?

La literatura no tiene una misión redentora, como no la tienen la pintura ni la música. Pero sí creo que es un espacio protegido para nuestras emociones, para acercarnos a aquello que nos duele e inquieta, también un espacio de reconocimiento y empatía, ese lugar en el que estamos solos pero nos hace sentir menos solitarios. A mí, desde luego, me ha servido a la vez de refugio y de impulso, ha estimulado mi inteligencia y mi imaginación. Y me ha hecho sentir más vivo. Quizá la literatura no me salve de nada, pero yo conformo con lo que me da. ☺

CELEBRACIÓN >> BENENGELI 2022, INSTITUTO CERVANTES

“Un buen texto ofrece preguntas que tal vez no se pueden responder, es una invitación a pensar. Toda botella lanzada al mar con una nota espera ser recogida y leída alguna vez. Un buen texto aspira a conversar, a ser solidario y generoso. No subestima. No encripta. No da por hecho”

KAREN LENTINI GÓMEZ

Se muestra así piadosa y feroz al plasmar el enjambre de las emociones humanas. Katya Adauí Sacheri (Lima, 1977) se revela como una de las exponentes del movimiento del realismo especulativo. Consciente de los límites del lenguaje busca la expansión y la permeabilidad lícita de la lengua.

Posee la capacidad de sumergir al lector en las profundidades de sus historias, no con la intención de conquistar su intelecto, sino llegando hasta las entrañas con la sutileza de un sable.

Con su singular sensibilidad, contempla y describe el mundo a través de un lenguaje trabajado a conciencia, que llena de oxígeno con la composición de una prosa de rasgos líricos. Una autora que da un soplo, y deja incertidumbres típicas de sus obsesiones convirtiéndolas en propias.

La obra de Katya Adauí se consolida como una narrativa sobre la finitud y complejidad humana, que se anida en la infancia y florece en la edad adulta. Textos que se cuelan dentro debido a su experticia en tratar la confluencia y la discordancia que habita en los seres humanos, y que se hace patente en la creatividad de los títulos. Con su entrega y dedicado ánimo, se asegura de hallar la formación de palabras lo más cercana a la perfección.

Gran exponente de la literatura en español que ha sabido destacar en ambos lados del mar. Heredera entre otras de Clarice Lispector, Virginia Woolf y Carmen Ollé.

Autora de la novela *Nunca sabré lo que entiendo* (2014) y los libros de cuentos: *Un accidente llamado familia* (2008), *Algo se nos ha escapado* (2011), *Aquí hay icebergs* (2017), *Muy muy en Bora Bora* (2019) y *Geografía de la oscuridad* (2021).

Máster de Escritura Creativa en la Universidad de Tres de Febrero, de Argentina, lo que supuso un antes y un después en su concepción de la escritura. Sus artículos y crónicas han aparecido en diferentes revistas y medios digitales, y los relatos han formado parte de diferentes antologías.

Actualmente vive en Argentina, dicta talleres de escritura y sus libros han sido publicados en España, traducidos al inglés y al italiano.

Según decía el escritor ucraniano Iliá Ehrenburg: “Debemos abandonar el concepto de que un escritor es un mero observador: no es una cámara. Se espera de él que presente lo que no es visible de entrada. Debe revelar el mundo interior del hombre” Las historias de Katya Adauí permanecen y se bifurcan, no acaban en el punto final que coloca la escritora.

Apenas se puede explicar la dimensión de la obra de esta autora que sacude, perturba y desestabiliza al lector, como una voz sigilosa que exalta el silencio, llena el vacío, y sujeta al lector frente al precipicio, forzándole a contemplar las bellezas escondidas en el infinito.

¿El anclaje de su obra de dónde proviene?

Del hecho extraordinario de estar viva aquí y ahora. Las obsesiones narrativas provienen del territorio de la in-



KATYA ADAUI / ©VERÓNICA BELLOMO

Katya Adauí Sacheri: “¿Cómo hablarle a un corazón ajeno al mío?”

fancia, pero no son infantiles. Jamaica Kincaid escribe en *Lucy*: “Tenía memoria, tenía rabia, tenía desesperación”. Al presentar un texto de ficción no podemos decir: “a mí me pasó”. A lo largo de la vida, dure cuanto dure, a todos nos pasarán cosas preciosas y terribles y que algo haya pasado no lo hace literario, solo anecdótico. Mi búsqueda literaria está mediada por la búsqueda de un lenguaje que persigo porque me persigue.

En una entrevista ha señalado que leer para usted “era un espacio de mucha irrealdad”. ¿Cómo era ese espacio y como esa sensación ha marcado su obra?

Leer como refugio. Me salva la vida cada día. Me da un oficio, un hábito, una vocación, un amor, varios países, amistades, diálogos sensibles; sobre todo paz en cada duelo, alegría en la alegría; silencio y concentración. La lectura y la escritura son casa para mí, van tomadas de la mano, en ellas puedo confiar y entregarme. Están plenamente rodeadas de vida.

Jorge Luis Borges afirmaba: “La inteligencia tiene poco que ver con la poesía. La poesía brota de un lugar más profundo, está más allá de la inteligencia, ni siquiera tiene que estar vinculada con la sabiduría. Es algo que tiene vida propia, que posee su propia naturaleza y esa naturaleza es indefinible”. ¿De dónde emerge el lenguaje poético de Katya Adauí?

Nos quedamos en un texto por la trama, por la atmósfera, por el brillo del lenguaje, por cierta incomodidad, porque ha dicho nuestro nombre sin decir nuestro nombre. Yo me quedo por el lenguaje. Quiero habitar mi lengua. ¿Cómo decirlo mejor? ¿Cómo estar a la altura de un vocabulario que da cuenta de lo terrible y de lo amoroso, que da cuenta del malentendido? ¿Cómo hablarle a un corazón ajeno al mío?

¿Es capaz de imaginar una narración sin el sustrato del tema familiar, sin eso que denomina “implosión”?

Hebe Uhart decía “lo que hay es la vida”. Me amparo de realidad; lo que conocemos se puede volver desconocido de un día para otro. O al revés, nos volvemos desconocidos para quien aseguraba conocernos. Ese instante en que todo cambia me preocupa mucho: no lo vimos venir y lo vimos venir. La zona de ambigüedad. Todo

lo monstruoso y toda la luz. También me gusta dar cuenta de las plantas y de los animales. Tove Jansson en *La verdad increíble* nos muestra a una chica en la nieve, haciendo números y trámites, casi una notaria, junto a un pastor alemán al que no ha nombrado. Ella sabe que el perro no la quiere, pero la respeta, sus sombras se funden cuando avanzan. Para Joy Williams, los cuentos deben tener animales para dar su bendición. Es decir, no tienes que quererlos, pero no puedes pretender que no existen.

¿Cuál de sus cinco sentidos dicta sus historias?

La vista y el oído. Cuando escribimos estamos mostrando nuestra visión del mundo: qué vemos cuando vemos. En los talleres que dicto en línea semana tras semana, la escucha es muy importante. No copiamos los textos en el chat, todos tenemos que entrenar el oído, prestar atención al texto siendo leído dos veces seguidas en voz alta: a la primera se te pasarán cosas, a la segunda te explotarán los detalles. Es muy difícil, pero una vez que escuchas bien, lees mejor. En la lectura en voz alta, pescamos errores, debilidades, repeticiones innecesarias y también los aciertos que es cuando decimos: ¡qué bien ha pensado! Pero me interesa que el texto entre al corazón por todos los sentidos. Que huelga, que tenga sabor, que tenga textura, de preferencia, una rugosa: de cicatriz, de celulitis, de estria, de montaña, de camino de ripio, de bache, de selva apretada, de mar bravo, de tripa, de rulo.

¿Qué elementos debe tener una obra literaria que no se quede en una mera anécdota?

Cuando leo un buen texto todo me vibra por dentro, porque disfruto muchísimo de estar frente a un ser inteligente y sensible. Voy viendo cómo ha ido construyendo un sistema de asociaciones que –a partir de lo singular– vuelve universales preguntas sobre la vida misma. Un buen texto ofrece preguntas que tal vez no se pueden responder, es una invitación a pensar. Toda botella lanzada al mar con una nota espera ser recogida y leída alguna vez. Un buen texto aspira a conversar, a ser solidario y generoso. No subestima. No encripta. No da por hecho.

“Cada secreto del alma de un escritor, cada experiencia de su vi-

da, cada cualidad de su mente está escrita en sus obras” Virginia Woolf. ¿Dónde está el límite?

El límite estaría, creo yo, en que no se puede contar todo. Es una aspiración imposible, una fantasía desmesurada, egocéntrica. El texto debe saber callar a tiempo y abrirse al silencio: este es el acto más generoso, porque sin ser explicativo, sin hablar más de lo necesario, saltando entre elipsis, sosteniendo un misterio, se permite que quien lee entre, desee completar: siente que es acogido y no expulsado de la fiesta.

¿Aquí hay Icebergs, Geografía de la oscuridad, Algo se nos ha escapado, Nunca sabré lo que entiendo. ¿La sustancia de su narrativa está en el fondo, oculta, disuelta?

La escritura llega por sedimentación y rebalse. Yo vivo acumulando para después, anotando, registrando, archivando. Camino con libretitas. Voy sacando fotos. Presto atención a la potencia volcánica de un encuentro. Si este mundo sigue adelante es por la ternura. En cada cosa que escribo intento dejar lugar a la ternura. Recuerdo a Godard: “Nunca hemos estado lo suficientemente tristes como para hacer de este mundo un lugar mejor”.

¿Podría explicar un poco más la conexión entre ternura y lenguaje?

Llegamos a la vida desde un léxico familiar, en términos de Natalia Ginzburg, con las improntas que nos fueron dejando nuestros padres o quienes tuvieron alguna actitud materna o paterna hacia nosotros. Los modos del

decir que formaron nuestro cotidiano, con su cúmulo de aprobaciones, apodos, reproches, engaños, buenas noticias, griterios, susurros, todo eso. Palabras capaces de ensalzar o denostar en segundos, de iniciar la tregua o la guerra, entonces, si resguardamos la ternura a través de la personalidad de nuestros personajes, estamos creando un mundo habitable, como el nuestro lo es todavía. Abbas Kiarostami en su película *El viento nos llevará* nos muestra a uno de sus personajes muy enojado, pateando una tortuga en el camino. Qué dolor verla patas para arriba, su indefensión. Pero sabiamente deja que la cámara siga al personaje mientras se aleja y vuelve a la tortuga poniéndose boca abajo por su cuenta y caminando tranquila. Kiarostami hace de dios piadoso. Cualquier otro director con menos sensibilidad dejaba a la tortuga sufriendo al sol. Ese es el lenguaje de la ternura, capaz de hacer milagros.

Para cerrar quisiera saber si la literatura le ha permitido “mantenerse en la realidad mirando lo que quiere”, y removiendo a sus lectores de una manera más sutil ¿o la literatura no tiene nada de sutil?

La literatura me ha permitido salir de la realidad estando en ella, la fuga interior. Yo no pienso en “lectores”, puesto que no los conozco, sino en una sola persona que irá a comprenderme, un eco entre dos, una correspondencia entre pares. Un texto no debería aspirar a ser transparente –no hay misterio en la transparencia, sino obviedad y lo obvio suele tornarse aburrido. Debería pretender ser claro: decir lo que tiene que decir, singularidad que se comparte, sin manipulaciones ni golpes bajos; en el boxeo te quitan puntos por golpes bajos.

¿Considera que un ambiente amenazante puede favorecer la creación?

No necesariamente. Se necesita un estado neutro para escribir, poder recrear la emoción, no es mimesis sino decantación de una experiencia. Ya hay bastante dolor a nuestro alrededor como para crear solo desde la pérdida o el miedo. Pero sí es cierto que para hacer literatura honda, nivel apnea, y no superficial y olvidable, se necesita haber acumulado tiempo de vida, haber aprendido algo. ☺



CELEBRACIÓN >> BENENGELI 2022, INSTITUTO CERVANTES

Carlos Cortés: “Hay pocos artefactos que desencadenen el proceso imaginario con tanto poder como la ficción”

“Hay funciones que solo la ficción puede acometer y la más importante es ofrecerle una experiencia inmersiva total al lector. Esto no lo puede realizar el discurso histórico convencional”

KAREN LENTINI GÓMEZ

Carlos Cortés (Costa Rica, 1962), construye un mundo literario que nace de las heridas sentidas antes de ni siquiera tener lenguaje y conciencia. Un autor diestro en combatir la ausencia con las palabras, y maestro en dejar al lector dubitativo.

Su narrativa viene de sus sentimientos más legítimos, una mezcla del impulso de escritor y su visión de periodista, combinados sabiamente en los diferentes géneros.

Carlos Cortés transmite la urgente preocupación por comprenderse, y por desentrañar la urdimbre de conflictos políticos-sociales del pasado, donde se funda el presente que ineludiblemente nos moldea como seres humanos y ciudadanos.

Ha publicado más de 25 libros en Centroamérica, México, Estados Unidos, y Francia. Premio Centroamericano Monteforte Toledo, Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán, Premio Áncora. Miembro de la Academia de la Lengua costarricense y caballero de las Artes y las Letras, en Francia.

Entre sus obras destacan los cuentos *La última aventura de Batman* (2010), *Los huérfanos del absoluto* (2017) y las novelas: *Cruz de olvido* (1999), *Larga noche hacia mi madre* (libro del año en Iberoamérica 2013), *Mojiganga* (2015), *El año de la ira* (2019).

¿Dónde se encuentra esa línea imaginaria que establece que a pesar de que una obra contenga hechos históricos se trata de ficción?

Más que una línea de separación yo hablaría de líneas de contacto que se cruzan y se intersecan en un espacio liminal. Desde hace décadas se ha ido repensando lo que antes entendíamos como historia y otras formas narrativas, anteriormente consideradas como “reales”, ahora son vistas como construcciones discursivas. La historia no es otra cosa que una versión de la historia y el poder de la literatura, con respecto a lo que decimos del pasado, es enfrentar esas versiones en pugna. Lo interesante no es que un texto literario establezca una separación tajante entre ambos planos de la realidad, y diga “esto fue verdad” o “esto es imaginación”, sino permitirle al lector desarticlar la versión oficial –consensuada– de la historia y que se interrogue sobre esos espacios de indeterminación que el texto dejó abiertos.

“Nunca he podido establecer distinciones muy válidas entre la condición del cronista y la del novelista. Al comienzo de la novela, tal como hoy la entendemos, se encuentra la crónica” Alejo Carpentier ¿Diría usted que esto es cierto?

Sí, por supuesto. Hasta el Renacimiento la historia era parte de la retórica y muchas obras, que ahora



CARLOS CORTÉS / ©MARÍA LOURDES CORTÉS

consideramos literarias, fueron escritas como historia o crónica. Es el caso de los historiadores o cronistas de Indias, que Carpentier considera el inicio de la narrativa latinoamericana. Algunas de estas crónicas, que mezclan relatos de viajes y observaciones antropológicas, también pueden ser leídas como literatura fantástica. No hay ningún momento importante de la tradición literaria latinoamericana en que la crónica no haya estado íntimamente relacionada con la ficción, si no pensemos en el mismo Carpentier, en García Márquez, Elena Poniatowska y Tomás Eloy Martínez, por mencionar unos pocos nombres indiscutibles, para no hablar de la crónica modernista, que es el principal antecedente de la crónica actual, o de la literatura contemporánea, que no podría entenderse sin la presencia de la no ficción.

¿Es más ameno comprender la historia si lo hacemos desde la ficción?

Esta pregunta es muy interesante. No tengo nada en contra de la literatura de entretenimiento, pero la concibo más como forma de conocimiento, un conocimiento único, específico, de la condición humana. Hay funciones que solo la ficción puede acometer y la más importante es ofrecerle una experiencia inmersiva total al lector. Esto no lo puede realizar el discurso histórico convencional. Esta característica es lo que explica que cualquier historia, o los hechos históricos, que vienen de la antigua oposición entre espacio público y espacio privado, se registren en la imaginación del lector con una fuerza sensorial mucho más vívida. A pesar de la cultura visual, hay pocos artefactos que desencadenen el proceso imaginario con tanto poder como la ficción.

Es una poderosa droga alucinógena. **¿Qué motiva esa aclaratoria de los personajes de *El año de la ira* y esa relación exhaustiva de fechas y horas?**

Desde un punto de vista de la estructura literaria son recursos de verosimilitud. Están ahí para que el lector piense que lo que va a leer a continuación ocurrió en realidad, aunque no lo sabe. Si se quiere, es jugar con sus expectativas. A la vez, es un poco darle las reglas del juego literario, diciéndole estos son los personajes, los lugares y los hechos. ¿Y el resto ocurrió en verdad? ¿Es imaginario? Lo importante es que la mayoría de los lectores no sabe con qué va a toparse.

Por otro lado, después de 35 años de periodismo, quise darme el placer de no escribir nada que no hubiera cotejado previamente por medio de varias fuentes, como si estuviera escribiendo un reportaje. Tuve esa especie de obsesión, liberadora en el caso de la ficción –precisamente porque en el periodismo los hechos son una camisa de fuerza–, de precisarlo todo hasta el detalle. Quería saber si era capaz de escribir un relato histórico –no una novela histórica, que es otra cosa– sobre hechos sucedidos un siglo antes, que fuera verosímil para mí mismo y para los lectores.

Sobre su novela *Cruz de olvido* por la que se hizo merecedor del Premio Nacional de Literatura Aquileo J. Echeverría en Novela, afirmó en una entrevista que “es un intento de demolición de la identidad costarricense” ¿Qué había detrás de esta intención?

Todo escritor se nutre de contradicciones. Si no existen, si no se ponen de manifiesto o no se quieren ver, no hay literatura. Las crisis producen literatura, no necesariamente buena, pero sí una mucho más interesante. El gran desafío para un escritor costarricense ha sido escribir desde la “Suiza centroamericana” o desde “el país más feliz del mundo”, como a veces somos vistos. ¿De qué se puede escribir si, aparentemente, una sociedad no tiene problemas o rechaza verlos? La nacionalidad costarricense cayó en una crisis de identidad a partir de la debacle económica de 1980, agudizada por la guerra civil centroamericana y la década perdida en Latinoamérica. Desde entonces, nunca volvió a reconciliarse con su identidad y, como casi todos los países, anda en busca de una identidad perdida que a la vez le permita incorporarse a la globalización. Cuando yo hablo de un “ensayo de demolición” hablo de profundizar narrativamente en la herida que dejó la transición de una sociedad igualitaria, de movilidad social y de tendencia desarrollista, a la que tenemos ahora, marcada por la desigualdad, el malestar con la democracia y la polarización política. *Cruz de olvido* pretendía ser una indagatoria sobre los agujeros negros de la política costarricense, a finales del siglo XX.

Entonces ¿Podríamos afirmar que parte de su obra se trata de una deconstrucción de lo que se asume como verdad?

Exactamente. Ya sea que hable del fin del contrato social, de la decadencia urbana, de la locura, de la relación entre madre e hijo, de los rituales masculinos de destrucción, de un escritor inglés fascinado por un general caribeño o de una dictadura de opereta, que parece salida de una novela de Carpentier, en un país que se precia de una democracia finisecular, estoy hablando del reverso, de cuestionar literariamente lo que asumimos como una verdad social, en una desmitificación de los relatos nacionales, ya sean públicos o privados.

¿Sus relatos se originan de una

situación y sus novelas se originan de personajes?

Sí es verdad que mis relatos, al menos los que se inscriben en una tradición realista, parten de una situación base, de una observación o de una experiencia, que trato de enriquecer poco a poco. Son como una especie de epifanía o de iluminación que, debo confesar, me sucede en pocas ocasiones, y quizá por ello soy un cuentista ocasional. Mis novelas, por el contrario, responden a obsesiones largamente acariciadas. A veces surgen de personajes, es cierto, pero sobre todo de imágenes que a lo largo de los años adquieren una significación secreta que intento desentrañar en el proceso de escritura. En *El año de la ira*, por ejemplo, fue el misterio en torno al asesinato del general Joaquín Tinoco, base del régimen dictatorial de su hermano Federico en 1919. En *Cruz de olvido* fue la matanza en un monumento en forma de cruz que domina la ciudad desde un cerro. Esa imagen, la de la cruz, me había perseguido mucho tiempo antes de sentarme a escribir.

¿Qué tiene más dificultad: describir las emociones o los temas políticos y sociales?

Esa es una pregunta muy buena. Como escritor, a mí me interesa la novela política en la tradición de Stendhal o de Sciascia, pero a la vez entiendo que esa novela no existe con independencia de las pasiones y emociones que suscite. Borges decía que nunca había visto un latinoamericano caminando por la calle, que había visto a seres humanos concretos, de diferentes nacionalidades. De la misma manera, no existen los temas políticos o sociales caminando por la calle sino personajes. Así que mi respuesta es mixta, me interesan las emociones políticas, las emociones que suscita la búsqueda del poder, el amor o la muerte. Como la literatura es contraria a las ideas generales –es nominalista– lo difícil es encarnarlas en personajes. Si se quiere, todo escritor es una especie de Dr. Frankenstein.

William Faulkner afirmaba que “La conciencia moral es la maldición que el hombre tuvo que aceptar de los dioses a cambio del derecho a soñar” **¿Es necesaria la conciencia moral en la literatura?**

Al menos para mí es esencial. Aunque soy escéptico de la idea sartriana de que el escritor sea la conciencia moral de su tiempo o algo igual de pretencioso, considero que no hay literatura inocente. Todo escritor está condicionado por su época y no puede renunciar a tener una visión de mundo. Me interesa la novela política y un género, si se quiere mixto, híbrido o anfíbio, que ha surgido en las últimas décadas, que mezcla la ficción con la crónica y el ensayo personal, que muestra las condiciones del texto literario mientras se está escribiendo. Así como me parece inmoral escribir mal o sumarme al mercado de la banalidad con un libro malo, también me parece inmoral no ahondar conscientemente en las contradicciones de la condición humana, como quería Faulkner.

Decía en una entrevista “Siento que la literatura latinoamericana está convirtiéndose en un hecho privado, sin trascendencia social, restringido a académicos, escritores y clases privilegiadas”, ¿sigue pensándolo?

Tal vez matizaría esa respuesta a partir de la revitalización que implican los géneros de no ficción –en revistas, sitios web, blogs, editoriales, universidades, etc.– y las editoriales independientes. Cuando lo dije estaba pensando en que el espacio social de la literatura latinoamericana se restringió después de la novela del boom y de la literatura barroca. Ya no es necesario leer *Cien años de soledad* para saber lo que es Latinoamérica, entre otras cosas porque la idea que creíamos tener de Latinoamérica, como megarelatos, ya no existe. Ahora vivimos la era de la fragmentación, todo ha estallado en astillas dispersas y dentro de esa atomización conceptual, ideológica e identitaria, que también apela a la diversidad y a la pluralidad, la literatura ocupa otro lugar. ☉



“**Todo escritor se nutre de contradicciones. Si no existen, si no se ponen de manifiesto (...) no hay literatura”**

CELEBRACIÓN >> BENENGELI 2022, INSTITUTO CERVANTES

Marta Barrio: “Creo en la literatura como acción de cambio”

CARLOS SANDOVAL

Nacida en New Haven, en 1986, Marta Barrio García-Agulló se dio a conocer como narradora en 2020 al publicar *Los gatos salvajes de Kerguelen* (Madrid, Altamarea Ediciones, 2020), obra finalista del Premio Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón. Con su segunda pieza, *Leña menuda*, obtuvo el Premio Tusquets de Novela 2021. Barrio es editora (con maestría en edición por la Universidad de Salamanca) y Licenciada en Filología Hispánica y en Estudios de Asia Oriental por la Universidad Autónoma de Madrid.

En su novela *Leña menuda* usted aborda el complejo y polémico tema del aborto como una indagación para ilustrar las carencias de sociedades avanzadas ante un asunto considerado tabú. ¿Se trata de una discusión apremiante a la que no se le ha dado verdadera importancia en el plano sociocultural?

Ojalá no fuera un tema tan relevante, cuando es un derecho tan básico, y estuviéramos ya dedicados a otras luchas, como la igualdad real a nivel de salarios, los techos de poder o los suelos pegajosos, pero ahí seguimos, estancados en un tema que ya tendría que estar superadísimo a estas alturas. Y sin embargo está habiendo un retroceso de mentalidades y de derechos lacerante, que hace que el tema del aborto siga estando pendiente.

Pese a que se trata de una obra cuyo argumento gira en torno de un crudo asunto, tanto más por sus vinculaciones ideológicas (religiosas, morales, legales), *Leña menuda* se halla bellamente compuesta. ¿Podría detallarnos algo de su concepción del lenguaje para la construcción formal de la novela en tanto género literario?

Una noche de Reyes de hace un par de años, una amiga del pueblo me contó un secreto que no le podía contar a nadie más. Yo entonces estaba escribiendo otra cosa —escribo en Navidades, Semana Santa, vacaciones y las siestas de mi hija— y lo aparqué para dar comienzo a la historia de ese secreto, que se convertiría en la semilla de esta novela, que es un árbol híbrido, con muchas ramas digresivas, y parte de la mimesis para ir hacia la fábula. Es una historia basada en hechos reales, pero es también una reflexión sobre el cuerpo y sobre los nombres que les damos a las cosas. Quería alejarme de la tendencia de la novela centrada en el trauma, donde parece que el dolor es el motor narrativo por excelencia dejando fuera todo lo que no sea el yo sufriente, para dar cuenta de todo lo que rodea al proceso de interrupción del embarazo en una etapa tardía del mismo. Por eso incluyo documentación como las instrucciones que se les dan a esas mujeres a la hora de acudir a las clínicas, los cuestionarios que tienen que rellenar antes y después, etc. También quería, justamente, desmontar ese tabú al incluir una mirada al mundo de la naturaleza, así en cada capítulo hay un apartado dedicado a un fenómeno de ese mundo animal al que a veces se nos olvida que pertenecemos. Me parecía importante buscar el significado concreto de las palabras que usamos todos los días, y por ello se incluye en cada capítulo una entrada del diccionario... Son mecanismos narrativos que funcionan como disparadores de la escritura, pero son sobre todo pistas para el lector, al que se le plantea un juego, una especie de yincana, con elementos que se repiten y que puede ir encontrando al hilo de la lectura.

La maternidad y sus imaginarios ha sido también abordada, en tiempos recientes, por destacadas y reconocidas narradoras; sería el

“El realismo, o lo que entendemos por realismo, está cambiando, creo que se está dirigiendo más a tratar de dar cuenta de una verdad, personal o familiar, en un contexto histórico dado, antes que a hacer grandes frescos como en las novelas del siglo XIX. A mí en particular me interesa mucho la cultura material, esa indagación en la memoria de un país y de una sociedad a partir de lo cotidiano. Siempre hay tejidos en mis libros secretos familiares y anécdotas cercanas”



MARTA BARRIOS / ©PIERRE-ALAIN DE OLIVEIRA CASTRO

caso, por ejemplo, de Pilar Quintana con *La perra* (2017) o, antes, de Piedad Bonet con *Lo que no tiene nombre* (2013). ¿Puede decirse que estamos ante uno de los motivos determinantes que activa la llamada escritura “feminista”?

Sin duda. La maternidad te enfrenta al hecho de ser mujer, te hace plantearte, o me ha hecho plantearme al menos todo el entramado, antes invisible a mis ojos, de cuidados que sostiene esta sociedad, de cuidados realizados en prácticamente todos los casos por cuerpos femeninos. ¿Por qué representar lo doméstico, el cuerpo? Quizás para conquistar o resignificar la intimidad. Muchas veces nos buscamos en otras novelas y en otros libros y en otras vidas, pero no nos encontramos siempre en el canon. Se trata, al fin y al cabo, de otro tipo de destape, consistente en explorar mundos tradicionalmente silenciados. La representación de ciertas realidades es subversiva, marginal. Y, por tanto, potencialmente transformadora. A los personajes femeninos, en literatura, muchas veces les espera el convento, el manicomio, o el suicidio. Incontables heroínas mueren ahogadas tras un desliz, seducidas y abandonadas, o forzadas a la prostitución... Finales edificantes con moraleja: las mujeres caídas no se levantan. Quizás sea hora de redirigir el rumbo, en busca de un nuevo arquetipo.

El cuerpo físico —su materialidad y volubilidades— destaca como elemento que activa la reflexión no solo de la protagonista de la novela, sino de quien lee. ¿Sigue la mujer, en general, sometida por atavismos respecto de su propio cuerpo?

Me parecía importante nombrar los procesos, buscar el vocabulario del embarazo, del parto y del posparto, convertir el cuerpo de la mujer en territorio literario, conquistarlo, de algún modo, a través de la palabra, haciendo mío al nombrarlo un cuerpo del que no conocía todas las posibilidades o las inflexiones antes de atravesar dichos procesos. Hay atavismos, miedos justificados también, y una constante mirada al espejo que nos devuelve una imagen que casi nunca nos acaba de convencer del todo, un juicio respecto al ideal de la belleza y al ideal de la maternidad, a tener que ser bellas y felices a la fuerza, y delgadas, por supuesto, y todo eso nos somete, aunque intentemos romper con ello. Tengo amigas que llevan toda la vida a dieta y amigos orgullosos de sus panzas cerviceras, no a la inversa. La culpa por comer mucho, o por no tener tiempo de estar en forma, o porque no te cierran los pantalones de antes de los niños, de momento es un sentimiento que he percibido más en nosotras, y eso, que parece una anécdota o una banalidad, marca nuestra forma de estar en el mundo, y, sobre todo, nuestra capacidad de disfrutarlo.

En esta novela y en la anterior, *Los gatos salvajes de Kerguelen*, usted muestra inquietudes relacionadas con asuntos sociales: el aborto, el cambio climático, la política (hay referencias obvias de esto último en *Leña menuda*). ¿Concibe el acto creativo, sin menoscabo de lo estético, como una forma de influir, de alguna manera, en el contexto social donde se materializan las historias que narra?

Sí. No obstante, no creo que sea

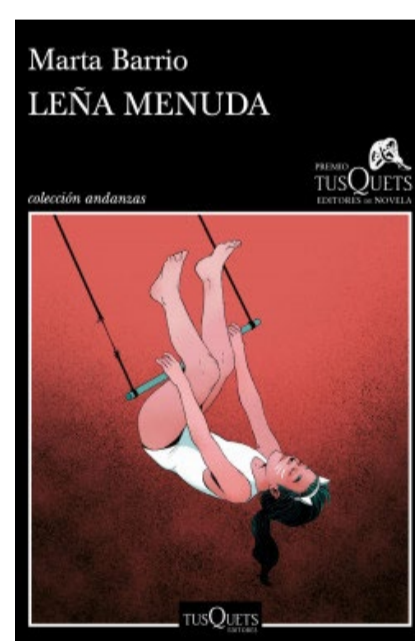
necesario convertir la literatura en un panfleto, sí creo que cada novela muestra la cosmovisión de un autor, sus inquietudes y preocupaciones. Creo en la literatura como acción de cambio, y me preocupan la ecología y el feminismo. Me aterroriza la amenaza creciente del cambio climático, como un crimen perfecto que se perpetra sin que nadie pueda impedirlo y que nos acabará alcanzando por mucho que los políticos se empeñen en mirar hacia otro lado y no darle la prioridad necesaria en sus agendas. También me inquieta el retroceso de mentalidades que se está dando en la cuestión de los derechos de la mujer, y en el aborto en particular, pienso en la nueva legislación al respecto de Texas y me entran escalofríos. Hemos vuelto a los tiempos de la delación, de los vecinos inquisidores que se pueden lucrar con el dolor ajeno.

¿Estima que el realismo es hoy la más influyente tendencia de la narrativa o apenas una más de las modalidades de expresión de que disponen los creadores?

El realismo, o lo que entendemos por realismo, está cambiando, creo que se está dirigiendo más a tratar de dar cuenta de una verdad, personal o familiar, en un contexto histórico dado, antes que a hacer grandes frescos como en las novelas del siglo XIX. A mí en particular me interesa mucho la cultura material, esa indagación en la memoria de un país y de una sociedad a partir de lo cotidiano. Siempre hay tejidos en mis libros secretos familiares y anécdotas cercanas. Desde que soy madre me fijo mucho más en las cosas pequeñas, en los sucesos diarios que dotan de significado a nuestras vidas. Voy más despacio, y paso más tiempo en casa, y miro las cosas de otra manera. Creo que la literatura también puede encontrarse en lo doméstico, en lo banal, en el ruido de fondo al que a veces no prestamos la atención necesaria, al fijarnos siempre en los titulares de los periódicos que no corresponden necesariamente a los grandes sucesos de nuestras vidas, describiendo el mundo a través de lo habitual, de esos fragmentos de lo cotidiano, reivindicando lo extraordinario como método creativo, tal y como apuntó en su día Georges Perec, dando cuenta así de lo que pasa cada día en una vida en la que aparentemente puede no estar pasando nada, o nada extraordinario al menos, tratando de nombrar de esta manera lo innombrable, o lo que no había sido nombrado.

Usted hace vida profesional en el campo de la edición, por lo que lee muchos textos que quizá le permiten tener una visión amplia y actualizada de las motivaciones que alientan a los narradores más jóvenes o de generaciones recientes. ¿Qué nos puede señalar al respecto?

Una de las tendencias más evidentes, y con la que más afinidad tengo, tal vez por necesidad, es la de lo fragmentario. Trabajo mucho lo fragmentario, también por una imposición estructural, digamos, al escribir robándole horas al sueño mientras mi hija duerme por las noches, y tener que concebir la escritura necesariamente como una labor de ratitos sueltos. La intertextualidad y los juegos con la escritura encontrada también me parecen una fuente prodigiosa de inspiración. ●



“

Me parecía importante nombrar los procesos, buscar el vocabulario del embarazo, del parto y del posparto”

CELEBRACIÓN >> BENENGELI 2022, INSTITUTO CERVANTES

Mayra Santos-Febres: “Afrodescendiente, boricua y caribeña”

CARLOS SANDOVAL

Licenciada en Literatura por la Universidad de Puerto Rico, con máster y doctorado por la Universidad de Cornell (USA), Mayra Santos-Febres (Carolina, Puerto Rico, 1966) ha desarrollado una carrera académica y creativa que le ha valido reconocimiento internacional. Poeta, narradora y ensayista, en 1996 ganó el célebre premio internacional de cuentos Juan Rulfo con el relato “Oso blanco”; antes, en 1994, había recibido el Premio Letras de Oro (Estados Unidos) por su libro de cuentos *Pez de vidrio*. Su novela *Sirena Selena vestida de pena* (Barcelona-España, Grijalbo-Mondadori, 2000) resultó finalista en la edición de 2001 del Premio de Novela Rómulo Gallegos. Sus más recientes publicaciones: *La amante de Gardel* (novela, 2015) y *Huracanada* (poesía, 2018) han tenido excelentes críticas. Es profesora de la Universidad de Puerto Rico y directora del Festival de la Palabra en el mismo país.

Lo primero que se revela al leer sus trabajos poéticos y narrativos es la fortísima presencia del Caribe como un universo humanamente complejo y rico más que como una simple instancia sociocultural. ¿Qué significa para usted ser del Caribe?

El Caribe se sitúa como heredera de las culturas trasatlánticas que nacieron de la conquista y colonización de Abya Yala, Las Américas. Para mí, ser Caribe es estar consciente de las violencias y alianzas, los desplazamientos y marginaciones sociales y culturales, pero también participar de la maravillosa co-creación y recuperación de esas memorias ancestrales y valorarlas, obviamente, desde el entramado histórico del presente para la construcción de un futuro. El Caribe me da un sinnúmero de estéticas y éticas hermosas, complejas. Es una chulería vivir y ser de estas tierras. Su riqueza es hermosa, tanto en historias de resistencia como en creaciones de mundos nuevos.

Sus cuentos y novelas muestran, en clave narrativa, las variadas contradicciones identitarias –no verbalizadas– que se constelan en Puerto Rico. En este sentido, ¿considera que la manera más idónea de representar estas contrariedades, para llamarlas de algún modo, descansa en el uso del realismo?

A mí me gusta usar otro término y es el de *cimarronaje*. El cimarronaje literario describe mejor lo que estamos intentando hacer muchos y muchas escritoras contemporáneas del Caribe y sus diásporas. Lo que sucede es que “lo real” descansa en una racionalidad que presupone el “objetivismo”. El realismo como movimiento literario descansa en el modelo científico de la observación, el recuento de datos corroborados o la representación de la realidad observada; como si el/la observador u observadora pudiera desvincularse casi totalmente de lo observado. Sabemos ya, desde la física cuántica, y desde los trabajos literarios de Alejo Carpentier en 1949, sobre todo desde la publicación de su prólogo a la novela *El reino de este mundo*, que culturalmente estamos predeterminados a lo que podemos “observar”. No existe el objetivismo puro, solo aproximaciones. Lo que Carpentier problematizó con el realismo mágico o lo real maravilloso era esa diferencia cultural que habita en el seno de la operación de observar, de relatar o transcribir esa observación. Definitivamente ocurre una contradicción tensa, una contradicción. Cuando dos o más cosmogonías, dos racionalidades distintas observan un mismo evento, lo hacen desde diferentes lugares emocionales, estéticos, éticos, desde diferentes “verdades”. Provengo de una cultura que poco a poco descoloniza su manera de observar y

“He gozado de una formación académica de excelencia que me da el tiempo, el acceso a lecturas y discusiones de avanzada. Sobre todo, gozo del increíble privilegio de no tener que emplear todo mi tiempo en sobrevivir. Eso me da una ventaja inmensa en relación con la mayoría de los escritores del Caribe, Latinoamérica y otras regiones de este planeta. El que una mujer negra, caribeña, de una colonia de Estados Unidos pueda ocupar sus mañanas respondiendo entrevistas, escribiendo ensayos o investigando y leyendo era impensable hace cincuenta, cien años y todavía lo es para muchas y muchos seres racializados y de mi género”



MAYRA SANTOS FEBRES / © JOSÉ ARTURO BALLESTER PANELLI

recupera otras racionalidades y otras definiciones de verdad. La tensión de la historia que llevo en la piel y en la memoria alimenta esta contradicción o contrariedad. De ahí nace una cosmología cimarrona, en tensión y fuga con lo que “observo”. Escribo cada novela consciente de mi cimarronaje literario con respecto a los movimientos del realismo.

Su narrativa aborda asuntos considerados problemáticos para un sector del establishment. ¿Podríamos decir que, aparte del ostensible talante estético de sus cuentos y novelas, el impacto de su obra se ha visto también beneficiado por el hecho de ser usted parte de la academia, pues al utilizar con inteligencia y tino las porosidades del sistema logra vehicular sus demandas artísticas y sociales de manera más contundente y eficaz que muchos de sus colegas escritores?

Eso es cierto. He gozado de una formación académica de excelencia que me da el tiempo, el acceso a lecturas y discusiones de avanzada. Sobre todo, gozo del increíble privilegio de no

tener que emplear todo mi tiempo en sobrevivir. Eso me da una ventaja inmensa en relación con la mayoría de los escritores del Caribe, Latinoamérica y otras regiones de este planeta. El que una mujer negra, caribeña, de una colonia de Estados Unidos pueda ocupar sus mañanas respondiendo entrevistas, escribiendo ensayos o investigando y leyendo era impensable hace cincuenta, cien años y todavía lo es para muchas y muchos seres racializados y de mi género. Doy gracias todos los días por ello y busco la manera de usar estos privilegios para el bien de los demás. Quiero que mis faenas adelanten cambios necesarios para lograr mayor equidad, valoración y acceso a la educación y a la producción de conocimientos y cultura.

Aun cuando la fluidez del lenguaje y cierto aparente desparpajo pudieran hacer pensar lo contrario, en su obra se observa un conocimiento profundo de las materias tratadas. ¿Qué rol juega la investigación en sus piezas poéticas y narrativas?



Soy una mujer muy curiosa y también una pensadora muy exigente. Cada poema, cada ensayo, cada novela y cuento se basa en la investigación. Leer y cuestionar las diversas facetas de lo que leo y observo es mi gran pa-

sión. Pienso escribiendo, porque solo la literatura me permite escaparme de la objetividad, de insistir en que la única verdad que existe es la mía o la que reconozco como mía, en imponérsela a los demás. Escribir para mí es una invitación a completar una visión del mundo desde otra perspectiva. Tengo que ser muy seductora y ágil para que esa invitación sea aceptada. De paso, mientras escribo, leo, investigo y logro expandir mi visión de la realidad. Es una práctica exquisita.

¿Cómo concibe el diseño del trabajo creativo antes de materializarlo en un libro, pues usted se mueve con soltura en varios géneros literarios? ¿Qué la decide a usar una u otra estructura?

El tema pide su plataforma literaria, su estructura de construcción. Si una escucha bien, la temática misma habla. Pide ser más sonora y oral, más rítmica y de ella misma nace el poema. Pide ser más reflexiva y argumentativa: de ahí nacen los ensayos. O pide expansión y amplitud, tanto reflexiva como relatora, y nace la novela. Al género que más le temo es al cuento. Hay que ser muy concisa y matemática para lograr un buen cuento, pero también me dejo llevar si el tema lo pide. Como escribo desde la vinculación emocional/reflexiva y no desde la separación y el ejercicio de una racionalidad superior a los temas, me beneficio de lo que la red de fuerzas externas me dicta para poder poner en función la forma en que se manifestará lo que percibo y siento a la hora de escribir.

En alguna oportunidad se ha referido a que buena parte de la llamada “verdad” y la “racionalidad” se hallan, de cierta manera, sobrevaluadas cuando se trata de explicar o definir situaciones relacionadas con el Caribe. ¿Podría detallarnos un poco esto?

Cuando hablo de “la verdad” y de la “racionalidad”, intento nombrar el modelo económico, social y político impuesto como único y permisible. No existe solo una “racionalidad”, ni solo una “verdad”. Hay muchas. El entretendido de negociaciones, resistencias y construcciones de “verdad” me llaman más la atención que el intento de imponer una sobre las otras. Escribo atenta a lo que se nombra como “magia”, “irracionalidad” o “primitivismo”. Me interesa “lo inferior”. Vengo, soy y vivo en lo que han nombrado y definido como “lo inferior”. Creo que esa relación de miedo, silenciamiento y negación de “lo inferior” protege saberes y realidades muy ricas, sobre todo para el ejercicio de la literatura como yo la defino: una literatura en relación con el todo social, emocional y epistemológico.

“Boricua”, “afrodescendiente”, “mujer”, “latinoamericana”, “caribeña”, ¿cuál calificativo le viene mejor o está más en sintonía con su trabajo creativo y de reflexión?

Todas me vienen bien. Hoy por hoy y por razones específicas y necesarias para lograr una mayor presencia y valoración de la diferencia que habita en esta piel y en este cuerpo que es mi casa, escojo definirme como una escritora afrodescendiente, boricua y caribeña en conexión con Latinoamérica y con todos sus pueblos originarios, cimarrones, criollos y en resistencia. Soy, en fin, una escritora que quiere seguir entablando conversación en respeto y alianza con todos los pueblos y personas del mundo que quieren un mundo más justo e inclusivo, más allá de las estrechas definiciones de raza, género u origen étnico, pero sin “trascenderlos”, es decir, sin negar sus contribuciones a la cultura, la historia, la sociedad, la ciencia, la literatura. Quiero ser parte de estas conversaciones genuinamente globales, transversales, humanas que lentamente abandonan la lógica de la supremacía. ☉

CELEBRACIÓN >> BENENGELI 2022, INSTITUTO CERVANTES

Miguel Gomes: “El escritor debe dejar que el silencio se cuele en sus palabras”

“Unos escritores son honestos y admiten que su realidad consiste en una construcción simbólica. Otros son charlatanes o populistas que pretenden equiparar sus representaciones con aquello que intentan representar”

KAREN LENTINI GÓMEZ

Miguel Gomes (1964), profesa su fe por los libros hasta en la manera de andar. Agudo escritor con una carrera prolífica, marcada por una perspectiva que no se puede desvincular del arte.

Su labor como profesor, editor y crítico literario perfecciona la manera de abordar y ejemplificar el mundo, primero el que ha heredado, segundo el que recuerda, y tercero el que le rodea. Su búsqueda es la de personajes con “verosimilitud psicológica”, poder mostrar la fragilidad del ser humano, sin renunciar al humor y a lo erótico.

Recientemente ha publicado: *Julietta en su castillo* (2012), *Retrato de un caballero* (2015), *Llévame esta noche* (2020), y *Ante el jurado* (2021). También participará en la antología *Dos veces bueno* que se editará en Brasil, donde se reúne lo más destacado del microcuento en lengua española.

¿La simbología y el realismo son incompatibles? ¿Existe alguna contribución entre estas tendencias reflejada en su narrativa?

Por realismo entendemos demasiadas cosas. Para empezar, en el siglo XIX se produce una reacción contra ciertas tendencias del Romanticismo que reclamó una mayor atención al registro artístico del marco social o histórico frente al anterior despliegue extático de la subjetividad. Luego, retrospectivamente, se aplicó el término, por ejemplo, a fenómenos como la novela picaresca española renacentista y barroca. En el siglo XX se habló, igualmente, de un superrealismo, de un neorealismo y hasta de un realismo socialista. Para colmo, a Franz Roh le dio por ponerse paradójico y acabamos enredados durante décadas en discusiones sobre algo que se calificó de realismo mágico. Erich Heller, cuya opinión en esos asuntos nunca debe desdenarse, agregó, para obligarnos a regresar al origen de la cuestión, que los románticos ya se habían considerado a sí mismos los supremos realistas, pues la realidad superior de la imaginación es más real que la exterior de los sentidos.

Sea como sea, no hay realismo sin representación, así que es obligatoria la intervención de signos, símbolos o alegorías. Además, debe recordarse que lo real no está exento de existencia simbólica, resultado de un lenguaje capaz de hacer cosas: un país, para mencionar un solo caso, no nos antecede en la naturaleza; lo declaramos independiente, le juramos lealtad, y a partir de esas y otras declaraciones y juramentos, operaciones del lenguaje, el país comienza a existir... Unos escritores son honestos y admiten que su realidad consiste en una construcción simbólica. Otros son



MIGUEL GOMES / ©VASCO SZINETAR

charlatanes o populistas que pretenden equiparar sus representaciones con aquello que intentan representar.

Con respecto a mi escritura, diría que trato de ser fiel a los horizontes de experiencia de mis personajes; le doy prioridad a su verosimilitud psicológica. Publico un manuscrito cuando siento que hay consistencia en ese aspecto, no importa, incluso, si la anécdota que cuento tiene algún componente sobrenatural o admite, entre otras, una interpretación fantástica. Tengo, por ejemplo, relatos con fantasmas, pero solo los he publicado si capto veracidad afectiva en ellos, sea en la voz del narrador o en la de los personajes centrales. Y la consistencia a la que me refiero no es incompatible con actitudes o valores contradictorios que pueda tener una criatura de ficción: las personas que conozco siempre recaen en conflictos, contradicciones.

¿Se puede percibir el mundo y reproducirlo sin memoria y sin lenguaje?

Hay un mundo allí, afuera, pero supongo que solo podemos conocer exhaustivamente nuestra percepción de él. Y el conocimiento no se produce sin lenguaje, es decir, sin un sistema de signos. Lo que llamamos realidad suele ser una versión del “afuera” editada por nuestra limitada percepción humana, ya que el universo se compone de un conjunto abrumador de elementos y eventos inabarcables para nuestros sentidos. Incontables cosas ocurren simultáneamente y fuera de nuestro radio de atención; en una oración, no obstante, un signo debe seguir a otro. Hay que considerar, además, que carecemos de signos suficientes para fenómenos que aún no hemos conocido o experimentado y pueden potencialmente existir. Lo que pongamos en las palabras, por consiguiente, solo constituye una selección muy abreviada, lo que significa que debemos resignarnos a las versiones. En resumen: el universo excede los medios expresivos del artista, pero la emoción estética que la obra suscita nos estimula, en cambio, a imaginar o a

intuir la totalidad. La imposibilidad de capturar el todo, de supeditarlo a nuestra expresión, se convierte en un fracaso hermoso, conmovedor. Sintetiza la imperfección que somos.

La ausencia es un espacio silencioso con mucha potencia en sus historias, una elipsis que se hace notar...

A menos que esté endiosado, inflado psíquicamente, me parece que el escritor debe dejar que el silencio se cuele en sus palabras. El silencio, que acaso es el fracaso metafísico al que aludía antes, implica aceptar que nuestros humildes signos no lo comprenden todo, y obedecen a nuestra restringida percepción o experiencia. A medida que vivimos perdemos infinidad de cosas y notamos su ausencia; la madurez consiste en un registro de esas pérdidas. La más importante es asimilar nuestra mortalidad, conformarnos con no ser eternos. En arte, en general, esos espacios silenciosos a los que te refieres nos advierten de un más allá del individuo. A veces, tienen una cualidad numinosa, la de lo ignoto y trascendental; a veces, se encargan de indicar la presencia de lo que está en la sombra, agazapado en nuestro inconsciente a la espera de que lo reconozcamos e intentemos legitimarlo como nuestro.

“El individuo que crea está dialogando con su inconsciente”. ¿En una obra de ficción lo que se escribe está sublimado? Es decir, el ensayo y la crónica son los géneros más veraces.

El ensayo es un ejercicio de la subjetividad individual que a conciencia se exime de autoridad científica o teológica, si entendemos el género en su sentido original renacentista, el de Michel de Montaigne, Francis Bacon y William Cornwallis. La crónica moderna (que no conviene confundir con el género historiográfico medieval que recibe el mismo nombre) es una subespecie del ensayo que surgió cuando este saltó de los libros a las páginas del periódico durante el siglo XVIII inglés, gracias a Joseph Addison y Richard Steele. La crónica

da la sensación de ser veraz, en ella la subjetividad ensayística aborda los eventos del día a día con aparente espontaneidad para convencernos de un argumento personal disimulado, oculto. En la crónica moderna, como en otros subgéneros del ensayo, el componente ficticio se supedita a la persuasión: prima el impulso argumentativo, aunque se presente camuflado con anécdotas y técnicas narrativas.

En un cuento o una novela también hay veracidad, aunque el objetivo es otro, paradójico: imponernos una ficción, dejar en claro la capacidad del lenguaje para suscitar una impresión de vida incluso si sabemos que nos exponemos a un artificio. Lo que nos atrae en el arte es ese acto de magia: una mentira desplegada en un contexto lúdico, previamente acordado, parece tocarnos en lo más profundo, aquello que sentimos como íntimo o auténtico en nuestra psique. Sospecho que para que algo así ocurra, para que una obra artística tenga esa capacidad, el autor debe suspender su “yo”, su voluntad, sus planes, para convertirse en amanuense, secretario o copista de algo que lo supera; el escritor de ficción cuyas obras me estimulan, cuyas obras admiro, parece haber recogido el dictado de una voz que no es la suya. En efecto, he podido darme cuenta de que muchos buenos escritores no llegan a entender del todo lo que han hecho; la lectura del crítico acaba revelándoselo, haciéndoles vislumbrar áreas de su creación que permanecían invisibles. Los antiguos hablaban de musas y de inspiración; hoy tenemos un vocabulario menos religioso para describir lo que ocurre, porque conocemos la existencia del inconsciente. Los artistas, sea cual sea su medio de expresión, se rinden casi totalmente a esos dictados de la otredad, dictados que vienen de un inconsciente más profundo que el subconsciente personal. Y, porque no se trata de un inconsciente privado sino compartido con la colectividad, podemos reconocernos en una novela, una pieza musical, un cuadro de otra persona: como receptores dialogamos con nuestras vivencias a través del arte ajeno y el propio. Creo que a eso me refería.

Percibimos en nuestros escritores la desilusión por el desmem-

bramiento de la sociedad, sin embargo, en una entrevista afirma: “Los escritores, específicamente, de una u otra manera, están captando que hemos sido prisioneros de algo que ni siquiera vimos, que ni siquiera hemos podido usar” ¿Qué es eso que no se ha visto?

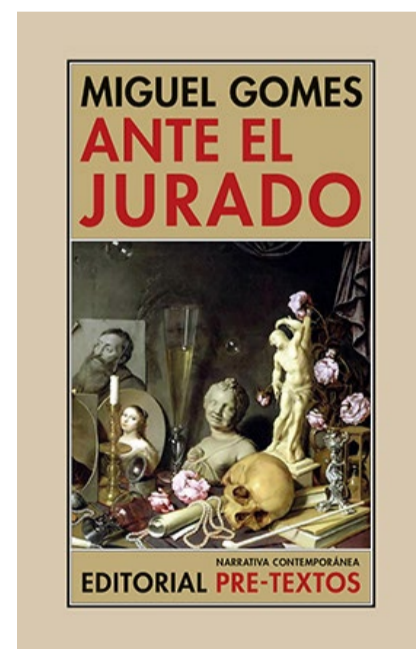
Me parece que dije eso hablando no de los escritores en general, sino de los que hemos conocido la Venezuela anterior a 1983 y hemos estado vinculados emocionalmente a los cambios tan drásticos que se produjeron después. El espejismo desarrollista fue desintegrándose en los ochenta; ya para 1989 empezó a hacerse demasiado claro, y en 1992 era un hecho. Se trató de una gran regresión a la anomia; el vacío que las frágiles instituciones democráticas no lograron llenar fue pronto ocupado por el caudillismo, ese umbral político entre la sociabilidad feudal y la moderna. Un umbral que juzgábamos superado, sin que así fuese: éramos víctimas de una ilusión colectiva; creíamos que la modernidad petrolera había triunfado, pero hemos ido comprendiendo que había sido endeble y ocultaba viejas amenazas. Al menos hoy la mayoría se ha desengañado y sabe que hay mucho que hacer; ninguna solución mágica, me parece, nos va a convencer y tendremos que reconstruir el país tanto material como mentalmente no valiéndonos de atajos o recayendo en el facilismo, sino mediante el trabajo duro y constante.

¿Por qué cree que la fantasía entorpece la aprehensión del mundo?

Hay que recordar el contexto. Cuando dije eso estaba distinguiendo fantasía e imaginación. El sentido que le doy a la palabra fantasía, y quizá pueda encontrar más adelante otro término mejor, es el de un intento de soñar con los ojos cerrados; es una fuga, un escape, a veces codificado por la sociedad (de hecho, la literatura comercial ha organizado un género a partir de esas tendencias de la adolescencia crónica). Lo que llamo imaginación, en cambio, requiere ojos abiertos: opera a partir de nuestras reacciones a la experiencia; consiste en una sensibilidad que transubstancia la memoria y le propone nuevos escenarios. Crea a partir de lo vivido o lo sabido; busca la transformación de la vida en algo que se aproxime un poco más a nuestros ideales o principios. La fantasía, por el contrario, se cierra a esa negociación adulta con el entorno. Repito: tal vez podamos dar con un vocabulario más apropiado para hablar de este asunto.

George Steiner decía que las explicaciones de los economistas, historiadores y sociólogos no le ayudaban “a digerir los hechos”. En su opinión ¿los novelistas sí?

Los economistas, los historiadores y los sociólogos son imprescindibles para entender los hechos: su trabajo se dirige a nuestra razón, le aportan datos. Tenemos que estar muy agradecidos de que así sea. El cuento, la novela, la poesía no pueden sustituir esas disciplinas. Operan de un modo distinto, porque son obras de arte. Por otra parte, la metáfora de Steiner me parece un poco empobrecedora. Lo que el arte nos da sería injusto reducirlo a un digestivo; el arte no es un Frangelico o un Amaretto intelectual. Hay que enfatizar, de paso, que es peligroso estar llevándose al aparato digestivo los hechos de la economía, la historia o la sociología... Lo que una obra artística nos ofrece se sedimenta en nosotros irracionalmente, a lo largo de nuestra vida, modificando y enriqueciendo nuestra intuición del mundo. Los artistas transmiten experiencias puras o potenciales, no hechos, aunque, vanidosamente, algunos artistas proclamen que lo hacen y haya críticos que les sigan la corriente. ●



“carecemos de signos suficientes para fenómenos que aún no hemos conocido”

CELEBRACIÓN >> BENENGELI 2022, INSTITUTO CERVANTES

Rodrigo Blanco Calderón: “..un escritor tiene que buscar la manera menos histórica de devolverle al dolor su condición”

“Creo que al emigrar y perder el contacto directo con mi ciudad y mi país, el terruño se vuelve eso: un objeto de contemplación y de reflexión. Y de ensoñación también”



RODRIGO BLANCO CALDERÓN / ©ISABEL WAGEMANN

KAREN LENTINI GÓMEZ

A Rodrigo Blanco Calderón (Caracas, 1981) lo conocí cuando la vida de estudiante transcurría en nuestra aula 201, en la Universidad Central de Venezuela, un tiempo en el que rebosábamos alegría. Le recuerdo enigmático, siempre discreto, sencillo; con sus ojos escondidos detrás de las gafas, y su voz de locutor solapada en su delgadez. Lo que nunca estuvo oculto fue su sobresaliente ingenio. Después de aproximadamente diez años, me sorprendió encontrarlo en la Feria del libro de Guadalajara 2012, yo ignoraba en quién se había convertido.

Hoy lo veo igual que ayer, la diferencia es la birlada inocencia de aquella época, ahora nutrida de lecturas y curtidura en las aulas; sumado al desconcierto de estar en otro país, que por fuerza se convertiría en nuestra querida casa. En él, permanece la sensatez y la humildad, pese a los reconocimientos y las satisfacciones literarias que quizá ni siquiera se hubiese imaginado.

La obra de Rodrigo a través de los años exhibe su avidez de lector curioso, y la progresión de sus métodos de trabajo; el florecimiento de su lenguaje y su desarrollo de cuentista a “el largo aliento de la novela”. Sus historias tienen un importante reflejo del contexto social y político, pero

para mí, su verdadera trascendencia, está en el artificio para quedarse en el recuerdo, a través de la hondura que proyecta en sus personajes, y la inclusión de esos detalles inolvidables característicos de sus narraciones; solo por señalar algunos: el homenaje a la escritora Elizabeth von Arnim en *Simpatía*, o el juego de los palíndromos con Darío Lancini en *The Night*.

En Rodrigo se nota su interés por crecer, por explorar la amplitud y los matices de las emociones, y por descubrir nuevas maneras de nombrar con precisión, porque no renuncia a lo inefable.

Sin duda alguna es uno de los grandes narradores latinoamericanos contemporáneos, que ha sabido aprender de Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, Ricardo Piglia y Roberto Bolaño, encontrando su propia técnica e inventiva.

De él siempre esperaremos el próximo libro, bien sea para sorprendernos con sus saltos cronológicos, o con la linealidad con la que se deja llevar según el ritmo que pide la historia; en la que además nos dice sin decir, a través de la utilización distinguida de los símbolos, y debajo de los que subyace la pasión de “la otredad que somos”, como lo define el crítico y escritor Miguel Gomes.

Licenciado en Letras, máster en estu-

dios literarios, editor y profesor universitario. Ha publicado los libros de cuentos *Una larga fila de hombres* (2005), *Los Invencibles* (2007), *Las Rayas* (2011) y *Los Terneros* (2018). Ganador del premio Rive Gauche à Paris en Francia, y III Premio Bienal Vargas Llosa, por su primera novela *The Night*.

Desde hace 3 años vive en Málaga, dicta talleres literarios y es articulista del diario español ABC.

Señala que con respecto a *The Night*, *Simpatía* su segunda novela, le ha permitido agudizar en el aspecto psicológico de los personajes ¿Qué carga tienen los personajes para determinar si una obra es realista o no?

En la novela, los personajes son quienes cargan con el peso de la historia. Es en ellos en quienes el lector se fija para la interpretación y a quienes acompaña en el desarrollo de la trama. Son los responsables de la conexión emocional, sin lo cual la lectura se vuelve fallida. En novelas que pertenecen claramente a algún subgénero, como el realismo o la ciencia ficción, el efecto de verosimilitud recae, me parece, en los elementos descriptivos y contextuales.

Comenta en una entrevista que últimamente lee más ensayos ¿Cómo se da la “conexión emocional” en este género?

La conexión con la lectura de ensayos me parece más de orden intelectual. Aunque el pensamiento y la reflexión también tienen su propio registro de emociones. La más intensa, en este sentido, es la de comprender cosas. En un mundo cada vez más complejo, donde cada vez más se nos escapan las claves que determinan nuestras vidas, asimilar uno que otro conocimiento es reconfortante.

¿Cree que el entorno está condicionado solo por lo que se observa y se palpa?

Justo en estos momentos estoy leyendo un libro muy interesante de Peter Godfrey-Smith, *Otras mentes*. El subtítulo es una maravilla y resume bien su objetivo: “*El pulpo, el mar y los orígenes profundos de la consciencia*”. Allí, haciendo un repaso de lo que fue la evolución de la vida de organismos unicelulares a organismos multicelulares, Godfrey-Smith explica que esos primeros organismos se desarrollaron a través de la capacidad de percibir el entorno y emitir señales a otros organismos. Lo que dio paso a otras formas de vida más compleja. Y dice: “La percepción del entorno y la emisión de señales entre organismos dan lugar a la percepción del entorno y la emisión de señales dentro de un organismo”.

Estoy de acuerdo con esto. Creo que es así. La percepción del entorno, la atención hacia lo que nos rodea, es un instinto evolutivo. Y es la base de la introspección, de la individuación, que es siempre una toma de distancia o de perspectiva ante el movimiento conjunto de la especie. Creo que la literatura es el mejor testimonio de esta tensión.

¿De qué manera puede influir el exilio y la distancia en la percepción?

Creo que al emigrar y perder el contacto directo con mi ciudad y mi país, el terruño se vuelve eso: un objeto de contemplación y de reflexión. Y de ensoñación también. El efecto es que todo se desnaturaliza. El propio pasado se vuelve un poco irreal. A veces me sorprende caminando por Málaga y se me cruzan los cables y vienen a mi mente recorridos que hacía por Caracas y todo me parece un sueño: tanto mi vida en Caracas como mi vida actual.

¿Sabría explicar cómo se conforma el lenguaje de una obra que intenta calcar fielmente el mundo?

Si con fidelidad al mundo nos referimos a su aspecto exterior, pues supongo que ese lenguaje se construirá por mera acumulación de datos descriptivos e históricos. En una época donde existe internet, tal recurso se ha vuelto anacrónico. Ahora, si entendemos esa fidelidad desde un punto de vista sensible, pues el lenguaje de esa obra no solo representa un mundo sino que, al nombrarlo, se vuelve ese mundo. Es lo que expresa Borges en la “Parábola del palacio”.

Emilia Pardo Bazán escribió que “la novela es traslado de la vida y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas” Me gustaría saber si usted considera que hay algo más que aporta el autor.

Ramos Sucre decía: “un idioma es el universo traducido a ese idioma”. Prefiero esa frase pues ya sabemos que siempre se pierde algo en las traducciones. Me gustaría pensar que las novelas se construyen precisamente con el bagazo de esos traslados que menciona Emilia Pardo Bazán.

“Durante el interrogatorio, le quebraron una pierna y lo obligaron a arrastrarse por la sala, dando lastimosas vueltas, como una mosca a la que le han arrancado un ala”. Esta es una imagen de su libro *Los terneros*, finalista del Premio de Narrativa Ribera del Duero ¿Podría señalar la diferencia (si la hay) entre la representación y la reproducción?

En algún libro, uno de mis personajes dice que las palabras sobre el dolor también son dolorosas. Con la condición, he pensado, a veces, de que no sean más dolorosas que el propio dolor evocado. Las palabras sobre el dolor corren el riesgo de ser como esas personas que en los velorios lloran a un muerto con más lágrimas y desesperación que los propios familiares. Sin embargo, también es cierto que la sobreexposición al dolor (a través de las redes sociales y las noticias) hace mucho que nos ha anestesiado. Por eso, un escritor tiene que buscar la manera menos histórica de devolverle al dolor su condición. ☹

NOVELA >> ÓPERA PRIMA DE SAMUEL ROTTER BECHAR

Sobre *Nada nos pertenece*

Samuel Rotter Bechar es narrador, ensayista, dramaturgo y productor audiovisual y teatral. Estudió un doble grado en Literatura y Filosofía en Bard College, New York. Nació en Caracas. Desde 2017 vive en Madrid. *Nada nos pertenece* (Oscar Todtmann Editores, 2022) es su primera novela

JOSÉ URRIOLA

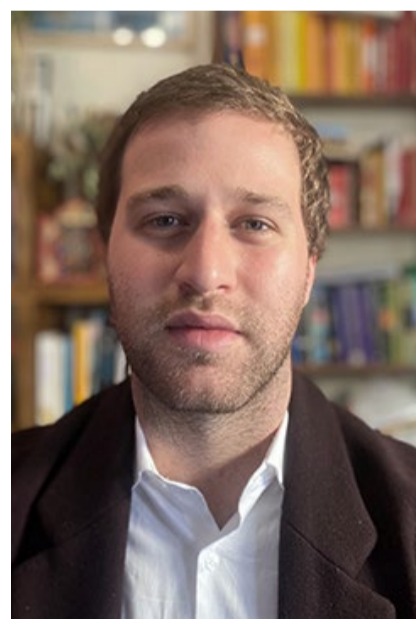
Aseguraba Ludwig Wittgenstein que llamamos identidad a ese relato de nosotros mismos que ha cristalizado en la memoria. No somos otra cosa que criaturas conformadas por palabras, monstruos armados y organizados a partir de narraciones. Narrarse es ordenarse, y es también confeccionarse.

Nada nos pertenece, primera novela de Samuel Rotter, es un artefacto que pone en marcha los mecanismos de la memoria. Y como si se tratara de un juego de matrioshkas, la estructura de esta novela nos va mostrando progresivamente una historia que calza dentro de otra, que a su vez calza dentro de otra historia más grande. Como si se tratara, valga la metáfora, de una película sostenida sobre un largo zoom cinematográfico, donde creemos estar en primer plano, pero que al ampliar la mirada más adelante se convierte en un plano entero y luego esa perspectiva se abre nuevamente para descubrir

el nuevo panorama que nos muestra el plano general.

Samuel no le tiene miedo a la experimentación. Se atreve a jugar no solo con la estructura del relato sino también con el cruce de géneros. A veces estamos ante un texto que parece autobiográfico, luego indaga en los territorios de lo telúrico, lo histórico, lo social y lo político; más tarde se sumerge en lo documental, después en el relato psicológico que coquetea con matices alucinados e incluso fantásticos. Y lo logra, Samuel Rotter en *Nada nos pertenece*, logra con maestría tejer todas esas partes y todos esos retazos de muy diversa naturaleza.

El ejercicio de Samuel, mucho cuidado, no es epidérmico y pirotécnico, pues todo se soporta sobre un espíritu sólido, sobre unos personajes a los que conocemos, nos encariñamos con ellos, nos angustiamos por ellos. Cada muñequita de la matrioshka resulta entrañable y perturbadora a la vez. Para cada una de ellas hay además una banda sonora, una carga cromática, una atmósfera muy bien definida, también alguna obra artística con



SAMUEL ROTTER BECHAR / ©CAROLINA PERELMAN

la cual establece un diálogo.

Nos hallamos ante una novela que propone un pulso entre una fuerza centrípeta (vamos a meternos en la piel y en la mente de estos personajes) y otra centrífuga (oímos su música, viajamos con ellos por esos paisajes, nos sumergimos en las pinturas que tienen un gran valor simbólico para ellos). Viajamos como subidos a una cinta de Moebius hacia el interior y al exterior al mismo tiempo. Como si el tránsito por estas páginas fuera similar al que haríamos dentro

de una obra de esas de arquitectura imposible de M.C. Escher.

“Nada nos pertenece” es una frase que se pronuncia como un *leitmotiv* en momentos cruciales a lo largo de la novela de Samuel Rotter. En esa frase ciertamente hay un desaliento por todo eso que hemos tenido y perdido. Por todo lo que alguna vez fuimos y ya no está, o está pero tan desdibujado que ahora nos resulta irreconocible. *Nada nos pertenece* es también una metáfora del crecimiento y de la madurez. Solemos pensar que somos nuestras posesiones, nuestra obra, nuestro oficio, nuestros familiares, que somos todo aquello a lo que podemos anteponer un pronombre posesivo de primera persona. Pero con la maestra vida nos vamos dando cuenta de que realmente nada nos pertenece, nada de eso somos, excepto una sola cosa: nuestra memoria. Esa carga de recuerdos, experiencias, olvidos, enaltecimientos, embellecimientos, demonizaciones, risas y duelos, que cristaliza en un relato que nos da sentido, nos organiza y acaba confeccionándonos eso que llamamos la identidad. De eso va esta novela. Y vaya que no es poca cosa.

Samuel Rotter con *Nada nos pertenece* se muestra con un narrador lúcido y lúdico, peculiar, arriesgado, auténtico. Alguien a quien definitivamente hay que leer hoy y habrá que seguirle la pista mañana. ☹

NARRATIVA >> PREMIADA NOVELA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Como la sombra que se va

PEDRO PLAZA SALVATI

Una novela es un estado de espíritu”, nos dice Antonio Muñoz Molina en su obra *Como la sombra que se va*, finalista del Man Booker International y ganadora del Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska de la Ciudad de México. Un estado de espíritu que germinó en el año 2012 al percatarse de que nadie le había prestado atención al hecho de que James Earl Ray, el asesino de Martin Luther King, estuvo en Lisboa entre el 8 al 17 de mayo de 1968, a pocos días del acontecimiento que ocasionó un operativo con 3.500 agentes del FBI destinados a seguir su pista. Había llegado a la ciudad huyendo de las autoridades, con un falso pasaporte canadiense, un revólver Liberty Chief calibre 38 y una recompensa de cien mil dólares guindándole de la pechera. Ese fue el génesis de la novela, lo que llevó a Muñoz Molina a escribir un esbozo de relato, un esbozo que culminó en una obra de más de quinientas páginas en las que, como de costumbre, despliega su maestría narrativa.

El autor español se sumergió en una investigación obsesiva sobre la vida de James Earl Ray, propósito que fue enriquecido con la afortunada coincidencia de la apertura de los archivos del caso por parte del FBI. Al estilo de los grandes novelistas de no ficción de tradición norteamericana, de la misma manera en la que Truman Capote se trasladó a Kansas para indagar sobre el asesinato de la familia Cutler y dar a luz a *A sangre fría*, Muñoz Molina permaneció temporadas en Nueva Orleans, Memphis (lugar del asesinato), Tennessee, Mississippi, Arkansas, y en su entrañable Lisboa, siguiendo los pasos de James Earl Ray.

Lisboa es el punto de conexión geográfica de los tiempos cronológicos en los que transcurre la mayoría de los acontecimientos (1968, 1987 y 2012), bajo la égida de dos narradores que son como dos instrumentistas que se alternan solos virtuosos en las primeras trescientas páginas. La historia del asesino se entrelaza con la del novelista, este último con igual peso dentro de la obra: un narrador confesional que relata cómo se las ingenió para escribir el libro que lo llevaría a la fama, *Invierno en Lisboa* (1987). Por si fuera poco, al confesar experiencias de su vida íntima, trata al mismo tiempo sobre el uso de técnicas literarias en la escritura de una novela. Asimismo, la inquietante aparición esporádica pero recurrente de una segunda persona y una suerte de narrador más distante pero que a la vez se ancla en la mente de Martín Luther King, enriquece los puntos de vista. Sería infantil pensar que una novela de Muñoz Molina se pudiera radiografiar fácilmente: estamos ante una obra con múltiples narradores y con una estructura compleja, en el buen sentido del logro literario.

El primer capítulo es una obertura donde se muestran las melodías y armonías que constituirán el soporte y desarrollo de la novela. En el mismo se encuentran muchas claves e imágenes que reaparecen a lo largo del libro. Cada frase ocupa una funcionalidad específica que irá emergiendo como una onda expansiva. Es así como en ese primer capítulo los dos narradores que coparán los tercios del libro se fusionan en uno solo: “El miedo me ha despertado en el interior de la conciencia de otro: el miedo y la intoxicación de las lecturas y la búsqueda (...) La habitación en sombras es cóncava y de techo bajo como una cueva o un sótano o el interior de un cráneo donde se aloja el cerebro de ese alguien que no soy yo”.

A partir de ese inicio, cada narrador ocupará alternativamente un capítulo. Muñoz Molina intenta penetrar la mente de James Earl Ray, cuyo nombre verdadero no aparece en la novela sino hasta la página 382. Hasta ese punto solo emplea las identidades ficticias creadas por el propio asesino. Un criminal que, luego de hacer una

“El autor español se sumergió en una investigación obsesiva sobre la vida de James Earl Ray, propósito que fue enriquecido con la afortunada coincidencia de la apertura de los archivos del caso por parte del FBI. Al estilo de los grandes novelistas de no ficción de tradición norteamericana, de la misma manera en la que Truman Capote se trasladó a Kansas para indagar sobre el asesinato de la familia Cutler y dar a luz a *A sangre fría*, Muñoz Molina permaneció temporadas en Nueva Orleans, Memphis (lugar del asesinato), Tennessee, Mississippi, Arkansas, y en su entrañable Lisboa, siguiendo los pasos de James Earl Ray”



ANTONIO MUÑOZ MOLINA / CREATIVE COMMONS

parada en Londres en su periplo de escape, llega a Lisboa para alojarse en el Hotel Portugal, Rua Joas das Regas, número 4. Solo queda como posible testimonio de sus andanzas por la ciudad el informe de un agente de la policía portuguesa que le había hecho seguimiento a los bares y lugares que visitaba, su encuentro furtivo con una prostituta, todo ello sin saber de quién se trataba; lo hacía por simple sospecha sin encontrar nada de particular en aquel ciudadano “canadiense” con aires de profesor. Al haber poca información verificable sobre su estancia en Lisboa, Muñoz Molina acude, suponemos, a los recursos de la ficción: la invención del pasado o la reconstrucción de la memoria, que es también uno de los temas centrales: 1944, 1949, 1959, 1966, 1967 hasta el jueves 4 de abril de 1968, el día que mataron a Martín Luther King.

A la par del hombre declarado como obsesivo-compulsivo y sociópata tras una evaluación psiquiátrica, está el novelista valiente que confiesa y relata episodios de su vida personal o hechos íntimos, algo que no es común en la tradición literaria española o latinoamericana, acercándose más bien al coraje autobiográfico de *Patrimonio* de Phillip Roth: “Vomitó a chorros en el suelo, en la bañera, en el lavabo en la taza de váter, en el espejo en el que no reconocía mi cara”. No solo para los asiduos lectores del autor andaluz resulta fascinante la admisión de facetas de una vida personal que uno pensaría insospechadas, sino que está relatado de una manera tan magnética que hace imposible no quedar enganchado en la lectura. Nos ubica en 1987 en Granada, recién casado de su primera esposa, cuando trataba de que sus mundos no se cruzaran entre sí: su trabajo como funcionario público (no había encontrado otra forma de ganarse la vida), su familia y la escritura. Nos confiesa de su época en los bares flamencos en los que casi amanecía, intoxicado de alcohol, de lunes a jueves,

donde “todo parece reflejado o sumergido en un cristal turbio, en una claridad convulsa de luces de aceite”, para luego regresar a pasar el fin de semana con su familia. Cuando decide que la única manera de proveer verosimilitud a la novela que casi finalizaba era trasladándose a Lisboa (“quizás la historia no fluía porque era un calco, un enmascaramiento de la realidad”), lo hace solo un primero de enero. No lo acompaña su esposa con un hijo de un mes de nacido. En su primer viaje al extranjero se sentía liberado, como si se elevara en un aerostático.

Trascurridos unos cuatro años luego de su primera visita a Lisboa experimenta dos días vertiginosos en Madrid que marcarían su vida. Ya reconocido como autor, tiene el deber de hacer la presentación de uno de sus héroes literarios, Adolfo Bioy Casares, que había llegado ese mismo día de Argentina. Pero tiene un conflicto de intereses: él, que se consideraba tímido con las mujeres se presenta ahora muy seguro y determinado con la presencia de una periodista pelirroja que invita a la cena con los escritores, y a la que luego le pide que se quede en su habitación. Y nos cuenta con humor: “Habrá un purgatorio donde el suplicio sea una sucesión de cenas españolas”. Es allí en la página 345 que entendemos que esa segunda persona que se desliza repetidamente es la voz que le habla a la periodista, la que habría de ser su acompañante esa noche tórrida madrileña y, en apariencia, la misma que emerge a través del tiempo en la Lisboa de 2012. No solo había presentado a Bioy Casares y se había encontrado al amor de su vida, sino que también había recibido una invitación a conocer a Onetti al día siguiente, de parte de Dolly, la esposa de este último que había estado en la presentación de Bioy Casares. Trasnocchado y casi en una suerte de continuidad sonámbula y convulsa, Muñoz Molina se dirige a la casa en Madrid de un Onetti maltratado en su lecho de enfermo, casi in-

móvil, con los dedos amarillos de tanto fumar, con el aliento signado por el alcohol, pero con la lucidez que lo caracterizaba. En un par de días conoce a dos de los tres escritores, junto con Borges, que más influyeron en su carrera literaria, así como a su futura esposa.

El novelista nos va aportando, a lo largo de la obra, herramientas y observaciones sobre la creación literaria: “Los mejores nombres se encuentran en las lápidas de los cementerios”; “Equivocarse en el nombre es condenar a un personaje a la inverosimilitud”; “Ni un solo día me he sentado a escribir sin una sensación abrumadora de imposibilidad y desánimo”; “La ficción unas veces quiere suplantar a la realidad y otras se conforma con añadirle pormenores secundarios”; “Una novela se escribe para confesarse y para esconderse”; “Escribir una novela es una tarea de fronteras entre la memoria y la imaginación”; “Quizás no hay mejor principio que una enunciación impersonal de hechos muy precisos”; “Escribir es dejar cosas no dichas, indicios que se completarán en la imaginación del lector”.

Al hablar de la imaginación del lector, el mismo no se imagina la forma en que la novela empieza a mutar a partir de la página 287. Ya no es la na-

rración alternada entre el asesino y el novelista, sino que surge la escritura fragmentaria en una Lisboa del 2012, que podría ser la misma de 1968 del asesino o la de 1987 del novelista. Los siguientes dos capítulos están dedicados sucesivamente al asesino, sobre el instante cuando desde una casa de huéspedes disparó hacia la terraza del Lorraine Motel para acertar el tiro que llegaría a atravesar la mandíbula, el cuello y la columna vertebral de Martín Luther King; el error que cometió cuando dejó caer el rifle con sus huellas dactilares, cubierto por una colcha; la fuga en el Mustang. “No recordaba haber oído el disparo”, afirma Earl Ray, lo que trae de nuevo el tema de la invención del pasado o la reconstrucción de la memoria. El siguiente capítulo habla sobre un tema que habrá de aparecer en distintas partes de la novela, como unas semillas sobre un césped, el tema del porvenir. Al hablar del porvenir el novelista admite haberse emborrachado al punto que casi fallece. Este momento marca su vida y deja de beber, solo lo hace de forma moderada a partir de ese momento y descubre que “sin el alcohol la excitación de escribir se sostenía durante mucho más tiempo”.

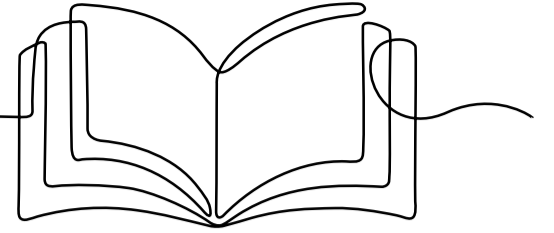
Cuando se acerca a la página cuatrocientos, el novelista empieza a elucubrar sobre cómo debe terminar la novela. “Una historia exige un final”. Cuando insiste en distintas formas en las que puede darle punto final a la novela, el lector se da cuenta de que sobre sus manos restan unas ciento cincuenta páginas: ¿cómo puede estar hablando del final en este momento? ¿Qué viene luego? “Un final es un reposo”. ¿Pero cómo reposo si falta lo que falta?, insiste en preguntarse el lector. Momento en el cual la obra muta a un animal distinto con una serie de capítulos magistrales, quizás el pináculo de la novela, junto a los de corte confesional del novelista que le preceden.

(Continúa en la página 9)

“Cada frase ocupa una funcionalidad específica que irá emergiendo como una onda expansiva”

RÉCIPE PARA GOLOSOS

Bernhard Schlink: ni desproporción, ni secretos



NELSON RIVERA

En 1995 se produjo el ingreso de Bernhard Schlink (1944, Alemania) a la esfera del reconocimiento internacional. Antes había publicado cuatro o cinco novelas policiales (una de ellas, a cuatro manos con Walter Popp), hasta que *El lector* lo elevó a un alto peldaño. Recibió premios en Italia, Francia, Estados Unidos y varios en Alemania, así como cientos de miles de lectores en 40 lenguas.

En *El lector* —así la recuerdo— había una melancólica sombra a punto de caer: en el incierto vínculo entre el joven y la mujer que vivía sola; en los rituales que cumplían antes de hacer el amor; en el fatídico silencio que los distanciaba; en la irrupción del Holocausto en la historia, que redimensionaba los asuntos en debate. Con aquellas dudas, dilemas e inaprensibles emociones, Schlink —jurista, profesor universitario y juez— tejió la breve narración, que tenía la virtud de no cerrar todas las interrogantes esenciales.

No he leído las cinco novelas (*El regreso*, *El fin de semana*, *Mentiras de verano*, *Mujer bajando una escalera* y *Olga*), ni la colección de cuentos (*Amores en fuga*), libros traducidos al español, que fueron publicadas desde entonces. Pero he vuelto a Schlink con *Los colores del adiós*, colección de nueve relatos, publicada este año.

Comparten un sello: el autor dispone sus casos —estuve a punto de escribir sus *tipologías*— como quien arregla una mesa para un gran banquete: el mantel impoluto, los vasos brillantes, las servilletas dobladas con esmero, platos y cubiertos relucientes, todo en distribución milimétrica. Cuando la ocasión lo exige, incluye un centro de mesa con flores naturales. Quien se asome, podrá verificarlo: no falta nada. Relatos almidonados, planchados con paciente profesionalismo.

Estos paquetes de todo-en-su-lugar, en el que interactúan dos, tres o cuatro personajes; donde el perfil de los hechos está —como si las realidades fuesen normas estilísticas— delineado con un cútter afiladísimo; ese tono en el que Schlink ejerce sus dones de hombre hospitalario e imperturbable —un justo, un jurista, un juez—, marca el transcurrir de las historias. Pru-



BERNHARD SCHLINK / ©WALTER POPP

dencia, morosa elegancia que impide que las energías se precipiten, ciertos asomos a las motivaciones de los personajes —las que conocen o las que se descubren durante las respectivas narraciones—, son algunas de las señas de *Los colores del adiós*.

Sorpresivamente —no sé si se trata de un recurso estilístico frecuente en la obra de Schlink—, en las nuevas piezas, el autor inserta ramilletes de auto preguntas, como si las necesitara

para ubicar al personaje o al lector o a sí mismo. Preguntas que son como carteles que indican hacia dónde debe enfocar su atención quien lee. Me pareció que, en vez de acciones, son la previsible energía que empuja el avance del relato. Tienen algo de retórica, muestras que podrían incluirse en una cartilla. Un ejemplo. En “Picnic con Anna” —Anna ya ha sido asesinada—, escribe el narrador: “¿O acaso yo pensé que se lo tenía mereci-

do? *El asesinato no, pero ¿los golpes? ¿Y por qué no pude llamar al médico de urgencias? ¿Qué me lo impedía? ¿El miedo a que pudieran rastrear la llamada al médico y a que descubrieran que me había limitado a mirar? ¿Qué me había limitado a mirar no porque todo fuera demasiado rápido y no entendiera lo que estaba pasando ni supiera lo grave que era, sino porque creía que lo merecía? ¿Tenía miedo a que se me notara en la cara?*”. Schlink



toma el camino más fácil: no imagina acciones que pongan en evidencia los significados de la parálisis del narrador. No trabaja la acción. Se conforma con transcribir los pensamientos del narrador. Preguntas que patinan sobre la superficie.

A diferencia de lo que ocurre en *El lector*, donde el centro, el *secreto narrativo* nunca sale a flote, aquí lo oculto está apenas semioculto. Son secretos obvios. Las problemáticas —la infidelidad de la madre, la joven lesbiana que traspasa ciertos límites para embarazarse, el pasado común de dos científicos con la feroz Stasi en el fondo, la muerte que le revela a un hombre cuán desconocido era su propio hermano—, no alcanzan la intensidad de lo disruptivo. No aparecen como desproporción. Están envueltas en una moderación, en un lenguaje moralmente correcto (Francis Scott Fitzgerald decía que para escribir era condición alguna imprudencia). Lo perdido, lo olvidado y reaparecido, lo pospuesto, lo que pudo haber sido y retorna en forma de castigo, lo que aleja o aproxima al pasado, menos que tragedias inherentes al hecho de vivir, adquieren aquí las proporciones, la tonalidad de lo que es posible manejar de forma apropiada. Y pongo algún énfasis en la palabra tonalidad, porque tuve la sensación de que Schlink derrota a sus narradores: todos hablan de modo semejante. No son reconocibles las diferencias entre uno y otro. Todos parecen conducirnos a la monotonía del mundo, a la obviedad, irrelevancia de los tiempos. ●

**Los colores del adiós*. Bernhard Schlink. Traducción: Juan de Sola. Editorial Anagrama. España, 2022.

Como la sombra que se va

(viene de la página 8)

El asesino toma ahora el lugar del novelista. James Earl Ray escribe en prisión cientos de bosquejos sobre su biografía, una novela que no llega a terminar y que presenta una versión distinta de los hechos, en la que es engañado por un tal Raoul al que señala como el verdadero asesino de Martin Luther King. Ahora James Earl Ray es Antonio Muñoz Molina trabajando en una novela: “Escribía inclinado sobre una mesa metálica (...) Organizaba series meticulosas de hechos comprobables e introducía en ellas, tentativamente, un dato ficticio”. En su bosquejo de novela, Earl Ray no se presenta como un conspirador y mucho menos como un asesino. De hecho, afirma haberle dicho a Raoul “que no sabía quién era Martin Luther King”. Earl Ray había sido engañado para que estampara sus huellas dactilares en el rifle, y por eso Raoul dejó a propósito en el piso la colcha con el fusil después de accionar el arma, con la única intención de inculparlo. Earl Ray lo esperaba en el Mustang, se monta en el carro y, al

poco tiempo, le pide que se detenga para lanzarse fuera del mismo y dejarlo solo en la huida. (De acuerdo a informaciones que se pueden obtener en internet, los sucesores de Martin Luther King no consideran a Earl Ray como el asesino. Dexter King se reunió con este en 1997 y le dio apoyo con la esperanza de que consiguiera un juicio justo, todo ello aunado a las numerosas teorías conspirativas urdidas en torno a la participación del gobierno americano en el abominable hecho. En 1979 el reverendo Jesse Jackson, que estaba con Martin Luther King en el Lorraine Motel el día del asesinato, afirmó que no creía que James Earl Ray fuese el responsable de la muerte. Pero todo son hipótesis y especulaciones y el FBI siempre consideró el caso como cerrado. La existencia de Raoul nunca pudo ser comprobada).

El siguiente paradigma narrativo inicia así: “He buscado su rastro en Lisboa y ahora lo busco en Memphis”. El novelista impone acá la autoridad del que ha sido testigo de la reconstrucción de los hechos en el lugar en que ocurrieron. Visita el Lorraine



Motel que tanto ha visto en fotos y videos. “La habitación 306 hacia el centro, en la primera planta, se distingue por una corona de flores blancas y rosas colgadas en la baranda, justo donde Martin Luther King tenía apoyada las dos manos cuando sonó el disparo”. Un disparo que se oyó a las 6:01 pm. También visita el Museo de los Derechos Civiles. De nuevo el tema de la realidad, la imaginación, la ficción,

la memoria, la reconstrucción del pasado. La bala, el rifle, la habitación 5B de la casa de huéspedes desde donde se efectuó el disparo, el revólver Liberty Chief 38: “Todo lo reconozco y sin embargo nada es exactamente como lo había imaginado”.

Hacia el final, Muñoz Molina toma una nueva voz narrativa, más distante y objetiva, más testimonial si se quiere, sustentada de la investigación y la lectura abundante. El novelista ahora se aferra, como si se tratara de una novela breve independiente del conjunto que ha arrojado al lector ya casi 450 páginas, al punto de vista de Martin Luther King en ese fatal día de la historia de los derechos civiles americanos. Se transfiere el punto de atención del victimario a la víctima. Narra de manera magistral los acontecimientos del día en que muere el Doctor King, y lo humaniza, lo hace palpable al lector: un personaje deprimido, cansado, sin muchas ganas de asistir a la convención de huelguistas que lo había llevado a Memphis; que planea el encuentro furtivo a la medianoche, luego de la cena a la que debería asistir, con una mujer que llega conduciendo a Memphis y que reserva una habitación en el mismo motel; lo retrata como un pastor al que le encanta la comida grasienta y codearse con los ricos de la Quin-

ta Avenida en Nueva York, el Doctor King, PhD de la Universidad de Boston, que había engordado mucho en los últimos tiempos, no por los placeres de la comida sino por la ansiedad: bebía más de la cuenta, fumaba hasta que le dolían los pulmones, fatigado de una lucha que no se terminaba nunca. Siempre aparecía con su bigote distinguido a la antigua, con su traje impecable. Muñoz Molina lo convierte en un personaje con el que uno se siente cercano bajo un férreo apego a los datos reales de ese día histórico. Y afirma: “No hay figura pública que no sea la de un impostor”.

La novela culmina de manera fragmentaria, se pasea el novelista en el presente en Lisboa, entre él mismo, James Earl Ray y Martin Luther King, sobre las reacciones de las masas enardecidas, las especulaciones sobre la supuesta inocencia del asesino, se entremezclan las realidades, los sonidos del tranvía de Lisboa que se parecen a los sonidos del tranvía de Memphis. Nada es nunca como uno se lo había imaginado. Al tomar ese tranvía nos dice: “He salido de la casa pero no del libro en el que llevo tantos meses viviendo”. ●

**Como la sombra que se va*. Antonio Muñoz Molina. Editorial Seix-Barral. España, 2014.