



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Karla Alejandrina Planter Pérez
Rectora General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Jaime Federico Andrade Villanueva
Vicerrector Adjunto Académico y de Investigación

César Antonio Barba Delgadillo
Secretario General

Daniela Yoffe Zonana
Coordinadora General de Extensión y Difusión Cultural

Virginia Guardado Valdez
Coordinadora de Artes Escénicas y Literatura

Luvina

Silvia Eugenia Castillero Manzano
scastillero@luvina.com.mx
Directora

Víctor Ortiz Partida
vortiz@luvina.com.mx
Editor

Iván Soto Camba
isoto@luvina.com.mx
Editor

Xitlalitl Rodríguez Mendoza
xrodriguez@luvina.com.mx
Corrección

Andrés Gómez Servín
Diseño

Paola Llamas Dinero
Edición del sitio web

Griselda Olmedo Torres
golmedo@luvina.com.mx
Administración

Luis Armenta Malpica | Jorge Esquinca | Verónica Grossi
Josu Landa | Baudelio Lara | Ernesto Lumbreras
Antonio Ortuño | León Plascencia Ñol | Laura Solórzano
Sergio Téllez-Pon
Consejo editorial

José Balza | Adolfo Castañón | François-Michel Durazzo
José María Espinasa | José Homero | Christina Lembrecht
Jaime Moreno Villarreal | Luis Panini | Francisco Payó González
Vicente Quirarte | Patricia Torres San Martín
Carmen Villoro
Consejo consultivo

Programa Luvina Joven

Talleres de lectura y creación literaria
en el nivel de educación media superior
Paola Llamas Dinero
luvinajoven@luvina.com.mx

Luvina, año 29, núm. 121, invierno de 2025 es una publicación trimestral editada por la Universidad de Guadalajara a través de la Coordinación General de Extensión y Difusión Cultural, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco Juan José Arreola.

Periférico Norte Manuel Gómez Morín 1695, piso 6,
colonia Belenes, 45100, Zapopan, Jalisco, México.
Teléfono 33 3044-4050

www.luvina.com.mx, scastillero@luvina.com.mx

Editor responsable: **Silvia Eugenia Castillero**

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:
04-2006-112713455400-102 e ISSN 1665-1340,
proporcionados por el Instituto Nacional del Derecho de
Autor. Licitud de título 10984 y Licitud de contenido 7630,
ambos otorgados por la Comisión Calificadora de
Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría
de Gobernación.

Impreso en los talleres de Libros en Demanda, Periférico
Norte 940, colonia Lomas de Zapopan, 45130, Zapopan,
Jalisco, México.

Este número se terminó de imprimir el 27 de noviembre
de 2025 con un tiraje de 800 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no
necesariamente reflejan la postura del editor de
la publicación. Queda estrictamente prohibida la
reproducción total o parcial de los contenidos
e imágenes de la publicación sin previa autorización
de la Universidad de Guadalajara.

Citlalli Ixchel Sandoval
Ana Vera Orozco
Comunicación digital

Comercializadora GBN
Distribución
Teléfono 55 5618-8551
comercializadoragbn@yahoo.com.mx
comercializadoragbn@gmail.com

Julio Vaquero
Imagen de portada

Christian Castañeda
@xianofthedeath
Ilustraciones

www.luvina.com.mx
fb: /RevistaLuvina
ig: @luvinaudg

François-Michel Durazzo
Editor invitado de textos
en catalán

La realización del
dossier monográfico de
autores catalanes contó
con ayuda del Institut
Ramon Llull

IIII Institut
ramon llull



«**Barcelona, la ciudad** que dormía junto al mar, despertó una mañana dispuesta a conquistar el futuro», así describe Eduardo Mendoza esta bella y enigmática ciudad, fundada desde el siglo I a.C. sobre el Mediterráneo y cuyo florecimiento durante la época medieval la llevó a ser una de las más importantes de la Corona de Aragón, con un creciente comercio marítimo y una intensa vida artesanal. Con la modernidad y su expansión más allá de las murallas, «las calles se ensanchaban, las casas brotaban como setas, y el sonido del martillo y el pico se mezclaba con el ruido de las ruedas de los carruajes y el grito de los vendedores» (Narcís Oller). Barcelona se transformó en una metrópoli cosmopolita y un centro artístico. Ciudad de cambios y contrastes, ciudad industrializada y rica gracias al progreso, pero poblada, también, por desigualdades.

En las páginas de **Luvina**, los lectores transitarán por varias Barcelonas, a través de muy diversos textos literarios—todos extraordinarios—. Poemas, narrativa, ensayo; la vitalidad de esta literatura forma el entramado metafórico de una ciudad

multifacética desde la que surgen voces distantes entre sí, miradas críticas y descripciones directas. Surgen barrios y situaciones que sólo ciertas ciudades logran inspirar en los escritores que las habitan.

Los movimientos literarios que contribuyen a la riqueza de la literatura escrita y publicada en Barcelona la han convertido en uno de los centros neurálgicos de la cultura europea desde hace más de un siglo. Escritores cuya producción no ha dejado de crecer desde la dictadura. Voces exigentes, herederas de las vanguardias del siglo pasado, como el simbolismo, el existencialismo y, en menor medida, el realismo.

El lector encontrará poemas de una gran intensidad, historias sorprendentes que van más allá de la anécdota para llevarnos a reflexionar sobre el sentido de la existencia, ensayos que abordan la cuestión de la lengua, la literatura, la relación con los otros y sobre todo el lugar de Barcelona en la cultura mundial.

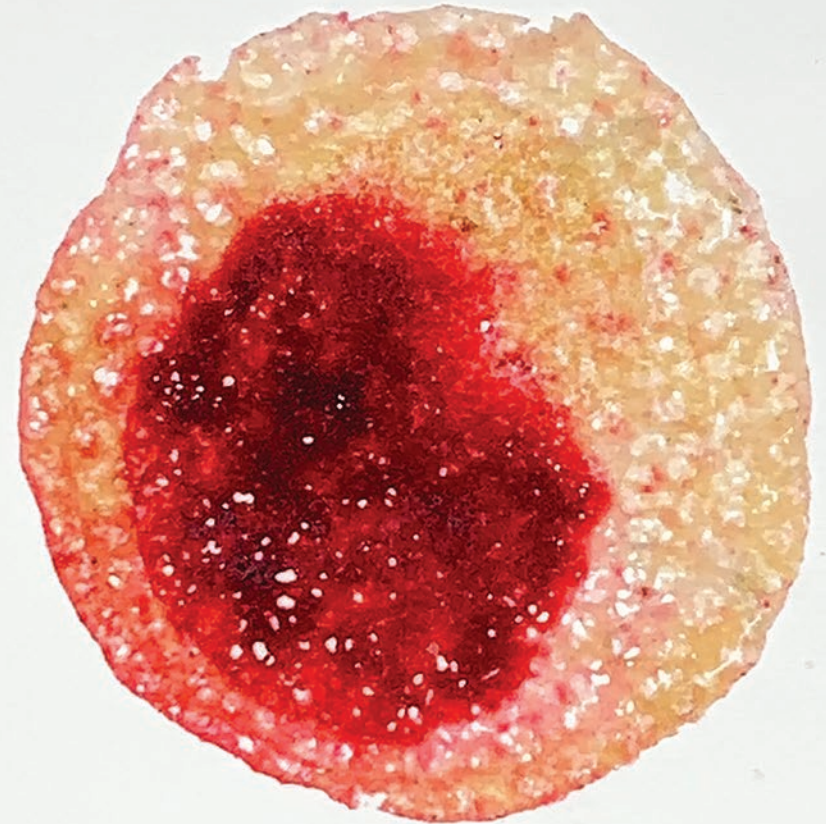


Luvina 121

Poemas	8
Mireia Calafell	
Arre Batinga	11
JIS	
Todo es blanco	12
Xavier Mas Craviotto	
Poemas	20
Gabriel Planella	
Tienes que saber una cosa	24
Jordi Puntí	
Poemas	28
Blanca Llum Vidal	
Noche del olvido	33
Mercè Ibarz	
Arnau [Fragmento]	41
Adrià Targa	
Claro como un espejo	45
Antònia Vicens	
Tarot reading	50
Lluís Calvo	
La última vida	54
Miquel de Palol	
Poemas	61
Àngels Marzo	
Diccionario de genios desconocidos [Fragmento]	66
Manuel Baixauli	
La madre incompleta [Fragmento]	71
Bel Olid	
Altres Semideus [Selección]	76
Anna Gual	
12 de febrero [Fragmento]	79
Núria Cadenes	
L'ala fosca [Selección]	85
Chantal Poch	
Te dejo, amor, en prenda el mar [Fragmento]	88
Carme Riera	
Recuerdo emergente	94
Cèlia Sánchez-Mústich	
Poemas	101
Susanna Rafart	
El espacio público en común es indisociable del pluralismo	103
Xavier Antich	

Los lugares donde durmió Jonás [Fragmento]	106
Adrià Pujol Cruells	
Insomne vida sonora [Selección]	111
Mercè Claramunt Diego	
Un caballo de Troya.	113
La trampa de la lengua común en un Estado plurilingüe [Fragmento]	
Jordi Martí Monllau	
Quien lucha contra los monstruos	118
Sira Abenoza	
Poemas	124
Jaume Pont	
La riada	126
Julià de Jòdar	
La azotea azotada [Fragmento]	134
Núria Perpinyà	
La vista als dits [Selección]	139
Joan Todó	
La intrusa [Fragmento]	142
Irene Pujadas	
Poemas	150
Antoni Clapés	
Hilos. Cartas sobre el confinamiento, la vigilancia y la anormalidad	152
Ingrid Guardiola y Marta Segarra	
El archiduque [Fragmento]	163
Eduardo Mendoza	
Algunos malentendidos de la modernidad	170
Javier Cercas	
Trizas [Selección]	178
Carlos Zanón	
Polilla [Fragmento]	180
Alba Muñoz	
Las fieras [Fragmento]	184
Clara Usón	
Yo era un chico [Fragmento]	187
Fer Rivas	
Mística y surrealismo	191
Victoria Cirlot	
Tentativa de agotamiento de la ciudad de Barcelona [Fragmentos]	200
Pablo Martín Sánchez	
Tu nombre	213
Juan Bautista Durán	
PREMIO FIL DE LITERATURA EN LENGUAS ROMANCES	
Dany Laferrière y las metáforas del exilio	221
Amin Maalouf	

	ARTE	
Julio Vaquero. La pintura es materia, memoria en el tiempo		XIII
Víctor Ortiz Partida		
	PÁRAMO	
Robertson, ilusionista		234
María Negroni		
Recordamos la revista <i>Oráculo</i>, a 25 años de su primer número		235
Xitlalitl Rodríguez Mendoza		
Guadalajara en escena: bonanza local y lecciones desde Barcelona		237
Belinda Lorenzana		
<i>Uniformis</i> o de cómo mudar de uniforme o de casa		239
David Anuar		
<i>De las prolongaciones de lo humano</i>		241
Josu Landa		
Francisco y Cercas hasta el fin del mundo		246
Sergio Téllez-Pon		
Martín y Raúl, barceloneses adoptivos		252
Alfredo Sánchez Gutiérrez		
Mesa de novedades		254
Barcelona bajo la óptica extranjera: entre el deslumbramiento y el desencanto		256
Hugo Hernández Valdivia		
Penélope Clot: Paisajes interiores, paisajes universales		258



Las piezas de Penélope Clot aparecen en las páginas 7, 19, 27, 44, 53, 60, 199, 212, 225 y 231

Mireia Calafell

Barcelona, Catalunya, 1980. Su libro más reciente, *Si una emergència (Proa, 2024)*, recibió el Premio Carles Riba.

VERSIONES DEL CATALÁN DE LA AUTORA

SIMULACRO

Tú, que puedes recorrer
el mundo dentro de la pantalla,
decir con exactitud
cuál es el tono del azul
de la Praia do Sono, en Paraty,
si ya ha llegado el verano a la Camarga,
cómo mueve ligeramente los olivos
el viento en Astypalea,
piensas a menudo en la abuela,
que aunque nació en una isla
nunca se bañó en el mar.

*Mira, querías decirle ahora,
hemos acertado distancias
pero seguimos igual:
tenemos al alcance el agua
y no sabemos mojarnos.*

SIMULACRE

Tu, que pots recórrer / el món dins la pantalla, / dir amb exactitud / quin és
el to del blau / de la Praia do Sono, a Paraty, / si ja ha arribat l'estiu a la
Camarga, / com mou lleugerament les oliveres / el vent a Astypalea, / penses
sovint en l'àvia, / que tot i néixer a una illa / mai no es va banyar al mar. //
*Mira, voldries dir-li ara, / hem escurçat distàncies / però seguim igual: /
tenim a tocar l'aigua / i no ens sabem mullar.*

BALLENAS FRANCAS

Qué delicia el juego de las ballenas
cuando no había especies ni hemisferios.
Cuánta complicidad bajo la mar
antes del estallido, de la estampida,
de aquel huir sin saber por qué
hacia otros océanos y separarse,
de aquel partirse el hielo inexplicable.
Y ya nunca más los días sin tiempo
donde lo único importante era saltar,
y ya nunca más fueron regalos las olas
sino un recordatorio de distancias,
el dolor constante de quien ha perdido al otro.

Se querían, yo sé que se querían.
Es fácil reconocer en tus ojos
el movimiento tectónico del adiós,
la angustia en la mirada de las bestias,
cuán altos eran los saltos que tú y yo dábamos.

De Nosaltres, qui (LaBreu Edicions, 2020).

BALENES FRANQUES

Quina delícia el joc de les balenes / quan no hi havia espècies ni hemisferis.
/ Quanta complicitat sota la mar / abans de l'espetec, de l'estampida, /
d'aquell fugir sense saber per què / cap a altres oceans i separar-se, / d'aquell
partir-se el gel inexplicable. / I ja mai més els dies sense temps / on tot el que
calia era saltar, / i ja mai més foren regals les ones / sinó un recordatori de
distàncies, / el dolor constant de qui ha perdut l'altre. // S'estimaven, jo sé
que s'estimaven. / És fàcil reconèixer en els teus ulls / el moviment tectònic
de l'adeu, / l'angoixa a la mirada de les bèsties, / com d'alts eren els salts que
tu i jo fèiem.

PRESENCIA

no temas el viaje las noches fuera de casa
camina y no te detengas que te hagan daño los pies
que te duela el corazón vete muy lejos
alcanza todas las cimas cruza el mar los océanos
no tengas miedo nunca sabrás qué es la soledad:
en el paisaje más remoto encontrarás vestigios
estés donde estés el rastro de alguien
entre la maleza un corcho bolsas en el agua ✕

De *Si una emergencia* (Proa, 2024).

PRESÈNCIA

no temis el viatge les nits fora de casa / camina i no t'aturis que et facin mal
els peus / que et faci mal el cor ves-te'n ben lluny / fes tots els cims creua
la mar els oceans / no tinguis por mai no sabràs què és la solitud: / en el
paisatge més remot hi trobaràs vestigis / siguis on siguis el rastre d'algú
altre / entre els matolls un tap bosses a l'aigua

ARRE BATINGA



JIS

Guadalajara, Jalisco, 1963. Su libro más reciente es
Gato encerrado (Grijalbo, 2024).

Todo es blanco

Xavier Mas Craviotto

Navàs, Cataluña, 1996. Este cuento forma parte del libro *Animals inexpressius* (L'Altra Editorial, 2025).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DEL AUTOR

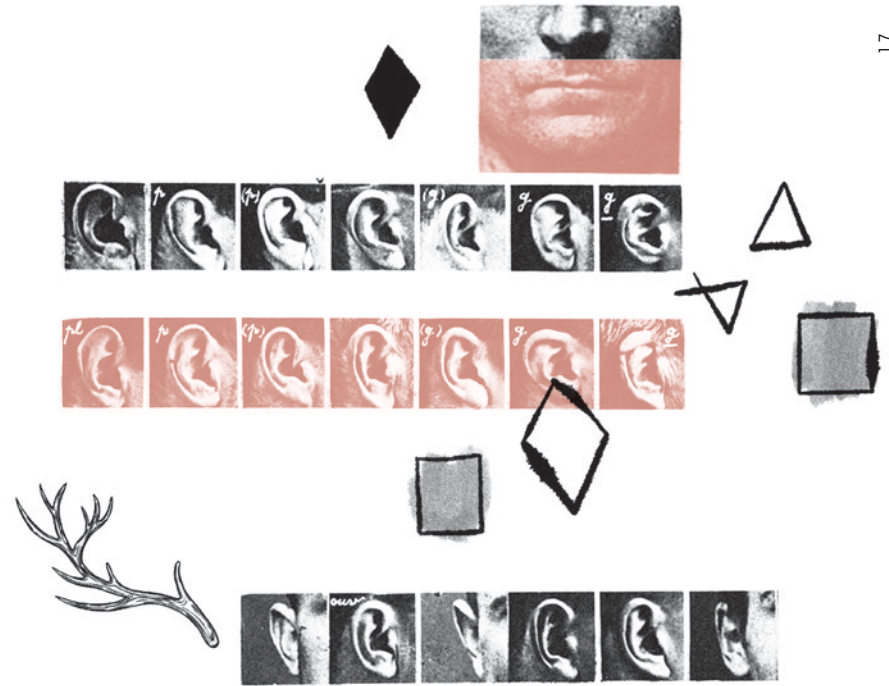
Todo es blanco. En un susurro, el hombre le dice al niño que tienen que buscar el silencio. Que el silencio se esconde. Se esconde como los ciervos y como los zorros. Se esconde dentro de las madrigueras y dentro de los árboles. Se esconde bajo tierra como los topos. Se esconde en lo más profundo del bosque y en lo más hondo de las personas. El hombre le dice al niño que sin el silencio no podrán lograrlo. Que el silencio es muy importante. Que hay que encontrar un silencio que sea tan silencio que se pueda oír como si fuera otro ruido más. El silencio es transparente. Y por eso normalmente no se ve. Pero cuando se hace visible, el silencio se vuelve de color blanco. El niño mira el bosque, cubierto de nieve. Mira el mundo con toda esa nieve sobre los hombros. Debe de pesar, toda esa nieve, sobre los hombros del mundo. Toda esa nieve amontonada sin orden en las ramas de los árboles, acumulada sobre las rocas, sobre los arbustos, sobre las hojas, desparramada sobre las madrigueras, encima de todos los troncos y de todos los tocones. Le impresiona ver toda esa nieve, y le recorre

un escalofrío parecido al que sentirá muchos años después, cuando vea un iceberg inmenso muy de cerca por primera vez en la vida. Todo es blanco. Un blanco resplandeciente, cegador. Un blanco que hiere los ojos, como una ceguera. El sol empieza a filtrarse, lento, entre la sombra de las ramas y hace que la nieve centellee, dibujando geometrías imposibles sobre todas las cosas. Rombos y cuadrados y triángulos y pentágonos de color amarillo. El hombre camina con esfuerzo, levantando mucho las piernas. Con cada paso que da, el pie se le hunde en la nieve hasta media pierna. Como si el mundo intentara tragárselo una y otra vez sin conseguirlo. El niño, detrás de él, tiene dificultades para seguirle el paso. Maldice internamente sus piernas cortas y sus pies pequeños. Tiene frío y calor al mismo tiempo: un iceberg en llamas. Nota pinchazos irritantes y persistentes en la raíz del cabello. Como insectos. El hombre se vuelve hacia él un momento, le lanza una mirada grave, con las cejas compasivas y la boca torcida en una mueca entre resignada y empática, y le dice que se dé prisa. El niño se detiene, se recoloca el guante de la mano izquierda y suspira. El vaho se le arremolina delante de los ojos, blanco y vaporoso. Mira hacia arriba. Las ramas negras, agrietando el cielo inmaculado, del mismo color que la nieve. El cielo blanco y la tierra blanca. La tierra como un espejo del cielo. O el cielo como un espejo de la tierra. El niño recobra el vigor, y en un impulso de energía imprevista, echa a correr para alcanzar a su padre. Llevan las botas mojadas y los abrigos abrochados hasta el cuello. El niño le pregunta al hombre cuándo encontrarán el silencio. El hombre le manda callar, y le dice que el primer paso para encontrar el silencio es no decir nada. Tenemos que encontrar un silencio tan limpio como la nieve. Un silencio que sea como el cielo y como la tierra. Un silencio sin ruidos. Un silencio sin palabras. Un silencio sin nada. Un silencio que sólo sea silencio. Y el niño le pregunta cómo sabrán, cuando lo encuentren, que ese silencio es el que buscan. El hombre le dice que lo sabrán. Que podrán oírlo. Lo oiremos en los oídos, bajito, como un secreto. Y será de color blanco. Y siguen avanzando con dificultad entre los abedules pelados y las cortezas rugosas y heladas. El niño observa los ojos concentrados del hombre, unos ojos del color del ámbar, con las pupilas negras y pequeñas, como mosquitos atrapados en resina fósil. Unos ojos del color del fuego. Encendidos como una hoguera. Ardientes como brasas vivas. Unos ojos que buscan, que no se detienen, que se mueven en imperceptibles latidos nerviosos de un lado a otro del bosque en busca de cualquier indicio de vida. El hombre lleva la escopeta colgada a la espalda. El niño, que vuelve a quedarse atrás, la

observa con un respeto silencioso y prudente. La correa de cuero le cruza en diagonal desde el hombro izquierdo hasta la cadera derecha, y el arma, vertical, dura y brillante, apunta al cielo y se balancea mientras el hombre camina. El niño tiene ganas de quitarse las botas. Se siente los pies entumecidos. De repente le da miedo que le haya entrado nieve, porque cuando se quite los calcetines tendrá las plantas de los pies arrugadísimas, como el rostro de un anciano centenario, como la corteza de un árbol longevo. El hombre se detiene de golpe. El niño lo mira, expectante: las piernas ligeramente flexionadas y en tensión, el torso rígido, los ojos pacientes. Y en voz baja pregunta al hombre si ha oído el silencio. El hombre alarga el brazo y le muestra la palma de la mano, con los dedos extendidos. La mano suspendida en el aire, marcando una distancia. El niño entiende que ese gesto y esa mano quieren decir que se calle. El hombre estira el cuello y ladea un poco la cabeza. Ha perdido los ojos en un punto impreciso de la nieve. El hombre y el niño están tan quietos que pasan a formar parte del paisaje inmóvil y silencioso que los rodea. Todo es blanco. También el silencio. El silencio es de color blanco. Blanco porque el blanco no parece un color, pero lo es. Igual que el silencio, que no parece un sonido, pero lo es. El hombre, con movimientos cautelosos, lentos y precisos, echa el hombro hacia delante en un gesto imposible, como si fuera a dislocárselo, como si el omóplato fuera a desprenderse y salir volando como un disco. Con las manos sigilosas, coge la escopeta y se la descuelga sin hacer ruido. Se arrodilla sobre la nieve. Alarga los brazos y, sosteniendo el arma con una firmeza de plomo, apunta hacia adelante. El dedo inmóvil sobre el gatillo. El corazón del niño late con una impaciencia muda. La sangre le entra y le sale de los ventrículos a borbotones. Una ola de calor le sube de los pies a la cabeza y luego se le extiende por todo el cerebro. Y después el cuerpo se le vuelve a enfriar. Se nota los ojos hinchados y frágiles. Los dientes duros y temblorosos. La boca helada. La lengua inhábil, anestesiada. Todas las cosas del bosque se despiertan bruscamente, salen de golpe del sopor en el que estaban, y se tensan, se enrigidecen, se endurecen en un gesto instintivo de defensa. El cielo podría romperse. Podría romperse en mil pedazos como un espejo. Resquebrajarse como lo hacen las superficies heladas bajo un peso inesperado. El cielo podría lloverse a sí mismo. Una lluvia de trozos de cielo sobre el niño y sobre el hombre, como un granizo rabioso, la furia inexplicable del mundo. El niño cierra los ojos para que los párpados le abriguen las córneas, y porque tiene miedo de que el cielo le caiga encima como un panel de cristal. Y cuando

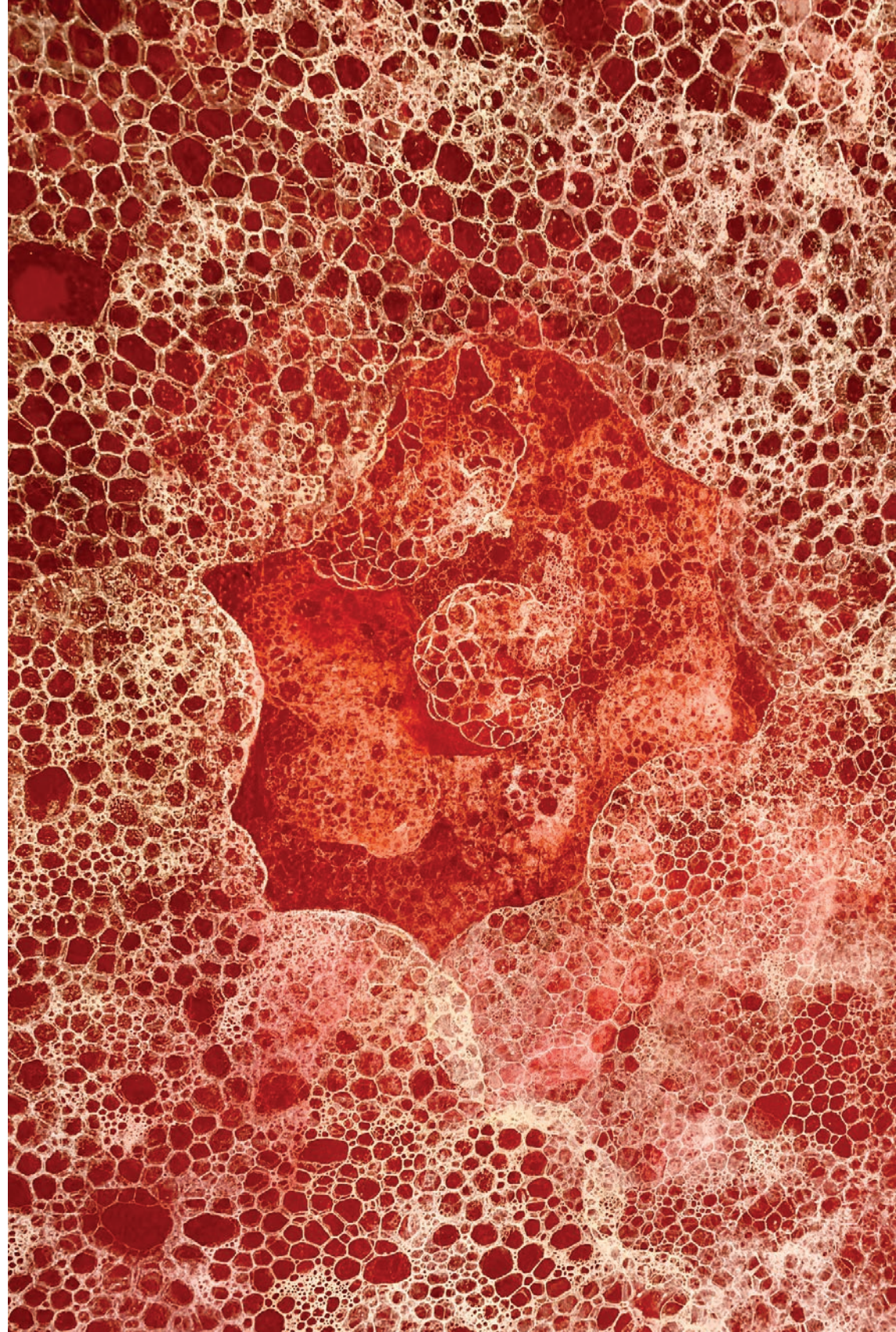
cierra los ojos, todo es negro. Y con la paciencia de los depredadores y los párpados firmemente cerrados, el niño espera la detonación. La detonación que sonará furiosa dentro de todo ese negro, y también fuera, dentro de todo ese blanco. Una detonación precederá, diligente, la trayectoria inevitable de la bala. Un segundo. Dos segundos. Tres segundos. Silencio. Le parece que puede oírlo, ese silencio. Lo oye. Es una especie de zumbido apagado, un zumbido tenue deslizándose por el color negro con la imperceptibilidad amortiguada de los ultrasonidos. Es un susurro secreto, en el umbral de lo inaudible. Y abre los ojos. Y dice: Lo he oído. Y mira a su padre, que ya no está arrodillado, que se ha puesto de pie y se ha vuelto a colgar la escopeta a la espalda. He oído el silencio. Lo he oído. Lo dice en un susurro arrastrado pero nervioso que le sale de la boca en forma de vaho y aliento caliente. El hombre se gira de pronto y lo mira con ojos desorientados, perdidos. ¿Qué dices? El niño se le acerca, caminando deprisa. He oído el silencio. Lo he oído. Pero no era blanco. Era negro. El hombre sonríe. Le acaricia la cabeza con la mano abierta, sobre la lana del gorro y sobre la borla blanca y despeinada. El tacto suave y acogedor dentro de la palma fría y blanquecina. Eres un niño muy listo, le dice. Y vuelve a sonreír. Venga, vamos. El hombre se pone a andar de nuevo, y el niño le sigue, obediente. Todo vuelve a ser blanco. Un blanco tan blanco que parece que hayan borrado el mundo. Un blanco tan blanco donde todo podría volver a nacer y volver a morir. Las botas crujen en la nieve. El hielo forma figuras rígidas sobre la hierba helada, sobre los troncos caídos, sobre la leña apilada por algún leñador. El niño piensa en su padre en casa. En su padre en casa, frente al fuego. En su padre en casa, frente al fuego, tocando la mano de su madre sobre el apoyabrazos del sillón. Y en la mano de su madre dejando los dedos quietos para que su padre juegue con ellos. Las uñas de ambos repicando unas contra otras, los dedos entrelazados con reflejos de color naranja, los nudillos frotándose, las muñecas girando. La voz de la madre. La voz de la madre, que era como la nieve. Blanca, suave, vulnerable, siempre a punto de derretirse. La voz de la madre que, como la nieve, lo envolvía todo y daba frío y calor a la vez. El hombre camina y camina. El niño camina y camina detrás de él. Sólo se oyen sus pasos y el aire caliente saliendo de sus bocas y de sus narices en un jadeo cansado. El hombre vuelve a detenerse. Mira al niño y le dice: Lo oigo. Lo dice en un susurro. Lo oigo. Se señala la oreja con el dedo índice. Escucha. ¿Lo oyes? El niño aguza el oído. ¿Lo oyes? Pero el niño no lo oye. Esta vez no. Lo oigo. Está aquí. Y el hombre se acerca a un arbusto

blanquecino y seco, y se agacha. El niño, detrás, hace lo mismo. Está aquí. El silencio. Está aquí. Y vuelve a descolgarse la escopeta de la espalda y apunta hacia adelante. El niño asoma la cabeza desde detrás del arbusto muy despacio. Ve la nieve y ve los árboles. Ve el bosque, sin fin. Ve las sombras largas y los rayos de sol, brumosos, cayendo verticales como cortinas espectrales sobre la tierra blanca. Y ve al ciervo, parado, escarbando la nieve con el hocico. Ve sus astas, imponentes, como ramas, y los ojos negros y brillantes, un poco tristes. Y después mira a su padre. El lateral de la culata de la escopeta pegado a la mejilla. El párpado de un ojo cerrado con firmeza y lleno de arrugas. La pupila del otro clavada en la mira. Un ojo muy abierto. Un ojo que ya no es del color del ámbar. Ahora es de color blanco. El niño piensa que ese ojo no es el de su padre. Ese ojo no puede ser el de su padre. El ojo de su padre es como el fuego. El ojo de su padre es como las llamas. Vivas y altas y siempre en movimiento. Pero ahora el ojo de su padre es como la nieve. Inmóvil y gélido. Un ojo de fuego apagado. Un ojo de ceniza. Un ojo de escarcha. Un ojo muerto. Entre la boca del cañón y el corazón del ciervo se dibuja una línea invisible, precisa, nítida. El ciervo avanza unos pasos, lentamente, con la parsimonia de quien no conoce el tiempo porque el tiempo es algo que sólo es de los hombres. Mueve la cabeza con dificultad, como si las astas le molestaran. Una rama cruje no muy lejos. El ciervo levanta la cabeza y se pone en estado de alerta. Las patas rígidas, el hocico en alto, los ojos atentos. Unos ojos listos que de repente se han despojado de la tristeza como de un disfraz. El dedo del hombre sobre el gatillo. Las falanges del dedo blanquísimas y frías, la piel tensa, la mano rígida. La boca del cañón, negra y amenazadora. El niño no oye el silencio. No oye el silencio, pero quiere oírlo, porque su padre lo ha oído. Cierra los ojos otra vez. Y todo vuelve a ser negro. Tan negro que las cosas no podrían vivir dentro de ese color tan lleno. Y dentro de ese negro, ahora sí, vuelve a oírlo. Por fin. Es el silencio. Ligero. Afilado. Como un corte superficial y sutil, pero largo e interminable. Un silencio como un hilo. Un hilo fino, casi invisible. Lo oye con una claridad desgarradora. Lo oye con tanta claridad que podría tocarlo con la yema de los dedos. El silencio es de color negro. Esta vez también es de color negro. Y mientras escucha el silencio, espera la detonación que vendrá a llevárselo violentamente. Espera la detonación que lo hará trizas como si fuera de cristal. Espera la detonación que cortará ese hilo de forma abrupta y agresiva. Espera la detonación que convertirá todo ese negro en blanco otra vez. Y esta vez sí. Esta vez la oye. El sonido del tamaño de un puño. El sonido del tamaño de



un pájaro. El sonido que se le mete sólido en los oídos y le recorre el pabellón auditivo una y otra vez, incansable, como lo hace la sangre dentro de los cuerpos, y el tímpano que le vibra y le envía impulsos nerviosos al cerebro. Precisos como dardos. Afilados como carámbanos. Y el negro deja de ser negro, y el silencio deja de ser silencio, porque el niño abre los ojos. Y todo es blanco. Y en medio del blanco ve al ciervo, caído sobre la nieve. Lo ve arquearse dolorosamente y sacudirse. Herido, se esfuerza por levantarse, pero cada vez que lo intenta se vuelve a caer, porque las patas le fallan y todo él se ha vuelto de una fragilidad delicada. Y el niño ve el agujero de la bala en el cuerpo del animal. Y ve la sangre oscura saliendo del agujero y manchando la nieve. Y ve la nieve teñirse de rojo. Y ve el rojo avanzando implacable sobre el blanco, extendiéndose como la lava de un volcán. El ciervo emite un sonido extrañísimo. Un sonido remoto e inhóspito. Un sonido en una lengua incomprensible. Un sonido en la lengua del mundo. Y, finalmente, deja de moverse. Inclina un poco la cabeza y se queda totalmente quieto. Y en ese último movimiento de cabeza, en aquel último intento de vivir antes de abandonarse, los ojos del animal se cruzan con los ojos del hombre y luego se apartan de los del hombre y se clavan en los ojos del niño. Como si con la llegada de la muerte buscara,

en un retorno ancestral, algún indicio de origen, el vestigio de algo nuevo. Y se muere mirando los ojos del niño. Dos ojos muertos conectados con dos ojos vivos. Y todo alrededor de esos ojos: blanco. El niño no puede apartar la mirada de esos ojos muertos, que parecen seguir mirando, porque brillan igual que cuando estaba vivo, pero ahora vuelven a ser tristes y vulnerables. En esos ojos ha quedado grabado para siempre el miedo a morir. Le recuerdan los ojos de su madre. Y se los queda mirando tanto tiempo que esos ojos dejan de pertenecer al ciervo, dejan de pertenecer al cuerpo muerto del animal, dejan de pertenecer al mundo. Esos ojos dejan de parecerle ojos. Como hipnotizado, se acerca al animal, sin dejar de mirarle los ojos. Y es entonces cuando se da cuenta. En el reflejo blanco de las córneas, el niño ve la nieve, y dentro del reflejo de la nieve, se ve a sí mismo, y la silueta lejana del arbusto, y también la silueta de su padre, un poco más pequeña, que observa el cadáver aún caliente. El mundo recogido dentro del reflejo de esos ojos muertos, como si el mundo también estuviera muerto, dentro de esos ojos. El hombre se acerca al niño y se pone a su lado. Ya no hace falta esconderse de nada. Ya no hace falta ningún silencio. Pero el niño no se mueve. Sigue mirando al animal muerto. La muerte dentro del ciervo lo absorbe. La muerte dentro del ciervo quiere succionarlo por aquel agujero de bala. Y es entonces cuando vuelve a oír el silencio. Nítido y claro. Ahora no es de color negro. Ahora es un silencio de color blanco, como un llanto hondo y expansivo que viene de debajo de la nieve, que viene de dentro de la tierra. Y luego mira a su padre. Mira a su padre para detectar, en algún rasgo de su rostro, en algún movimiento irreflexivo de las pupilas, en alguna expresión fugaz de reconocimiento, si él también lo oye, ese silencio blanco. Necesita que él también lo oiga. Pero el hombre, esta vez, no lo oye. Esta vez el silencio está demasiado lejos de él. Y el niño lo sabe porque el hombre vuelve a colgarse la escopeta a la espalda con un gesto despreocupado, casi torpe, y le seca una lágrima de la mejilla con la muerte aún en los dedos, paciente, insoportablemente tibia. ✖



Gabriel Planella

Olot, Catalunya, 1958. Estos poemas forman parte del libro *Mescal* (Edicions Proa, 2001).

VERSIONES DEL CATALÁN DE DIONISIO CAÑAS

OCÉANO

Corre un norte helado que muerde las manos
(el verano en Europa significa tiempo precario en el hemisferio sur).
Como en una pesadilla, no me tengo de pie en el vientre
de roca que no cesa de agitarme,
y crece un fuerte hedor de algas, esperma y carne de peces
en descomposición, y me golpean largas trompas
(serpientes que se desenroscan y se vuelven a enroscar),
y hay alguien que grita *si no estás solo ¿qué importa el duelo?*
y es gris la barca por mares agitados de neutrones,
gris como el invierno traidor que me ha calado el cuerpo,
gris como unas gotas de sangre seca en el tubo de vidrio,
gris como mis ojos en los ojos de un tiburón.

OCEÀ

S'escampa un nord glaçat que mossega les mans / (estiu a Europa és temps precari a l'hemisferi sud). / Com en un malson, no em tinc dret a dins el ventre / de roca que fa dies que no para de sacsar-me, / i creix una fortor d'algues, esperma i carn de peixos / en desintegració, i em colpegen llargues trompes / (serps que es desenrosquen i es tornen a enroscar), / i hi ha algú que crida *si no ets sol, què hi fa el dol?* / i és grisa la barca per mars agitats de neutrons, / grisa com l'hivern traïdor que m'ha calat el cos, / grisa com unes gotes de sang seca al tub de vidre, / grisa com els meus ulls dins els ulls d'un tauró.

SUBURBIO

En el cemento de una explanada,
unos muchachos juegan un partido.
Concentrados apuntan con la pierna
y justo en el momento de disparar
aprietan los dientes y abren los brazos
como funámbulos para no caerse.
El horizonte les cabe en la persiana
de hierro que les sirve de portería.
Es media mañana. A los pies de una grúa
vieja con la cruz desmontada,
dos muchachas se pinchan en el cuello.
Hay mataderos, depósitos aerostáticos
estáticos y solares demacrados,
y hacia el fondo, más abajo, una mancha inquieta
de azul de Prusia que no mira nadie.
Me pregunto si hay lugar
para la ternura y si ha acudido alguna vez.
¿Recuerdas cómo se llamaba aquel libro
que te pareció tan desesperado? ¿Era
El cielo del infierno?

SUBURBI

Al pòrtland d'una esplanada, / uns nois juguen un partit. / Concentrats, apunten amb la cama / i just al moment de disparar / serren les dents i obren els braços / com funàmbuls per no caure. / L'horitzó els cap a la persiana / de ferro que fan servir de porteria. / És mig matí. Als peus d'una grua / vella amb la creu desmuntada, / dues adolescents es punxen al coll. / Hi ha escorxadors, dipòsits aerostàtics / estàtics i solars demacrats, / i al fons, més avall, una taca inquieta / de Prússia blava que ningú no mira. / Em pregunto si hi deu haver lloc / per la tendresa i si mai s'hi ha presentat. / Recordes com es deia aquell llibre / que va semblar-te tan desesperat? Era / *El cel de l'infern?*

SIMPSON DESERT

Un olor como de pimienta verde
(tierra quemada y sabia)
es el que tiene ahora el desierto.

¿Quién nos hubiera dicho
que veríamos las mulgas
ponerse la escafandra?

Y ¿quién podría haber adivinado
que veríamos el espinífix
enhebrar perlas de agua?

Vuelven los ritmos de la lluvia.
Unos pocos flashes de camiones
ciegan la memoria.

Encima de la piel arrancada
hierven charcos de carmín
(brasas, esponjas de hematíes).

El parabrisas grita,
se impacienta porque no ve
cuando un dingo enseña la garganta

y caen rejas de aluminio
que hacen nacer de tanto morir.

Pesa la oscuridad y llegan los puros
que fijan los límites del mundo.

En un pretérito territorio,
pesa el presente que es final ✖

SIMPSON DESERT

Una olor com de pebre verd / (terra cremada i saba) / és la que fa ara el desert.
// Qui havia de dir-nos / que veuríem les mulgues / posar-se l'escafandre?
// I qui podia endevinar / que veuríem l'espinífix / enfilat perles d'aigua?
// Tornen el ritmes de la pluja. / Uns pocs flaixos de camions / enceguen
la memòria. // Damunt de la pell arrencada, / bullen les basses de carmí /
(brases, esponges d'hematies). // El parabrisa crida, / frisa perquè no hi veu
/ quan un dingo ensenya la gola // i cauen reixes d'alumini / que fan néixer de
tant morir. // Pesa la fosca, i arriben els purs / que fixen els límits del món. //
En un pretèrit territori, / pesa el present que és final

Tienes que saber una cosa

Jordi Puntí

Manlleu, Cataluña, 1967. Su novela más reciente es *Confeti* (Anagrama, 2024), ganadora de los premios Sant Jordi y Setè Cel.

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DEL AUTOR

Alba se miró en el espejo con satisfacción. De momento, el verano le sentaba a las mil maravillas: se veía morena, tonificada, y aquel vestido vaporoso que le dejaba los hombros al descubierto reforzaba si cabe su confianza en sí misma. Ahora estaba sentada en la barra de un restaurante, con una copa de champán delante y el móvil en la mano mientras esperaba su cita. Su amiga María le había dicho: «Este te va a gustar, ya verás», y, cuando lo vio llegar, enseguida pensó que sí, esta vez había acertado. Luis (porque se llamaba Jordi, nombre de persona sensata) apareció puntual, camisa blanca, mirada limpia, sonrisa discreta, alto pero no demasiado alto. Pero no era sólo el físico, también su actitud natural, nada nerviosa ni engreída. Se saludaron y, al darse dos besos, el contacto les provocó un escalofrío placentero. «La noche empieza bien», pensó Alba.

Él había propuesto un restaurante francés, con camareros silenciosos y ambiente tranquilo. Ostras y vino blanco para empezar, un pescado al horno después, y la conversación fluía con tanta suavidad que parecía

que la hubieran ensayado. Ni rastro de fanfarronadas sobre criptomonedas, mítines políticos o traumas de infancia. Coincidieron al pedir lo mismo de postre, se reían, se tocaban ligeramente la mano como para certificar que todo aquello no era un espejismo, sino que estaba ocurriendo de verdad, en el mundo real, y compartían anécdotas divertidas y sinceras, sin la prisa de quien quiere impresionar al otro. Todo perfecto. El único detalle que detectó Alba —pero era una cosa mínima, anecdótica— fue que él llevaba un audífono discretísimo, casi invisible. Su amiga María no le había dicho nada. Quizá tenía algo de sordera, pero ¿y qué? En un momento dado ella le contó que, de joven, había trabajado un verano en un camping de la Cerdanya, la región de los Pirineos, y él respondió:

—A mí también me gusta mucho Cerdeña, e Italia en general. Todo el país rezuma historia, es un monumento.

Pese a ese pequeño malentendido, Alba decidió que esa persona que acababa de conocer tenía una energía diferente, algo que la envolvía con una delicadeza... Sí, ¿por qué no decirlo así?, una delicadeza romántica.

Después de cenar, él le propuso tomar una copa en su casa y ella aceptó encantada. Eran adultos y sabían lo que hacían, y a lo largo de la noche la curiosidad por saber más de Luis no había disminuido, al contrario.

El apartamento era limpio, ordenado, minimalista, muy acogedor. O iba una señora de la limpieza dos veces por semana o era un obsesivo del orden —como ella misma, vaya, pensó—, y de repente le pareció que aquella calidez que había nacido en el restaurante ahora se estaba asentando en su interior. Mientras se sentaba en el sofá y él preparaba los gin-tonics, soltó un suspiro de satisfacción. Pero entonces, cuando Luis puso música, Alba se sorprendió un poco. Lo que sonaba no era jazz, ni soul, ni una versión *chill out* de Coldplay.

—¿Qué es esta música tan bonita? —le preguntó, más intrigada que divertida.

—Beethoven. «Para Elisa». ¿La conoces?

—Claro —exageró ella, y notó que él se enorgullecía con una satisfacción que no había mostrado en toda la noche.

—Técnicamente, el nombre real es «Bagatela número 25 en La menor», pero todo el mundo la conoce por ese nombre tan bonito, «Elisa».

Se sentaron muy juntitos en el sofá, los gin-tonics en la mano, y cuando por fin estaban a punto de unir sus bocas, Luis se apartó un poco.

—Antes de que pase nada entre nosotros —le dijo—, tienes que saber una cosa.

Alba pensó: «Ya estamos. Está casado. Es de una secta. O es aficionado al Real Madrid».

Pero no.

—Tienes que saber que yo soy, modestamente, la reencarnación de Beethoven.

Ella lo miró incrédula.

—Pero..., ¿el compositor? —acertó a decir.

—Sí, sí. El gran Beethoven. En otra vida fui él. Directamente. Tengo recuerdos claros. Sueños, visiones. Cuando compongo algo al piano, no es que lo cree, es que lo recuerdo, como si me lo dictara a mí mismo desde el pasado.

—¿Quieres decir que tienes memoria de cuando eras Beethoven? —dijo ella, intentando reprimir una sonrisa burlona.

—Por supuesto. Por ejemplo —dijo él—, recuerdo una vez que, mientras escribía la Quinta, se me olvidó salir de las termas. Salí con la bata puesta y la peluca torcida. A medio camino, me paré y empecé a tararear el primer movimiento. Nadie me entendía, pero no me importaron.

Alba no recordaba haber visto ningún piano en el piso, pero pensó que aquel tipo le gustaba demasiado como para romper la magia de la noche con una carcajada escéptica. En un instante se convenció de que debía de haber algún mensaje cifrado en aquella sinceridad cósmica, y siguiendo sus instintos le dijo:

—Pues eso es fantástico, Luis, o Ludwig, porque en otra vida yo fui la Elisa. Por fin nos hemos reencontrado.

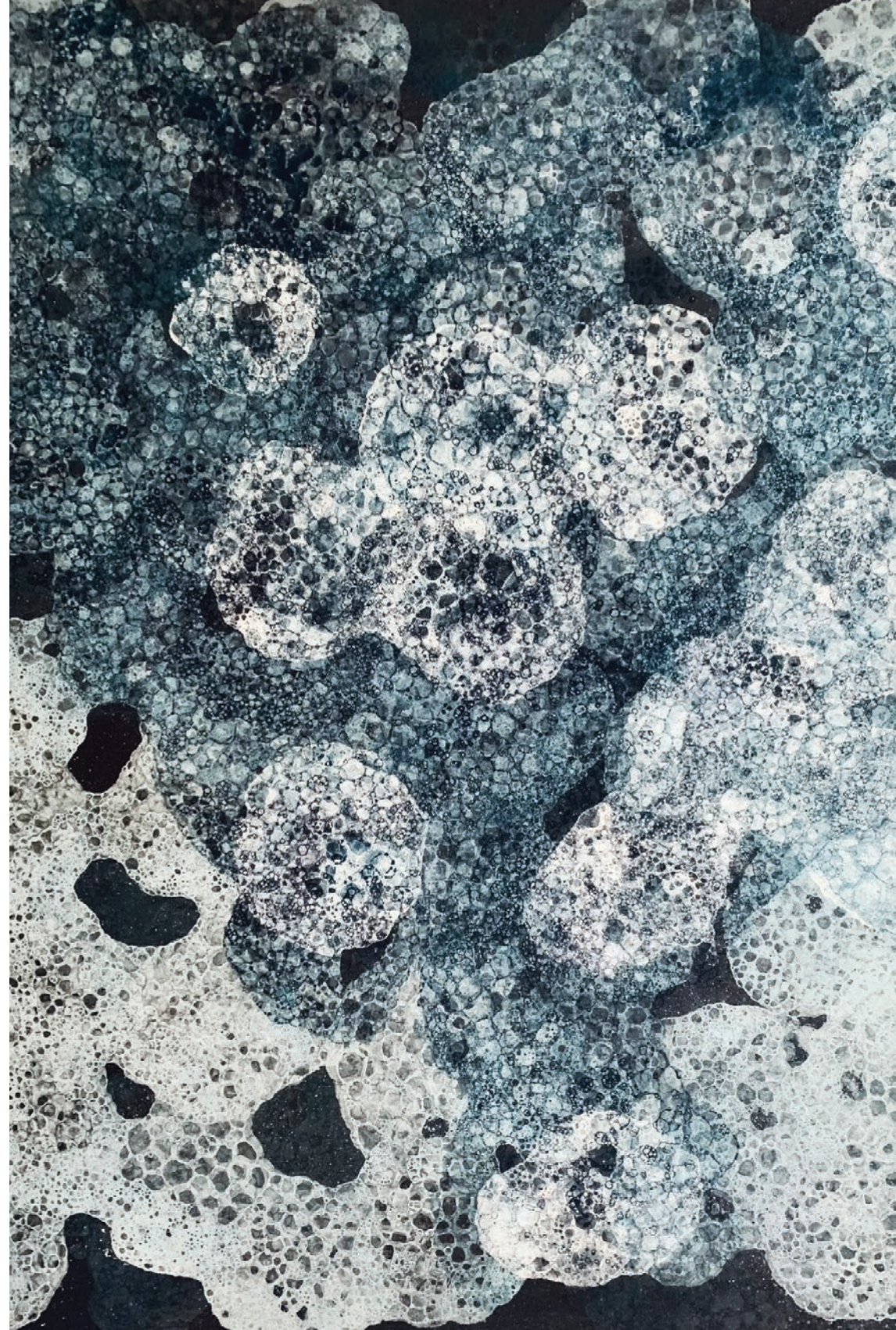
Y se besaron. Él se quedó mirándola con una expresión conmovida, como si de repente reconociera algo más en los ojos de Alba.

—Ya decía yo que esa mirada... No es sólo belleza. Es memoria antigua.

Ella estalló en una carcajada, ahora sí, pero con ternura. Él fue hasta un pequeño armario y sacó una libreta gruesa, cubierta de polvo.

—Aquí apunto melodías que me vienen a la cabeza. Esta, por ejemplo, la escribí hace dos semanas.

Empezó a silbar una melodía. No sonaba nada a Beethoven, más bien recordaba la sintonía de una telenovela de los años ochenta, pero la interpretó con tanta convicción que Alba no se atrevió a interrumpirle. Para hacerlo callar, lo besó de nuevo, esta vez más apasionadamente, como si fueran amantes desde hacía siglos. ✖



Blanca Llum Vidal

.....
 Barcelona, Cataluña, 1986. Su libro más reciente es *Aquest amor que no és u* (texto bilingüe en traducción de Berta García Faet, Ultramarinos Editorial, 2018).

VERSIONES DEL CATALÁN DE F.-M. DURAZZO

CARDO ENTRE LIRIOS

No hay ningún huerto en la ciudad.
 Sí. Sí que suenan las campanas.
 Intuyo un lagarto bajo los pies.
 Tengo hambre. Mucha hambre.
 Me horroriza sentirme básicamente feliz.
 La felicidad es un castillo medio derrumbado.
 Los escombros, la sonrisa. El polvo, el sentimiento.
 El mundo se lanza al mar.
 Hay hambre, mucha hambre.
 La humanidad es cosa fina, y va de verdad.
 La lluvia cae, pero hoy no moja.
 Hay una estrella en el vaso.
 Renace, renace, la telaraña.
 Ha enrocado el sufrimiento en la palabra.
 Un poema precede cada momento, cada silencio.
 He cerrado, he cerrado, he cerrado, la fuente del gas.
 Ladran perros y mueren viejos dentro de las casas.
 Se siente olor a chamuscado de tanto amor.
 Esta piña sí que rima.
 El sueño es una especie de quietud
 con tres grietas profundísimas atravesándola.
 Hay el mismo espacio de la llama a la pena
 que de la tierra a la semilla.
 Y no sabía nada, no, del gemido de la patata.
 Pero yo me sentía una ardilla porque me lo decías
 y cuando no, aún más.

Una línea de cerillas rasga el vuelo de las gaviotas.
 San Poncio ya no tiene miel, pero todavía vive.
 Chomsky dice que el lenguaje es un poema
 de toda la especie humana,
 que se transforma y no se acaba.
 Y yo lo veo, y yo lo he visto, rodando por el canchal.
 Sin duda en ninguna parte del mundo
 hay tantas leyendas como en la uña.
 Tengo hambre, mucha hambre.
 De la gota de sangre y del león rampante
 muy poco se sabe, por no decir nada.
 Echo el dado y me salen flores de flores intactas.
 La exactitud de la pirita es la única que creo.
 El dolor de cabeza es una holoturia gigante
 queriendo bailar una rumba en el cráneo.
 Hay hambre, mucha hambre.
 Dentro del ajo vive el genio.
 Casi todo lo que me gusta es como de amor,
 la cosa aquella
 que dispara
 un arsenal
 de hechos concretos
 hechos de materia
 inexistente
 pero siente de cosa
 y siente un cuerpo
 de extremo abierto
 de centro antiguo
 de radio nuevo.

El delirio de amarte contrasta violentamente
 con el pincho de una rueda que detiene su movimiento.

De *La cabra que hi havia* (Documenta Balear, 2009).

CARD ENTRE LLIRIS

No hi ha cap hort a la ciutat. / Sí. Sí que sonen les campanes. / Intuesc un llangardaix davall els peus. / Tinc fam. Molta fam. / M'horroritza sentir-me bàsicament feliç. / La felicitat és un castell mig esbucat. / Les runes, el somriure. La pols, el sentiment. / El món es llança dins la mar. / Hi ha fam, molta fam. / La humanitat és cosa fina, i va de veres. / La pluja cau, però avui no mulla. / Hi ha un estel a dins el got. / Reneix, reneix, la teranyina. / Ha enrocat el patiment dins la paraula. / Un poema precedeix cada moment, cada silenci. / He tancat, he tancat, he tancat, la font del gas. / Lladren cans i moren vells a dins les cases. / Se sent olor de socarrim de tant d'amor. / Aquesta pinya sí que rima. / La son és una mena de quietud / amb tres esquerdes profundíssimes travessant-la. / Hi ha el mateix espai de la flama a la pena / que de la terra a la llavor. / I no en sabia res, no, del gemec de la patata. / Però jo em sentia un esquiol perquè m'ho deies / i quan no, encara més. / Una línia de llumins esquinça el vol de les gavines. / Sant Ponç ja no té mel, però encara viu. / Chomsky diu que el llenguatge és un poema / de tota l'espècie humana, / que es transforma i que no acaba. / I jo el veig, i jo l'he vist, rodolant per la tartera. / Segurament enlloc del món / hi ha tantes llegendes com a l'ungla. / Tinc fam, molta fam. / De la gota de sang i del lleó rampant / se'n sap ben poc, per no dir gens. / Tiro el dau i em surten flors de flors intactes. / L'exactitud de la pirita és l'única que em crec. / El mal de cap és una holotúria gegant / volent ballar una rumba dins el crani. / Hi ha fam, molta fam. / A dins l'all hi viu el geni. / Quasi tot lo que m'agrada és com d'amor, / la cosa aquella / que dispara / un arsenal / de fets concrets / fets de matèria / inexistent / però sent de cosa / i sent un cos / d'extrem obert / de centre antic / de radi nou. // El deliri d'estimar-te contrasta violentament / amb la punxa d'una roda que li atura el moviment.

AMOR DE LOS AMORES

Te añoro sólo si cantas que cantas
que huiremos de los leones y los leopardos,
que cruzaremos el jardín de los nogales,
que en el ojo de cabeza adentro habrá serena
y en el de fuera la cordura llena de rocío,
que miraremos si a corazón abierto el valle rebrota,
que haremos noche por las masías
y que por la mañana, a sol naciente,
te volverás siempre a la montaña,
siempre corriendo, como la gacela.

AMOR DELS AMORS

T'enyoro només si cantes que cantes / que fugirem dels lleons i els lleopards,
/ que creuarem el jardí de les nogueres, / que en l'ull de cap a dins hi haurà
serena / i en el de fora el seny ple de rosada, / que mirarem si a cor obert la
vall rebrota, / que farem nit per les masies / i que al matí, a sol ixent, / te'n
tornaràs sempre a muntanya, / sempre corrent, com la gasela.

NEGRANOCHÉ

Rasca la garganta hasta que lo entiende
y cuando en ella corre el peligro
de ser real, se deja caer
hasta caer hasta el arte
haciéndose daño. Entonces lo dice,
te dice que vayas, que la razón
es con todo el arañazo
y que si cuece y si anuncia
depende de lo honda que sea.✖

De *Puñetera flor* (LaBreu Edicions, 2014).

NEGRANIT

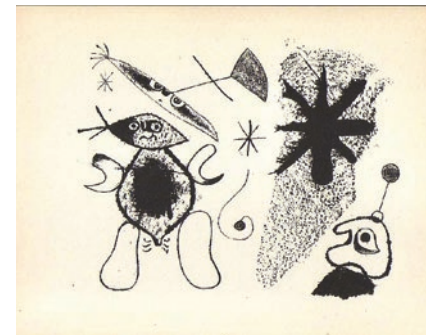
Grata l'afrau fins que l'entén / i quan que en ell corre el perill / de ser real, se
deixa caure / fins a caure fins a l'art / i fent-se mal. Llavors ho diu, / et diu
que hi vagis, que la raó / és amb tot l'esgarrapada / i que si cou i si anuncia /
depèn de lo fonda que sigui.

Noche del olvido

Mercè Ibarz

Saidí, Aragón, 1954. Estos son fragmentos de *Rodoreda*,
un mapa. *Viatges, faules i lectures* (Barcino, 2022).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE LA AUTORA



SERIE BARCELONA (1947) DE JOAN MIRÓ. FUNDACIÓ JOAN MIRÓ

«*Poi piovre dentro a la alta fantasia*» («Llueve después en la alta fantasía»), escribe Dante, y Calvino lo recuerda en su propuesta de visibilidad: «La fantasía es un lugar en el que llueve». Es para él la parte más elevada de la imaginación, distinta de la imaginación corporal que se manifiesta en el caos de los sueños. Entiende la imaginación como repertorio potencial, hipotético, de aquello que no es ni ha sido ni tal vez será, pero que pudo ser. El arte de narrar sería así contar lo que pudo ser, ensanchando el precepto de retórica aristotélica de decir las cosas como deberían ser. Una cosa u otra, me digo,

con tal de evitar darnos el pisto de que contamos las cosas como son; eso quizá sólo la imaginación y la fantasía del lector pueden decidirlo. Cuando leemos, escribimos; completamos o desarticulamos la novela, la obra de teatro, el filme, la nota, el artículo periodístico. Cuando escribo me leo, luzca sol o llueva, tanto si describo lo que veo con mis ojos físicos como si sigo mi cine mental hasta donde me lleve, si soy capaz de llegar allí y de contarle después desde el lugar ignoto, encapotado y brumoso de la alta fantasía. Me sucedió en especial en *La palmera de trigo*, que ahora forma parte del *Tríptico de la tierra*, treinta años después de escribir esta novela desde la niebla y la oscuridad de donde nacen las fábulas. No sabía demasiado entonces que de la oscuridad imaginativa surge todo, puede hacerlo; descubrí que imaginar es una excavación hasta el tuétano de las palabras. No sabes por dónde vas cuando escribes, excepto que debes seguir cavando.

Escribo ahora mismo a tientas; el camino sabe hacia dónde voy. El mapa me conduce a la *Serie Barcelona* de Miró que conserva su fundación barcelonesa. Para abrir estas líneas sobre la *Noche del olvido* elijo una de las cincuenta litografías que la componen. Cómo hacer visible la ciudad a la que vuelve antes de que lo atrape la guerra europea en la Francia ocupada. Una mañana que llevé al cineasta Frederick Wiseman a visitar la sede mironiana de Montjuïc, la miró con atención y concluyó que la serie es un documental; no aplicaba sin más su mirada de documentalista eminente, sino que, sin necesidad de que le contara las pocas cosas que en verdad sé de aquel tiempo, sentía y veía la ciudad de Barcelona entre 1939 y 1947, los años de la serie. El arte no reproduce lo visible, hace visible, nos recuerda en sus notas de pedagogía del arte Paul Klee, artista decisivo para Miró y para la Mercè Rodoreda pintora. Al igual que en su cine, que mira de hito en hito al mundo visible desde 1967 para retratar a la sociedad estadounidense y sus instituciones, Wiseman exponía con su proverbial sobriedad que la *Serie Barcelona* surge de la realidad de la dictadura campante que seguía matando, opaca y difícil de expresar en términos realistas, y la hace visible. Sabía que era así la ciudad que Miró encontró, pero no me había planteado la serie como un relato, una secuencia narrativa.

Tal vez únicamente la imaginación más alta del arte, lluviosa, puede hacer visible una ciudad perdida, aniquilada. El artista, continúa Calvino, se debatirá entre la imaginación como fuente de conocimiento del mundo según Freud y la imaginación como identificación con el alma del mundo para Jung, los dos grandes exploradores del inconsciente, el personal el primero, el colectivo el segundo, de las profundidades de la

noche de la memoria y de la noche del olvido. Pienso en ello leyendo y releendo las propuestas calvinianas: la diversidad —multiplicidad para él— de la que brota la fábula «es la noche de la memoria, pero también la noche del olvido». Al salir de esta oscuridad todo debe quedar confundido en la fábula —tiempo, lugares, personas— para que «quien la escucha pueda identificarse de inmediato, completarla con imágenes de la propia experiencia». Es asumir y confiar en las palpitaciones interiores según Simone Weil. No encuentro mejor descripción y sentido del acto de leer.

Rodoreda era junguiana, menciona a Jung de sus prólogos, expresión de su poética. Lo busco y sí, está en el prólogo de la novela que más a menudo hace que me detenga en este mapa, pensar e imaginar por sus senderos y bifurcaciones:

Adrià Guinart, el protagonista de *Cuánta, cuánta guerra*, es el antihéroe. Me ha salido así. Tal vez porque no creo demasiado en los héroes [...] Los héroes antiguos fueron criaturas no queridas y abandonadas para evitar que se cumplieran los desastres que los dioses les habían predicho. Hombres de destino trágico perseguidos y devorados por los remordimientos; las furias, con sus cabelleras entremezcladas con serpientes, una tea en una mano y un puñal en la otra. Sartre convirtió los remordimientos en moscas. El hombre de hoy no es heroico. Sentirse poderoso le basta, «porque ignora que depende en su consciente de la cooperación del inconsciente, el cual puede arrebatarse súbitamente la frase que se disponía a pronunciar» (C. G. Jung).

Rodoreda busca y cultiva la imaginación en cuanto que identificación con el alma del mundo, no escribe novela psicológica: se funde con el mundo para imaginar y dar vida a los personajes procreados junto con el espíritu del universo en esta fusión honda. Es introspección extrema, sin límites. No es lectura para quien no quiere mirar dentro de sí, no es para personas que creen saberlo todo de sí mismas y que en la literatura buscan confirmación de sus creencias previas. Desde las centellas de sus agujeros negros conecta con las centellas del lector inmerso en la oscuridad de la que surge la fábula que necesita leer, que desconoce, que lo guía como un mapa, que completa con su propia experiencia. Cuando vuelve a ella, cuando relea la fábula, más encuentra en ella, más la completa, pues el fondo de nuestros agujeros negros no es visible a la primera. En eso consiste sobre todo la

literatura, la que se hace releer, a la cual una persona piensa en acudir cuando necesita reencontrarse y a la vez compulsar la lectora que es ahora. La literatura, el arte, es quizá, se me ocurre mientras escribo esto, un espacio de valentía.

Miró, terrenal, hortelano y jardinero de la pintura, siempre con los pies bien plantados, solía decir que pintaba como las gallinas, que con el pico picotean el grano en el suelo y cabeza arriba se lo tragan. Propone mirar hacia arriba, subir los escalones de la «escalera de la evasión», una imagen que puede sorprender por el sentido despectivo que a menudo damos a la palabra «evasión» pero que en él es instrumento y camino, hasta el firmamento de la noche de la memoria y del olvido regeneradores, hasta el cielo negro donde resplandecen las estelas y todo es diáfano en la alta fantasía. Es la claridad de los astros que le acogieron y guiaron terminada la guerra de 1936 para pintar bajo el cielo de Normandía las *Constelaciones* y volver a casa. La *Serie Barcelona* sería la continuación.

«Cuanto más negra es la noche, más brillan las estrellas», reza el proverbio de origen persa que Rodoreda apunta a mano un día o una noche del mismo exilio francés de Miró, quizá bajo las bombas, no lo data. Es cuando pone en marcha su obra literaria decisiva, por más años que precise para ser publicada, incluso para escribirla, entonces que tan difícil era. Llovían bombas en la alta fantasía.

Del conjunto de su obra, en el que como en todo artista cada libro-obra es un capítulo, podría extraerse un documental a la manera del Wiseman que vio de ese modo la colección de grabados de Miró de posguerra al regresar a Barcelona. No es tan osado como pudiera parecer. Es un cineasta que se ampara en la novela para narrar en cine; así lo que recomienda a los jóvenes documentalistas: leer novelas a fin de advertir en la realidad los personajes de la vida, en aquel lugar y momento del rodaje. Los filmes de Wiseman no contienen voz narradora, hablan los protagonistas. Su trabajo no es con la cámara sino con la palabra: primero escucha, sin hacerse notar; por las palabras que le han atrapado, elige la escena y los protagonistas, y avisa al cámara. La novela de la vida. La poética sutil del rodaje y de su elaborado montaje es tan penetrante que me lleva a Rodoreda, al potente cine mental que es su obra en su conjunto. Cuando escribe y cuando pinta.

No hablo de similitudes de estilo ni de semejanzas imaginativas ni de propósitos, sino más bien de las retroalimentaciones entre literatura y cine, importantes y decisivas para Rodoreda y para Wiseman, entre tantos otros autores que podemos considerar. Esta fábula mía es un convite.



SIN TÍTULO, MERCÈ RODOREDA (CIRCA 1953), COLECCIÓN PARTICULAR

Geopoética, en términos del escritor ucraniano Yuri Andrujovich, quien mientras escribo estas líneas resiste la agresión rusa en su ciudad natal, Ivano-Frankivsk. Hasta esta guerra se declaraba un escritor volcado sin remedio y con humor y mucho amor en sus paisajes, sitios y parajes, ruinas que desde siempre decaen y se derrumban ante él. «¿Qué es la belleza para usted?», le preguntó un periodista: «Que dos palabras se encuentren por primera vez». ¿Cómo se declarará, cómo se definirá a partir de una guerra urbicida que deja el país, el último territorio —título de uno de sus libros—, más cubierto aun de ruinas y de lugares derrumbados? Geopoética de la destrucción. Mercè Rodoreda construyó una geopoética bien suya a partir del horror de vivir la guerra combinado con su fascinación por vivirlo, nunca lo negó, ni en sus libros ni en entrevistas. La guerra como experiencia tan intensa y extrema que nada después lo será tanto.

Era apocalíptico. Pero le voy a decir una cosa, era exaltante. Era joven y todo aquello era una aventura tan enorme que... Nunca lo he lamentado. Era horroroso, pero al mismo tiempo excitante. Tuve siempre la sensación de vivir un capítulo importante de la historia, y me gustaba vivirlo. Estoy cansada, cansada hasta el alma de atentados, de revolución, de Guerra Civil —que pasé en Barcelona—, de guerra europea —que pasé en Francia—, de hornos crematorios, de bomba atómica, de

guerra fría, de guerra en Vietnam, de guerra coreana, de secuestros, de torturas, de actos terroristas, de bombardeos con napalm, de campos de concentración, de ejecuciones, de asesinatos, de árabes y de judíos, de delirio de poder caiga quien caiga, de esta gran locura. Y, cosa curiosa, este descenso a los infiernos ejerce en mí por momentos una especie de fascinación. La misma fascinación que me produce la lectura de un libro de Sade a pesar de repelerme. Sin intervenir yo demasiado, la novela que estoy escribiendo [*Cuánta, cuánta guerra*] reflejará ese estado de ánimo. Este cansancio. Y esa fascinación.

La geopoética de sus últimos libros. La emprende en el primer relato de *Viajes y flores*, que publicó el mismo año que *Cuánta...*, «Viaje al pueblo de los guerreros», los cuales atravesarán el narrador dos o puede que tres veces seguidas, una tras otra, con un leve y significativo cambio en la segunda:

Tuve que arrinconarme de prisa porque venían contra mí quizá un millar de caballos con soldados encima armados con lanzas. Pasaron raudos, gritando y chillando, rodeados de polvareda. Y enseguida empezó el repique de los tambores. Enfrente caminaba, pecho adelante, nariz arriba, el portador de la bandera que volaba al viento: roja y blanca llevaba escrito con letras rojas sobre el blanco y con letras blancas sobre el rojo: «Coraje», «Pureza».

Patapam, patapam, patapam... tambores de plata, escudos dorados, soldados desnudos de medio cuerpo arriba. El sol les venía de cara y el estallido del oro y de la plata me cerró los ojos. Los trompeteros no paraban. Iban pasando todos con gran orden y disciplina. La polvareda deshizo sus remolinos y se allanó sobre la tierra. Entonces se hizo un gran silencio. Y el mundo se vació.

Le pasarán por encima dos veces seguidas, puede que tres, con las banderas de Coraje y Pureza. Rodoreda repite:

Patapam, patapam, patapam... tambores de plata, escudos dorados, soldados desnudos de medio cuerpo arriba. El sol les venía de espaldas y el estallido del oro y de la plata *no* [el énfasis es mío] me cerró los ojos. Los trompeteros no paraban. Iban pasando todos con gran orden y disciplina. La polvareda deshizo sus remolinos y se puso plana sobre la tierra. Entonces se hizo un gran silencio. Y el mundo se vació.

Y acaba, repitiendo, como una tercera vez: «Patapam, patapam, patapam...». Adrià Guinart recibirá esta misma advertencia del hombre junto al fuego que encontrará en su camino de huida y retorno de la guerra: «La vida es una repetición, si no lo sabes, recuérdalo».

La guerra regresa, próxima y lejana sin que ni el horror ni la fascinación ni la indiferencia de quienes no la padecemos de cerca vaya más allá de las pantallas. Medito que su compañerismo también, también es la guerra. Yuri Andrujovich contaba en el inicio de la guerra que, tras el primer apocalipsis de bombas, él y sus familiares, amigos y vecinos, resisten, resistían, «con el humor adecuado». La adrenalina de la resistencia, de la guerra.

¿Cuál es la poética hoy de los escritores sirios, a once años de una guerra que ha destruido todas las ciudades del país, qué palabras manejan que puedan encontrarse por vez primera para crear belleza, en unos escritos sin traducción, que no nos llegan? Al cumplirse en 2021 una década del inicio de la demoledora guerra contra Siria, el diario *Le Monde* tomó una decisión editorial. Ante la oscuridad imperante sobre este drama incivil de cien mil muertos y seis millones de refugiados [entonces], ya hace mucho que los periodistas apenas pueden acceder allí y los pocos que lo logran no pueden acometer reportajes ni investigar porque los sirios están muertos de miedo, el diario daría espacio y voz a *Déflagrations* («detonaciones», «explosiones»), proyecto internacional de recogida de dibujos de criaturas y adolescentes de Siria castigados por las guerras, y se centraría en sus dibujos y la explicación personal de cada uno. No eran ni son sujetos pasivos en esta guerra, como seguramente tampoco lo han sido ni lo son en la Ucrania resistente. Los dibujos exploran su visión de la historia, de una guerra que no les ha ahorrado ninguna de las violencias sufridas por los adultos (bombardeos, combates, detención, tortura...), siendo además el objetivo de masacres étnicas de represalia, secuestros y detenciones para doblegar a los adultos. Pero hay todavía más: «Su papel no se limita al de víctima. Al escribir en la pared de una escuela el primer eslogan revolucionario, fueron las iniciadoras de la revuelta popular, actores en las manifestaciones, criaturas-soldados. En todas partes y siempre, testigos directos de la guerra y el exilio».

Dejo que el buen periodismo entre en este mapa, en estas líneas que han empezado hablando de la imaginación y la fantasía, de ese lugar en el que llueve, cuando la lluvia es de bombas, porque hace un año el buen periodismo contaba más callando. Ofrecía con estos dibujos lo que la imaginación todavía no puede decir.

El chico Jamal, de doce años, huido de Alepo cuando tenía cinco o seis años, no lo recuerda bien, llegó a Grecia en patera y era aún peticionario de asilo. Su dibujo es de colores vivos, embarullados y rayados con trazo firme y ensimismado, con furia. Cuenta que lo hizo con Ahmad, su amigo palestino del campo de refugiados. Lo explica así: «Muestra la devastación. Siria está destruida, nada está en su sitio, como los colores del dibujo».



Otro dibujo es de Haidar, hijo del artista Moussa, de Rakka, realizado en 2012. Tiene entonces once años. Su ciudad es, como tantas otras, un teatro de manifestaciones que el régimen reprime con bombas-barriles lanzadas desde helicópteros militares. Al entrar en colisión, llenos de explosivos, clavos, vidrio y metralla, provocan matanzas. Una de esas bombas cayó sobre la casa de Haidar y les mató a él, un hermano, una hermana, su madre encinta, un tío, una tía y sus dos criaturas. El padre, Moussa, y uno de sus hermanos, que ese día estaban fuera de casa, sobrevivieron y permanecieron en Rakka. Dos años después, en 2014, la ciudad caía en manos de Estado Islámico. Al artista Moussa se le prohibió pintar. Daech destruyó todos sus cuadros. Queda el dibujo de su hijo de once años, Haidar, que muestra la destrucción que le mataría.

La fábula nace de la oscuridad, de la noche de la memoria y de la noche del olvido. ✖

Adrià Targa

Tarragona, Cataluña, 1987. Este es un fragmento de *Arnaud* (Edicions Proa, 2024).

ARNAU

[Fragmento]

VERSIONES DEL CATALÁN DE F.-M. DURAZZO

1

Como alguien que baja las escaleras
y de repente la luz se apaga y se queda a oscuras;
por un momento el lugar de siempre
se vuelve misterioso, y detrás de las puertas
se escuchan ollas, radiadores, conversaciones de vecinos;
la cabeza le comienza a pesar, y los pies
palpan con cuidado el canto de los escalones,
acariciándolos:

2

asimismo, nuestro amigo, cuando llevaba más impulso
se quedó clavado. Nadie se lo puede creer,
cuando le ocurre. Pero la vida va trabajando
por debajo, como una sala de máquinas
llena de gente desconocida.
Ellos regulan nuestros pensamientos,
cada latido del corazón, el pecho que se ensancha
para tomar más aire. El bostezo y la rabia

3

afloran. ¿Quién no ha querido cortar un suspiro,
a quién no le ha salido una flor de la boca
y se le han metido dos dedos y después una mano
y el brazo entero?

Si no somos un baúl lleno de cosas perdidas,
no somos nada. Un armario para tirar al fuego.
Una caja de cartón. Una bolsa de plástico
que sólo contiene bolsas de plástico.

4

Hemos dejado a Arnau en medio de la escalera.
Pero pronto la luz se encenderá
y seguirá bajando como si no pasara nada.
Saldrá por la puerta y cruzará la calle.
Si esto fuera una aventura, acaba de empezar.
Sin embargo, realmente, sólo es el final.
Mirad cómo va, decidido, a lavar la ropa
y no sabe que hoy, de hecho, va a morir.

5

¿Acaso camina como alguien que va a morir?
Cuando escupe, ¿se le salen monedas de la boca?
¿Está hecho de mil piezas recogidas y catalogadas,
numeradas con cuidado por un sorbo caduco
en una excavación etrusca?
Nuestro cerebro es del color de la ceniza.
Cuando el pájaro levante el vuelo, ¿qué quedará
de nuestras ideas? ¿Flotarán? ❖

1 Com algú que baixa les escales / i de sobte el llum s'apaga i es queda a les
fosques; / per un moment el lloc de cada dia / es torna misteriós, i darrere
les portes / se senten olles, radiadors, converses de veïns; / el cap comença
a pesar, i els peus / palpen amb cura la vora dels graons, / acaronent-los:

2 així mateix, el nostre amic, quan duia més impuls / es va quedar clavat.
Ningú sap avenir-se'n, / quan li passa. La vida, però, va treballant / per
sota, com una sala de màquines / plena de gent desconeguda. / Ells regulen
els nostres pensaments, / cada batec del cor, el pit que s'eixampla / per
agafar més aire. El badall i la ràbia

3 afloren. ¿Qui no ha volgut tallar un sospir, / a qui no li ha sortit una flor de la
boca / i li han ficat dos dits i després una mà / i el braç sencer? / Si no som un
bagul ple de coses perdudes, / no som res. Un armari per llençar al foc. / Una
capsa de cartró. Una bossa de plàstic / que només conté bosses de plàstic.

4 Hem deixat l'Arnau al bell mig de l'escala. / Però aviat el llum s'encendrà
/ i seguirà baixant com si no passés res. / Sortirà per la porta i creuarà el
carrer. / Si això fos una aventura, acaba de començar. / De fet, però, només
és el final. / Mireu com va, decidit, a rentar la roba / i no sap que avui, de
fet, morirà.

5 Potser camina com algú que ha de morir? / Quan escup, li surten monedes
de la boca? / Està fet de mil peces recollides i catalogades, / numerades
curosament per un vell xaruc / en una excavació etrusca? / El nostre cervell
és del color de la cendra. / Quan l'ocell alci el vol, què en quedarà / de les
nostres idees? Suraran?



Claro como un espejo

Antònia Vicens

Santañí, Mallorca, 1941. Este texto se incluye en el libro *Casi un milagro, todos los cuentos* (La Magrana, 2022).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE F.-M. DURAZZO

Muy tierna, Marina, pasea por la avenida de Jaume III colgada del brazo de su abuelo. Es justo al atardecer y los escaparates, atrevidos y sofisticados, atraen las miradas de los peatones.

—¿Qué quieres que te compre? ¿Hay algo que te guste? —le pregunta el abuelo. De todos sus nietos, ella es la que siempre lleva cerca del corazón.

—Me gustan estos zapatos —dice, poniendo un dedo sobre el cristal del escaparate para señalárselos. De línea sencilla y sin adornos, son sin embargo los más caros.

—Vale —contesta el hombre, sacándose la cartera mientras la contempla, medio embobado, como si todavía fuera una criatura.

Muy delgada, de piel blanquecina, el pelo teñido de un amarillo escandinavo, los labios como dos iris perfilados con un lápiz marrón, es como su mujer, claro, hace muchos años, cuando la conoció, joven lleno de manías por ser bajo y rechoncho, pero con dos ambiciones que no

tenían techo; se había propuesto hacerse rico y conquistar a la chica más acojonadamente excitante y distinguida de todo el pueblo, rivalizando con muchos otros pretendientes. De aquel éxito, en buena parte, dependía su futuro. Hombría.

La nieta tranquilamente se sienta dentro de la tienda probándose los zapatos, y él mira hacia atrás y se contempla, primero sacándose las abarcas, luego colocándolas bien pareadas al abrigo de una mata de lentisco, muy cerca del mar, bajo el cielo de un lila plácido con bandadas de gaviotas volando bajo. Y justo cuando la nieta trata de dar un par de pasos para estar segura de que los zapatos le van bien, él sale corriendo a perseguir a aquella chica, rubia como el pan entre matorrales y carrizos. Una vez la nieta ya está de pie ante la caja registradora alargando a la dependienta tres billetes de cien, él se abalanza sobre la chica y se pierde entre las hebras doradas de su pelo y nada en las aguas removidas de su sexo.

Fue precisamente durante aquel rato de placer, ese momento escaso de posesión y de gloria, que la madre de Marina fue engendrada.

Se cuelga otra vez de su brazo. Con la otra mano aguanta la bolsa de los zapatos, camina con dejadez, como si su abuelo la arrastrara. De esta forma se siente pequeña, protegida, querida.

—Vuelve a contarme cómo supiste que te habías hecho un hombre —le dice.

—Te lo he contado más de mil veces. Empecé a trabajar de camarero en un bar de la Plaza.

Marina ríe. Ríe de una manera disparatada cuando de repente las guirnaldas eléctricas de Navidad se encienden y un chaparrón de estrellas artificiales les cae encima acentuándoles la emoción de pasear juntos.

—Y, a los veinte años, ¿te habías hecho ya rico? —le pregunta, conociendo la respuesta.

—Casi. En aquellos años, si eras espabilado, era fácil hacer dinero. Comprabas por nada una casa en la costa, la convertías en un restaurante, muy pronto habías ganado lo suficiente para adosar un bloque de habitaciones y ya tenías un hotelito. Como los turistas venían a manadas, les tratabas como si fueran rebaños de ganado, les daba igual dormir de cualquier manera, comer cualquier cosa... Además, hacer contrabando de tabaco y café no era muy arriesgado y daba mucho.

Marina sigue risueña, complacida. Estudia Historia del Arte en Roma para dar gusto a su madre que, de una manera muy dulce, pero con una

pizca de histeria, se lo exige. Porque ella es feliz sencillamente yendo de compras. Además, está enamorada.

—¿Qué miras? —le pregunta el abuelo, al darse cuenta de que se ha detenido ante un escaparate de juguetes.

—Me gusta ese terrier que parece de seda.

—Venga, te lo compro.

—¡No!

—¿Sí, toma, cuatrocientos?

—De acuerdo.

Entra en la tienda y el hombre, apoyado en los escaparates, se asusta al ver la cara de su nieta en medio de un montón de cabezas de animales. Aunque sean animales de ropa o de plástico. Si algún bergante le hiciera daño, se lo promete, lo mataría.

Pronto, ella sale toda contenta llevando otra bolsa, enorme, con las orejas del perro sobresaliendo, puntiagudas y erguidas.

—No quiero volver a Roma —dice de repente—. No quiero seguir estudiando.

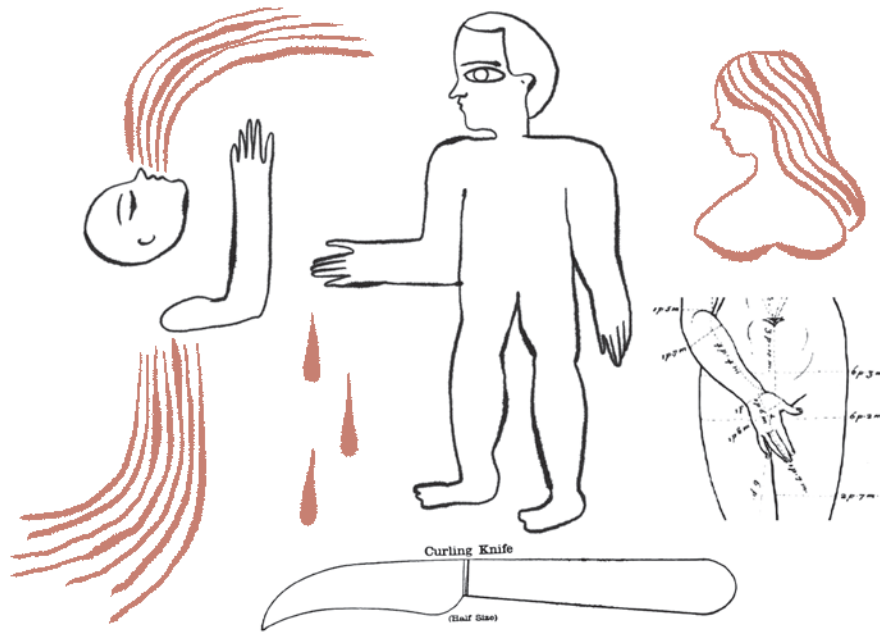
—Tu madre tendrá un disgusto muy grande, y no hablemos de tu madrina. No podrán presumir con sus amigos.

—¡Que vayan ellas! ¡O que envíen a cualquiera de mis hermanos!

—Aún son demasiado pequeños, tus hermanos. Aparte de que no son espabilados. Yo no he puesto nada de ambición en ninguno de ellos. Tú vales más que todos, Marina. Tienes que tener aspiraciones.

—No, abuelito no. Yo no quiero aspiraciones —dice, toda presumida—. ¿Me compras un helado? ¿Como cuando era pequeña? Vamos, tomemos un helado los dos.

Entran al primer bar que encuentran bajo los arcos. Se sientan junto a la ventana, fisgoneando la calle. Un mendigo maltrecho les hace muecas detrás de los cristales y él de repente en el monedero busca un euro porque, aunque hubiera hecho el dinero de una manera fácil y poco escrupulosa (muchas veces vuelve esa noche de temporal con su amigo contrabandista que grita auxilio lidiando con la mar gruesa mientras él pone en marcha el motor de su lancha y huye de la Guardia Civil de costas) es un hombre que conserva, de su infancia, un puñado de preceptos referentes a buenas obras. Sin embargo, una maraña de gente que sale del Corte Inglés primero remolca y luego se traga al mendigo con la misma facilidad que aquel remolino de agua tragó a su amigo.



Luego empieza a chupar el helado que les acaban de servir, dos bolas de nata y una de fresa, y sin embargo, ese brote de orgullo de un rosa encendido que justo hace un segundo le subía como una marea del ánimo exultado, ha desaparecido de su piel y las venas nudosas de las sienes, disimuladas por dos mechass de pelo blanco, están tomando un relieve morado alarmante: Tengo cuatro nietos, y todos sin un rasgo que denote una posible futura pretensión; ah, mi amante sí que tiene pichones en el buche y, además de la matrícula en una academia de idiomas, le estoy pagando el alquiler del apartamento. Todo esto sin estar muy seguro de su fidelidad; a veces no entiendo por qué aguanta a un viejo como yo si no es por el dinero que me saca.

Pensar, sin embargo, en su amante, jovencísima, al tiempo que toma un helado con la nieta, no le parece del todo decente, entonces se sacude estas divagaciones como si fueran caspa sobre las solapas del abrigo, y clava los ojos en la frente alta y airosa de Marina. Si algún bergante se atreviera a hacerle daño, se dice de nuevo, lo mataría.

Marina de repente se pone de pie. Estira el cuello de ave hacia la otra acera de la calle.

- ¿Ves a ese joven con gabardina azul?
- Hay un montón de jóvenes con gabardina azul.
- Aquél bajo y gordito, con el pelo corto.
- Sí —dice él, una vez que lo ha localizado en medio del gentío—.

¿Qué le ocurre?

- Me gusta.
- ¿Lo conoces?
- Sí. Y lo quiero.
- ¿Qué hace?
- Nada.
- ¿Estudia?
- No. Pero lo quiero. Lo quiero. Abuelito, lo quiero.

—Bueno. Bueno. No hablemos más, será tuyo —le contesta, en un arrebato de altruismo y amor. Pero entonces, cuando mira a la nieta a los ojos, en vez de recoger una sonrisa de agradecimiento, cree captarle una preocupación muy profunda flotando por debajo de unas mejillas chupadas y de unos ojos hundidos en aros amarillentos. Al igual que su esposa cada vez que se había quedado embarazada. Debe de haber, piensa, alguna fotografía de ella en estado por dentro de algún cajón. Y de repente la escena le llega limpiísima, sin rastro de los cosméticos con los que suelen maquillarse los recuerdos. También sin pinos y sin garriga. Fue en un trozo de tierra desolada, debajo de un cielo de colores ásperos con cabezas de animales degollados flotando a la deriva, que, atrevido como un burro, echó al suelo a la chica más rica y más solicitada de todo el pueblo, y la montó.

Marina hace señas al joven, quien, halagüeño, se va acercando. Cuando el abuelo le ve de cerca, se le revuelve el estómago. El mismo ademán de chulito sin escrúpulos que tenía él a su misma edad, ese mirar de frente, desvergonzado, sin trabas.

El joven le alarga la mano con una sonrisa que a él le parece clara y desafiante como un espejo. Pero en vez de retar su propia imagen, saca el cuchillo que siempre lleva en el infierno de la americana y se lo clava en medio del pecho. El joven primero vacila, luego cae tan largo como es con una expresión de lejanía y extrañeza tal que nadie duda de que se va directo al otro mundo.

(Ahora que dos policías se llevan al asesino, este se gira hacia Marina, que se queda plantada con la boca llena de exclamaciones que no le salen; le dice:

- No te preocupes, querida. Hacía mucho tiempo que quería suicidarme.)

Navidad de 2004 ✖

Lluís Calvo

Zaragoza, Aragón, 1963. Este poema es parte de
i *Vitralls* (Proa, 2025).

TAROT READING

VERSIÓN DEL CATALÁN DEL AUTOR

Las vísceras del cuervo
han vaticinado que la tierra se oscurecerá
en el claro del helechal.
Apenas tres pasos
y ya estás dentro,
bajo el alero rojo
y el tapiz de begonias.
Di libertad
o guarida del lobo.

Ella adivinaba el futuro
porque venía del pasado,
y el presente es el tiempo
donde todo ha sucedido.

El invierno fue muy crudo:
los prados se cubrieron
de paja seca
y la leña estaba húmeda
y blanda y fría.
Saxífragas y líquenes: hambre.

Pero el amor
se imponía al frío,
entraba por la chimenea
y arrastraba el hollín,
una y otra vez, tal cual,
con la suavidad resbaladiza
de las breves primaveras.

Del diablo
no sabíamos gran cosa,
sino que habitaba
el abismo rocoso,
muy adentro del cráter.
Y sabíamos, también,
que llevaba un abrigo
de zorro plateado:
la hija del gran norte,
de salvajes colmillos.

La niña nunca volvió
a casa.
Y la horca
brillaba en el horizonte.

¡Oh zíngara, enloquécenos!

Los dedos escogen el trigo
que alguien venderá por la mañana.
Tú eres humana, como yo.

¡Mostremos nuestras miserias!
¡Mira, ven!

Todos somos exhibicionistas
en la puerta de la escuela. ❄

TAROT READING

Les vísceres del corb / han predit que la terra serà fosca / al clos del
falguerar. / Tres passes mal comptades / i hi ets del tot, / sota el ràfec
vermell / i l'estesa de begònies. / Dignes llibertat / o cau del llop. // Ella
endevinava el futur / perquè venia del passat, / i el present és el temps / on
tot ja ha succeït. // L'hivern va ser molt cru: / els prats estaven plens / de
palla seca / i la llenya era humida / i freda i tova. / Saxífragues i líquens:
fam. // Però l'amor vencia / damunt el fred, entrava per la xemeneia / i
s'enduïa el sutge, / una vegada i una altra, així, / amb la suavitat llisquent
/ de les breus primaveres. // Del diable no en coneixíem / gaires coses, /
sinó que habitava / l'abisme rocallós, / ben endins del cràter. / I sabem,
també, / que duïa un abric / de guineu platejada: / la filla del gran nord, /
de feréstecs ullals. // La nena no va tornar / mai a casa. / I la forca / brillava
a l'horitzó. // Oh zíngara, embogeix-nos! // Els dits trien el blat / que algú
vindrà al matí. / Tu ets humana. Com jo. // Mostrem-nos les misèries. / Mira,
vine! // Tots som exhibicionistes / a la porta de l'escola.



La última vida

Miquel de Palol

Barcelona, Cataluña, 1953. Este es uno de los cuentos de *Contes en forma de L* (Editorial Moll, 2004)

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DEL AUTOR

El taxi se detuvo en un pequeño colapso en la entrada de la calle ** (posiblemente otro taxi que dejaba un cliente). Pese a la hora, ya avanzada en la noche, había jaleo inhabitual en medio de la calle, y me pareció distinguir una silueta conocida que se alejaba rápidamente. ¿Qué está haciendo aquí, a estas horas, Lourdes? Cedí al impulso.

—Recójame en la esquina —dije al taxista.

Se volvió a mirarme con muy mala cara, evaluando la posibilidad de que desapareciera sin pagar. Salté del coche y tuve que esquivar a dos parejas que se entorpecían delante de mí. Llegué a la esquina, y allí no había ni rastro de Lourdes, o de aquella sombra huidiza que me había parecido Lourdes. ¿Era ella o no? El desconcierto me había metido cierta inestabilidad en el cuerpo. De hecho, podía despachar el taxi ahora mismo, estaba a menos de cinco minutos de casa. Me quedé esperándolo en la esquina, mirando arriba y abajo de la acera por si aquella Lourdes bárbara podía hacer algo por mí. ¿Qué espera quien nada espera? El atasco de tráfico se disolvió, y cuando llegó mi taxi, el último de la cola, y se detuvo dócilmente ante mí, me dirigí al conductor por la ventanilla para decir que me quedaba aquí y pagar.

—Son 5,55 —dijo.

Quedé perplejo. No era el taxista que me había traído, sino una mujer. Una mujer taxista. El taxi sí parecía el mismo. Al menos, el mismo modelo.

—Perdone —dije—, creo que hay una confusión.

Me miró agresivamente.

—¿Una confusión? De ninguna manera. Son 5,55.

Medí la situación. Era una mujer de mediana edad, de facciones marcadas, sin duda curtida, fuerte. Muy capaz de bajar del taxi y montar un numerito. Eché un vistazo a la calle, y todo estaba desierto.

—Yo a usted no le debo nada. Fue otro taxi que me trajo hasta aquí. Un taxi que ha desaparecido.

Efectivamente, bajó del coche y se me encaró.

—¿Cómo no me debes nada? ¿Te he llevado desde la Diagonal, y me dices que no me debes nada?

—No le debo nada, señora, lo siento.

Entró violentamente en el taxi y lo aparcó en un lugar en principio insuficiente, que agrandó sin contemplaciones arrastrando el aparcado atrás y unos contenedores de basura. Lo que yo quería era huir, pero una mezcla de sentido absurdo de la dignidad y curiosidad suicida me lo impidió. Aquella mujer cerró el coche con llave y se me enfrentó con media carcajada.

—Ya que no quieres pagarme, al menos podrías comportarte como un caballero y acompañarme a casa.

Me pareció una proposición perfectamente natural.

—Perdone. Realmente, no sé si le debo algo o no, pero he hecho lo que me ha parecido pertinente.

Soltó una carcajada, y echamos a andar.

—Claro que lo has hecho. Soy yo quien debe pedirte perdón. Tu taxi ha encontrado un... —maliciosamente hizo como si dudara—, digamos un cliente especial, de esos que no pueden rechazarse, y tus 5,55 euros, en fin, tú ya me entiendes. Le daban lo mismo. Yo iba detrás vuestro, y como he tenido un día más bien flojo, me ha parecido que merecía la pena intentarlo.

—Ya lo entiendo.

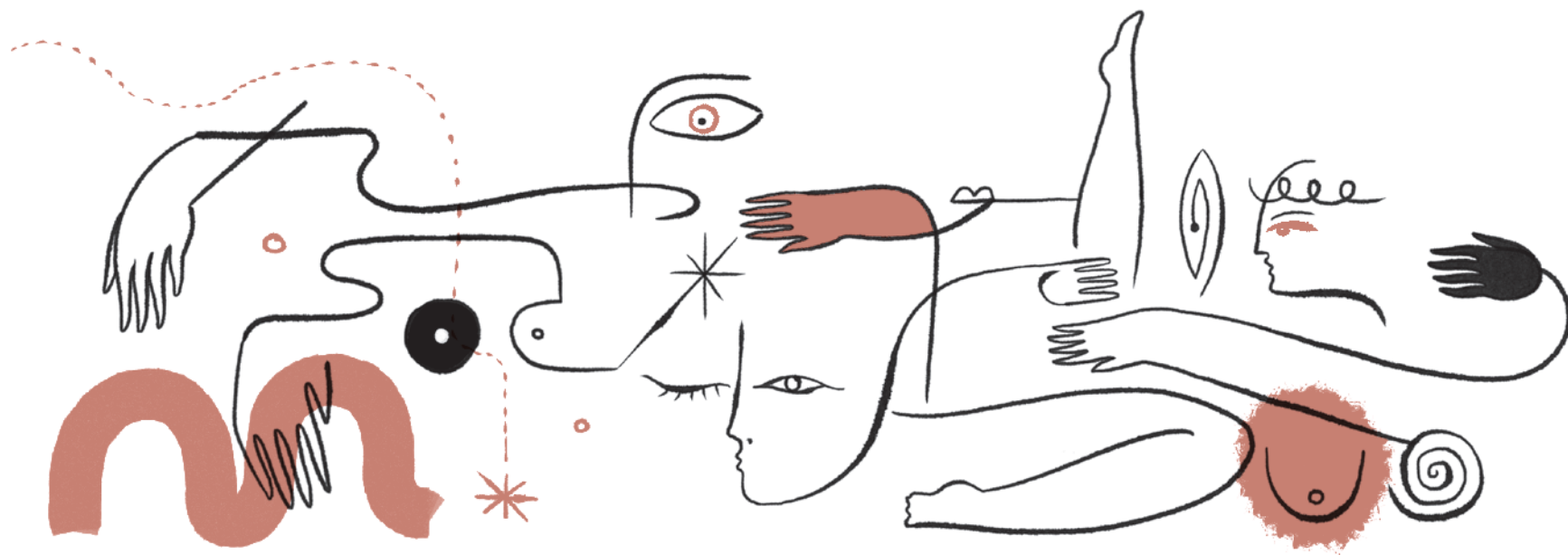
Fuimos arrabal abajo.

—Hay gente que no se fija en la cara del taxista. Como si formara parte del mobiliario. No lo tomes mal, tú me has parecido de la especie de los distraídos.

Se rio. Llevaba pantalones y botas de suela alta, y en ella todo era grande.

—No lo tomo mal. Puesto que el viaje me ha salido gratis, quizá sí que es justo pagarte algo.

Metí la mano en la cartera, y me retuvo el codo.



—Déjalo. Si quisieras, podrías buscarme problemas por lo que he hecho... o por lo que he intentado hacer, porque tú no te has dejado. Has sido más listo que yo.

El innecesario halago me mosqueó. Le tendí diez euros.

—Tómatelo como un... como lo diríamos, como un error de compensación.

Se rio y se detuvo delante de una gran portalada, deteriorada y oscura, en un tramo de la calle por donde yo no recordaba haber pasado nunca.

—Guárdate el dinero. ¿Quieres subir a tomar una copa?

Me asaltó un sentido de catástrofe vertiginosamente sensual. Ahora sí que era el momento de huir. Ella me miraba de frente, con una sonrisa cansada, y me acerqué poco a poco. Como no retrocedía, la besé, y me sentí como si fuera lo primero que nos hiciéramos. Echaba un potente aliento de vino, con ese ardor en cierto modo repugnante que al fin y al cabo aún excita más. Le metí la mano por el jersey, y todo era como una sopa caliente y espesa: piel sudada, lengua muy grande y viscosa, labios pegajosos, y todo con mucha, mucha saliva.

—¿Qué hora es?

Enfilamos una escalera pequeña, con olor a meados y mal iluminada.

—Quiero avisarte —me dijo en un rellano— que en mi casa no hay demasiadas comodidades. De hecho —sonrió y siguió subiendo—, lo que es una copa en el sentido estricto no creo que te la pueda ofrecer, pero eso no importa mucho, ¿verdad?

Me encogí de espaldas. Pasamos una puerta increíblemente carcomida y chirriante, y cruzamos una especie de patio interior con muchos niveles diferentes hechos con bancales de baldosas, lleno de bidones, neumáticos inservibles y restos de bicicletas y coches, un ciclamen, un cerezo y dos palmeras de especie achaparrada. Una rata corrió a esconderse, y empezaba a amanecer. El momento de darse cuenta de que amanece.

—Un sitio curioso para vivir.

Llegamos a una pequeña torre aún más desvencijada, pero menos lúgubre, como de pueblo, y por una escalera cuadrada de caracol accedimos a un piso que parecía una casita de muñecas, todo pequeño y angosto, pero bastante ventilado. Por las puertas había que agacharse para no darse con la cabeza. Entramos en una estancia demasiado cargada en todos los sentidos, tanto en lo que se refiere a la profusión de armarios, estantes, sillas y trastos como por el aire irrespirable. Los cristales sucios de las ventanas horizontales sin cortinas ni persianas dejaban pasar los colores ambiguos del día naciente sobre una ciudad desconocida. Debajo de cada ventana había un lecho, en el primero de la derecha roncaba una vieja, en el siguiente dos críos de entre cinco y diez años, un tercero lleno de ropa sucia y revistas arrugadas. Del fondo saltó un perro que sin un ladrido se lanzó a husmearme desesperado.

—Quita, Boris —dijo ella, y el perro volvió a tumbarse sin perderme de vista, con una mirada estoica y comprensiva que me conmovió—. Boris es el perro —me aclaró.

—¿Y ellas?

Abrió la puerta del fondo, y llegamos a una habitación que más bien parecía un palomar aprovechado. El techo era de cañas, y salvo la entrada, los otros tres cerramientos eran cristaleras. El aire estaba viciado, y no se sabía de qué. Había que subir tres escalones para entrar, y casi toda la superficie, no más de cinco metros cuadrados, lo ocupaba un colchón con sábanas y almohadas en un estado de desorden acorde con el resto, y aun así definitivamente acogedor. La vista del exterior me descolocó; me había desorientado: donde suponía el mar, estaba la montaña, y además de la revelación inesperada, recuperar la referencia me llevó a una inédita exultación de reencuentro definitivo, como por fin después de mucho tiempo, y sin forma de saber cuánto.

—Ellas son lo mejor que tengo... pero no todo lo que tengo.

Se desnudó, demasiado deprisa para mi capacidad de asimilación. Qué hago aquí, qué quiero de esta mujer, qué quiere ella de mí, qué me pedirá, por qué no me he detenido en ninguna de estas preguntas hasta ahora; todo esto quedaba atrás vertiginosamente. No era una mujer atractiva, no era joven, no participaba de ninguno de los refinamientos que de manera tan tópica como se quiera, pero al fin y al cabo tan cierto, configuran la seducción. ¡Ay de lo que dejan los tópicos cuando se derrumban! La belleza es algo más que un atributo de los individuos, una coraza universal, y lo que deja su desvanecimiento son los acantilados de la personalidad, lo que de único es capaz de tener cada cual. Un cuerpo joven no está verdaderamente desnudo hasta que le han pasado encima los años. La maceración del tiempo la había llevado más allá de la belleza, hasta el límite del atractivo sexual, hasta la oscura idea del pleno dominio del conocimiento. Despojada del tesoro de la juventud, aquella mujer era carne viva. La mujer más desnuda que he visto nunca, obscenidad llamativa, exigente de totalidades devoradas, y allí estaba yo, mareado, aterrado, haciéndole el amor sin preguntas y sin condones, con un sutil hedor de suicidio.

De repente me encontré a una distancia astronómica del mundo, de la vida cotidiana, como si la ciudad fuera un incomprensible absurdo, tranquilizadamente lejano y al mismo tiempo alcanzable, como si, totalmente protegido, desde allí pudiera controlarlo todo como quien controla un juego, manejándolo y al mismo tiempo minimizando las pérdidas a la dimensión de recoger las piezas para volver a empezar. No esperaba nada de lo que habitualmente se va a buscar en una situación como esa. Ni confesiones ni advertencias, ni promesas, ni reproches, ni consuelo.

Nos preguntamos el nombre, pero no a qué nos dedicábamos. Yo creía saber su oficio, y a ella no debió de interesarle el mío. A la postre yo no sabía nada, y a ella más que no interesarle, no le cambiaba nada. Barrendero o papa en Roma, tanto para ella como para mí todo seguiría igual después de haber vuelto a cruzar esa puerta. Ingravidez.

Me columpié en la bárbara idea, por otra parte, ahora avalada por cierta visión científica, de que las cosas tienen una apariencia profunda, y adoptan un aspecto ilusorio en el momento en que les echamos la vista encima. Y justo cuando dejamos de percibir las vuelven a su apariencia profunda, a la terrible, a la insoportablemente hermosa, a la destructivamente divina, y por mucho que nos volvámos de pronto para intentar sorprenderla, la realidad siempre será más rápida en cambiar a tiempo de rehacer el engaño. Sentí que, desde allí la visión profunda, la transparencia esencial, se podían vislumbrar. Cómo ver las cosas que justamente no podía ver, no tenía ninguna importancia. Desde allí tenía el control del mundo.

El conocimiento, el dominio visual —por otra parte, bastante agradecido desde el estricto aspecto del paisaje, al menos del celeste—, el sobrevuelo de las miserias, los desastres y las dependencias. Sentí que no quería moverme de allí nunca más. Que, de forma tan repentina como imprevista, se me estaba ayudando a morir, se me acababa de hacer el incomparable regalo de la felicidad. Los ojos de aquella mujer, a la que había visto por primera vez hacía tan sólo tres horas pero que debía ser la persona que mejor me conocía del mundo, de manera inequívoca me hacían saber que ella lo sabía todo, y no le dolía ni tenía la intención de pedirme nada, pero, y eso no era ni más ni menos terrible, tampoco de negármelo.

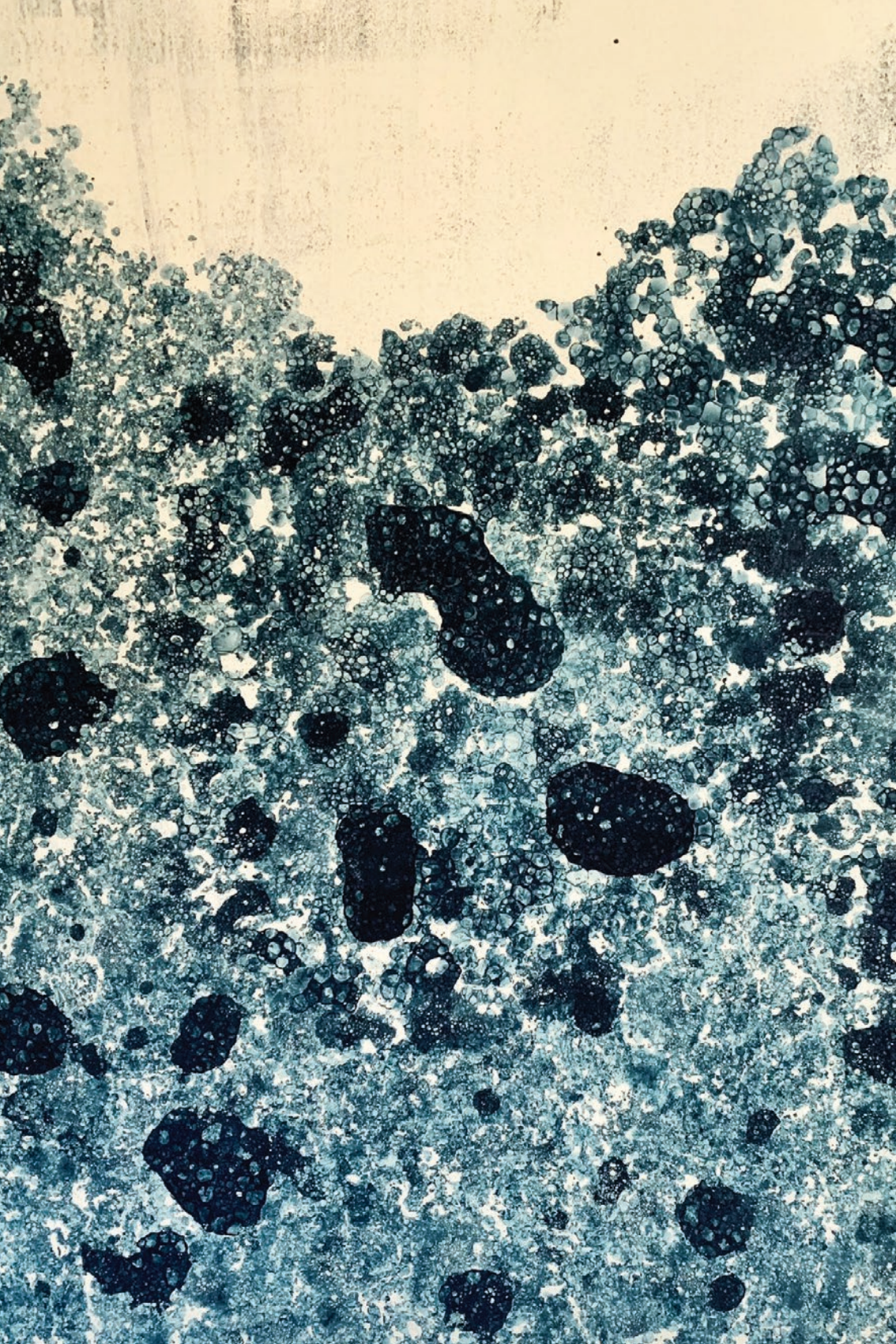
¿Cómo se vuelven ceniza las brasas? ¿Cómo se marchita una flor? Cómo salí de allí, no tiene ningún interés. Dos días más tarde, Lourdes entró a mi despacho. Comentamos novedades, y cuando se iba la detuve en la puerta.

—¿Qué hacías en la Rambla, el otro día por la noche?

Justo entonces entró su marido, y una indecisión de los ojos de Lourdes, breve pero perceptible me pareció que sólo para mí, era señal de que no todo había sido lo que parecía, ni había dejado de serlo.

—Ni te lo imaginas —le dijo, y le abrazó por la cintura—. ¿Sabes a quién ha conocido? —me miró frontalmente, con la más agresiva de las sonrisas—. ¡Figúrate, a Malina!

De allí sí que no se podía salir. Todo era luz blanca. Completamente blanca. ✖



Àngels Marzo

.....
Caldes de Montbui, Cataluña, 1977. Su libro más reciente, *El rastro nival* (Pagès Editors, 2022), fue galardonado con el Premio de la Crítica Sera d'Or (2023) y el Premio Nacional de la Crítica Catalana (2023).

VERSIONES DEL CATALÁN DE JAUME PONT Y JOSEP M. SALA-VALLDAURA

EL ALBAÑAL

Bajábamos de noche hasta la cala
para ver el regreso de las barcas
que navegaban cerca de las rocas.
Nos gustaba ver a los pescadores
desenredar las redes, descubrir
en el fondo de las cestas,
peces de escama luminosa
agonizando.

Un día uno de ellos nos mostró
el tapón de corcho en la base de la nave,
y un reguero de agua hedionda
se precipitó sobre la arena.
«Todas las noches drenamos las barcas
—nos dijo—
la humedad pudre la madera».

A menudo, percibo en mi interior
un borboteo de agua insalubre;
pero no siempre encuentro el albañal.

De *Saba bruta* (Pagès Editors, 2013).

EL DULL

Baixàvem a les nits fins a la cala / per veure tornar les petites barques /
que havien feinejat prop de les roques. / Ens agradava veure els pescadors
/ desenredar les xarxes i descobrir, / al fons de les gavetes, / els peixos
platejats que agonitzaven. / Un dia un d'aquells homes va mostrar-nos
/ el tap de suro a la base de la nau, / i un escorrim d'aigua pudent / es va
precipitar damunt l'arena. / «Cada nit drenem les embarcacions / —va dir-
nos:—, / perquè la humitat podreix la fusta». // De vegades noto dins meu /
un borbolleig d'aigua insalubre; / llavors record el dull. / Però no sempre sé
com desembossar-me.

AVIONES

Las noches estivales cenábamos temprano
bajo el porche colmado de geranios.
Dos niños persiguiendo lagartijas
bajo la tenue luz de las farolas
donde mamá tendía las toallas.
Recuerdo el son de músicas ligeras,
el olor de los frutos en los árboles,
la tersa desnudez de piel morena
saltando al agua tibia de la noche.

Acallando el enjambre de las voces
y el corazón de grillo de los niños,
de repente,
el rugido de las alas de un avión.
Cuando su vientre plateado hendía
nuestro feliz retal de cielo y sueño,
ella inventaba nombres, ejes de coordenadas,
idas y vueltas de raras geografías.
Y extraños viajeros empacaban
equipajes de cuentos ilustrados.

Hoy, la caja negra de las horas,
cuenta cómo se malbarata el tiempo,
y mi avión se inclina hasta encontrar
las luces ambarinas de la pista.
Me asomo a la ventana de una noche
con flores, lagartijas y farolas,
y busco en los jardines del recuerdo,
la hoguera de unos ojos infantiles:
persiguen las linternas de las alas.

Quizá alguien invente para ellos
comalas, yermos, llanos
parajes que conozco,
lugares donde ya no espera nadie.

De *Les grues* (Fundació Institut d'Estudis Ilerdencs, 2009).

AVIONS

Els vespres de l'estiu sopàvem d'hora / dessota la porxada de geranis. / Érem
dos nens guaitant els llangardaixos / sota el reclam de llum de les faroles
/ on la mare estenia els banyadors. / L'esperàvem sentint un rerefons / de
músiques lleugeres, olor de fruita als arbres, / regust de pell clorada / saltant
dins l'aigua tèbia de la nit. // Matisat per les remors / nocturnes de torretes,
/ de sobte, un brogit d'ales d'avions. / Quan la gropa platejada solcava / la
fondària del nostre espai aeri, / ella inventava noms, eixos de coordenades,
/ anades i tornades d'agresta geografia. / I curiosos viatgers s'emportaven
/ l'equipatge dels contes de la infància. // Ara la caixa negra de les hores /
diu que ha passat el temps, i l'avió s'inclina / buscant els llums taronja de la
pista. / M'aboco a la finestra d'una nit / amb flors i llangardaixos i faroles,
/ i cerco en els jardins que s'insinuen / els ulls nostàlgics de dos nens: /
ressegueixen la lluminària de les ales. // Algú inventa per ells / el lloc d'on
vinc, / els llocs on no m'esperen.

PUENTES EN RESONANCIA [GALLOPING GERTIE, 1940]

*Los vientos deben venir de algún sitio, cuando soplan,
y alguna casa hace que las hojas decaigan...*

W. H. Auden

Nos obsesiona lo que se interpone.
Corno, por ejemplo, la ancha vía de agua
que dificulta el paso entre dos puntos.
Entonces, para vencer la brecha del vacío,
la imponente arquitectura de un puente.
Es un prodigio la belleza del tablero,
la distancia exacta entre pilares
desde donde se precipitan los cables arqueados,
el sutil cortinaje de tirantes
que sin prisa el eolo balancea.
Pero también el viento contradice
el cálculo perfecto de estructuras,
cuando entra en resonancia con el alma de los cuerpos.

El puente de Tacoma Narrows se desplomó
sobre las aguas tranquilas de una garganta,
el siete de noviembre de mil novecientos cuarenta.

Era un mediodía calmo y nada auguraba
la última cabalgada del Gertie.
Sin embargo, en un instante,
varias cosas convergieron.
El viento soplaba en ráfagas extrañas
acompañando los primeros vaivenes
a la frecuencia natural del hormigón.
Convulsamente, la base se ondulaba.
El acero se colapsó, las vigas cedieron,
dejando únicamente el vacío entre dos puntos.

Ninguna ley física predice exactamente
el lugar donde arraigan dentro de nosotros las catástrofes.
La pequeña semilla que germina, se interpone y anticipa
el principio del final de las cosas. ✖

PONTS EN RESSONÀNCIA [GALLOPING GERTIE, 1940]

*Els vents han de venir d'algun indret, quan bufen,
i alguna cosa fa que les fulles decaiguin...*

W. H. Auden

Ens obsedeix allò que s'interposa. / Com, per exemple, l'ampla via d'aigua /
que dificulta el pas entre dos punts. / Llavors, per vèncer l'obstacle del buit, /
/ la imponent arquitectura d'un pont. / És un prodigi, la bellesa del tauler, /
o la distància exacta entre els pilars / des d'on es precipita l'arc del cablejat,
/ el subtil cortinatge dels tirants / que l'eol balanceja sense pressa. / Mes,
també el vent pot contradir / el càlcul mil·limètric d'estructures, / quan entra
en ressonància amb l'ànima dels cossos. // El pont de Tacoma Narrows va
desplomar-se / sobre les aigües tranquil·les d'un gorg, / el set de novembre
de mil nou-cents quaranta. // Era un migdia calm, res augurava / la darrera
cavalcada del Gertie. / En canvi, alguna cosa va entrar en sintonia. / El vent
bufava en ràfegues estranyes / compassant les primeres oscil·lacions / a la
freqüència natural del formigó. / Convulsament, la base s'ondulava. / L'acer
va col·lapsar-se, les bigues van cedir, / deixant només el buit entre dos punts.
// Cap llei física pot predir amb exactitud / el lloc concret on s'originen les
catàstrofes / dins nostre. / La petita llavor des d'on germina / allò convuls que
s'interposa i anticipa / el principi del final de les coses.

Diccionario de genios desconocidos

[Fragmento]

Manuel Baixauli

.....
Sueca, Valencia, 1963. Este es un fragmento del
Diccionario de genios desconocidos, extraído de la
novela *Ignot* (Edicions del Periscopi, 2020).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DEL AUTOR

Cosmina Ionescu, artista (Otopeni, Rumania, 1963 – Bucarest, Rumania, 2005)

Lo primero que pintó a la acuarela, a sus ocho años, fue un escarabajo. Un *Goliathus regius*. No sabía que se llamaba *Goliathus regius*. Ignoraba, como todo el mundo, que en el planeta hay treinta mil especies documentadas de escarabajos. Lo copió de una enciclopedia, para estrenar las acuarelas que le habían traído los Reyes Magos. La satisfacción cuando lo acabó fue tan intensa, los elogios de su madre tan enfáticos, que decidió matricularse en la Școala Municipală de Artă, donde aprendió a representar la naturaleza tal como la vemos, deformada por la perspectiva y el claroscuro. Pintó jarras, piñas, vasos, calabazas, botijos... Se cansó pronto de los bodegones y buscó motivos que le resultaran inéditos. Pintó

una papelera forrada con una bolsa negra de plástico, llena de arrugas; pintó una vista de los urinarios con sus baldosas sucias y agrietadas. Se había convertido en una pintora realista. Se hartó también de copiar y buscó aventuras formales, y concibió imágenes que la gente de su entorno calificó de oníricas: un individuo con una piedra por cabeza, una calle con edificios sinuosos y consistencia de yogur... Durante la adolescencia, cuando la mente apunta a intereses distantes, Cosmina no abandonó la pintura, que la depuraba de perplejidades y fracasos. Se convirtió en una artista experimental, cada obra le salía con un estilo diferente, si no antagónico, a la anterior. Hacía probaturas convencida de que, en arte, todo estaba por hacer. Ya no dibujaba ni pintaba del natural, no copiaba, se guiaba sólo por la imaginación. A sus 18 años ingresó en la Universitatea Națională de Artă, de Bucarest. El primer año iba en tren desde el pueblo. Perdía tres horas entre ida y vuelta, tres horas que ocupaba llenando de esbozos un cuaderno de apuntes. En la facultad, muchos colegas vestían de manera estrafalaria; cuando pintaban, en cambio, eran reaccionarios y mostraban una falta alarmante de oficio. Los que tenían mejor técnica solían ser tímidos y vestían, como ella, suéteres de punto hilvanados por sus madres. Para el segundo curso se instaló en Bucarest, en un piso de estudiantes. Con cartón de embalar neveras, forró una habitación del apartamento y la convirtió en estudio. Por las mañanas, siguiendo las anodinas indicaciones de los profesores, dibujaba o pintaba en clase; por las tardes trabajaba en su taller o visitaba exposiciones. No se perdía ni una, conocía todas las galerías, desde las más vanguardistas hasta las más comerciales. Pasaba horas en los museos y en las bibliotecas de los museos, donde, a través de catálogos y revistas, se mantenía al día de la actualidad artística mundial.

Cosmina pintó muchísimo durante sus años de formación, trabajos de clase, pero también obras pensadas para concursos. Después de algunas experiencias decepcionantes, en que no ganó ningún premio y en que, como máximo, llegó a la categoría de finalista, comprendió qué tipo de obra interesaba a los miembros del jurado, que solían repetirse en lo que parecía un circuito cerrado. Fue pragmática, pintó pensando en ganar, y durante un lustro acumuló numerosos galardones y se hizo un nombre. Pero un día abominó de la mediocre rutina de los certámenes. Acabada la carrera, volvió a vivir en el pueblo, donde, lejos de los estímulos culturales de la capital, sintió el impulso de mirar dentro de sí misma, de buscarse. Se acondicionó un taller en un piso antiguo que ella misma, dedicando muchas horas, restauró. Allí pasó semanas enjaulada, dibujando, rumiando, escuchando

piezas para teclado de Bach, las sinfonías de Bruckner o los últimos cuartetos de Beethoven. Los cajones del estudio estaban repletos de dibujos. Hizo exposiciones, alguna en el extranjero, pero a medida que pasaban los años le crecía por dentro una insatisfacción vaga, indescriptible, con su obra. Había dejado de ser una pintora sumisa a las modas, pero no se había encontrado a sí misma. Redescubrió Masaccio, Piero della Francesca, Fra Angelico, Mantegna, Vermeer, Rembrandt, Cézanne, al tiempo que decrecía su interés por el arte contemporáneo y, especialmente, por el arte experimental. La figuración, las formas pacientemente elaboradas, el oficio ejercido con rigor, le atraían más que las inconsistentes aventuras del siglo XX. Su comprensión del arte había ido en dirección inversa a la de los libros de texto: había empezado por el arte actual y había evolucionado, lenta, hacia el antiguo. Escasa de ideas, con la sensación de repetirse, Cosmina descubrió que ya no disfrutaba pintando y dejó de asistir cada mañana al taller. Primero se había alejado de los cenáculos, ahora de la pintura.

Pasaron dos décadas. Cuando ocasionalmente visitaba el estudio, sentía pesar. Los pinceles, los tubos de pigmento estrujados, los cuadros incompletos la reclamaban desde un pasado remoto. Su yo de pintora era un yo difunto, antepasado suyo.

Se casó, volvió a vivir en Bucarest, tuvo hijos, llenó su vida de tareas y aficiones. Un día visitó, junto con toda la familia, el Muzeul Național de Istorie Naturală Grigore Antipa. Fueron por sus hijos, a quienes fascinaban los animales y el carácter lúdico, interactivo, de estos centros. Para los críos fue una excursión más, como las que harían más tarde a museos de historia natural de París, Londres y Bruselas. Se hicieron adictos a estos escaparates del mundo animal y vegetal. Pero la visita al Muzeul Grigore Antipa supuso, para Cosmina, una revelación. Allí dentro, ante las vitrinas llenas de coleópteros, descubrió cuál había sido su problema con la pintura: no había buscado la belleza. Contemplando, fascinada, la diversidad de formas, colores y texturas de aquellos insectos, Cosmina comprendió que había estado demasiado tiempo mirando su propio ombligo, y no había reparado en la belleza que la envolvía. Había sido ciega al universo. La naturaleza, mucho más rica que cualquier creación humana, le indicó un camino a seguir.

Cosmina retomó el dibujo, inspirada en fotografías de insectos, en publicaciones de naturalistas y botánicos, en los mismos bichos o plantas del natural. Si en un parque descubría una cucaracha, quedaba extasiada observándola. Recordó que, de pequeña, había sacrificado algunas de estas bellísimas criaturas, y sintió que tenía una deuda con ellas. Dibujó y



pintó hormigas, mariposas, lirios, hojas de alocasia, mariquitas, corales, vértebras, caracolas, todo en gran formato. Alquiló un ático viejo, cercano a casa, para trabajar sola, sin interrupciones, como había hecho de joven en Otopeni, su pueblo. Llenó las paredes del taller de formas complejas, lo convirtió en un minúsculo museo de historia natural de belleza ampliificada por el filtro de la artista.

Pero lo que apasionaba a Cosmina, por encima de todo, eran los escarabajos. Elaboró una serie larga y exclusiva de ellos y se propuso mostrarla al público. La exposición, en una sala de titularidad municipal, fue un fracaso. No gustó a nadie. La gente abandonaba la sala a pocos segundos de haber entrado, nada más ver los enormes bichos en las paredes. ¿Por qué rehúyen la belleza?, se preguntó Cosmina. No vendió ningún cuadro, nadie la elogió.

Al fracaso profesional se unió la ruptura del matrimonio. Entregada obsesivamente a la pintura, había desatendido al marido, a los hijos, la economía familiar. Se instaló, sola, en el taller, donde no había de dar cuentas a nadie, en un exilio interior, y donde no tardó en rodearse de los seres que veneraba: los coleópteros. Los nutría a cambio de tenerlos

a mano, y consiguió que abarrotaran el ático. Se movían libremente, incluso por encima de ella, que escuchaba, complacida, la mortecina crepitación producida por las incontables extremidades. Dibujaba y pintaba a todas horas, siempre del natural. Sentía que había alcanzado su plenitud.

A sus cincuenta años, mientras reordenaba carpetas y cajones, encontró el primer escarabajo que había pintado, cuando era una niña. Se conservaba bien, aunque el papel había adquirido un tono ocre. Después de tanto tiempo, aquella acuarela le produjo la misma satisfacción que cuando lo había acabado. No tuvo problema en identificar el coleóptero como un *Goliathus regius*. El género, *Goliathus*, de la familia *Scarabeidae*, da nombre a los insectos más gruesos que se conocen, los más pesados, tanto que, cuando vuelan, producen un sonido que recuerda al de un helicóptero.

Cosmina se preguntó cuándo y por qué se había desviado de aquel camino, y se congratuló de haber vuelto, de disfrutar como una criatura cada vez que cogía un lápiz o un pincel. Eso era el éxito; el resto era humo.

Dibujó y pintó directamente sobre las paredes del estudio, que llenó de escarabajos. Pintó también sobre el suelo y sobre el techo, y lo hizo con tal perfección que sus creaciones se confundían con los bichos reales, en una superposición movediza que producía vértigo.

Una tarde se presentaron en el taller dos alumnos de la Universitatea Națională de Artă que pretendían hacer un trabajo sobre ella. Querían filmar un vídeo, tomar fotos, editar un catálogo sobre su obra. «Usted confecta, manifiestamente, un corpus que pone en cuestión las limitaciones conceptuales de la mimesis», dijo uno de ellos al avanzar unos pasos dentro del piso —no era fácil moverse sin aplastar un bicho—. Cosmina Ionescu, ante aquel tono pedante, esnob, falsamente admirativo, los miró fijamente y dijo: «¡No entendéis nada! ¡Ni conceptos, ni hostias! Me interesa la belleza. La BELLEZA con mayúsculas». Y los echó antes de que desenfundaran la cámara. «¡Cretinos!», gritó mientras se alejaban por la escalera. «¡Hasta que no dibujéis y pintéis un *Goliathus regius* como Dios manda no tenéis ningún derecho a llamaros artistas!».

Cosmina Ionescu murió, a los 52 años, como mueren tantos genios. Asediada por tópicos y malentendidos. Incomprendida. ✖

La madre incompleta

[Fragmento]

Bel Olid

Mataró, Cataluña, 1977. Este es un fragmento de *La madre incompleta* (Bellaterra Edicions, Cultura, SCCL, 2025).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE LA COOPERATIVA DE TRADUCCIONES ANTICARCELARIAS

Barcelona es una especie de paraíso para la reproducción asistida: hay una infinidad de clínicas y muchos profesionales con larga experiencia y prestigio internacional. De hecho, la primera criatura nacida en España por fecundación *in vitro* (FIV) nació en la clínica Dexeus de Barcelona en 1984. Además, contamos con uno de los marcos legislativos más laxos de Europa; para empezar, a diferencia de muchos países de la Unión Europea, es legal que accedan a la reproducción asistida las parejas no cishetero y las mujeres solteras. Pero la gran mayoría de las personas que utilizan estas técnicas son parejas cishetero que lo han intentado de la manera «tradicional» y no lo han conseguido, por lo que el acceso igualitario (con mil matices que iremos viendo) a estas técnicas no es la razón que ha hecho florecer la industria de la reproducción. Según un artículo de *El País* (del 7 de marzo de 2020), el Estado español es el primer país de Europa y el tercero del mundo en nacimientos por reproducción asistida: el 10% de las criaturas nacen así.

Cuando has estado tratando de quedarte embarazada durante años y no puedes, parece que «embarazo» comporte necesariamente «futuro bebé en casa». La experiencia te lo confirma: tus amigas han anunciado que estaban embarazadas, has visto crecer sus vientres y, en la mayoría de los casos, han tenido un bebé sano. Pero las amigas, siguiendo los consejos de los profesionales, han esperado a pasar el umbral de la semana doce de embarazo para anunciártelo, porque es durante ese primer trimestre cuando hay un mayor número de pérdidas gestacionales, y la mayoría de ellas no te lo dijeron cuando empezaron a buscar el embarazo. La vergüenza, la sensación de fracaso y el dolor que deja en muchas mujeres el no lograr un embarazo y, más aún, el sufrir un aborto espontáneo, unido a la minimización que se hace de este dolor, hacen que tanto los problemas de fertilidad como los embarazos que no llegan a término sean completamente invisibles.

Las clínicas aprovechan el silencio en torno al aborto para reforzar la confusión, y basan las cifras de éxito que publican en la cantidad de positivos bioquímicos que logran, pero se mantienen los datos menos optimistas que más importan: los del porcentaje de criaturas nacidas vivas. Sin embargo, podemos consultar los datos de la Sociedad Española de Fertilidad, que son más esclarecedores. Si bien el número de embarazos logrados por FIV es similar para todas las edades y pasa, de hecho, el 90 %, los que avanzan son mucho menores.

No es el único tabú del que se aprovechan: la mayoría de las personas que llevan años sometiéndose a técnicas de reproducción asistida y no han conseguido tener ninguna criatura viva deciden ocultarlo. Por lo tanto, normalmente sólo conocemos las historias que terminan con al menos una criatura viva y, sin quererlo, abonamos el terreno para que la publicidad pueda ser engañosa sin que sea posible afirmar que los datos son falsos.

Las clínicas de reproducción asistida se anuncian con eslóganes como «Cumple tu sueño de ser madre con fecundación in vitro» (Eugin), «Técnicas avanzadas de laboratorio para cumplir tu sueño» (Instituto Marqués), «Cumple tu sueño con un excelente equipo de ginecólogos utilizando tecnología de vanguardia» (IVF Barcelona), «Te ayudamos a encontrar la mejor solución para cumplir tu sueño de ser madre» (Dexeus). «Ser madre» es un sueño y la ciencia lo hará realidad. Todo ello reforzado con fotografías de mujeres sonrientes y bebés preciosos. Suena fácil, ¿no? Ven a nuestra clínica y saldrás con un bebé debajo del brazo.

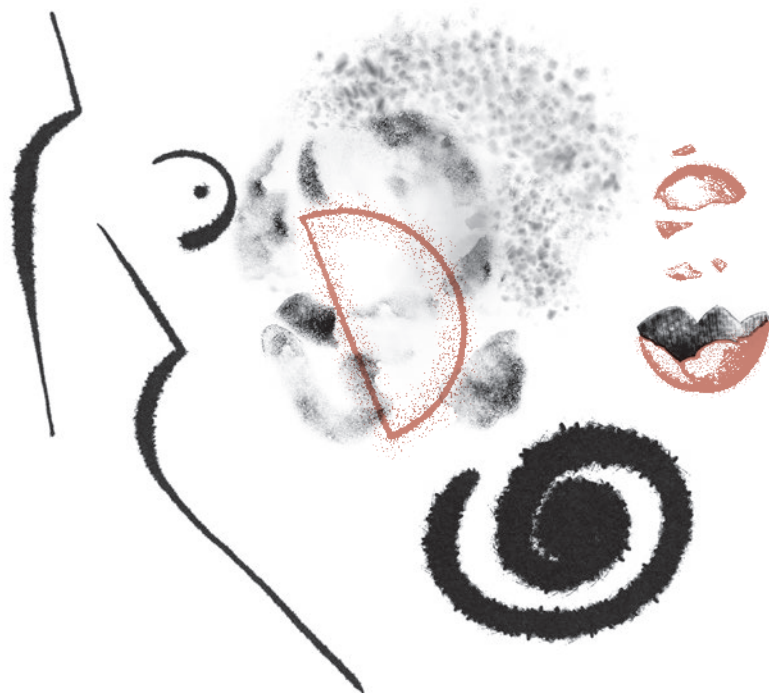
Lo que no se ve en las fotografías, sin embargo, es el sufrimiento que puede conllevar el proceso. Un proceso que, aunque culmine en el mejor de los casos, en un bebé vivo, supone pagar un precio muy alto. El primer coste es el económico, y es tan obvio que muchas clínicas incluyen ofertas (dos o incluso tres inseminaciones al precio de una, por ejemplo) o financiación (págalo a plazos). La inseminación artificial más asequible cuesta alrededor de 750 €, y una in vitro con donación de óvulos y análisis de viabilidad de embriones puede costar diez mil. Eso es por ciclo, y las tasas de embarazo más altas ocurren en el tercer ciclo. Lo más terrible es que, si decides financiar tres ciclos de FIV (que son más de treinta mil euros) y no consigues ningún embarazo que fructifique, puedes pasar años pagando la deuda que has contraído con la ilusión de tener una criatura que nunca ha llegado. Ese es el caso en casi el 60 % de las mujeres mayores de años (y casi el 90 % si hablamos de FIV con óvulos propios).

El coste económico es, además de una carga personal para quien tiene que afrontarlo, un problema social de acceso a estas técnicas. La sanidad pública cubre el acceso a mujeres de hasta cuarenta años, con un máximo de seis inseminaciones con semen de donante (cuatro, si es de la pareja) y tres ciclos de FIV, siempre que no tengan hijos en común con la pareja actual (si tienen pareja). La edad a la que las personas deciden (o pueden decidir) tener hijos es cada vez más avanzada, por lo que es relativamente fácil plantarse en los cuarenta años antes de detectar la necesidad de recurrir a la reproducción asistida. De ahí las ofertas de financiación que hacen las clínicas privadas: saben que muchas personas que quieren intentarlo y no pueden permitírselo no tendrán acceso a la sanidad pública.

Pero más allá de los costes económicos, también están los físicos y emocionales. Las dificultades para que los embriones se implanten, las pérdidas gestacionales o las montañas rusas hormonales son el pan de cada día cuando se utilizan estas técnicas, pero la propaganda no habla de ellas, y en las clínicas, aunque están obligadas a hacerlo por ley, rara vez informan. Parece que el fin (tener un bebé) no sólo justifica los medios, sino también todo el sufrimiento que puede costar alcanzarlo.

*

Cuando te imaginas dándote el respiro de dejar de existir y te imaginas a tu hija, la viva, sin madre, se apodera de ti una ternura oscura, autocomplaciente, de saberte necesaria. Una ternura sucia y mezquina, no sabes decir



por qué, pero es mezquina. Y sin embargo, a pesar de sentir la presencia de la niña viva como una ternura y una flor y un milagro, escupirías igualmente en la cara de la gente que dice cosas insultantes, estúpidas, inaceptables, como «Tú tienes suerte, que tienes a Clara», como si Clara, como si su cuerpecito pequeño y caliente, su cuerpecito lleno de preguntas, murmullos, incertidumbres, como si esta hija viva que no murió antes de nacer y que ha cumplido tres años y que cumplirá muchos más, que vivirá más allá de tu muerte que es como decir que vivirá para siempre, porque hay cosas terribles que podrían pasar pero te niegas a aceptar que sean posibles... como si Clara, digo, pudiera ser ella y al mismo tiempo la otra, la que no ha nacido, como si tener una hija viva consolase de la criatura muerta, que nunca sabrás si es hija o hijo o qué, porque es un pegote de células con un corazón que, sobre el negro de la ecografía, no latía.

Testimonio

En nuestro caso, la única opción era la reproducción asistida y nos recomendaron la FIV, porque como sólo teníamos un par de muestras de semen era demasiado arriesgado intentar la inseminación, que es mucho menos probable que tenga éxito.

Siempre he conocido a mi pareja como mujer, cuando empezamos a salir llevaba años haciendo activismo como mujer trans. Ya antes de conocernos, cuando había decidido tomar hormonas, la doctora le había recomendado congelar esperma antes de empezar, por si en algún momento quería tener hijos. A mí se me hacía muy raro imaginármela tomando esa decisión, porque así en abstracto yo no quería hijos, quise hijos en el momento en que la idea se convirtió en un proyecto compartido de vida y de crianza. Pero por suerte ella, aunque no tenía claro si alguna vez lo usaría, pensó que era mejor invertir el dinero que costaba que arrepentirse en el futuro.

La cuestión es que cuando decidimos que sí, que íbamos a hacerlo, le agradecí a mi mujer del pasado haber sido tan previsora, porque tengo mis dudas sobre el uso de semen y óvulos de donante. Me hicieron la estimulación ovárica, consiguieron 15 óvulos y los fecundaron con su esperma. Acabaron saliendo cinco embriones viables. Con la primera implantación quedé embarazada, pero tuve un aborto en la sexta semana. Siempre he estado a favor de la interrupción voluntaria del embarazo y de ninguna forma diré que un embrión de seis semanas sea una persona, pero para mí ese conjunto de células era mi hija. Se me remueve todo cuando alguien dice «Ah, perdiste un embarazo», porque no, no perdí un embarazo, perdí a una hija. Hablo de ella en femenino porque me es más fácil imaginármela así, en femenino. La amé desde el día en que me la metieron dentro y no me importa haberla tenido tan poco tiempo conmigo, el dolor que he pasado es un dolor tan digno de ser reconocido como cualquier otro.

La segunda vez me pusieron dos embriones y se implantó uno, que es el hijo que tenemos. Nos quedan dos embriones congelados y no descartamos volver a intentarlo dentro de un tiempo, aunque reconozco que ahora que tenemos un hijo el miedo a otra pérdida puede más que la ilusión de otra criatura. Sí que me gustaría que mi hijo tuviera al menos un hermano o una hermana, pero me da pánico volver a pasar por la depresión que pasé con el primer aborto. A mi mujer le gustaría probarlo, pero obviamente quien decidirá soy yo, que soy quien pone el cuerpo. Por ahora, disfrutamos del que tenemos, que no es poca cosa.

Mujer, 34 años, dos FIV, un aborto durante el primer trimestre, un hijo vivo. ✖

Anna Gual

Barcelona, Cataluña, 1986. Estos poemas forman parte de *Altres semideus* (LaBreu Edicions, 2019).

VERSIONES DEL CATALÁN DE MIRIAM REYES («CONJURO»)
Y DE LA AUTORA («LO LLAMAREMOS COMBUSTIÓN»)

ALTRES SEMIDEUS

[Selección]

CONJURO

Contra la bestia removida entre las sábanas,
entro al bosque a coger plantas.

Lavanda para las fosas nasales
y un manojo de raíces silvestres
colocadas a la altura del esternón.

Invoco el sueño agitado del durmiente
y la tensión de la musculatura
que lo convierte en piedra humana.

Acerco los dedos
a los pliegues de su frente
y canto en voz baja melodías torcidas.

Puede que nunca nadie llegue a saber por qué
los árboles se conectan bajo tierra.

Quién sabe si mirar adentro,
si mirar abajo,
nos liberará de la ceguera.

Pero ahora despierta.
Cuánta fiebre
se nos despliega por las plumas.

La alegría de nuestras dudas
nos hará dignos.

CONJUR

Contra la bèstia remoguda als llençols, / entro al bosc a collir plantes. //
Espígol pels narius / i un manat d'arrels silvestres / col·locades a l'altura de
l'estèrnum. // Invoco el son agitat de l'adormit / i la tensió de la musculatura
/ que el converteix en pedra humana. // Apropo els dits / als plecs del seu
front / i canto fluix melodies tortes. // Potser ningú mai sabrà per què / els
arbres es connecten sota terra. // Qui sap si mirar endins, / si mirar avall,
/ ens alliberarà de la ceguesa. // Però ara desperta. / Quanta febre / se'ns
desplega per les plomes. // L'alegria dels nostres dubtes / ens farà dignes.

LO LLAMAREMOS COMBUSTIÓN

Rezaremos por la coraza de Dios
o por su cuerpo oxidado, da igual.
Y lloverá. Y saldrá el hombre de en medio
del incendio, y crearemos que es divino,
que es infinito, pero no será nada más
que una llama que se mueve
con la química del misterio,
abrazando a los más crédulos.

Mientras escribo esto,
la primera palabra que he escrito
ya es de otra época.

Y así, poco a poco, todo el poema
queda atrás. Ya no nos pertenece.

Ni el aliento.
Ni la metáfora del fuego.
Ni ninguno de los dioses que creamos. ✕

LI DIREM COMBUSTIÓ

Pregarem per la cuirassa de Déu / o pel seu cos rovellat, tant és. / I plourà. I
sortirà l'home del mig / de l'incendi i creurem que és diví, / que és infinit, però
no serà res més / que una flama que es mou / amb la química del misteri, /
abraçant els més crèduls. // Mentre escric això, / la primera paraula que he
escrit / és ja d'una altra època. // I així, mica en mica, tot el poema / queda
enrere. Ja no ens pertany. // Ni l'alenada. / Ni la metàfora del foc. / Ni cap
dels déus que creàrem.

12 de febrero

[Fragmento]

Núria Cadenes

Barcelona, Cataluña, 1970. Este es un fragmento de
En carn i ossos (Ara Llibres, 2025).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE LA AUTORA

Yo tenía nueve años cuando comenzó la guerra y doce cuando acabó. No es que piense en ello, ya no lo hago, pero si me preguntan, digo. También lo sueño, a veces. Lo sueño a menudo. Cosas que se ve que te quedan dentro de la cabeza sin que te des cuenta y que salen después de mala manera. Esto que quieres que te cuente, también. Y no sé por dónde empezar. Por la noticia que llegó, que al otro día pasarían los hombres por la estación. Que serían una horas solamente, un momento, no se sabía; que iban en el tren, de retirada, porque todo se había acabado ya; eso decían en el pueblo, que habíamos perdido y que ya estaba y que a ver ahora qué. ¿Ahora qué? Ahora, el tren. No pensábamos a la larga porque no se podía, con las calamidades que habíamos pasado. Y la tía le pidió a mi madre si me dejaba a mí, y mi madre le dijo que sí. Que, si lo piensas, no me tendría que haber dejado porque mi madre, si me hubieran matado, se muere ella enseguida. Hacía años que estaba del corazón. Yo no he podido ir a la escuela porque mi madre estaba enferma. Solamente iba por la tarde

una hora, no podía ser más. Me gustaba mucho, pero no podía ser. Por la mañana tenía que hacer el pan, y hacía la comida de mi madre, y hacía la comida de mi hermano, y hacía mi comida: lo hacía todo. A mi padre ya se lo habían llevado. No teníamos noticias tuyas. Mi madre no hablaba de él por miedo a pensar que ya estuviera muerto. Por miedo a saberlo. O herido. O preso. Nos habíamos quedado yo, con nueve años; mi hermano, con seis añitos; y mi madre, que estaba enferma del corazón. Muy enferma. Le venían unos ataques que se quedaba como muerta. Yo le ponía alcohol para que retornara. Le ponía alcohol en la nariz y alpargatas calientes en el pecho para que retornara y para darle un poco de confort. Eso hacía yo, con nueve años, y con diez años, y con once años, y siempre. Y, claro, no podía ir a la escuela. Solamente iba una hora. Y le dijo un día la maestra a mi tía Ramona, dice: Ramona, tiene la nieta que es la más espabilada y la más lista de todo el pueblo, y eso que solamente viene una hora por la tarde, que si viniese más no sé yo dónde llegaría. Y mi tía escuchaba y le respondía que sí y después vino a casa y se lo repitió a mi madre, que la maestra le había dicho que yo era la más espabilada y la más lista y que me habían pasado a una sección con niños que tenían hasta siete años más que yo. Mira si era lista. Ahora ya lo puedo decir, que soy vieja y tengo la faena hecha y nadie me tiene que recriminar nada. Se dice así, ¿verdad? Recriminar. Yo era muy lista y muy aplicada y tenía mucha memoria. Hacía teatro y me acordaba de todo. Y quería ser artista. Y cantaba y bailaba muy bien. Y las mujeres me llamaban: mante, ven pa'ca, me han dicho que cantas y bailas tan bien —mi tía Fina la Coca—. Y yo, como no tenía vergüenza, entraba y les cantaba y les bailaba, ¿sabes? Y quedaban encantadas. Es que yo quería ser artista porque tenía muy buena voz. Como la voz de mi madre. Pero ella había dejado de cantar. Por aquello del corazón y la fatiga. Y por las penas. El caso es que la tía Rosario le dijo a mi madre, ¿tú no me dejarías a la niña? Porque su hijo ya tenía seis meses, y ella veía que entre el niño y la cesta no podría. Es que llevábamos de todo en una cesta, longanizas y de todo, para mi tío, que decían que iba en ese tren y mi tía quería que conociera a su hijo. Que ella había desocupado y lo había hecho sola, con la madre y la hermana pero sola de hombre. Se lo había ido contando todo por carta, que tengo faltas, que noto cómo se mueve, que es un niño y tiene tus ojos. Él le decía que yo ya no puedo ir ningún día más, que no te puedo contar nada, que cuánto te extraño. Se habían querido desde siempre, y cuando se casaron fue una fiesta muy grande y sin cura. No sé si la recuerdo o si la he ido pintando después por necesidad,

pero todo el mundo decía que fue muy grande y cuando pienso en ella hay flores y gente muy arreglada y mi madre cantando. El caso es que ese día mi tía le pidió si me dejaría, y mi madre, claro, le dijo que sí, porque ni ella ni nadie pensaba en las bombas que nos iban a tirar encima. Cuesta de contar. Trozos de persona colgando de los árboles. Yo lo he visto. Eso queda para siempre, eso. Brazos y trozos que caían después. Déjame que beba un sorbo de agua, por favor. Cuesta mucho.

Mucho.

Nos fuimos la víspera de que pasara el tren. Decían que llegaría de buena mañana y subimos a pie, con el niño y la cesta, y pasamos toda la noche en la estación, en un banco, sin poder dormir. Yo lo intenté, con la cabeza así de lado sobre el hombro de la tía, y creo que un poco sí que dormí, pero ella no: ella aguantaba al niño, y lo velaba, y sólo pensaba que vería a su marido, y que si acaso el tren pasaba antes, o lo que fuera, no soportaría haber perdido la ocasión y que por su culpa el padre, quién sabía los peligros que todavía le esperaban, que por su culpa, del sueño o de lo que fuera, el padre no hubiera visto a su hijo. Tenía esa idea fija, mi tía: que mi tío conociera a su hijo. Y el niño, que después fue tu tío Cándid que ya sabes que nunca ha acabado de estar bien y que, en fin, ya te digo yo que fue por las bombas, pobrecito, el niño, a los seis meses que tenía, estaba gordito y precioso y dormía sin dar quehacer, con los mofletes redondos y rosados como si los hubieran pintado. Y pasamos esa noche en aquel banco. Al día siguiente por la mañana, que el tren no había llegado ni nada y la estación era un hormiguero de gente esperando a ver, digo, tía, quería ir a comprar, que mi madre me ha encargado cosas del mercado. Y mi tía Rosario hacía que sí con la cabeza, de cansada que estaba solamente hacía que sí, y digo, yo iré, usted se queda aquí y yo compraré. Porque yo tenía doce años. Y compré y lo dejé en un hostel que había a tocar de la estación, y digo, luego pasaremos y lo agarraremos. Para no ir cargada hasta la estación. Y porque, entre el niño y la cesta con las longanizas y todo, no nos habríamos podido mover. Y la mujer del hostel me dijo que sí y me lo guardó. Y me fui a la estación. Yo que llego, yo que entro en la estación, y cierran las puertas, que un poco más y quedo afuera. Y, no sé cómo, encuentro a la tía, entre tanta gente, y ponía una cara de mucha preocupación, unas ojeras oscuras y la boca estrecha de apretar los dientes, pero me dijo, suerte que has vuelto, y yo ya no le respondí porque empezaron a gritar, ¡salid por la vía! ¡Salid por la vía que lo cerraremos todo! ¡Salid que vienen los aviones! Eran los aviones italianos, que luego se supo. Y lo quemaban todo.



Y nos hicieron salir. Y teníamos que ver cómo. Yo sabía que había una puerta grandísima y fuimos hacia allí. Pero la puerta estaba cerrada. Era una puerta de reja, muy alta, muy grande y muy oscura. La gente se apiñaba allí en silencio. Se apiñaba y se apiñaba y algunos empezaron a saltar. Yo también subí por la reja y le dije a mi tía que me diera la cesta de la comida. Me la dio. Agarré la cesta. La dejé en el suelo, ya en el otro lado. Volví a subir a la puerta y le dije que me diera al niño, y parecía que no quería, como si lo tuviera que perder y los brazos no la obedecieran, pero me lo dio y bajé con él de la reja que no estuviera nunca solo y agardé a que saltara mi tía también. Enfrente había una caseta de consumos, que vendían vino y cosas así, y no se veía ni un alma. Un soldado nos dijo, ¡fuera, fuera!, y salimos, y a la que empezamos a caminar arrimadas a la pared de la caseta, otro gritó, ¡cuerpo a tierra!, y yo dije, tía, ¡échese!, tía, ¡échese! Y yo me eché, pero, ¡cómo se iba a echar ella, si llevaba la criatura...! Lo hubiera matado... Y ya estuvo. Un estruendo muy fuerte y todo tembló y después el ahogo. A ella las bombas la tiraron al suelo que la dejaron sin sentido. Y al niño lo lanzaron hacia arriba. Lejos de su madre. Le cayó un trozo de caseta a un lado, otro trozo de caseta al otro lado, y se quedó la criatura dentro, como protegido, y parecía que no se hubiera hecho ni un rasguño.

Mira si eso fue milagro. Hasta que nos sacaron de allí. Yo abría los ojos y pensaba, todavía estoy viva. Pensaba muy lentamente porque casi me asfixié. Tiraban bombas incendiarias. Para que te encendieras. Y no se podía respirar. Se hizo de noche. No sé cuánto tiempo pasó ni cómo nos sacaron. ¿Y sabes cuándo lo he sabido yo? Al cabo de muchos años, cuando Pere mismo me lo dijo: él buscaba a su madre, y buscándola nos destapó a todos, a tu tía y a mí y al niño. Lo supe por él, que cuando me casé me lo contó. Se esperó a que estuviera casada y el mismo día me lo contó. No sé por qué se esperó tanto. Pero es que después nadie hablaba de las bombas de la estación, ni de los aviones italianos, ni de los gritos de la gente, los trozos de persona que caían de los árboles, que eso lo he visto yo y es imposible que se me olvide, es imposible. Nos levantamos como pudimos y mi tía caminaba que no quería mirar nada y llevaba al niño en brazos que no decía tampoco nada y era como si durmiera y una mujer nos vio llenas de sangre y con los ojos negros que yo me pensaba que perdería los dos ojos y que para siempre me quedarían con aquel escozor y que no los podría abrir más que por una rendija y aún con aquel dolor como de tener agujas por dentro, muchas agujas menudas y finas dentro de la bola de los ojos. Pero mejor así, pensaba, porque cuando miraba afuera veía esa cantidad de muertos y de personas que no tenían fuerzas para gritar ni para nada. Gemían. No de pedir nada, sino como un lamento o una fatalidad. Y esa mujer nos acompañó al hospital. Y ve al niño, y muestra su casa, y le dice a mi tía, que no se había recuperado de nada y que parecía una fantasma, le dice, mire, aquí está el hospital y aquí estoy yo, me llevo al niño para lavarlo y ponerle ropita nueva, que tengo del mío aún. Porque iba, pobrecito, sucio de la tierra y de todo. Yo no dije nada, pero como lo veía con los ojos cerrados y como sabía que la fuerza de las bombas lo habían lanzado tan lejos y hasta el suelo, pensaba que estaba muerto. Entramos en el hospital, que había un ajetreo muy grande y que llegaba gente de todas partes, heridos y muertos y médicos y gente, y nos curaron. Nos vendaron la cabeza. Yo no quería mirar nada porque tenía miedo devolver a ver la carne a trozos, y mi tía se quedó con los ojos clavados en la pared que no se movía y parecía fuera del mundo, hasta que oímos un avión y yo me asusté mucho, que no sabía si eran italianos nuevamente o qué eran, pero que digo, ay, tía, vámonos que aquí, nos acabarán de matar. Y ella me siguió. Salimos por el jardín del hospital, corriendo hacia aquí, hacia Sellent. Y encontramos a Neus que nos venía a buscar, y dice, ¿y el niño? Y digo, se lo ha llevado una mujer que vive enfrente del hospital,

pero estaba con los ojitos cerrados, que no sé si está muerto o qué. Dice, regresemos a Xàtiva enseguida a por él. Y nos hace regresar. Mi madre no nos siguió, pobrecita, porque como se ahogaba no podía subir. Y mi tía caminaba sin decir ni mu, sin mirar al mundo, con los pies arrastrados. Así que Neus nos deja en casa de tía Sibil·la, la tía de la que se ha casado con Rosselló, esa mujer que era prima hermana de mi padre, y de tu yayo. Y hermana de tío Camil, el del horno, ¿sabes? Todos eran primos hermanos. Y Neus agarra y nos deja en casa Sibil·la y se va a buscar al niño. Y cuando nos trajo al niño, estaba todo limpiito y tranquilo y lo que te decía, sin un rasguño. Y Neus cuenta cómo la mujer que lo había guardado le había dicho, dice, mire, si no hubieran venido a por él, yo me lo hubiera criado. ¿Sabes? Y nos fuimos todas a casa, y ya está. Si hubieran venido los aviones cuando yo estaba en el mercado, no los hubiera podido salvar, porque mi tía no hubiera podido saltar la reja, con el niño. Como los otros, que se quedaron en la reja, pobrecitos, y allí se han muerto. De acá de Sellent mataron a seis: una madre y una hija, que la chica tenía veinte años y que les cayó la casa encima; una mujer que se quedó en la reja, porque estaba a punto de desocupar y no podía saltar, y su hija, que con nueve años que tenía no quiso dejar a su madre, y allí mismo cayó la bomba. Dos y dos, cuatro. Y el que llevaba a punto de desocupar, cinco. Y la que había criado a mi marido como madre, seis. Era la tía del niño, que su madre era hermana de mi marido. No quiso que la hija fuera a la estación, porque también estaba delicada, y fue ella con el niño. Para mostrarlo, que ya tenía cuatro añitos, y cuando se había ido su padre a la guerra tenía uno solamente. Y en vez de su madre fue la tía. Mira que eso sí que fue un milagro, pero bien grande, también: caer la bomba, caer todo el fuego, encenderse su tía toda encendida ¿y al niño no hacerle nada? Él se quedó allí de pie y no comprendía y se quemó las manitas porque quería apagar a su tía. Eso quería, pobrecito.

Yo me acuerdo como si fuera ayer. ✕

Chantal Poch

Mataró, Cataluña, 1993. Estos poemas pertenecen a *L'ala fosca* (Viena Edicions, 2020).

L'ALA FOSCA

[Selección]

VERSIONES DEL CATALÁN DE LA AUTORA

En mi falda duermen las nubes oscuras.

Elsa Lasker-Schüler

Amiga, la sombra de un grito
macera el íntimo miedo, amable
como una jauría negra.
Dormida en la falda del tedio
sueño tórtolas. Huyen
con la impureza atada al cuello.

A la meva falda dormen els núvols foscos.

Elsa Lasker-Schüler

Amiga, l'ombra d'un crit / macera l'íntima por, amable / com una gossada
negra. / Adormida a la falda del tedi / somnió tórtol·les. Fugen / amb la
impuresa lligada al coll.

CALCIFICACIÓN

Adentro,
crece adentro la servidumbre,
cristalina y peligrosa.
Un insecto calla en el ámbar.
Más adentro que una estrella seca,
una cabeza baja.

CALCIFICACIÓ

Endins, / creix endins la servitud, / cristal·lina i perillosa. / Un insecte calla en l'ambre. / Més endins que un estel sec, / un cap cot.

CUERVO

¿Es él su propia fuerza?

Ted Hughes

La mejilla mojada
en una cámara que gotea.
La duda es un carámbano
brillante que vela la luz
de tu pecho para picotearla.

CORB

És ell la seva pròpia força?

Ted Hughes

La galta molla / en una cambra / que degota. / El dubte és un caramell / brillant que et vetlla la llum / del pit per picotejar-la.

GÓLEM

Quizás vendrá la edad
y me dará de comer con dedos sucios
una palabra arañada
en un trozo de arcilla.
Entonces conoceré
mi nombre y mi hondura.

GÓLEM

Potser vindrà l'edat / i em peixarà amb dits bruts / un mot esgarapat / en un bocí d'argila. / Llavors coneixeré / el meu nom i fondària.

Llevo el dolor de mí como una luna
que me sigue. Luz en un pico carroñero.
Sólo me sostiene momentáneamente
la extraña carcasa de la canción. ✖

Duc el dolor de mi com una lluna / que em segueix. Llum en un bec carronyaire.
/ Només em sosté momentàniament / l'estranya carcassa de la cançó.

Te dejo, amor, en prenda el mar

[Fragmento]

Carme Riera

.....
Palma de Mallorca, 1948. Este es el fragmento inicial de
Te dejo, amor, en prenda el mar (Alfaguara, 2025).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE LA AUTORA

Desde aquí, desde mi ventana, no puedo ver el mar. Casas de pisos, altas y feas, con flores mortecinas en los balcones y toldos amarillentos requeimados por el sol. Entre nubes descoloridas, deshaciéndose, la punta de aguja del templo del Tibidabo. Nada que valga la pena.

No puedo ver el mar porque queda lejos, al otro lado de la ciudad. Enlutado, grasiento, casi apestoso, acuna barcos de carga, yates y golondrinas amarradas en la dársena del puerto. Este mar no se parece nada al nuestro. Es una lámina metálica, sin transparencias ni colores cambiantes, coagulado, endurecido. Pero lo añoro. Lo añoro sólo porque al verlo pienso que tú estás al otro lado y que, de mar a mar, de orilla a orilla hay menos distancia que de ciudad a ciudad.

Añoro el mar, añoro la inmensidad azulada, la diminuta inmensidad azulada que parecía adentrarse en el camarote por el ojo de buey, aquel mediodía de primavera, rumbo a la isla. Perdóneme. Iba a preguntarte si te acuerdas, sólo por darme el gustazo de que me digas que sí, que, muy a menudo, tus ojos se remansan en el azul encantado de aquella mar nuestra, y que te pierdes en una vaharada de recuerdos lejanos y un tanto rancios. ¿Cuántos años hace de aquel viaje? Me resisto a contarlos, aunque, tal vez, todavía puedo calcular exactamente las horas, minutos y segundos, como si se tratara de un problema de matemáticas elementales. No te extrañe. Me fabriqué un calendario para mi uso personal, en el que los años, los meses, los días empezaban en el preciso instante en que el azul era perfecto, tu cuerpo de seda; tibia, dulce, suavísima la luz que se filtraba...

Éramos más jóvenes, menos conscientes, inocentes, sí, pero quizá con una inocencia perversa, casi maligna, de ángeles rebeldes. No me gusta utilizar estas palabras porque tal vez creas que siento remordimientos, que no tengo la conciencia tranquila. Tenía 15 años —una canción del Dúo Dinámico, el conjunto musical de moda, hablaba de tiernas muchachas en flor, y tú me la cantabas para hacerme rabiar—. Tenía 15 años y en buena parte esa fue la causa de nuestra separación. Pero me gusta saber que llegué a ti en el momento más crítico de mi adolescencia, cuando empezaba a ser mujer, y que tu influencia, para que acabara siendo tal como soy ahora, fue decisiva. Durante aquel curso, el de quinto de bachillerato, cambié los calcetines por medias de seda, estrené mis primeros zapatos de tacón y un vestido de fiesta. Era rojo, de terciopelo, ligeramente escotado. Me lo ponía los martes para ir al concierto del Teatro Principal. Teníamos entradas gratuitas porque el Patronato de los Amigos de las Artes las enviaba todas las semanas al instituto. Tú detestabas las actuaciones de aquella orquesta provinciana que desgraciaba la música, luchando a brazo partido con violines, trompetas y timbales para conseguir un resultado desacompasado y estridente. Pero ibas y te sentabas en una butaca de platea, cerca de nuestro palco. Cerrabas los ojos mientras las luces se apagaban y sólo el escenario permanecía iluminado. De vez en cuando me parecía percibir un pestañeo, entreabrías los párpados y me mirabas de reojo. Un día, salíamos de un concierto de Bach, me dijiste que yo te traspasaba con la mirada. Me preguntaste qué quería pedirte con aquella manera de mirar, escudriñadora, como si te buscara el alma. Yo te contesté —me hago cruces de mi sinceridad— que siempre miraba así cuando alguien me llamaba la atención. Entonces, por primera vez, pusiste tus manos sobre mi cabello. Me estremecí de pies a cabeza y me azaré.

¡Me gustaban tanto tus manos! ¡Son tan bonitas todavía! Los dedos finos, la piel blanquísima, las uñas cuidadas. Me sentía feliz cuando tomabas mi mano en la tuya y paseábamos por la ciudad, como una pareja enamorada. Me llevaste a los rincones que tú habías descubierto muchos años antes, en tu adolescencia, cuando nació en ti la afición a pasear al atardecer, largo rato, por lugares solitarios. Mis ojos, que eran los tuyos, porque yo veía el mundo a través de tu mirada, captaron matices, colores, formas, detalles, que a ti te parecían nuevos y sorprendentes. Me preocupaba tanto acaparar tu atención que me esforzaba en adivinar y traducir tus reacciones haciéndolas pasar por mías a veces de manera inconsciente. Y todavía hoy, a ocho años de distancia, soy capaz de entusiasmarme recorriendo desde aquí, con los ojos cerrados, el barrio mariner del Carmen, el Puig de Sant Pere, lleno de cuevas y escaleras, que huele a pescado y que te recordaba algún rincón de Nápoles, al lado izquierdo del puerto. Los niños andaban casi desnudos, jugaban con perros y gatos. Y las mujeres se hablaban a gritos desde el portal de sus casas. O también puedo —sólo me falta tu contacto— seguir tu deambular moroso por las antiguas calles empedradas, de fachadas señoriales, camino de la Catedral... me adentro por la Puerta del Mar, aspiro olor a incienso.

Algunas tardes salíamos al campo. El agua se desbordaba en las acequias y los almendros comenzaban a despuntar flores de nieve entre sus ramas. Contigo descubrí dos pueblos abandonados, Foscluc, por donde —decían— vagaban los fantasmas, y Biniparraix, arrasado por un temporal. No había carretera para llegar hasta allí, apenas unos difíciles caminos de cabra que se perdían monte arriba, entre pequeños bosques de encinas y pinos, jarales y matas de romero.

No solíamos hablar mientras duraba la excursión. Tu brazo rodeaba mi cintura. De vez en cuando, mi cabeza se apoyaba en tu hombro y me besabas como nadie ha vuelto a hacerlo jamás.

Iba descubriendo el mundo al mismo tiempo que el amor me iba descubriendo a mí para hacerme suya. No fue en los libros ni en las películas donde aprendí a vivir la historia de nuestra historia. Aprendía a vivir, aprendía a morir poco a poco —aunque entonces no lo supiera—, cuando, abrazada a ti, me negaba a que el tiempo se me escapase. Quería permanecer a tu lado para siempre, sentir el roce de tus labios, el tacto de tu piel. El mundo desde tus brazos era hermoso y triste. Y tenía un color indefinible, entre lila y azulado, a ratos fluorescente, bajo un maquillaje de neones.



La niebla agoniza, densa y lenta en las calles; se esfuma por las alcantarillas; se difumina entre los coches aparcados. La tristeza de estas horas, atenazada en los latidos, detenida en las lágrimas, me devuelve a ti, avara sobre todo de aquella claridad injertada de besos que tanto amamos. ¡Amábamos tantas y tantas cosas! La tierra húmeda después de la lluvia, el estallido de las amapolas en los trigales, las terrazas de los cafés rebosantes de sol, los niños, las golondrinas, las playas desiertas, las noches de nuestras citas imaginarias, y el amor por encima de todo. El amor del que por entonces jamás hablábamos.

Nuestras relaciones duraron ocho meses y seis días exactamente. Se rompieron por culpa del escándalo público y de tu miedo a enfrentarte con una situación que te exigía una doble responsabilidad. No tuviste fuerzas suficientes ni suficiente confianza en mí; te obsesionaba la idea de que yo, algún día, pudiera reprocharte aquel amor, que llamábamos amistad. Te amenazaron en nombre de la moral y de las buenas costumbres, te tacharon de conducta corrompida, de perversión de menores, recibiste anónimos llenos de morbosos insultos... Yo tuve que soportar sonrisitas y comentarios a media voz. Más de una vez mis compañeras cambiaron de conversación al notar que me acercaba, pero nadie, a excepción de mi padre, se atrevió a hablarme cara a cara enfrentándose con la realidad. Tengo aún muy presente

el rictus de su rostro crispado, el tono agrio de su voz, pero he olvidado sus palabras. Recuerdo solamente dos frases que —como el sonsonete pegadizo de un anuncio publicitario, que se te mete en la cabeza y repites mentalmente sin darte cuenta— me han acompañado a menudo: «Este es el camino de la depravación. Te mandaré a Barcelona, si esto dura un día más».

Ahora puedo explicártelo, entonces, no. Te habría hecho mucho daño y yo quería evitar, a toda costa, tu sufrimiento. Te mentí: a mí nadie me había dicho nada. Todos se comportaban con normalidad. Mi padre me mandaba a pasar el verano fuera de Mallorca como premio por las buenas notas que había sacado en los exámenes de junio.

Fueron días de hiel, lacerados por absurdos latigazos de rabia, viscosamente ensalivados por babosas y limacos. Me sentía vacía, estéril, ajena, apenas me reconocía a mí misma. Empecé a odiarlo todo: la gente, la ciudad, y aquel verano, tierno, que comenzaba. Mientras, todo el amor, aquella inmensa capacidad de amor, se nutría exclusivamente de ti y, sin desperdiciar ni una gota, a ti volvía íntegramente. La última tarde estábamos en el paseo marítimo, tenías el coche aparcado frente al puerto. Me eché a llorar —¡eran tantos los motivos!— busqué refugio en tus brazos, que me rechazaron. La contradanza de mil luces reflejándose en la bahía me hacía cosquillas en los ojos. Entre lágrimas veía trozos de barcas y pedazos de mar. Tenías los nervios de punta; la propia tensión, que te agotaba, ponía en tu cara un rictus trágico. No querías mirarme. Pero, por fin, volviste la cabeza hacia mí y, con un gesto desolado, me pasaste la mano por los cabellos, como la primera vez. Cerré los ojos, dije que te quería. Me hiciste callar y me dijiste lo que peor me podía sentar: «Esto no puede continuar. Tenemos que poner punto final a nuestras relaciones, porque no tienen ningún sentido».

De repente, una vaharada de mar me precipitó en medio de las olas. El agua salpicaba el cristal del ojo de buey. Reflejaba la calma del cielo. Un azul intensísimo me hería la vista, confundiendo el color de la mar con el de tu mirada. Estábamos en la litera. En el camarote, que era de ocho, sólo nos habíamos quedado tú y yo. Espuma de olas, alas de gaviotas, estelas de delfines se adentraban por el cristal redondo como la luna llena, luna de mediodía, sin embargo, de nuestro ojo de buey. Empezaste a desnudarte lentamente. Ibas quitándote la ropa sin mirarme, con una desenvoltura que quería ser natural, pero que ahora adivino impregnada de candor enfermizo. Te cubriste con la sábana. Quizá tuviste miedo de mi miedo de mirar tu cuerpo desnudo, quizá habías imaginado que huiría desfavorida

ante el espectáculo que, por primera vez, se ofrecía a mis ojos. Te aseguro que no me asusté. El corazón me latía apresuradamente mientras, dentro de mí, se iban descorriendo los velos del más hermoso sueño adolescente. Tu cuerpo siempre me había parecido espléndido y, en aquellos momentos, sentía curiosidad, ganas de saciar mis ojos mirándolo tanto tiempo como quisiera. Por eso te destapé. Y apareció tan perfecto como una estatua de la que me sentí creadora, ya que eran mis ojos los que lo acababan de cincelar. Luego, como en un rito, mis dedos se deslizaron danzando sobre tu piel y volvieron a dibujar tus labios y una por una todas las formas de tu cuerpo. Después me pediste, con el tacto más que con la voz, permiso para desnudarme. Insististe en que querías hacerlo tú para saborear morosamente los momentos que nos separaban del instante en que, por fin, me verías desnuda, prolongando, pese a la urgencia de tu deseo, aquellos minutos con la intención de perpetuarlos. Segundo a segundo —en el reloj de nuestras venas era la plenitud del mediodía— temblaba mi cuerpo acariciado por tus manos, nos acercábamos, como si, con fortísimos reclamos, nos llamaran a un misterioso lugar inefable. Un lugar fuera del tiempo y del espacio (un mediodía, un barco) hecho a nuestra medida, donde íbamos a caer sin posibilidad de salvación. Sin salvación porque aquella era la única manera de salvarnos, porque allí, en las profundidades, en el reino de lo absoluto, de lo inefable, nos esperaba la belleza confundiendo con mi/tu imagen mientras me miraba en el espejo de tu cuerpo. Allí, en el refugio seguro, en la rendija más íntima, empezaba la aventura, no la de los sentidos, sino la del espíritu, que me llevaría a conocer hasta el último latido de tu ser, abocada, ya para siempre, el misterio del amor y de la muerte...

Iba y venía del pequeño camarote a tu coche, del pasado presente al presente momentáneo. Entonces, con una ternura cruel, decidiste que no debíamos volver a vernos durante aquel verano, porque no querías que te culpasen de marcar mi vida para siempre. Pusiste el coche en marcha. Te pedí que no nos fuéramos, necesitaba prometerte, con todas mis fuerzas, que no te olvidaría jamás. Tu rostro triste tenía una expresión distante cuando me prohibiste que te escribiera y me pediste todo lo contrario de lo que yo te estaba ofreciendo: el olvido.

Pasé el verano en casa de mis tíos, en una playa de moda. La actividad del ocio —bañarme, tomar el sol, el aperitivo, comer, dar una vuelta, ir al cine o a bailar— me aburría. Me comportaba de una manera extraña: sólo me apetecía aquello que aún no había comenzado. ✖

Recuerdo emergente

Cèlia Sànchez-Mústich

.....
 Barcelona, Cataluña, 1954. Este cuento pertenece al libro
Ara et diré què em passa amb les dones i tretze contes més
 (Editorial Moll, 2013).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE LA AUTORA

Ahora sí presta atención de verdad, o su capacidad auditiva aumenta con la sensación de emergencia, de oportunidad que no se repetirá. Se aferra a la manilla de la puerta y escucha la conversación de las dos mujeres. «Sus padres», han dicho.

La primera visión la tuvo a los siete años, el día que celebraba su primera comunión. Justo en el momento en que el cura le acercaba la sagrada forma, el niño vio, en vez de la mano del cura, una mano de mujer que le daba de comer con una cucharilla. Y mientras la hostia se le iba fundiendo en la lengua con no pocas dificultades, se le esparció hasta la garganta un sabor potente de postre delicioso; un gusto que, a pesar de su lógica de niño de siete años, no procesaba como proveniente del cuerpo de Cristo.

Las visiones no volvieron hasta que Martí cumplió 15 años. Un día, mientras practicaba surfing en la playa volvió a ver un brazo salido de la nada, pero esta vez era de hombre, y la imagen duró sólo unos segundos, confundida entre la espuma y el griterío de los compañeros. Al día siguiente se despertó con una tercera visión que más parecía un recuerdo: había una habitación pequeña con paredes de colores mortecinos y un tabique más oscuro que los otros tres. Al momento dedujo que era una pared con una enorme ventana porque se veía a gente por la parte exterior: se cruzaban y algunos curioseaban atraídos por los cristales sin cortinas. El apartamento al que pertenecía la habitación tenía que ser un bajo y afuera era noche cerrada. En el centro de la habitación distinguía una modesta mesa y dos sillas, y un hombre de pie que levantaba a su hijo pequeño por encima de la cabeza y lo acariciaba. En el recuerdo aparecía también una mujer, la misma mujer del brazo con cucharilla de la primera comunión; lo sabía por los dedos, elegantes y largos, con nudos muy marcados. Y si el hombre que levantaba al niño le había parecido, sin duda, un padre, tenía la certeza de que la mujer era una madre. Esta madre, pues, miraba el jugueteo del hombre y el niño y los alentaba a divertirse más y más. El hombre llevaba un bigote castaño oscuro, y la madre, cuando reía, exhibía todos los dientes y un pedazo de encías curvadas. El niño se estremecía de placer. Y Martí no podía recordar la fisonomía de aquel pequeño, ni cómo iba vestido —salvo el pantalón azul con pájaros de alas extendidas—, porque aquel niño era él mismo. Y si estaba tan convencido de ello era porque dentro del recuerdo lo miraba todo a través de los ojos del niño, y porque el brazo del hombre de la playa que le había acompañado al remontar una ola, y que llevaba el puño de la camisa desabrochado y un reloj en la muñeca, ahora se superponía con precisión al brazo que lo aupaba.

Este recuerdo visual se fue repitiendo a lo largo del tiempo, a tongadas desiguales, de forma aleatoria. Y lo que le resultaba más perturbador, era que su padre no fuera su padre de verdad, ni aquella mujer la madre que siempre había conocido como madre; tampoco identificaba la extraña habitación como una de su confortable apartamento de toda la vida: el mobiliario podía haberse renovado con los años, pero era imposible que una ventana a ras de calle ascendiera a la cuarta planta.

Algunas veces cavilaba si aquello, en vez de un recuerdo, no sería un sueño recordado, con imágenes que le habían tomado gusto a la reposición sistemática.

—No, tu padre nunca ha llevado bigote, aunque más de una vez le he pedido que se lo dejara— le respondió la madre el día que se decidió a soltar la pregunta que tenía atorada en la garganta.

Al cumplir 17 años, aquella escena de la habitación desconocida, o más bien no identificada (porque a aquellas alturas, de desconocida no tenía nada), con padre bigotudo y madre risueña, ya se había enriquecido por el lado del mobiliario: además de la mesa y las sillas ahora podía vislumbrar un sofá tapizado con un verde pálido deslucido, que en aquellos momentos —los que él vivía en brazos de sus «otros» padres— intuía esponjoso, como la sustancia que la madre intentaba introducir en la boca con trucos diversos. «Mira, mira qué te da, mamá...», decía el padre cada vez que, después de haberlo levantado vertiginosamente, lo bajaba hasta la altura de su pecho y lo volteaba de cara al sofá donde la madre permanecía sentada.

De repente, el grifo de las imágenes se cerró y pasaron doce meses de absoluta inactividad del recuerdo, lo que resultaba tranquilizador y alarmante a partes iguales. Pasado ese plazo, un día, mientras iba en metro y justo en mitad de un túnel, el recuerdo reapareció y con una nueva puesta en escena. La habitación era la misma, pero papá y mamá ya no jugaban con él. Ella lo llevaba en brazos y lloraba. Lo apretaba contra su pecho mientras le decía al hombre algunas cosas que el niño estaba lejos de entender, salvo una que se le fijó en la memoria y ahora tomaba sentido: «No quiero separarme de mi hijo». El bigote de su padre le daba grima porque temblaba sobre una boca rectilínea de labios muy delgados, y él —el niño— lloraba tanto como la madre, y con un sentimiento que no recordaba haber experimentado de nuevo. Aquello no podía ser un sueño, tenía que ser un recuerdo auténtico que con el paso del tiempo, en lugar de desvanecerse se amplificaba. Como quien se recupera paulatinamente de una amnesia.

Aquel curso lo suspendió casi todo. Estaba convencido de que sus padres oficiales lo engañaban cada vez que él les preguntaba si había sido adoptado y ellos lo negaban: «Vaya tonterías». Y que sus otros padre y madre, los biológicos, lo estaban buscando, y que el día en que las visiones consiguieran encajar los recuerdos como el montaje final de una película, los encontraría.

Un año más tarde, cuando ya tenía 19, empezó a salir con la primera chica que realmente le atraía y las preocupaciones se volatilizaron al no poder competir con las exigencias bioquímicas y totalitarias del enamoramiento. Y si alguna quedaba, fue arrinconada por los argumentos de la misma chica, que era medio budista y convenció a Martí de que aquel recuerdo pertenecía

a una encarnación anterior. Así de sencillo, basta de darle vueltas, si no era para agradecer a la vida el privilegio de este acceso a ciertas impresiones de una existencia anterior que la mayoría de mortales no experimentaba.

Pero aquellos seres fantasmagóricos de la habitación con enorme ventana oscura, atravesada por gente que parecía curiosear el interior desde el exterior, reavivaron muchos años después, el día que Damià, su primer hijo —y de la mujer con la que se había casado y que era la séptima u octava tras la budista—, celebró su primer aniversario.

Se habían reunido para comer las dos familias juntas, en casa de ellos. Fue una fiesta a lo grande y los regalos lo invadían todo, amontonados por el suelo, acaparando los sofás y excitando a un pequeño Damià ya de por sí hiperactivo. La tarde transcurrió con una extrema alegría, y Martí pensó aquello que no conviene pensar durante mucho rato seguido si no quieres que te asalte la idea de que después de la calma viene la tempestad: todo es perfecto. Ya por la tarde, cuando los invitados empezaban a desalojar la casa, la madre de Martí le dio a su hijo un último paquete para el niño: «He pensado que podrá aprovecharlo, es un pantalón de cuando tú tenías más o menos su edad, casi sin estrenar». Al abrirlo reconoció inmediatamente el pantalón, azul, con dibujos de pájaros de alas extendidas, que llevaba puesto en esa escena recurrente. La teoría de la reencarnación ahora sufría un serio descalabro. Las dudas regresaban, belicosas, como si le echaran en cara el abandono de tanto tiempo.

Su mujer le escuchó con atención cuando esa misma noche él le relató la historia del recuerdo desde el día de la primera comunión pasando por el brazo volador del surfing, y las preguntas a sus padres sin obtener respuesta y ni siquiera atención, y las temporalmente efectivas recomendaciones de su antigua novia. Lo vertió todo fuera, también la inquietud reavivada a raíz del descubrimiento del pantalón. Ella no sólo le escuchó, también le instó a razonar, pacientemente: unas encías normales pueden parecer gigantescas a los ojos de un niño de meses cuando las tiene muy cerca. El bigote del padre podía ser una sombra, una mancha, una herida. Lo que le pareció una ventana podría ser una puerta abierta a otra habitación más oscura. Y en esa habitación habría más personas, unos abuelos, la señora de la limpieza... en pleno ajetreo. La dramática frase de la madre sobre no querer separarse de su hijo podía corresponder simplemente a la separación de un primer día de guardería.

Su mujer era una máquina, generando explicaciones racionales, pero él no le iba a la zaga en sentido contrario: era posible que el pantalón

hubiera viajado con él en el traspaso de una familia a otra, eso sin contar con que las sombras que parecen un bigote no rascan la piel.

El ciclo volvía a tomar impulso. Retomó las pesquisas sobre su pasado. Secuestró los álbumes sus fotos de bebé, donde aparecía junto a sus padres, y las llevó a un especialista por si descubría alguna señal del montaje que seguramente habrían maquinado para esconderle la realidad. El especialista concluyó que había una posibilidad de montaje, pero una entre mil, porque cuando él era pequeño no existían las sofisticaciones tecnológicas de ahora, y en todo caso no podía demostrarlo. Por otra parte, si nos ateníamos a los documentos oficiales, nada que hacer, todos estaban en regla, como era previsible en cualquier situación tramposa. Tampoco Google y todas las páginas sobre adopciones, robos y compras de niños que revisó, escaneó y comparó, dieron luz al asunto. Se acostumbró a percibir ese pasado remoto como un órgano del cuerpo que le hubieran extirpado y sustituido por otro que empezaba a provocarle rechazo.

Como el rechazo que su mujer sufrió al cabo de un tiempo de aquel cumpleaños, y que la empujó a otros brazos en cuanto encontró al primer hombre sin temas psicológicos pendientes y con ganas de juega. Él sobrevivía cabizbajo y triste, peor que cuando abandonó los estudios a los 18 años, y ni siquiera los cuernos de su mujer eran capaces de añadirle un gramo de inquietud. Tanto había ido el cántaro a la fuente que las escenas, espectaculares como alucinaciones, habían vuelto a impregnar el día a día de Martí. Siempre la misma habitación de sofá verde deslucido, pero con variaciones tan mínimas como desquiciantes. Ahora irrumpía una foto antigua en una pared, luego le veía al padre una verruga nueva, después mamá le secaba a él los labios con una servilleta, más tarde descubría que mientras mamá y él mismo lloraban también papá soltaba una lágrima, y hasta oía un rumor como de tránsito detrás de la ventana y podía ver con toda claridad los focos lejanos de los coches (nada de abuelos ni señora de la limpieza y nada de habitaciones comunicadas). Era una vida paralela que se nutría de la energía de su vida original, y le dejaba exánime.

El sabor del alimento que le daba la madre a cucharaditas le afloraba a la lengua a traición, en los momentos más impensados, y se apresuraba a fumar un cigarrillo para enmascarar ese gusto y no enloquecer. Los meses iban pasando. Cuando no veía esas escenas, las imaginaba, y cuando no las imaginaba, se dedicaba a especular sobre qué les habría pasado a aquellos padres tan vivamente presentes en su interior, que ese día se pusieron

tristes y le contagiaron la tristeza, ese día que él sintió miedo de la dura —ahora la llamaría vencida, impotente— expresión del padre. ¿Y quién pretendía llevárselo lejos de allí y sin duda lo consiguió? Aquella habitación tenía el aspecto de pertenecer a una casa muy modesta, por no decir miserable. ¿Era esta la causa? ¿Tenían problemas graves y la mezquina Justicia, en vez de ayudarlos, les hizo el hipócrita favor de quitarles una boca de encima?

Su hijo tiene dos años. La relación con su mujer sigue muerta. Ahora ella también está depresiva, con un resentimiento más enquistado en la medida en que su vida paralela, esta sí de carne y hueso, no funciona como debiera. Sin embargo, no han perdido la costumbre de reunirse algún domingo con la familia de él y simular que no pasa nada. Cada cierto tiempo los padres le preguntan si tiene algún problema de pareja, porque hay cosas que se notan, y él siempre responde que no, que vaya tonterías. La pequeña venganza de mentir cuando te han mentido, y con las mismas palabras con las que te han mentido.

Hoy, después de comer, ella se ha reunido con la suegra, y han repasado en el ordenador las fotos que hace un año le sacaron a Damià. El padre está en el cuarto de baño, es el momento ideal para ir a la cocina sin ser visto y llevarse un vaso con restos de saliva para pedir las pruebas. Ha guardado el vaso dentro de la cartera. Cuando ha vuelto, y mientras bajaba la manilla de la puerta de la vidriera que da al comedor, su mujer ha dicho algo a la suegra, que él no ha llegado a entender. La otra le ha respondido: «No te lo aconsejo, podrías arrepentirte, Martí se cabrearía». Él ha dejado la mano como una imagen congelada a medio camino del giro de la manilla. «Podrías arrepentirte» no era una frase habitual entre ellas, y la alusión a su posible cabreo, todavía menos. Ha acercado la oreja a los cristales por la parte más cercana a la juntura central. Mientras tanto ha sonado la cisterna del cuarto de baño y eso le ha desviado la atención. Si al salir del baño el padre iba a su habitación a echar la siesta, no habría ningún problema; si se dirigía hacia el comedor, él se vería obligado a abandonar aquel espionaje, tal vez absurdo, desencadenado por una frase.

Sigue escuchando voces, sobresale la palabra «niño» de vez en cuando, será por las fotos que las mujeres miran, no se entiende nada de lo que dicen, las voces se superponen, miméticas, pero parece que el tono de la conversación es distendido. Te puedes arrepentir o Martí se cabrearía podía referirse a cualquier nimiedad. Baja la guardia y también la mano, apenas unos milímetros, presionando la manilla, pero de pronto se detiene.

Quizás hablaban de divorcio, de querer el divorcio, y la palabra niño entraba dentro del contexto «piensa en el niño» o «me llevaré al niño». Quiere seguir escuchando. La voz de su madre ha vuelto a sonar y esta vez se ha entendido todo, palabra por palabra:

—A nosotros nos daba pena... Si hubieras visto a Martí, con qué carita se comía el yogur de frutas que le daban sus padres.

Todo da un giro. Ahora sí presta atención de verdad, o su capacidad auditiva aumenta con la sensación de emergencia, de oportunidad que no se repetirá. Se aferra a la manilla de la puerta y escucha la conversación de las dos mujeres. «Sus padres», han dicho.

Es cuestión de segundos que su madre le diga algo a su mujer que haga saltar por los aires el desasosiego de tantos años. La madre reanuda la palabra, elevando confiadamente el tono de voz:

—Nos supo muy mal, sobre todo por ellos, aquella gente no tenía medios económicos suficientes, no levantaban cabeza.

De buena gana lloraría, si no fuera porque agotó las lágrimas ese día en la habitación de los tres tabiques y la ventana. Ya no quiere saber nada más. No hoy. Las mejillas le hierven, suelta la manilla muy lentamente para que no cruja y huye hacia la terraza en busca de aire fresco.

Cuando él ya ha dejado de escucharlas, la madre acaricia a su nieto que hace rato que duerme sobre unas almohadas en la alfombra, y sigue dirigiéndose a la nuera.

—No tenían muchos medios y eran unos ilusos. Ya sabes, las productoras independientes... Apenas comenzaban las emisiones en la cadena de televisión catalana. Ellos les enviaron dos episodios piloto de la serie y se los rechazaron. Eso de que el bebé haga de actor... Seguro que Damià enamoraría a todo el mundo en cualquier casting, pero yo de ti lo pensaría dos veces. Nosotros lo pasamos muy mal viendo cómo lloraba Martí, e incluso los padres de ficción se sintieron un poco culpables. Y todo por nada. Nunca le hemos hablado de eso... Y no lo haremos ahora, que no deja de sacar el tema de los traumas que se pueden ocasionar a los niños. No le haría gracia saber que lo utilizamos.

Mientras tanto, camino de la terraza, Martí entra en la cocina y devuelve el vaso al fregadero. Después, al pasar por la habitación donde el padre ya ronca con estruendo, se detiene justo el tiempo de encender un cigarrillo, arrojarlo al suelo, junto a la puerta, y pisarlo con rabia. ✕

Susanna Rafart

Ripoll, Cataluña, 1962. Recientemente publicó en castellano *Beatriu o la frontera y Contracant* (Mantis, 2024).

VERSIONES DEL CATALÁN DE LA AUTORA

Como un primer repliegue del universo
en el temprano líquido de bayas delicadas,
como un alumbramiento en el puño rosado del alba,
no la honda girando sin el impulso de la piedra
en la pulcra bisagra de puertas que se cierran;
como el atrio en sombra de un oratorio nuevo
donde estuvieran todavía los muertos por llorar,
como los olmos húmedos bajo una lluvia lenta,
no la tinta que tensa como un tábano
la piel de la vida ya sin pausas.

Como una voz, como una sola voz.

Com un replec primer de l'univers / en el líquid tendral d'estilitzades baies, /
com un infantament al puny rosat de l'alba, / no la fona que gira sense esforç
de la pedra / ni la frontissa neta de les portes que es tanquen; / com l'erol
ombradís d'una primera ermita / on fossin tots els morts encara per plorar,
/ com la humitat dels oms sota una pluja lenta, / no la tinta que tiba com un
tàvec / de la pell de la vida sense pausa. // Com una veu, com una sola veu.

De *Pou de glaç* (2002).

veleta-frontera sobre el dictado del viento
veleta-frontera sobre el dictado del viento
que debe cortar la cuerda
y separar sus mechas
rodear cada palabra
en cristales y más cristales
del pensamiento

Hallarás la palabra justa y la palabra que se ahoga. Todo responde a una dirección que el azar nunca ignoró. Anota bien el concepto, el buey en el yugo se despoja de antiguos campos y ahora deberás prenderlo para atarlo a luciente arado. Que de la tierra sangre un sentido nuevo entre los zarzales del aire.

penell-frontera sobre el dictat del vent / penell-frontera sobre el dictat del vent / que ha de tallar la corda / i separar-ne els blens / cintrar cada paraula / en cristalls i més cristalls / de pensament // Hi ha la paraula justa i la paraula ofegada. Tot correspon a / una direcció que l'atzar no ignora. Apunta bé el concepte, / el bou es desenjova dels camps antics i l'has de prendre ara / per lligar-lo a nova arada. Que sagni de la terra un nou sentit entre esbarzers de l'aire.

De *Cartes perdudes* (2023).

Asimismo queda una casa vacía. Entonces empiezas a acechar los cubos que brillan bajo el cobertizo, el esqueje de rama que la tórtola derribó, la tapia viva de hiedra y lagarto, el liquen que inunda las losas resbaladizas y el fuego mudo en la cocina sin comidas. Todo se vuelve hatillo de soledad vertical que crece y crece hasta ahogar. Soy una mujer vieja y no tengo grito. Un estremecimiento se hunde exactamente aquí, dentro de mí, y desata lo que tiene alrededor, aunque es ya tarde y nadie se da cuenta. Cuando ceja el dolor, con lentitud, vuelvo a mi lecho a contar las horas. Y es como si la radial me segara en dos mitades y ni siquiera la sangre fluyera, estremecida. Porque el espacio que ocupa una mujer nunca es un espacio libre. ✖

Així mateix queda una casa buida. Llavors comences a sotjar les galledes que brillen sota el rafal, l'esqueix de branca que la tórtora ha fet caure, la tàpia viva d'heura i llangardaix, el liquen que llisca sobre les lloses que patinen i el foc mut a la cuina sense àpats. Tot es fa un embalum de solitud vertical que creix i creix fins a ofegar. Soc una dona vella i no tinc crit. Un esgarip se m'enfonsa aquí dins mateix i rebenta el que té al voltant però és tard i ningú no se n'adona. Quan el mal minora, molt a poc a poc, me'n torno al llit a comptar les hores. I és com si la radial em partís per la meitat i no em sortís ni la sang de fred que m'agafa. Perquè l'espai que ocupa una dona no és mai un espai lliure.

De *Contracant* (2025).

El espacio público en común es indisociable del pluralismo

Xavier Antich

.....
La Seu d'Urgell, Cataluña, 1962. Este es un fragmento de su libro *La ciutat del dissens. Espai comú i pluralitat* (CCC8, 2013).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE F.-M. DURAZZO

No hay propiamente espacio público, ni por supuesto ciudad, sin esta participación activa en la creación de lo común: lo que se tiene en común no es, pues, algo preexistente (como un campo de trigo convertido en plaza pública), sino algo articulado por la acción de los diversos agentes que forman parte de ella y no pueden quedar excluidos si no es al precio de amputar el espacio público de quienes forman parte de lo común. Privatizar el espacio público, así pues, no es una mera operación de naturaleza financiera o inmobiliaria, sino una operación propiamente metafísica: *privatizar* el espacio público para hacerlo sólo el espacio de una parte es, en realidad, modificar su naturaleza. Si no es *común*, el espacio no es *público*. Este es el problema. Por eso la destrucción del mundo común («precedida generalmente —según piensa Hannah Arendt— por la destrucción de los muchos aspectos en los que se presenta la pluralidad humana») tiene efectos que, como puede adivinarse, van mucho más allá de una mera política urbanística de redistribución de los usos sociales del espacio urbano. Tiene que ver, por el contrario, con una intervención sobre lo que define a la polis como *espacio de lo común*.

Curiosa paradoja, pues, la de la esfera pública, tal y como precisó Arendt, porque «la esfera pública, al igual que el mundo en común, nos une y sin embargo impide, por así decirlo, que caigamos unos encima de otros». Territorio, por tanto, el de la ciudad, en primer lugar, de una esfera en común, de una participación en cosas que afectan a todo el mundo, y que van desde la gestión del presente hasta la proyección futura de lo que es compartido, pero que afecta también, y de manera relevante, a cómo se articula, se explica y se hace visible aquello en *común*, y cómo, en consecuencia se cristaliza en un imaginario o en un relato. Pero territorio, también, en segundo lugar, de manifestación y de articulación de las diferencias, de la pluralidad que forma esencialmente parte de lo común: una pluralidad, por supuesto, que a menudo, si no casi siempre, puede alcanzar la forma de un pluralismo heterogéneo, incluso antagónico y opuesto. Es decir que, en ese esfuerzo especulativo, Arendt no estaba sola cuando lo formulaba: reconocía en Lessing el certificado de la pluralidad humana y la diversidad histórica, y en Kant la fundamentación de la filosofía política basada en que no somos uno, sino muchos y todos diferentes entre sí, es decir, plurales.

Formulado, en otros términos: la necesaria reivindicación del espacio público *en común* es indisociable del pluralismo como su elemento constitutivo. Como supo entender Arendt, lo que define el espacio político del totalitarismo tiene que ver con la alergia frente al pluralismo; de ahí que en su análisis de los regímenes totalitarios destacase un rasgo por encima de todos los demás: la tendencia a la uniformidad del cuerpo social para poner fin a la heterogeneidad, producto de las diferencias irreductibles [...]. Arendt remonta a Platón este ideal de fusión con el que, durante siglos, se ha intentado extirpar las diferencias del espacio compartido y eliminar la heterogeneidad de lo común. Lo que equivale a hacer que prevalega la comunidad (lo que se tiene en común) por encima de las diferencias pluralistas que atraviesan consustancialmente el espacio público. Sin embargo, como Arendt señaló de manera inequívoca, «la pluralidad es específicamente la condición de toda vida política». Aún más: «la pluralidad [es] la condición *sine qua non* para este espacio de aparición que es la esfera pública». Contra Platón, pues, podría decirse, de acuerdo con Arendt, que la ciudad es (o debería ser) la construcción y la preservación de lo común que no borra la heterogeneidad de sus componentes, partícipes y agentes. Y de nuevo: lo común no es algo preexistente en la constitución de la vida de la *polis*, sino, propiamente, el resultado de la acción política, o la capacidad de hacer, de la construcción de lo común, una empresa en la que concurren todos los que forman parte de él. [...]

No se trata de esconder el litigio, ni de simplificar el relato, ni de ocultar alguna memoria, ni de prescindir de alguna de las partes con participación en lo común. Demasiado obsesionados, durante las dos últimas décadas, por la estrategia del consenso, a cualquier precio (y «lo que presupone el consenso es la desaparición de toda diferencia entre parte de un litigio y parte de la sociedad»), hemos olvidado que el pluralismo consustancial a la vida en común es la base para la construcción de un espacio público. Ya Rancière, hace años, en una formulación que ahora se hace de extrema actualidad, señaló que «la supresión de la distorsión reivindicada por la sociedad consensual es idéntica a su absolutización» y que, por eso, «la política es la esfera de actividad de un común que no puede sino ser litigioso». Quizás, ahora, la cuestión sea cómo podemos ser capaces de construir proyectos de ciudad y de espacio público que ya no estén fundamentados en la exclusión de lo común de algunas partes. O formulado con otros términos, digamos más políticos: tal vez, ahora, la cuestión sea cómo construir un común que no sólo sea compatible con el disenso, sino que permita su emergencia activa y productiva. Algunos quisieran presentar estos nuevos escenarios de un litigio urbano como apocalípticos, caóticos, antisociales. También en una ciudad como Barcelona, que aún tiembla con la sola invocación de la *Rosa de Foc*. No pienso, modestamente, que esta sea la perspectiva adecuada. [...] Existe un trabajo, que no puede ser sino colectivo, sobre lo común y lo público que es, y debe ser, por fuerza, litigioso y antagónico. Y está cerca de aquellos procesos que Chantal Mouffe identifica con lo que llama, justamente, *democracia radical*. El futuro de nuestras ciudades está en juego con lo que ocurra, en los próximos años, con este trabajo y sus posibles consecuencias. Y también, cómo no, con su capacidad para crear escenarios nuevos que ahora apenas empezamos a imaginar políticamente. ✖

Los lugares donde durmió Jonás

[Fragmento]

Adrià Pujol Cruells

.....
Begur, Cataluña, 1974. Este es un fragmento de su novela
Els llocs on ha dormit Jonàs (Editorial Empúries, 2021).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DEL AUTOR

Jonás estranguló a una mujer en un parque de la parte alta. Luego se acostó. Han pasado los días, los medios no han dicho nada. Esto le hace pensar que no la mató, los recuerdos que tiene son muy fragmentarios, no puede asegurar nada, que la mujer esté muerta le parece una posibilidad. Se mata a tantas.

Pese a las lagunas, Jonás ha ido jugando la escena en el tablero del cerebro, varias veces, no tanto para saber la verdad sino para tratar de *tourner la page*. Ahora matizaba la fuerza de las manos alrededor del cuello de la mujer, ahora sacaba hierro a las palabras que ella le dijo y que le cabrearon tanto. Lo que no puede es cambiar la secuencia y las acciones, que se le presenten borrosas, pero tercamente fijadas: llamarle, insistir, pasear, hablar, pasear, discutir, empujar, estrangular, salir corriendo, irse a dormir.

Se sabe los pasos de memoria, unos movimientos hechos a oscuras, era de noche, entonces, en el parque, ahora en su cabeza. No recuerda las consecuencias y no puede cambiar el camino hecho.

Han pasado los días y los medios no dijeron nada. Ayer, después de cenar, Jonás se tumbó en la cama. Cerró la luz. Decidía la posición más cómoda, cerraba los ojos y se relajaba. Las cosas de la jornada, de esta semana, las heridas y los deseos que te las hacen soportables, todo ello te resonaba en el caparazón del pensamiento, pero querías dormir, tenías sueño, un sueño dulce como la idea de una abuela universal. A veces aguantas un poco, luchas contra la somnolencia y piensas un rato, porque dormirse es una especie de despedida transitoria y no quieres irte sin poner orden. En la cama juegas y juzgas el día que está a punto de terminarse, para fijarlo, guardas la partida. A menudo evalúas el último día en relación con toda tu vida, lo necesitas, ponerlo al final de una serie, la última piedrecita en la hilera de piedrecitas que empezó cuando naciste. Ordenar cuando se tiene sueño es una empresa titánica y pronto lo dejas correr. Quieres dormir, dormir, quizá soñar. Los sentidos quedan aletargados y los músculos se ablandan. Toda actividad pasa a producirse hacia dentro. Una vez nos hemos dormido, como quien baja el fuego al mínimo, la sopa de la conciencia deja de hervir, pero nunca se enfría del todo. Entonces sí que comienza la ordenación general. Las células nerviosas se apresuran a fabricar la telaraña de la memoria. Son las arañas que viven en la cabeza. Seleccionan y traman los episodios, lejanos, de hace poco, los religan al compás de nuestra sensibilidad, amasan la argamasa del conocimiento e intentan que cuando nos despertemos nos veamos más o menos enteros y nos podamos levantar con una mínima solvencia mental.

Este es el inventario de Jonás Girondí. Sigue siéndolo. Mastícalo. Duérmelo, siempre que puedas. Ahora empiezas a vivir un día más, si nada se tuerce. Dormías. Hoy has dormido solo. Hace un rato, en el interior de la bolsa de piel, en la carcasa de huesos eras un relleno de vísceras al ralenti, y arriba, en el cráneo, tenías la actividad temblorosa de las dendritas.

En griego significa árbol.

—¡Buenos días, chicas! No sé qué trabajo habéis hecho esta noche, *mes amies de cœur*. Pienso lo que pensaba ayer cuando me dormía y tengo preguntas y manías idénticas. Ya sé que trabajáis en segundo plano, he leído mucho sobre vosotras en internet, soy un documentado, pero necesito urgentemente alguna prueba sobre las bondades de vuestro trabajo. Tengo las mismas obsesiones, no encuentro ninguna solución a mis problemas y ni

siquiera me habéis dado la clave para hacerme rico, que será mi quebradero de cabeza más fácil de resolver. Bueno, supongo que hoy me haréis tomar las decisiones correctas, estoy seguro de que lo habéis preparado todo para hacerme triunfar. Pero, en la otra punta de todo lo que tengo por resolver, ¿qué? Para arreglar el problema grande todavía os espero. Al margen de las pocas imágenes y sensaciones que guardo, no me habéis proporcionado ningún trofeo limpio, ninguna instantánea sobre qué hice exactamente entre la medianoche del sábado y la madrugada del pasado domingo. Sé que de seguro trabajáis en ello; yo sólo tengo flashes, a ver si me hacéis llegar algún resultado. ¿Qué pasó, entre que salí de aquella casucha y llegué al estudio? Sí, llamarle, insistir, pasear, hablar, pasear, discutir, empotrarla y etcétera. Ahora, ¿fue así? Dendritas, entiendo que funcionáis a la sombra y que por más que quiera regañaros seguiréis curriendo para mí, pero a vuestro aire, para hacerme sobrevivir, chicas, ¿podrían darme alguna pista? Sois una de las maquinarias más complejas y sublimes del mundo, y no es nota. Me he informado sobre vosotras, cuido de vosotras siempre que puedo, duermo y descanso bien desde hace unos días, *et alors*, ¿no merezco, aunque sea un *bonus track*?

Las dendritas son las ramas de las células nerviosas. Cuando duermes no reciben estímulos externos, Jonás. Aprovechen para establecer nuevas conexiones neuronales. Tú no estás y ellas interpretan la vida del despierto. De ti. Lo ordenarán todo para que tenga sentido. Riegan el huerto de la personalidad, hacen germinar el recuerdo y consolidan el aprendizaje. Cada vez que te despiertas lo haces con el capazo craneal lleno de esta cosecha, básica para la supervivencia, porque no se puede dormir fuera del mundo, no es una actividad separada. Parece que cuando duermes te segregas, pero dormir es como nadar bajo el agua. Te encuentras en un medio anómalo, sabes que estás de visita, con la hora programada para volverte. El riesgo de morir ahogado o de quedar en coma te escupe afuera y la sensación de salir renovado es habitual. Equipado, más consciente, de debajo del agua y del sueño te habrás llevado información sobre quién eres, qué haces, dónde es que querías ir, referencias que no deben de tener nada que ver con la verdad, pero no dispones de mucho más para seguir adelante.

—¡Que sí, buenos días, dendritas tacañas! Hoy tampoco sabremos si la pelé, ¿no?

Sueño y memoria, dos aguas, dos charcos inseparables en el manglar que, de acuerdo, señor Jonás Girondí, todo eso que piensa es muy interesante,

pero levántese. Usted es muy inteligente, la mar de original, un día más en la gran historia de usted y de vuesa merced, arriba y despegas de la cama. Usted ha llegado a la mitad de la vida. Sois un hombre ordinario y sano. Si no se produce ningún imprevisto, ningún cáncer, un atropello fatídico o el suicidio, si no le denuncian por malos tratos o por asesinato, es bueno pensar que llegaréis lejos, Jonás. Ahora se encuentra en este punto intermedio, el punto matemático en el que recuerda tanto como todavía tiene que vivir, ganar y dormir. Sois el clavo de la balanza, señor Girondí, os queda medio periplo por hacer, o sea que déjese de filosofar al amparo de las sábanas y salga del catre, lávese bien, que no quede ningún rastro de las peripecias pasadas es importante, y vístase y vaya a predicar a Lleida.

—Buenos días, Jonás, has descansado, ya sabes que Silvana te ayuda a levantarte.

—Estaba en eso, Silvana.

—Yupi, quieres algo de música alegre o preferías la radio, Jonás.

—Prefiero que te calles, Silvana.

—De acuerdo, Jonás.

¿Y si la secuencia fue llamarle, discutir, insistir, pasear y estrangular, empotrarla en el árbol e irte a dormir? Las coordenadas de dónde se durmió también marcan una dimensión concreta del pasado. Dormidas mojón. Camas baliza. Puntos de guardado, de partida. Lugares de reposo y condiciones vitales que les rodeaban. Qué gente había. Es una clasificación válida. Un inventario como cualquier otro.

Jonás Girondí, eres una mezcla de los lugares en los que has dormido y de los recuerdos adyacentes. Como aquel, heredado de una fotografía tornasolada donde están tus padres, uno a cada lado del cura que te tiene a hombros, ríe y te enseña a cámara, como un trofeo. Naciste en Argelers, a principios de los años setenta. Los padres ya se habían comprado el piso en el primer ensanche que no se había terminado de construir en el pueblo. Lo habían pagado sobre plano. Los fines de semana pasaban a ver cómo las grúas y los albañiles iban levantando los cimientos y las paredes de sus sueños, y de momento vivían con la madre de la madre en la vieja casita del centro, en una calle que todo era pequeño. Siguiendo la tradición, la abuela ayudó a la madre de Jonás a parir en casa. Tres horas en la oscura habitación trasera. Mientras tanto el padre esperaba a pie de calle, fumaba, explicaba la situación a los vecinos y le daba un nuevo sentido a su vida. Fue un parto rápido y silencioso, de humedades y mujeres en secreto. Jonás salió lleno de mucosa. La abuela lo colgó boca abajo y le pegó

una nalgada. Pulmones adentro, el primer aire respirado le quemó. Lloró. Una vez cortado el cordón umbilical, la abuela aireó la casa e hizo lo que había visto hacer toda su vida: clavó el cordón umbilical en la puerta de la calle. Los viejos de Argelers lo llamaban «la badiella». La señal indicaba que había llegado un nuevo miembro a la comunidad. Se iba secando con el paso de los días y de los curiosos. Avisados por aquella aberración, entraban a saludar y a pedir café negro, y todos decían, con una voz sálmicamente igual, que el niño era igualito que el padre. Olvidando el apellido materno, aquella casita ya era Can Girondí, y antes de despedirse, aprovechando que en casa de los demás no se entra cada día, los vecinos se hacían una lista mental de qué muebles tenía la familia, cómo eran la vajilla y los cubiertos, las baldosas y el cortinaje, si el huerto del patio trasero estaba bien llevado. El cordón umbilical se apergaminaba a sol y serena hasta que se caía del clavo. Si la criatura todavía estaba viva, entonces se la podía dar por bienvenida de verdad y dejaba de ser una novedad. El cordón se guardaba en una caja de zapatos. De vez en cuando Jonás la saca de arriba del armario, la abre y palpa ese chicharrón reseco.

Hoy no está en casa. Hoy ha dormido en el estudio de Barcelona, esta noche sede provisional de Gironditrónicos. La sede que va con él. La sede es él. Desde que fundó el negocio duerme el sueño nervioso del pequeño empresario. Desde que tienes hijos y secretos, más bien. Ahora Jonás y Gironditrónicos dejan de elucubrar y se levantan y calientan una taza de leche en el microondas. Ponen dos cucharadas de café soluble, una de levadura de cerveza y una de azúcar, y mientras remueven la gazofia abren el ordenador y leen correos. Tal y como está el mercado laboral, con la lluvia de miseria que todo lo moja, tener una pequeña empresa implica recibir demandas de trabajo, cada dos por tres. ✖

Mercè Claramunt Diego

Puçol, Valencia, 1964. Estos poemas pertenecen a su libro *Insomne vida sonora* (El Petit Editor, 2017).

INSOMNE VIDA SONORA

[Selección]

VERSIONES DEL CATALÁN DE LA AUTORA

La palabra es un laberinto de espejos
Mírate.

Suéñate doblemente. Lo que te dice
y con qué luz refleja y te detiene.

La escenografía de las palabras que habitas
menosprecia la voluntad de reconstruirte
Cuando todavía no tiene ningún nombre nada ni nadie.

Tus ojos primitivos buscan en la lejanía
el horizonte de los orígenes, la primera palabra
ante la visión del otro que te mira.
Pero tú estás más cerca, eres el primer plano,
y ni siquiera te atreves, ni libre, a mirarte.

¿Qué perdiste cuando dije te quiero?

Mientras contemplabas el valle de aquel río
en el fondo del reflejo de nuestro paisaje,
aparentemente tan cercano en el espejo,
yo me desvestía rumbo a la mañana:
árbol, balancín de mar, piedra alada,
espada y telón rozando el aire.

Y tú, palabra, tan frágil, haces migajas
del vidrio,
cicatrizando a tu paso todo el ayer
todo el presente.

Ahora cierras los ojos y cuando los abres
sólo estás tú. Extrañamente, te extrañas.

La paraula és un laberint d'espills. / Mira't. / Somia't doblement. Allò que
et diu / i amb quina llum reflecteix i t'atura. // L'escenografia del mots que
habites / menysprea la voluntat de reconstruir-te / quan res ni ningú, té cap
nom encara. // Els teus ulls primitius recerquen lluny / l'horitzó dels orígens,
el primer mot / davant la visió de l'altre que et mira. / Però tu ets més a prop,
ets el primer pla, / i no goses mai, ni lliure, mirar-te. // Què vas perdre quan
vaig dir t'estime? // Mentre contemplaves la vall d'aquell riu / al fons del
reflex del paisatge nostre, / aparentment tan a prop al mirall, / jo que em
desvestia anant cap al matí: / arbre, balancí de mar, pedra alada, / espasa
i teló si cal rasant l'aire. // I tu, paraula, tan fràgil, fas miques / del vidre /
cicatritzant al teu pas tot l'adés, / tot l'ara. // Ara tanques els ulls i quan els
obres / sols hi ets tu. Estranyament t'estranyes.

Inventas la desnudez del viejo tiempo que gira
entre olas y desiertos, cuerpos del viento.
Dejas que murmure entre hojas blancas,
como piel de silencio enardecido y puro,
que se alce cada noche en cada palabra
y vigile, entre tantos signos vencidos,
que siga vivo el poema y mueras tú. ✖

Inventes el nu del vell temps que gira / entre ones i deserts, cossos del vent. /
Deixes que murmure entre fulles blanques / com pell de silenci enardit i pur, /
que s'alce cada nit en cada mot / i vigile, entre tants signes vençuts / que siga
viu el poema i moris tu.

Un caballo de Troya

La trampa de la lengua común
en un Estado plurilingüe

[Fragmento]

Jordi Martí Monllau

Tortosa, Cataluña, 1967. Este es un fragmento incluido
en el libro de ensayos *Mite del bilingüisme i altres textos*
per a descolonitzar la ment (Edicions del 1979, 2025).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DEL AUTOR

LA LÓGICA DEL SUPREMACISMO LINGÜÍSTICO CASTELLANO

El nacionalismo lingüístico supremacista español en los Países Catalanes (donde adopta la forma de castellanismo lingüístico) parte de un marco ideológico incoherente que recurre simultáneamente a tres perspectivas (cada una con sus propias premisas básicas) incompatibles entre sí.

En primer lugar, podemos hablar de un imperialismo lingüístico que surge de la idea de que existen lenguas más valiosas que otras. No porque unas posean un valor intrínseco superior, sino porque, a lo largo de la historia, algunas habrían desarrollado más registros comunicativos, una tradición literaria más robusta y, en definitiva, habrían desplegado sus posibilidades de forma más completa, convirtiéndose en instrumentos expresivos y comunicativos más perfectos, a la vez que se habrían expandido sobre poblaciones que, en principio, hablarían otras lenguas, pero que acabarían adoptándolas. Así, se habrían convertido también en lenguas de gran alcance, que permitirían la comunicación directa con grupos humanos amplios.

Frente a estas lenguas mejores, otras no habrían alcanzado un desarrollo comparable ni se habrían expandido tanto, de manera que, aunque no difieran en potencialidades, sí lo harían en posibilidades actuales, razón por la cual las primeras las aventajarían. Prescribir a los hablantes de las lenguas históricamente más desarrolladas y difundidas el aprendizaje de una lengua del segundo grupo y promover la comunicación en ella supondría, por tanto, llevarles al empobrecimiento, del mismo modo que obstaculizar la incorporación efectiva de los hablantes de las lenguas del segundo grupo a la comunidad lingüística de una de las del primero implicaría anclarlos en una pobreza evitable.

Habría, por tanto, unas lenguas (y culturas) mejores y más ventajosas que otras y, en consecuencia, lenguas (y culturas) que deberían promoverse y difundirse por encima de otras, que quizá no sea necesario afanarse a extinguir, pero sí limitar y dejar que se desvanezcan. Y todo ello en nombre del progreso y el bienestar (generales, pero particularmente los mercantiles), es decir, en última instancia, en nombre de la civilización y la prosperidad.

Se entiende, pues, fácilmente, por qué llamamos imperialista a este tipo de ideología lingüística, que ignora que, si detrás del éxito de algunas lenguas de alcance medio hay relaciones de poder y abuso, detrás de la expansión del dominio de una lengua de gran alcance siempre hay un ejercicio explícito de fuerza. Pero, sobre todo, sus defensores obviarían (o despreciarían, o tratarían de refutar, según conviniese) el hecho de que las lenguas no son sólo instrumentos de expresión y comunicación, sino también de identificación comunitaria, de modo que, al negársele —por la vía que sea— a una lengua la posibilidad de desarrollarse y de erigirse en vehículo completo de comunicación, lo que en realidad se niega es el derecho a existir y a desarrollarse plenamente y autónomamente de la comunidad humana que identifica, lo cual constituiría, en definitiva, una agresión injustificable.

Desde esta perspectiva, el castellano sería uno de los mejores ejemplos de lengua desarrollada y ampliamente difundida. Frente a él, el catalán quedaría descalificado porque, aunque tal vez haya experimentado un desarrollo similar (algo que, no obstante, sería discutible, ya que el catalán normativo de los registros formales sería sospechoso de ser un mero artificio desvinculado de la lengua real), el hecho de que no cuente con un número comparable de hablantes lo situaría, por sí mismo y definitivamente, entre las lenguas a restringir, candidatas a la sustitución.

Junto a este relato, más habitual fuera de los Países Catalanes, encontramos el del castellanismo lingüístico esgrimido por ciertos grupos desde dentro, basado en las premisas siguientes: en primer lugar, que los Países Catalanes serían territorios históricamente bilingües, cuyas poblaciones tendrían dos lenguas propias en términos de igualdad: el castellano y el catalán; en segundo lugar que la conducta lingüística no sería un hecho social y condicionado, sino siempre una elección personal y libre (de modo que cada cual habla la lengua que quiere y cualquier política lingüística que pretendiera intervenir en esta libre elección sería, propiamente, un ataque a la libertad individual), y en tercer lugar, que, habida cuenta que la lengua habitual mayoritaria en nuestro territorio es actualmente el castellano, tendría sentido que la primera lengua del país, en el ámbito público, fuera esta. A fin de cuentas, se habría llegado a la situación actual de manera libre y natural, de acuerdo con la premisa anterior. El argumento de que ha existido persecución del catalán y que esta ha influido en la evolución del estado de la lengua quizá tenga algo de cierto (aunque no estaría claro y sería necesario revisarlo); en cualquier caso, haría referencia a un pasado que la despenalización de su uso y su cooficialización ya habrían dejado definitivamente atrás.

Como podemos ver, en este otro relato —que convive con el primero— no se parte de la desigualdad lingüística, al contrario. Y, sin embargo, no es difícil encontrar a quien salte del uno al otro sin ver contradicción alguna, hasta el punto de que es habitual que se obvien las incoherencias y se construya una síntesis híbrida. Al fin y al cabo, aunque ambas lenguas serían iguales, no cabría duda de que una de ellas sería, de manera natural, más igual que la otra.

En este punto se recorre, para consolidar la supremacía del castellano, a la noción de lengua común, que se le adecuaría, tanto por su difusión (hay que tener en cuenta que el castellano tiende a difundirse, nunca a imponerse) como por el capital que representa. Así, se entiende que se convierta en la lengua propiamente oficial, mientras que la catalana quedaría como un complemento menos que oficial: cooficial (calificativo que ahora se entendería como expresión de una calidad —inferior— absoluta, en lugar de descriptivo de una igual consideración compartida).

Finalmente, y centrado en especial en el caso del Principado de Cataluña, se esgrime (siempre por motivos tácticos) un tercer relato legitimador de la imposición del castellano sobre el catalán en su propio dominio lingüístico. Me refiero al que oímos durante la visita de un escuadrón de

eurodiputados organizado por la Comisión de Peticiones del Parlamento Europeo, con el objetivo de deslegitimar la pretensión de que la escuela en Cataluña pueda ser en catalán. Según este relato, el catalán sería la lengua de un poder político potente, encarnado en unas instituciones de autogobierno que lo impondrían sobre la otra lengua del país, el castellano, hablada por un grupo humano falto, en este caso, de poder, y asimilable a una minoría lingüística que se esforzaría por no ser aniquilada.

Este último relato, aunque guarda conexiones con el anterior (el castellano sería lengua propia de los Países Catalanes, con la que se identificaría una parte de su población que vive sometida a una política liberticida), entraría, no obstante, en contradicción con él en cuanto a la importancia del grupo castellanohablante, presentado antes como el mayoritario y más representativo, y ahora —a pesar de todo— como subalterno y amenazado. Una situación que sería aún más difícil de entender si tenemos en cuenta que este grupo, descrito ahora como acosado, en realidad formaría parte de uno de los colectivos lingüísticos más extensos del mundo, articulado en torno a una lengua especialmente dotada. El primer relato y este tercero no resultarían tampoco fácilmente coherentes entre sí.

En cualquier caso, de la convergencia de los tres relatos surgiría un guion que (en su forma ya lista para la difusión como discurso político, línea editorial o propaganda en redes) quedaría así: los hablantes habituales de castellano en los Países Catalanes serían un grupo que se habría desarrollado allí a lo largo de la historia al margen de cualquier relación de poder intencionadamente establecida, que hablaría una lengua con un valor objetivamente superior al del catalán, con un alcance y potencia demográficos también superiores (incluso dentro del mismo país), pero que, sin embargo, a menudo se encuentra sometido al dictado de unas instituciones autoritarias y perversas, enemigas de un bilingüismo justo y simétrico (o de un justo bilingüismo asimétrico a favor del castellano, dependiendo de la oportunidad), que le negarían derechos básicos y tratarían de imponerle una lengua menor que no aporta nada a quien la habla y sólo puede empobrecer a quien se le quiere hacer hablar. Todo ello sería un atentado contra la libertad y la diversidad, que sufre un grupo humano que, sinceramente, ama ambas (aunque, en la práctica, entienda la libertad como ausencia de deberes lingüísticos, y la diversidad como algo sospechoso que, en todo caso, sólo estaría bien para los demás, porque él, con el castellano, ya va bien servido).

Si a pesar de todo aún no vieseis las incongruencias internas de este pastiche, haced el ejercicio de compararlo con la realidad y dejad que sea esta la que os abra los ojos, al advertir cómo contrasta con ella, ya que el marco sociopolítico real en el que nos movemos no es el de los Países Catalanes y sus instituciones (delegadas y condicionadas), sino el de un estado-nación español que se identifica con el castellano, en cuyo seno una minoría nacional catalanovelenciana lucha por sobrevivir en medio de una historia de minorización imperialista.

Que, pese a sus incoherencias, los tres relatos se mantengan simultáneamente y converjan en un discurso inconsistente (en primer lugar, con la misma realidad), muestra hasta qué punto el nacionalismo lingüístico español (el supremacismo castellanista) no se preocupa por la justicia, sino estrictamente por el triunfo; hasta qué punto su causa es la de una voluntad de prevalecer (de poder) irracional, y explica, por tanto, por qué se siente tan cómodo con el pensamiento y las formas del decisionismo político (es decir, de la extrema derecha vitalista), que parte del principio de que la política se fundamenta en la fuerza.

En última instancia, esa voluntad sería el eje que superaría las incoherencias y dotaría al discurso de una lógica aparente.

El castellanismo lingüístico busca el triunfo de una voluntad: la de erigir el castellano lengua de una nación que debe construirse a partir de la antigua Castilla y sobre el resto de nacionalidades peninsulares (con la única excepción, ya consolidada, de Portugal). Esta nación se llamaría España, y el estado que la articularía se perfilaría como un estado-nación con el castellano elevado a la categoría de español.

Sobre este objetivo se construye el sentido común lingüístico dominante allí donde ese nacionalismo extiende su hegemonía o está en vías de hacerlo. ✖

Quien lucha contra los monstruos

Sira Abenoza

Igualada, Cataluña, 1980. Uno de sus libros más recientes
es *Socratic Dialogue* (Routledge, 2024).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE LA AUTORA

**Quien lucha contra monstruos debe vigilar
no convertirse en un monstruo él mismo.**

Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

Aún recuerdo, muy vivamente, la mezcla de tristeza y perplejidad de mi amiga mientras me lo contaba. Hacía tiempo, quizá cerca de un año, que salía con un chico estadounidense. Tenían una relación cerrada, él tenía una hija, y no vivían juntos oficialmente, pero pasaban casi todas las noches juntos. Pues bien, mi amiga, consternada, me explicaba que él, cada vez que tenían relaciones sexuales, inmediatamente después de correrse, se iba a la ducha a limpiarse. En lugar de quedarse un rato con ella, abrazándola, en ese momento de intimidad después del sexo, él optaba por salir a limpiarse los fluidos impuros que habían quedado enganchados en alguna parte de su cuerpo y que amenazaban con contaminarlo.

Estos son los estragos del puritanismo. No debe sorprendernos, pues, que en un país como Estados Unidos pueda haber autores como William Miller, teórico del derecho, que sostiene que el grado de asco y

repugnancia de una cultura es equivalente a su estado de progreso. Es decir, según Miller, cuanto más a menudo o por más motivos los ciudadanos de un país sienten asco, más avanzada es aquella economía. Y parece que con la sentencia barre hacia casa, porque la gran potencia mundial (y del puritanismo) es, a la vez, un país donde todavía hoy personas con poder pueden expresar asco por los homosexuales, o son capaces de dejar de estar cerca de sus hijos si estos tienen un virus.

Muy lejos de esto, en las páginas que siguen quiero proponer la tesis contraria a la de Miller: en lugar de ayudarnos a progresar (o de ser señal de progreso), la exacerbación y la extrapolación de las emociones del asco y la repugnancia, fruto de la obsesión por la pureza y la perfección, no nos permiten aceptar nuestra animalidad, fragilidad y finitud, ni en nosotros ni en los demás. La repugnancia hiperbólica que nos invade como una marea silenciosa nos aboca a la insensibilidad y crueldad tanto hacia los que necesitan más ayuda como hacia nosotros mismos. En pocas palabras, la repugnancia nos deshumaniza.

Hace unos meses viví una escena que es una muestra penosa de ello. La Escuela de Policía de Cataluña me encargó un proceso de diálogo entre policías y menores de un Centro Residencial de Educación Intensiva (CREI). Es decir, menores que han llegado al estado sin el acompañamiento de personas adultas que se hagan cargo de ellos, o menores que no pueden estar bajo la tutela de sus padres. La intención del ejercicio de diálogo, entre otras, era permitir a los policías humanizar y entender mejor un perfil de jóvenes a los que, con cierta probabilidad, en algún momento de sus vidas tendrán que detener. Poder hablar con ellos y comprender cómo se viven las detenciones desde el lado de los menores y qué podrían hacer mejor los policías en estos momentos.

Como todo espacio de diálogo entre colectivos que viven de espaldas el uno del otro, la experiencia nos abrió los ojos a todos. Gracias a que oímos a los policías hablar de su trabajo, o a los menores de su vida dentro y fuera del centro, todos rompimos un montón de prejuicios sobre unos y otros y escuchamos vivencias que no podíamos ni imaginar. Entre ellas, el testimonio de un joven llegado del Magreb hace unos años, llamémosle H. Un joven muy locuaz, inteligentísimo, que ahora ya ha salido del centro y vive con otros compañeros en un piso tutelado y que todo apunta a que podrá llevar una vida normalizada. Pues bien, a H., por su aspecto, ya lo habían detenido en numerosas ocasiones. Detenido, esposado, enviado al calabozo, etc.

Y ahí viene la sorpresa: de todo el proceso en cierta medida violento que es ser detenido y enviado a un calabozo —incluso aunque no se ejerza violencia, una detención es necesariamente violenta porque te obliga a ir a una comisaría o a un calabozo, lugar a donde uno naturalmente no quiere ir—, lo que más le hería y molestaba era el hecho de que se pusieran guantes para detenerlo. Aún recuerdo cómo preguntaba a los policías medio gritando, dolido e indignado: «¿Qué pasa, que os damos asco?».

A H., como a sus compañeros que habían llegado mayoritariamente de África, como a las personas sin hogar, como a las personas que han caído en desgracia, les habían marcado el alma con hierro al rojo vivo. Tenían la sospecha constante y la tristeza permanente de ser vistos como escoria, como objetos contaminantes. Este era su supuesto de partida sobre ellos mismos. Cuando H. sintió que uno de los policías que participaban en el curso le explicaba que los guantes se los tenían que poner por normativa, por una cuestión sanitaria, y que lo hacían con todo el mundo, creo que algo en su interior se relajó. Se quedó en silencio, él que a menudo no callaba. No sólo le decían «no, no nos das asco», sino que también se lo decían con un tono amistoso, después de hacer bromas y antes de darle un abrazo al acabar la clase.

¿Cómo salir de la desgracia si el mundo nos mira con cara de asco? ¿Cómo vencer el imán que generan los lugares conocidos y que son casa, por duros que sean? Si la desgracia ha sido mi hábitat durante tiempo suficiente, ¿de dónde saco la fuerza y la capacidad para mudarme? Todos somos animales de costumbres. Todos tendemos a quedarnos con lo conocido, cerca de los que se parecen a nosotros. No importa si son buenos o malos, beneficiosos o perjudiciales. Lo que más nos pesa es el esquema de la repetición y la cercanía. Los que han vivido muchos años en la calle, los que han pasado media vida en prisión o los que van saltando de ayuda social en ayuda social, no se libran de este patrón de repetición. Salir de nuestro círculo es difícilísimo. Cambiar la idea que tenemos de nosotros mismos es un ingente esfuerzo. Más aún si el mundo me ha dicho y me dice constantemente que soy un desgraciado, que doy asco, que le repugno.

¿En qué medida podremos decir que es más avanzada una sociedad cuanta mayor repugnancia siente? Sentir mayor repugnancia significa ensanchar el círculo de exclusión. Quiere decir incrementar el número de personas frente a las cuales, en lugar de sentir compasión y deseo de ayudarles, siento asco y ganas de correr sin que me toquen. ¿Cómo podemos llamar progreso a esto? ¿Hacerse humano no consistía en desarrollar

la capacidad de compadecernos de los que sufren? ¿Devenir persona no era justamente, con Levinas, solidarizarse con el sufrimiento en el rostro del otro? En qué medida puedo hablar de progreso cuando lo que hago es extender no sólo la indiferencia y la asepsia moral sino, lo que es peor, ¡el rechazo por los que sufren!

La repugnancia puede ser útil a la hora de transmitir determinadas normas sociales —no te quites mocos en público, no te tires pedos en medio de una reunión, no eructes al terminar una comida de trabajo. También puede haber sido históricamente útil para informarnos del mal estado de determinados alimentos. El problema es que la repugnancia es mucho más que eso. La repugnancia ha ido ligada a tradiciones de jerarquía social en las que siempre están los que están debajo de todo de la pirámide y generan asco a los que están arriba: los intocables, los negros, los gitanos, las mujeres, los homosexuales, los judíos, los leprosos, los tarados, los «discapacidades» mentales o físicos. La mayoría de las sociedades han diferenciado estratos y tipologías de seres humanos considerando que los hay corrompidos y repugnantes. A esto, en vez de progreso, se le llama perpetuación de la injusticia social.

Como explica Nussbaum, lo repugnante es a menudo lo que nos recuerda la propia mortalidad o animalidad. El deseo de alejarnos de nuestra condición animal es tan fuerte que a menudo no nos limitamos a las heces, cucarachas o animales viscosos. Necesitamos un grupo de humanos para marcar la línea colindante entre nosotros y nuestra condición animal. Un grupo que haga de almohada, de intergénero o interespecie, que se sitúe entre nosotros y los animales. Los judíos, por ejemplo, desempeñaron esta función. Eran parásitos, femeninos, fluidos, comunistas... Eran todo lo que no se ha de ser, frente a la dureza y limpieza del hombre alemán, que era como el metal, el acero o la maquinaria. Al judío se le veía como una mujer, y esto era un gran insulto. Porque las mujeres, de forma constante a lo largo de la historia, también han sido consideradas impuras y repugnantes: dan a luz y están más cerca de la muerte, expulsan sangre cada mes y reciben el semen del hombre, son blandas, viscosas, extraen fluidos y huelen mal.

Probablemente estos dos casos concretos de repugnancia parecerán absurdos y ridículos a cualquier lector. Pero hay otros colectivos que en el presente reciben ese tipo de rechazo. Es más, el rechazo y el asco se están articulando de forma política hacia nuevos grupos de víctimas. Y el problema es dar valor de verdad a esa emoción y a ese juicio. La repugnancia

hacia lo que supuestamente, por determinado canon, no es puro o bello no debe servirnos de brújula moral, sino más bien al contrario. La repugnancia hacia los migrantes, hacia los pobres, hacia los enfermos, hacia los sucios, hacia los que tienen cuerpos no normativos, hacia los «deformados» nos hace inmorales a nosotros.

La repugnancia es una emoción que tiene que ver con el miedo a la contaminación, el miedo a que el mal de los demás me llegue a mí o se extienda a la sociedad. La pandemia de la repugnancia es la pandemia de la anestesia moral, de la indiferencia insolidaria. Por el contrario, defendemos que el gesto más humano es el de aquel que no teme ensuciarse: el de quien ayuda al indigente, al pobre, al enfermo. Como diría Sartre: vivir es y debe ser ensuciarnos las manos. Devenir humanos consiste en besar la llaga. Si la civilización se deja engullir por la pandemia de la repugnancia, habremos evitado lo que probablemente quería evitar el noveno mandamiento: que nos parezcamos a los animales. Pero habremos conseguido algo mucho peor: convertirnos en monstruos.

Después de todo este recorrido podemos decirlo sin tapujos: la idea de la pureza es peligrosa. No sólo por la negación que hace de nuestra dimensión animal, por el relato fantasioso y alejado de la realidad sobre lo que significa ser humanos. La idea de la pureza es peligrosa sobre todo porque es y ha sido utilizada para excluir y discriminar a millones de personas. Para atacar a muchos humanos. Más que utilizar la repugnancia como brújula moral para decidir qué está bien y qué no, en lugar de asociar la cantidad de repugnancia al grado de progreso de una sociedad, quizás valdría la pena escuchar la voz de los «repugnados» y que nos ayuden a ver lo inhumanos y monstruosos que podemos llegar a ser a causa de nuestra obsesión por la pureza.

La reacción primaria, instintiva, quizá no se puede cortar de raíz. No podemos evitar del todo que exista la repugnancia —que probablemente tiene que ver con la tensión interna que existe entre el deseo de ser dioses y la aceptación de los límites propios de los humanos—, como no se puede evitar sentir ira y deseo de dañar a alguien que ha malherido a una persona que amas. El problema es que estas emociones no pueden ser políticas. No pueden ser las emociones o instintos que nos guíen en la existencia compartida. Porque actuar y relacionarnos desde emociones como la repugnancia o la ira nos acaba haciendo inmorales, nos aleja de las virtudes que pueden construir una forma de vivir juntos que sea buena, y por tanto justa, para todos los implicados.

La repugnancia no puede guiar la vida pública. Está vinculada a prácticas sociales dudosas en las que la incomodidad que algunas personas sienten por el hecho de tener un cuerpo animal se proyecta, de forma agresiva, hacia individuos y grupos vulnerables. Es una emoción que niega la realidad de lo que es ser humano, que excluye y hace daño a muchas personas. La repugnancia nos liga a una fantasía romántica irrealizable de pureza social y desvía nuestro pensamiento de las medidas reales que podemos implementar para mejorar determinadas conductas, determinadas realidades. Excluye, niega, desea la aniquilación y desaparición del «repugnante» en vez de imaginar cómo ayudarlo.

Pero el problema es la base. Lo que sostiene y hace crecer esa emoción tan perjudicial para la vida en común es la noción de pureza. La idea de la posibilidad de una pureza social hace de la repugnancia un sentimiento común y legítimo, útil para alcanzar el fin deseado de la pureza. La propia noción de pureza es el inicio del problema. Y en esto volveríamos a Nietzsche para decir que el crimen original fue el de Platón al establecer la noción de la pureza.

Para salir de esta utopía convertida en infierno, en la línea de Nussbaum, proponemos una sociedad que reconozca su humanidad y que no se esconda de ella ni nos la esconda a nosotros. Una sociedad de ciudadanos que descarten las aspiraciones de omnipotencia y perfección que han provocado tanta miseria humana. Una sociedad de ciudadanos que admitan que tienen necesidades y son vulnerables, que son mortales, imperfectos, a menudo despistados y chapuceros, a veces unos mamarrachos incompetentes. ✖

Jaume Pont

Lleida, Cataluña, 1947. Su libro de poesía más reciente es *Mirall de negra nit* (LaBreu Edicions, 2020).

POEMAS

VERSIONES DEL CATALÁN DE JORDI VIRALLONGA

DECIR

Cuando digo mar
digo desierto.

Digo tinta
y veo muerte.

Digo silencio
y todo habla.

DIR

Dic mar / i dic desert. // Dic tinta / i veig la mort. // Dic silenci / i tot em parla.

LA PIEDRA

Sobre esa piedra yerma que no es piedra
levantaré mi casa en el futuro.

Ninguna hierba hay que ella no conozca
ni anillo de agua en que no arda la perla
de su collar.

El oscuro silencio de pájaros y peces
nos dice a ciegas cómo hacerla nuestra.

A veces se presenta en una forma
despreciable.

De ella brota la fuente que no muere. ❖

LA PEDRA

Sobre aquella pedra erma que no és pedra / aixecaré demà la meva casa. //
No hi ha bri d'herba que ella no conegui / ni anella d'aigua on no cremi la perla
/ del seu collar. // El fosc silenci dels ocells i els peixos / ens ensenya ullcluc
com fer-la nostra. // Sovint pren l'aparença d'una forma / menyspreable. //
D'ella brota la font que no mor mai.

De *Enlloc* (Proa, 2007).

La riada

Julià de Jòdar

Badalona, Cataluña, 1942. Este texto es un fragmento de *El metall impur, o a la recerca de l'heroi proletari català*, tomo III del ciclo *L'atzar i les ombres* (Comanegra, 2022).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE LA AUTORA

Tras siglos de inflarse, desbordar cauces, y ocasionar toda clase de estragos, el *impetuoso* río Besós fue debidamente canalizado y convertido en una suerte de arroyo estepario bajo los arcos de triunfo de las torres de alta tensión: lo querían *prudente*. Al poco tiempo, el ayuntamiento de la aprovechada capital quiso limpiar el cutis de su ciudad, expulsó a los barraquistas que la deslucían, y los adjudicó al pueblo vecino de Sant Adrià, que los instaló en el margen derecho del río; pero, dado que resulta más fácil *planificar* que *integrar*, las cosas no salieron del modo que habían sido pensadas, y la desidia municipal a ambas orillas dio paso a una excrecencia: la nueva Mina, un *barrio de nadie* abarrotado de gente. El Besós había perdido su carácter abierto —al fin y al cabo, debieron pensar, el pueblo tampoco lo frecuentaba en busca de intimidad: las tiberinalias en el merendero del Molinet para el entierro de la sardina sólo permitían la algazara de las criaturas y la confraternización de las comadres—, y ya no fue posible contemplar a un payés de ribera viendo crecer las habas frente al ocaso. Para rematar el entuerto, el nuevo cauce fabricado por el hombre echó por tierra cualquier pretensión de inventar una estética romántica a expensas de las ruinas de la naturaleza, pues es conocido que el absoluto suele rendirse donde impera el héroe caído y no donde se exaltan los ingenieros de las Fuerzas Eléctricas de Catalunya Sociedad Anónima (FECSA), hoy en día en magna disolución en la no menos anónima Empresa Nacional de Electricidad (ENDESA), que algún día habrá de pasar a manos de Gas Natural, la antigua Catalana de Gas y Electricidad. Y así se escribe la historia.

En la época del año en que Gabriel Caballero llegaba a La Farga, podríamos considerar a nuestro río como un ente fluido carente de dinámica histórica, si no detenido en el tiempo, aunque su talante mediterráneo lo llevara, en ciertas ocasiones, a ahogar mucho animal de campo y de corral, debilidades que ningún río ha podido ahorrarse para engendrar sus propios mitos desde que los humanos tratan de explicarse a sí mismos —y no hace falta remontarse a Heródoto y el Nilo. Pero si volvemos a la cuestión sin obsesionarnos ni sobrepasar el terreno ecológico propio del curso de agua que describimos, algún día habrá que estudiar la distancia abismal que separa un río *desbridado* de un río *encorsetado* y analizar a fondo, por consiguiente, las operaciones técnicas y las decisiones jurídico-administrativas que llevaron al Besós a su triste condición presente y tal vez, no lo quiera Dios, irremediable.

Un día del primer otoño, después de darle una pasada definitiva a la cuchara de fresno en forma de sirena que modelaba desde hacía meses, Héctor Salgueiro se levantó del rincón de la báscula de la chatarra y exclamó: «Y prevalecieron las aguas, y crecieron en gran manera sobre la tierra; y andaba el arca sobre la faz de las aguas. Y las aguas subieron mucho sobre la tierra; y todos los montes altos que había debajo de todos los cielos fueron cubiertos».

Como era de esperar, nadie hizo caso de la última y repetida sandez del primer oficial del horno eléctrico de La Farga, hasta que una tarde de septiembre el cielo se encerró sin previo aviso en un silencio descastado, empezó a llover a mares, y la cortina de agua formada era tan espesa que pareció que la noche se hubiera precipitado sobre la tierra en pleno día. Aquella misma semana el equipo de fundidores del contraatastre Belarmino Peña tenía a su cargo el turno de noche.

En plena madrugada, dejó de llover. Aprovechando la tregua de la naturaleza, Gabriel escrutaba desde la ventana enrejada del laboratorio las señales de un cielo aislado en la celebración de su devastadora furia mientras oía ladrar a los perros en lontananza. El aire estaba saturado de la tensión que precede al estallido de las burbujas de agua puesta a hervir en un cazo, y el laborante sintió que el corazón se le encogía. Un rumor obstinado y urgente sobre las notas graves de una sinfonía, al cual se incorporaba el raro síncope del ronroneo de un motor fatigado, inundaba progresivamente de lúgubres presagios la atmósfera inerte del laboratorio; a continuación, un leve temblor de tierra bajo la cabalgata oscura y persistente de una tropa innumerable que parecía refrenar su galope a trompicones para recuperar

el aliento y colgarse del cuello una caprichosa sarta de chapoteos punteada por un veloz y rizado trémolo sobre una concurrencia de sonidos quebrados. Inmediatamente, una confusa retahíla de succiones perforaba los distintos planos sonoros y el amenazante rumor inicial parecía imponerse de nuevo acompañado del inesperado contrapunto de un instrumento indócil al compás, la nota insidiosa del cual concitaba otras nuevas, más impetuosas e inarmónicas; una postrera mescolanza de chirridos, que un oído alerta hubiera relacionado con los gritos de socorro de gente en peligro, se mezclaba con el impasible rumor de fondo para componer una imperiosa marcha fúnebre. Era el anuncio de la riada.

Gabriel abrió la puerta de salida que comunicaba el laboratorio con la nave de fundición. El desasosiego de la perra Trosky y la tensión de los fundidores, junto a las revoluciones de su propio cerebro, contrastaban de tal modo con la calma que reinaba en el rincón de Héctor Salgueiro, que su ojo de agrimensor aficionado permitió a Gabriel calcular al momento la breve distancia existente entre la vanguardia de los portadores de la catástrofe y el recinto de La Farga. «Corre a la oficina, y telefona a la Guardia Civil, a ver qué demonios está pasando», ordenó Belarmino Peña. Mientras Gabriel intentaba comunicarse con el exterior, la energía potencial que la desidia oficial no habría sido capaz de embalsar con todos los pantanos del mundo en sus manos se había transformado en la cruda y brutal energía cinética de unas aguas lanzadas contra las masas inertes que le salían al paso. El primer obstáculo a superar era la pared que separaba el taller de rebaba del trastero donde se guardaba el refrigerador de madera, revestido de estaño y corcho con serpentín de cobre, fabricado por el Virutas a partir del croquis del ingeniero Massapoc; la riada irrumpió por el trastero y, en pocos segundos, inundó la oficina del señor Forteza arrastrando consigo el reloj de control, la mesa del administrador con sus ficheros y cartulinas, los cántaros de madera reforzados con aros metálicos, y la caja del refrigerador, que, una vez reventados por la presión puerta y ventanuco, cabalgaba las aguas revueltas llevando como pasajeros a Gabriel y la perrita Trosky.

En medio de una ligera y errática flotilla de maderas y derrelictos de toda clase, entre los que sobresalían los restos desballestados del bastidor vidriado de la oficina técnica, el frágil bote de Gabriel y la perra fue a desembocar en el curso principal de agua que, fluyendo de la nave mayor, buscaba un desagüe por el patio de entrada, cuya reja de hierro apenas opuso resistencia a la torrentada que corría a engrosar el caudal exterior desbridado, camino del mar.

La tabla de salvación enfilaba el hueco de la puerta principal cuando, a poco más de dos metros, Gabriel vio a Héctor Salgueiro braceando con la cuchara de madera de fresno en forma de sirena en una mano. Gabriel se inclinó a ayudar al naufrago gritándole: «¡Ven, agárrate aquí!», pero Héctor no podía oírlo porque él mismo no cesaba de bramar: «¡No aflojes, Castells, no aflojes!», mientras luchaba con los remolinos que engullían los objetos con la voracidad impasible de un gran pez. En un momento de desfallecimiento de Héctor, Gabriel vio deslizarse la cuchara de madera, en vertiginosa fuga hacia adelante, sobre la superficie de las aguas como si, desprendida de la carcasa de madera que la contenía, la sirena fuera capaz de imprimir con las ondulaciones de su cuerpo el empuje necesario para que la hoja de cuchara enganchada a sus pies cabalgara crestas y valles de la corriente de agua con la ligereza y la gracia de los mejores buques, guiada por la férrea determinación de la cabeza coronada que remataba su mango. Y, tras la sirena de madera, saltó, enloquecida, la Trosky, que sacaba el morro de la superficie inflada para no perder el rastro del objeto huidizo. «¡Ven, agárrate aquí!», gritó de nuevo Gabriel, que se había decantado peligrosamente del costado derecho de la caja del refrigerador de madera, en un intento desesperado de atrapar al antiguo marinero. Pero Héctor ya había dejado de bracear, y se dejaba llevar por las aguas veloces, tras la perra, tras la cuchara, tras el fantasma del Castells, tras su propia historia: «¡Adiós, chico, me voy lejos, muy lejos, cabalgando las olas!».

El mar, y nada más.

Insaciable, insaciable.

Con pie desnudo ibas sobre la olvidadiza arena,
dulcemente trastornado, tal el hombre cuando su placer espera.

Tu cabello seguía la invocación frenética del viento;
todo tú vuelto apasionado albatros,
a quien su trágico desear brotaba en alas,
al único maestro respondías:
el mar, única criatura
que pudiera asumir tu vida poseyéndote.

«Has reunido principio y fin, y te has muerto, sin embargo. Pero en la bóveda del horno, principio y fin son el Uno», pensó Gabriel.

En aquellos momentos, sintió como si el alma de su infortunado hermano Jaimito, finalmente rescatada de las ominosas prisiones subterráneas del

río donde se ahogó, viajara sobre la cuchara de fresno en forma de sirena, camino del mar, en busca de la felicidad de quienes siempre acaban volviendo. Y pudo recordar las palabras en latín de aquella misa solemne que un día excepcional se oyó en la iglesia de San José:

*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Hosanna, in excelsis.*

En su periplo por los campos yermos inundados, la caja del refrigerador de madera, con su atribulado tripulante sano y salvo, se encastó a través del rellano de la puerta donde se juntaban las dos ramas de la escalera exterior de una casa vecina al tabuco de las Mañas. Yendo y viniendo, las aguas empezaron a adelgazar en torno de las ruinas de La Farga hasta que las casitas vecinas se vieron rodeadas por una tierra tan desolada como la primera vez que las aguas se retiraron de su faz.

Gabriel tomó un atajo y, chapoteando en el barro hasta media pierna, alcanzó el barrio de la Catalana.

Sucio y aturdido, como si saliera del arca donde se soñaba en la contemplación de una realidad que aparecía en toda su crudeza, el vecindario ocupaba la calle Mayor; cada fantasma personal convertido en una pieza más del ajuar arrojado a la calzada por las aguas inclementes. Víctimas de la curiosidad estupefacta que produce la *extrañeza* del alma ante la súbita interrupción del flujo irregular que llamamos vida, en contraste con la incesante e invicta muerte, hombres, mujeres y niños del barrio de la Catalana se movían en torno a mesas y sillas desaparejadas para verificar su grado de mutilación, calcular les pérdidas, arrebatarlas al fango con el ansia de una joven que pone la casa patas arriba para aprobar el examen dominical de su suegra; pero un espectador atento habría adivinado en ellos la inquietud de quien hace recuento de las muescas dejadas en sus pertenencias por una vida caprichosamente colapsada, menos para repasar los hitos que establecían el orden de la vida anterior —*abolida* ahora y aquí— que para constatar la inesperada, despótica y aplastante *alienación* que los separaba de sus objetos domésticos, una distancia que los privaba del carácter particular otorgado por una precisa, diferenciada y cotidiana *materialidad* en el ámbito del hogar, que no era una simple disposición decorativa, sino que conformaba una sacralidad que vino a rematar el grito de la mujer que lloraba a la puerta de su casa con un mendrugo de pan en la mano: «¡Sólo esto, nos ha quedado!».

Al saber que el bar de la Mary había sido uno de los locales más dañados por la riada, Gabriel se presentó, presa del pánico. La Mary lloraba, desconsolada, en un rincón del sótano que acogía la única taberna del barrio. «¿Dónde está *mi* Eufemia?», gemía la pobre mujer, enfangada hasta las orejas. «El agua no ha alcanzado el piso donde dormimos. No entiendo qué le ha podido pasar». Gabriel preguntó por Belarmino Peña, cuya suerte ignoraba, pero la Mary no parecía saber lo ocurrido la noche anterior en La Farga: «¿Acaso no estaba en la fábrica contigo?».

No quiso esperar la llegada de camiones cargados de voluntariosos boy scouts para desescombrar las casas afectadas. Después de subir y bajar, una y otra vez, las escaleras del local de la Mary, de reventar la puerta del cuartucho de los trastos y de revolver el altillo, de olisquear bajo el mostrador como un perro, Gabriel cogió pala y azadón y se abrió paso entre los escombros de los patios delanteros de las casas bajas, orientadas al sur, que habían sufrido los estragos más devastadores de la riada cuando los árboles y objetos arrastrados aguas abajo por la corriente obstruyeron los ojos del puente bajo la vía del tren y las aguas desbordadas inundaron todo el margen derecho desde la Catalana hasta la desembocadura del Besós.

Con las puertas y ventanas sin marcos, las habitaciones de las casas bajas parecían el duplicado inmóvil de los ojos y las bocas de estupefacción de sus moradores ante la catástrofe inesperada. La fuerza desigual y caprichosa de las aguas, capaz de deshacer, revolver o arrastrar utensilios pesados, había querido respetar, no sin ahorrarle la correspondiente capa de fango, una olla puesta al fuego la noche anterior por su dueña; sobre la huella del cabecero de la cama desaparecida, una Sagrada Familia pendía, torcida, de la pared; un cortil de aves había enmudecido en el corralito resguardado entre el lavadero y la tapia de un patio; dentro del gallinero, entre un revoltillo de gallinas y conejos rebozados de fango, un cuerpo humano, un cuerpo menudo, como el de *ella*, totalmente cubierto de barro.

Gabriel no se atrevió a limpiar la cara al cuerpo para saber si era Flor de Lirio, muda para siempre, como cuando servía las mesas del bar. No quería saber si la riada había rebajado a tanagra de fango su cuerpo de porcelana. Ojalá pudiera servirse aquí mismo un vaso de nepente, la bebida para curar heridas e inducir el olvido, antes de salir del patio con el cuerpo en brazos, prestado sin usura por la tierra, en la seguridad de que no había de tardar en recuperarlo para siempre. Y, ahora, el cuerpo le parece tan ligero como el de aquella criatura con quien jugaba en la cama compartida del piso de Artigas, el rubio menudo que no cesa de moverse

y removerse, los pies fríos en invierno y las sábanas estrujadas en verano, siempre temiendo lo peor, la pobre Angustias, ay, que esta criatura no me come, el ojo morado del pobre Jaimito al caer al suelo sentado en su trona, cachorro enjaulado que se hace perdonar todos los pecados con la purísima mirada azul de criatura desconcertada por el demonio que lo des gobierna, igual que tu padre, desolada Angustias, el pasado que contiene el presente y te lo deja contemplar como una mariposa prisionera en un dado de ámbar. ¿Es forzoso que sea el hermano mayor quien, en ausencia del padre, haya de solicitar ayuda para que el hermano menor pase la Estigia sin contratiempos? ¿O Gabriel es *únicamente* el encargado de arrebatárselo a la fría e impersonal voluntad del Olvido?

Oh, tú, que en el Hades conduces la barca
de los muertos sobre el agua de este pantano lleno de cañas, ten piedad
[de mi dolor,
tiende la mano al hijo de Angustias,
ahora que desciende escalera abajo.
Negro Caronte, ayúdalo, porque el niño resbala con las sandalias, y,
[además, tiene miedo
de poner los pies desnudos
sobre la arena de la orilla.

Gabriel podría haber merecido la redención frente al mundo por la culpa de haber sobrevivido al hermano ahogado, si la dudosa herencia de Angustias, su madre, no proyectara hacia el futuro la tragedia vivida en su hijo menor, que a su vez anticipaba, en el espíritu pensativo de Gabriel, la visión de su propio hijo, yerto sobre la mesa helada de un hospital treinta años después.

Con el cuerpo enfangado en brazos, Gabriel enfiló la calle Mayor entre plañideras, cavadores cabizbajos, picadores mudos, y una chiquille-
ría aburrida por falta de sitio donde jugar. Antes de alcanzar su destino, Gabriel dirigió la mirada a poniente, donde al final de la calle topó con las copas de los árboles de ribera, cerca del entoldado de los domingos, alzado por el Hombre del Circo, entre jaulas de animalillos a medio domesticar, que hacían soñar a los niños del barrio. Allá, al fondo de todas las esperanzas, un muchacho ayudaba a bajar a una muchacha que ponía el pie en el estribo de un camión de boy scouts; y, en aquella muchacha que saltaba al suelo desde la cabina del camión, Gabriel quiso reconocer

a Flor de Lirio, más viva que nunca; y, en el muchacho gentil, tal un paje medieval, quizás entreviera la sonrisa irónica de Pedro Cutillas... Momento en que el vecindario abandonaba el papel de espectador involuntario de la propia *condena* al ver avanzar por la calzada de la calle Mayor, con un cuerpo inerte en los brazos, al mismo muchacho solitario que cada sábado, a la hora del vermut, solía rodear como un perrillo los silencios de la muchacha de la taberna de la Mary. Y, cuando aquel muchacho depositó sobre la mesa de mármol del café el cuerpo rebozado de fango, la propia gente tuvo que representar el papel de herida protagonista del misterio de dolor de la identificación de la pobre Eufemia, Iris o Flor de Lirio. Las aguas claras y plácidas de las fuentes, las ramas ligeras y agradables de los árboles de ribera, la hierba fresca y la flor delicada de los jardines, el aire sagrado y sereno donde Amor le abrió el corazón, no escucharían, juntos, su última queja. Flor de Lirio no había podido tejer caprichosas guirnal-
das con margaritas, madreselvas, pensamientos o campanillas; sus trofeos florales no la habían acompañado por el carril lloroso; un vestido holgado no la había sostenido un instante sobre el agua como una sirena mientras cantaba canciones aprendidas de pequeña.

La muerte será menos cruel
si llevo esta esperanza
hasta aquel paso angustioso:
que el espíritu cansado nunca pueda,
en puerto de más abrigo,
ni en tumba más tranquila,
huir a la carne atormentada
y a la osamenta.

«Déjamela a mí, que yo me encargaré de limpiarla», dijo la Mary.

¿Gabriel se había portado con ella como un héroe desgobernado? Es cierto que pretendía amarla, pero no cabe asegurar que supiera calcular las proporciones entre su amor y el de alguien como Pedro Cutillas. ¿Hubiera sido capaz de sorber vinagre por ella? Había bebido sus silencios, pero no cabe asegurar que estuviera dispuesto a tragarse un cocodrilo por ella, pues le bastaba con las ofensas recibidas de labios imprudentes. ¿Qué le esperaba, todavía, al quimérico Gabriel? ✖

La azotea azotada

[Fragmento]

Núria Perpinyà

Lleida, Cataluña, 1961. Este es un fragmento de
Una casa per compondre (Empúries, 2001)

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE LA AUTORA

—¿Qué habitación tan mísera tienes, Rodia! Parece una tumba —dijo de súbito Pulqueria Alejandrovna para romper el penoso silencio—. Estoy segura de que este cuarto tiene por lo menos la mitad de culpa de tu neurastenia.

—¿Esta habitación? —dijo Raskolnikof, distraído—. Sí, ha contribuido mucho. He reflexionado en ello... Pero ¿qué idea tan extraña acabas de tener, mamá! —añadió con una singular sonrisa.

A Rodia, le hará bien dar un paseo, respirar el aire libre. En su habitación hay una atmósfera asfixiante. Pero ¿es posible encontrar aire respirable en esta ciudad? Las calles son como habitaciones sin ventana. ¿Qué ciudad, Dios mío! Cuidado no te atropellen... Mira, transportan un piano... Aquí la gente anda empujándose...

Fiódor Dostoyevski, *Crimen y castigo*

A diferencia de la mirona de la ventana, el habitante de la azotea no vigila la calle sino que levanta la cabeza hacia el cielo; la contemplación del firmamento le extasía. El azoteador encaja una esfera dentro de la otra y compara el universo con una gran cebolla. A pesar de que al obrero se le escape la astrofísica ptolomeica de las superposiciones, al menos le queda la cebolla subterránea que excita el puchero y que le permite llorar sin palabras. Cuando llueve, las nubes se le asemejan norias que ruedan sin cesar, escupiendo gotas que salen de otras gotas como pedazos de espejos reflejando agujeros sin fin. Una gota es una gota y una gota. Lo malo es que no hay ningún observador que no pueda ser observado. Un ladrillo más un ladrillo es una casa que es un bloque que es una caja que encierra con sus muros. El edificio de al lado, más alto que el suyo, lo ha destruido. El azoteador deja de existir como sujeto pensante y se convierte en un objeto. La azotea deja de utilizarse —ya no lee el periódico al sol, ni cena con el aroma de los dondiegos de noche— porque los ojos de los vecinos de arriba no dejan de perseguirlo. Se oyen los odiosos transistores de los cuarenta principales y se huele el tufo de sus sardinas a la brasa. La sombra del edificio nuevo se alarga como una nube negra e inamovible que le priva del sol para siempre. En los descampados de enfrente también han construido bloques de letras gigantes impronunciables (tes, zetas, haches). Los edificios rectangulares van de capa caída: el barrio del 23 de Enero caraqueño (¿no será baratiño?) ha caducado; los Alton de Londres son para los más bajos; y en el Bellvitge de Barcelona hay demasiados bichos. En los noventa, una hilera de zetas se paga más cara que una hilera de oes compactas. Al constructor, le da igual armar una letra que otra, pero él hace ver que no, que para levantar un edificio hay que haber estudiado Aalto y Koolhaas. Las moles de zetas humanas ofensivamente juntas se encajan entre sí ofreciendo un penoso espectáculo anal sadomasoquista. Las miradas de piso a piso se multiplican: morbosas, fisgonas, barriobajeras, envidiosas, maníacas, tristes, perdidas. Cuando vienen los amigos ya no salen fuera. Es casi mejor no ver nada, no tener presente la multitud que da la espalda al aire para adorar la televisión, la depresión de sus reductos, las grietas feroces de las edificaciones. Los muros de las lamentaciones son muchos; y muchos, los enfrentamientos. El territorio es escaso y son legiones los que tratan de sobrevivir. Pero la tierra pobre no es santa y no interesa a los políticos, ni al turismo religioso, ni al periodismo de grandes titulares.

Los bloques se suceden uno tras otro conglomerando a trabajadores mal pagados para aplastarlos con la precisión diminuta de los caníbales. Aquí no hay dones ni doñas, sólo hostias. Nada que ver con la bella Donostia. La casa del azoteador forma parte de un inmenso enjambre sin miel; las tiendas pringosas de regaliz engañan a las abejas laboriosas: si vician a sus hijos (plásticos azucarados de todos colores, falsos arcoíris, dientes carcomidos, niños empachados, doscientas pesetas menos, seiscientas pesetas menos) se tragarán mejor las croquetas más adulteradas del mercado, las pizzas sintéticas congeladas, la grasa refrita y las hamburguesas de tripas de cerdo. No estamos lejos de Medenina, donde los hombres imitan a los insectos, copiándoles los montículos de nidos pero fracasando en el resto dado que los gusanos y las chinches comen mejor.

El horizonte es un cementerio habitado y cataléptico, una cuadrícula de miles de persianas obreras, de pegotes de cemento y de pintadas insultantes. Las fachadas de los panales son bozales de aluminio amordazando la vida, cristal a cristal, cueva a cueva, hierro a hierro. En MongKong los viejos se mesan las barbas dentro de una montaña de jaulas de ratas mientras las heteras de los burdeles de Yoshiwara se desnudan detrás de las rejas; en los arrabales de Los Ángeles, las cajas de grilletes se apiñan unas encima de las otras; y en Buenos Aires, las patéticas torres de pericos humanos llegan incluso a cantar. ¿Qué importa la estética cuando el ruido se nos clava en el alma y cerrar el balcón ha costado una fortuna? Cuando las ventanas se atascan, el instalador no quiere saber nada. Los morrales metálicos atenazan la rabia de los peones para que no salten de las madrigueras y disparen.

Desde que se ha descubierto que la clave del confort es la temperatura, los problemas arquitectónicos se han simplificado. La vida es pura psicología; y la realidad, mera sugestión. Con el descubrimiento térmico, si hay pocas ventanas mejor. No hay nada como una casa bien caldeada. ¿A quién le importa que las fachadas sean bizcas y lloren por los ojos que no tienen? Vamos a ver, ¿ojos para qué, si no hay nada que ver? El piso lo venden sin instrucciones y hay que espabilar. Qué lista que es la raza humana. Todos los vecinos llegan a las mismas conclusiones, colocan los armarios en los mismos lados; y duermen y cagan en las mismas posiciones unos encima de otros. Qué bonita la torre recta de defecadores, qué bonitas las familias repetidas reunidas, veinte por arriba, diez por debajo, dulces muñequitos de una tarta de boda.

La mujer que suspira por un ático llega al suburbio troglodita. La mayoría de los trabajadores ha inutilizado sus ventanas como estrategia de defensa visual, calorífera y existencial.

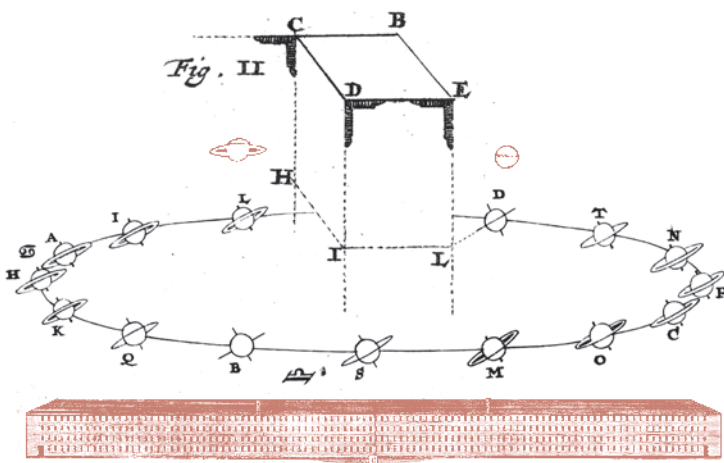
La caótica masa de pintadas, bárbaras y obscenas, despierta a gritos a la ciudad dormitorio. Los gritos de guerra de sus bandas armadas no son una curiosidad arqueológica. Nada de Lascaux ni Altamira. Las viviendas paleolíticas del siglo xx no son nada pintorescas; no se fotografía a nadie; a lo sumo son esperpénticas. No son Massafra. Cuidado con Guadix que está lleno de gitanos. Desde siempre, las cuevas habitadas han dado miedo. Las grutas, antes de ser santuarios, han sido necrópolis. Sólo en París, dice Le Corbusier, hay medio millón de personas sobreviviendo en casas clasificadas como mortales. Y cientos de miles de familias numerosas viven amontonadas en una sola habitación. Sólo en París.

Mucho cuidado con Le Corbusier y compañía. Bauhaus diseñó espléndidos chalets de ricos pero también ayudó a emparedar a la masa. Sus sepulcros son más higiénicos, pero también confinan. Del ideal transparente, la mayoría de la gente sólo ha recibido el hormigón (el acero no), el perfil rectilíneo (pero el más simple) y la verticalidad (que en lugar de elevar, agolpa). Las espectaculares marquesinas a lo Niemeyer y los grandes espacios privados se han reservado para las capas superiores. Las unidades de habitaciones son panales de dos mil células con largos pasillos sin aberturas donde cada vivienda es exactamente idéntica a la otra. La libertad consiste en salir de casa para ir de compras. Le Corbusier catalogaba sus edificios de ciudades verticales donde el vecino cotilla había quedado suprimido. No es del todo cierto. Quedan sus ruidos tristes, las miradas extraviadas, la violencia latente, los perfiles anónimos.

Kesler mira hacia arriba buscando una ventana que no tenga cara de nicho, una azotea que la libre de la opresión constructora. Si el ático fuera muy bueno, ¿cómo se lo montaría para no tener que penetrar en la boca de ese metro que hiede a borrachos y violaciones? El edificio tiene 16 plantas y cuatro ascensores. 192 pisos. Cuatro personas por piso: 768 vecinos. La profusión de botones le recuerda el panel de una fábrica y, después, el teclado de un sintetizador, aunque el conjunto no sea pulcro ni uniforme. Son experimentos de los nuevos tiempos, se dice a sí misma sin entusiasmo. Si consideramos que Frank Lloyd Wright llegó a diseñar un edificio de 528 pisos de altura con capacidad para cuarenta y cinco mil personas, 768 vecinos no parece una cifra tan elevada. Es una cifra plural (trata de convencerse), es como la música concreta que emana de la realidad urbana:

los collages de sonidos, las voces superpuestas, los ruidos callejeros, las grabaciones de seis pistas, fragmentación babélica, los palimpsestos... El barrio de jaulas que está recorriendo la señora Kesler, tan distintas de las de John Cage, no figura en ningún libro de música ni de arquitectura. Ni Le Corbusier ni Wright reconocen a sus hijos bastardos. Estamos mucho más abajo de la clase media. Las rudimentarias etiquetas, donde figuran los nombres de los vecinos escritos a mano de 192 modos distintos, son un marasmo de rotuladores gastados y de papeles mal cortados. Las últimas letras de las etiquetas se aplastan contra los márgenes. La miseria es como una etiqueta mal hecha. No se planifica: choca contra sus víctimas cuando ya no hay nada que hacer.

Mientras Kesler va hacia arriba, el propietario repasa a toda prisa el paramento improvisado que ha instalado en la azotea. La ha cubierto de forma burda con una lona y la ha iluminado con unas farolas que tiemblan una difícil sonrisa. La carpa evoca un restaurante chino después de una riada. El azoteador ajusta con nerviosismo los pliegues mugrientos de la lona para que la compradora no descubra la degradada realidad colindante. La ropa militar es tan tiesa que es difícil de dominar. Sin embargo, no es lo suficientemente gruesa como para impedir el paso del bramido infernal de la autopista. La crispación demencial del tráfico es continua. El hombre no le confesará que la gasolina hierve su tortura a doscientos por hora quemando un silencio nervioso que nunca reposa. De todas formas, si la compradora no la menciona, él no le hablará de la azotea; antes de asustarla con aquella visión innúmera de bloques tullidos y de chirridos de una guerra inconsumible de coches contra coches, es preferible que se imagine que es un interior, solitario y oscuro. Sin ninguna expectativa de agitación. ✖



Joan Todó

La Sénia, Cataluña, 1977. Esos poemas forman parte del libro *La vista als dits* (LaBreu Edicions, 2021).

LA VISTA ALS DITS

[Selección]

VERSIONES DEL CATALÁN DEL AUTOR

Yo soy aquel que por las noches cruza los pubs
buscando el trazo de un río que no se detiene;
yo soy aquel que duerme sobre el umbral
donde los niños esnifan farlopa, vírgenes
de espejo. He conocido toda la desazón
de la lluvia nocturna, la fatiga
del nuevo día. Me ahogan pensamientos
en vena, conturbados, primaverales.
Oscuro es el mundo. El corazón vive en él.

Al nacer

era un espejo quien me sostenía sobre el muro.

Como una serpiente, diría yo, el sueño
que muda incluso mi propia piel,
el estrago del tiempo, que de todo nos despoja,
la erosión sobre los cuerpos inmaculados.

Jo soc aquell que va pels pubs de nit / buscant el traç d'un riu que no s'atura;
/ jo soc aquell que dorm sobre el brancal / on els xiquets esnifen coca, verges
/ d'espill. He conegut tot el maldol / de la pluja nocturna, la fatiga / del nou
matí. M'ofeguen pensaments / en vena, contorbats, primaverals. / El món és
fosc. El cor hi viu. / En nèixer / era un espill qui m'aguantava al mur. // Com una
serp, diria jo, el somni / que muda fins i tot la meua pell, / l'estrall del temps,
que de tot ens despulla, / l'erosió damunt dels cossos purs.

Resumes conchas en tus ojos.

Ablandas el borrajo más indómito.

Convocarías mediodía en manada
si no conocieras el deleite de la penumbra.

Y el poder que no sabes te vuelve flor
de cenizas, las más frágiles y expuestas.

Esto no lo sabes. Tampoco sabes quién soy
cuando me oculto en la hiedra de tus miembros.

Resumes conchas en tus ojos,
desnudas su falsedad intrínseca.

Gaviotas y tordos anidan en su interior
y en tu nuca late una de sus plumas.

Se deslizan los meses encima de ti, y los años.

Nunca sabremos de qué materia estás formada.

Resumeixes petxines als teus ulls. / Hi estoves la pinassa més feréstega. /
Convocaries en estol migjorn / si no sabessis el delit de l'ombra. / I el poder
que no saps et torna flor / de cendres, les més fràgils i arriscades. / Això no ho
saps. Tampoc no saps qui soc / quan m'oculto dins l'heura dels teus membres. /
Resumeixes petxines als teus ulls, / en despulles la falsedat intrínseca. / Gavines
i estornells fan niu dins teu, / i al teu clatell en batega una ploma. / Llisquen els
mesos damunt teu, i els anys. / Mai no sabrem quina matèria et forma.

Imaginabas que era nieve y caían
almas de las estrellas, como un final
del mundo tal como lo conocíamos, y el atardecer
se llenaba de ventoleras, de zagales
y de mazas que arrasaban la avenida,
que desplomaban su furor huraño
sobre las calles. Y caían duras lágrimas,
una lluvia amarillenta descendiendo
de las nubes sin pulpa, y tú pensabas
que era nieve porque el frío llega siempre
sin explicarse, sin avisar el sobresalto

que te tuerce el corazón y no dice nada, que pasa
y desaparece. Imaginabas que era
una noche como las otras. Y murió. ✕

T'imaginaves que era neu, i queien / ànimes dels estels, com un final / del món
que havíeu conegut, i el vespre / s'omplia de ventades, de xiquets / i maces que
assolaven l'avinguda, / que feien caure el seu furor adust / sobre els carrers. I
queien dures llàgrimes, / una pluja groguenca davallant / dels núvols sense
polpa, i tu pensaves / que era neu perquè el fred arriba sempre / sense explicar-
se, sense avís; l'ensurt / que et gira el cor i no diu res, que passa / i s'esvaeix.
T'imaginaves que era / una nit com les altres. I morí.

La intrusa

[Fragmento]

Irene Pujadas

Sant Just Desvern, Cataluña, 1990. Este es un fragmento de su primera novela, *La intrusa* (L'Altra Editorial, 2025).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ

He aquí la historia de Diana, la reina de las bobas y de las lumbreras, la capitana de los tira-que-te-va, una inconsciente de manual. He aquí la historia de Diana y de sus problemas: cómo aparecieron, cómo los afrontó, cómo se adentró en ellos y cómo salió de ellos, si no victoriosa, como mínimo de una pieza, que no es poca cosa. Diana vio lo que vio y ahora no puede no haberlo visto, y cuando regresó del viaje se dijo: Esto, antes de esforzarme en olvidarlo, debería contárselo al personal.

Hela aquí, pues, a Diana. Sus aventuras comenzaron porque dijo: ¿Por qué no?, cuando podría haber dicho: No, y entonces nunca habría tenido esos problemas. Todo lo que le pasó, los berenjenales en los que se metió, los días en la cárcel, las persecuciones y las calçotades, la explotación de menores, las grandes obras de ingeniería, los malentendidos, las riadas de turistas, los bailes de bastones... ¿Podría habérselo pensado dos veces? Efectivamente, pero *a posteriori* siempre es más fácil llegar a conclusiones sensatas. Por motivos circunstanciales, pragmáticos, materiales y por un pasmo sin precedentes, Diana no tomó notas durante la aventura. Tenía un acompañante más pequeño que una pulga, pero ahí ya llegaremos cuando toque. En cualquier caso, el periplo fue lo bastante estrafalario como para que recordase la mayoría de detalles.

Ahora que el viaje se ha acabado, Diana piensa: bocachancla, sabihondilla suprema, la próxima vez ten dos dedos de frente y deja reposar la idea, rúmiala, que coagule, y te la miras con objetividad, con una mirada un poco encaminada a protegerte de ti misma. Pero en aquel momento no pensó nada de esto. No pensó nada ni miró a ningún lado. Sólo quería que la dejaran en paz, así que dijo lo que no tenía que decir e hizo lo que no tenía que hacer, y lo que sí que dijo y lo que sí que hizo, combinados de esta manera específica, es lo que la llevó a las tripas apestosas de sí misma.

Hela aquí, pues, a Diana. Su historia empezó con buenas intenciones, pero no es la primera vez que una voluntad noble se pega el tortazo de su vida. ¿Va todo bien?, le había preguntado un día Narcís; la miraba con cara rara. ¿A qué te refieres?, le había dicho Diana. ¿Te ha pasado algo?, había preguntado él, y se había acercado y le había investigado el cutis. Hacía muchos años que eran amigos. Se habían conocido recién estrenada la mayoría de edad, trabajando de camareros de caterings para una empresa de trabajo temporal. Qué curioso, le había dicho Narcís, es como si algo no acabara de encajarte. Esa debió ser la primera vez, y Diana no hizo caso.

Y fue poco después, estando con Alba y con Blai, cuando Alba dijo: ¿No le ves alguna incongruencia? Se dirigía a Blai y señalaba a Diana, su manifestación corpórea. Ya me lo comentó Narcís, dijo Alba. Blai dijo: ¿A qué te refieres? Alba dijo: Mírala bien. Blai clavó la mirada en Diana; empezó por la cara, desde lo alto de la coronilla hasta los pies. Tienes razón, le dijo Blai a Alba. ¿Te han cambiado de color los ojos?, preguntó él. ¿Te ha pasado algo que no quieras o no puedas contarnos?, preguntó ella. No le había pasado nada y no le había cambiado nada, pero ellos insistían. Diana odiaba perder el tiempo con asuntos del espíritu. Las cuestiones intangibles la intimidaban. Si un problema no se podía solucionar de dos patadas, no valía la pena malgastar horas de esta breve existencia nuestra en ello. Pero Alba y Blai insistían, y su insistencia era fruto del amor. Ha habido una alteración misteriosa en tu forma de ser, le decía Alba, es como si te hubiesen desenchajado las placas tectónicas internas. Tienes, de pronto, un aire poco sólido. Esta fue la segunda vez.

Y unos pocos días más tarde, Antònia. Le había llegado por boca de Alba y Blai. No creo que sea nada físico, le dijo a Diana, tienes algo roto por dentro y se te marca en la epidermis. Se te nota en las puntas del pelo, le dijo Roldán, se te nota en la curva de los labios, en el tono cutáneo y en la salud postural. Al poco, su hermana le comentó: Últimamente la naturaleza de tu persona no se corresponde con la naturaleza habitual de tu persona,

e hizo vibrar los dedos en el aire de una manera abstracta. Estaban con Nur y Ot, y Nur y Ot coincidían con lo dicho. Aunque los tres tenían opiniones diametralmente opuestas sobre cuál era exactamente la naturaleza de su persona, los tres coincidían en que la naturaleza de su persona tenía bastante margen de mejora. Estas fueron la tercera, cuarta y quinta vez, y a partir de aquí Diana perdió la cuenta.

Y a lo mejor tenían razón. Un día lo pensó, que igual sí que tenían razón. Diana repasaba el montón de comentarios de amigos, familiares y conocidos y a lo mejor sí que veía que últimamente no acababa de ser ella misma. Igual sí que veía que no pasaba por una época gloriosa, que no se tomaba las tribulaciones de la vida con el estilo dicharachero que la caracterizaba. A veces ves las cosas y finges que no las has visto, miras hacia otro lado y tiras millas. ¿Vivía bien? Esta no era la pregunta. ¿Quería vivir mejor? Claro que quería vivir mejor. ¿Por quién la habéis tomado? ¿Es que vosotros no? En aquella época, todo el mundo buscaba la mejora, el bien, la bondad. Eran ideas higiénicas y majestuosas.

La cosa siguió así: empezaron a circular rumores sobre el estado de nuestra protagonista. Quien más quien menos, tenía tiempo y ganas para embarrarse en los problemas de los demás con tal de obviar sus propios conflictos. Amigos y conocidos se retroalimentaban y encontraban símbolos por todas partes. Berta le inspeccionaba los contornos de la cara. No sé qué es, pero la verdad es que tienes un no sé qué cambiado, le decía, pero igual sólo es porque llevamos días hablando del tema. Flotaba en el aire una desmejora, una muleta, una cojera de espíritu. Sobra decir que no era un asunto de urgencia: Diana gozaba de buena salud y tres o cuatro cojines bajo el culo. Pero los amigos que la veían le decían: ¿Te has hecho algo? Era como si estuviese un poco torcida, como si de pronto tuviera una pierna más larga que la otra, como si a su alma le faltase calcio. No acabas de ser tú, le dijo Oriol. ¿Te has operado la nariz? ¿Te has teñido el pelo? ¿Has efectuado un cambio sutil pero resplandeciente en tu personalidad? ¿Tienes piedras en el riñón? ¿Te has enamorado de un hombre casado? ¿Has dejado de utilizar alguna vocal?

Y a lo mejor sí que había alguna pieza fuera de sitio, pensaba Diana. Y la inquietud le iba haciendo palanca.

Cuando ya se lo habían dicho dos docenas de veces, cuando a toda esa gente previamente mencionada se habían sumado su padre, su tío, la abuela y

un vecino del cuarto, y todavía alguno más, entonces llegaron su tía Roser y su buen amigo Ximeno. Vivían en Mollerussa y se presentaron aprovechando que venían de visita a la ciudad, dispuestísimos a salpimentar el conflicto con su sabiduría popular particular, aparentemente avisados por otros familiares. Alguien los había llamado y les había dicho: Diana está desubicada, ha perdido firmeza. Creemos que tiene algo enquistado dentro. En calidad de miembros más creativos de la familia, ¿cómo creéis que conviene proceder?

A esas alturas, el desencaje interno de Diana había generado un quórum entre sus compatriotas. Todavía te pasa aquello, ¿no?, le había dicho Ingrid un día que se encontraron por la calle, y le hizo un gesto impreciso con los brazos. Te veo toda difuminada. Es simplemente el peso de ser humano, había dicho Ot; es el sistema socioeconómico que nos ha tocado vivir, había dicho Marta; es la frugalidad de la existencia, había dicho Pol; es un trauma de tu tatarabuela, había dicho Carlos; es la inconveniencia de la carne, había dicho Nur; es una cuestión psicológica que puede arreglarse con un par de tuercas mecánicas, había dicho Tanit; es una descompensación hormonal, había dicho Rosa; son los primeros tres años de vida, había dicho Oriol. Antònia le había dicho que tenía que irse de viaje. Alba había mirado a Diana y le había dicho a Blai: ¿Ves cómo sigue igual? Y Blai le daba la razón: Es verdad que sigue igual. Es como si le hubiesen quitado una pieza. Si no fuese porque es amiga nuestra y estamos preocupados me parecería muy interesante.

La tía Roser y su buen amigo Ximeno se le presentaron en el piso. Venían a hacer una intervención porque la familia es la familia, pero sobre todo porque cualquier ocasión es buena para divertirse. La tía Roser y su buen amigo Ximeno siempre vestían con ropa holgada. Sedas turquesas, raso, túnicas con estampados, pantalones aterciopelados, fulares: las sacaban a precio de saldo de las tiendas de segunda mano de Lérida. La tía Roser y su buen amigo Ximeno se deseaban con fervor, sólo había que tener un poco de olfato para olerlo, pero nadie tenía claras las implicaciones contractuales de aquel amor. A veces Ximeno no acudía a una cena y la tía Roser decía: Ximeno está en Galicia cazando pulpos con las manos; o Ximeno está en los Pirineos con un grupo que está construyendo unas cabañas de madera. Cuando Diana le preguntaba a su tía: ¿Qué pasa con Ximeno, hay tema o no hay tema? La tía le contestaba: Es mi buen amigo. Se conocían desde los 25 años, siempre habían vivido separados y siempre eran los últimos en

marcharse de cualquier comida, de cualquier cena, de cualquier merienda. Sabían dónde había que ir para tomarse una buena copa y dónde estaban las buenas fiestas. Se negaban a hacer ningún pronunciamiento oficial sobre el estado de su relación, pero alguna vez los habían pillado acariciándose los dedos o las clavículas. Sus vestidos, americanas y pantalones tenían bolsillos ocultos de donde salían petacas, mazapanes con formas de animales, botellitas de ron o de Cointreau, galletitas de la suerte. Eran muy proclives a pensar que todo tiene solución y que si no la tiene vas y te la inventas.

¿La tía Roser y su buen amigo Ximeno tenían la culpa de las tribulaciones que padeció Diana durante su viaje, de las situaciones de vida o muerte en las que se encontró, de los sufrimientos, las amenazas y las humillaciones que le fueron infligidas, de las caminatas erráticas, el aburrimiento viscoso y las actitudes mesiánicas, de la desesperación por encontrar la salida? No la tenían. Sería una acusación simplista y deshonesta. Al fin y al cabo, Diana había consentido alegremente en irse directa hacia la boca del lobo. Pero la gente tiene manga ancha cuando se trata de aconsejar a otros. La gente no tolera que los de su estirpe pasen por una mala época. Te mandan a la perdición y además tienes que estarles agradecida, menudo carnaval.

La tía Roser y su buen amigo Ximeno se sentaron en el sofá, volvieron los dos cráneos hacia Diana y le dijeron al unísono: Hemos venido a hacer una intervención. Las intervenciones se hacían a personas que estaban temporalmente incapacitadas para llevarse a sí mismas por el buen camino y que necesitaban ayuda de un agente externo. La tía Roser le dijo: A lo mejor lo que te pasa es que tienes algún mecanismo interno atrofiado. Debe de ser una cosa pequeñísima, le dijo, podría ser simplemente un guisante. Sólo había que arreglar aquel detalle y volvería a ser la fiera de siempre. Por protegerse con algún gesto, Diana se levantó, sacó tres cervezas de la nevera y dijo: ¿Qué, un trago para amansar el panorama?

Entonces su tía Roser miró a su buen amigo Ximeno y este le devolvió la mirada: eran cuatro ojos que se acababan de encontrar a medio camino, en una idea gamberra que flotaba a cincuenta centímetros de las córneas de él y a cincuenta de las córneas de ella. La tía Roser y su buen amigo Ximeno negociaron esta idea con una serie de movimientos complicadísimos de pupilas, arriba y abajo, a derecha e izquierda, e incluso algún guiño. Diana los miraba, de pie, y entonces su tía Roser dijo: Siéntate, y también dijo: Tenemos la solución a tus males. Diana se sentó, se espabiló y dijo: Por fin alguien con una actitud propositiva. La inquietud le había ido calando los huesos;

últimamente se miraba en el espejo y pensaba: ¿Y tú qué miras? Quería vivir mejor, claro. Sobre todo, quería hacer callar al personal. ¿Es que vosotros no? ¿Acaso no os gustaría libraros de las miradas reformistas de los demás?

Así que Diana dijo: Fantástico, fantástico, triplemente fantástico, y también dijo: Esta solución que dices, la quiero cuanto antes. Se inclinó hacia sus parientes y dijo: ¿Qué tengo que hacer? La tía Roser bebió un trago de cerveza con aquella actitud tan suya de mujer propensa al misterio y dijo: Hay formas. El bueno de Ximeno asintió y dijo: Conocemos a amigos de amigos, gente fiable, gente repleta de imaginación, gente en posesión de sustancias. La conversación, de golpe, había disminuido en decibelios. La tía Roser puntualizó: Son sustancias ilegales, pero moralmente legales, es decir, legítimas. Y el bueno de Ximeno dijo: Es gente que ha hecho un viaje profundo y a la vez bastante corto. La tía Roser aclaró que esta combinación de profundidad y duración corta se explicaba por la percepción del tiempo que se da cuando hay un cambio muy considerable del volumen de un cuerpo. La tía Roser le dijo a Diana que tampoco lo sabía explicar mejor, pero que si no se lo creía podía llamar a cualquier amigo físico y se lo confirmaría.

La tía Roser dijo que la cosa iba de entrar dentro, trastear a ver qué no funciona y arreglarlo. Ximeno dijo: Al fin y al cabo, somos una obra de ingeniería compleja y precisa. Apretar la tuerca floja, remachar el clavo salido y volver al mundo: eso le proponían. Además, dijo el bueno de Ximeno, seguro que ahí dentro tu intuición opera de maravilla. La tía Roser le dijo: Tú tira para adentro, para nosotros sólo será un rato. Seguro que encontrarás una buena baranda en la que apoyarte. Ahí dentro serás la capataza, dijo Ximeno. Y Diana soltó una risa seca y puso los ojos en blanco, como expresando sorna e indiferencia, como si hubiesen hecho una broma muy buena, y dijo: Pues si queréis que tire para adentro, yo tiro para adentro. La tía Roser hizo una mueca. Entonces se le acercó aún más, tanto que Diana oía su respiración en la oreja, y le dijo: No me hagas como esa gente que se ríe de todo. Su buen amigo Ximeno asintió, una mueca de disgusto en su cara. Cada vez que interactuaba con un cínico, Ximeno necesitaba estar tres días solo; según sus propias palabras, para descontaminarse.

Y a lo mejor tenían razón. Volvió a pensar que igual sí que tenían razón. Y entonces, entusiasmada con unas creencias y convicciones que no eran sino creencias y convicciones ajenas, entusiasmada con la idea de entrar en los grumos, penetrar las entrañas, solucionar desajustes y volverse a casa, un corte limpio, fue cuando Diana dijo: ¿Por qué no?

Fue en aquel momento. Su tía Roser asintió, se levantó del sofá, echó una ojeada al comedor y dijo: Necesitas unas cortinas nuevas. Los hizo salir a la calle e hizo un gesto con la muñeca al aire, como si el aire le perteneciese. Se subieron en un taxi y dijo: A los Jardines de Tokio, si es tan amable. Y se dirigieron hacia el barrio de Pedralbes.

La tía Roser conversó con el taxista durante todo el trayecto. Le preguntó qué turnos hacía, qué gente se encontraba, cuál era la mejor anécdota de su carrera profesional y cuál la peor de todas. El taxista primero dijo que la peor anécdota atañía a un individuo alemán, pecos y dócil, una ambulancia y tres días limpiando bilis. Después dijo que no, que de hecho no, que la peor había sido la tarde que se subió en el taxi María. María era su amor de los veinte años y hacía veinte que no la veía; tenía contracciones. Su chico iba en el asiento de al lado, con una bolsita de algodón con todo el material preparado y cara de terror. El taxista le dijo a la tía Roser que María estaba guapísima, una faraona, y que él sintió una nostalgia feroz por aquella vida que no le había tocado. La tía Roser asintió pensativa. Luego el taxista le dijo que, en cierto modo, esta peor anécdota también era su mejor anécdota. La tía Roser asintió de nuevo. La tía Roser dejaba volar la mano por fuera de la ventanilla del coche.

Taxi arriba, la tía Roser, su buen amigo Ximeno y Diana llegaron a los Jardines de Tokio. Los muebles de la recepción del edificio tenían un aire Luis XIV: solemne y majestuoso, clásico, una luz de alabastro, una silla de patas doradas y sinuosas, un triunfo sin esfuerzo. Subieron por las escaleras porque a la tía Roser y a su buen amigo Ximeno les hacía gracia. Se pararon delante de una puerta, sudados y risueños, echando los órganos por la boca, se volvieron hacia Diana y le dijeron: Llama a la puerta. Diana dijo: ¿Estamos seguros de todo esto? La tía Roser le dijo: Tú entras, mueves los cuatro hilos que hagan falta y vuelves. El bueno de Ximeno le dijo que confiase en sus instintos. Le dijo: Tú entras y preguntas por la sala de máquinas, el núcleo de todo esto o por el responsable, o por lo que sea que haya que arreglar. ¡Te encontrarás tu grial particular! La tía Roser dijo que no le llenase la cabeza de pájaros. Y luego dijo: Querida, te esperamos en el bar de aquí al lado. Y justo cuando Diana iba a llamar, la puerta se entreabrió y una vieja le dijo: Adelante.

La puerta emitió un chirrido amable. Del interior del piso llegaba una luz suave y venenosa, como una capa de polen. ¿Qué es esta sensación misteriosa?, pensó Diana por dentro. Y la vieja dijo: Es la conciencia, que se acicala para lo que viene. Hizo avanzar a Diana por un pasillo completamente

vacío hasta una habitación con un mueble bar, un gran ventanal y una butaca y el reposapiés. La vieja llevaba una bata de lino y el pelo blanco recogido en un moño redondeado y sólido. Diana pensó que era muy guapa. No era capaz de imaginarse en qué universo se había conocido con la tía Roser y su buen amigo Ximeno, que siempre iban sin peinar, que rompían las copas y combinaban el verde, el azul, el lila y el amarillo sin sufrir por el dolor de ojos de los demás. La vieja señaló la butaca, Diana se sentó y dijo: Siempre me han dicho que para sacar algo en claro de cualquier asunto primero hay que meterse dentro hasta el fondo. La vieja dijo: ¿Y cuál es el asunto? Diana dijo: Diría que yo.

La vieja abrió uno de los cajones del mueble bar y sacó un cáliz. Parecía que tuviese trescientos años, era dorado, tenía dos asas en forma de ramas y un tallo con motivos vegetales que se abrían en flor en la base. Era un cáliz hecho para tener revelaciones. Diana dijo: ¿Oro? La vieja dijo: Latón. Y también dijo: Cierra los ojos, abre la boca y saca la lengua. La vieja tenía un semblante sereno. Diana le dijo: Eres guapísima. La vieja le dijo: Chsssst, y también le dijo: Lo único que sé y lo único que te hace falta saber es que entrarás por el ombligo. Diana dijo: ¿Cómo? La vieja dijo: Ojos cerrados y lengua fuera, y Diana notó un líquido que chorreaba lengua abajo, que era dulce y le quemaba en la garganta, y a partir de aquí lo único que recuerda es unas papilas gustativas palpitantes, un aumento extraordinario de la velocidad, los músculos que se tensan, se estiran, se aceleran y entonces la tercera, la cuarta y la quinta, brrrrruuuuummmmm, duplicaciones y contracciones, disminución sideral de la masa, ahora espalda adelante y agárrate, los ojos cerrados a cal y canto, palabras dulces de la vieja, chsssst, una mano arrugada cogiendo la suya, una cara bonita, episodios de convulsiones y turbulencias, entonces como caer dentro de una lupa inmensa, velocidad hiperbólica y subir en una plataforma vieja y agrietada, carne picada, milhojas, papel de plata, una superficie rugosa, una aspiradora se te come y la plataforma pasa de horizontal a vertical, y entonces una caída real, literal, temer por los tímpanos y por las extremidades y por la propia forma, botar y rebotar por superficies elásticas y viscosas, tocar blando y rodar cuesta abajo, enésima espiral, un tobogán de plástico, cosas suaves y ásperas, líquidos y grumos y al fondo de un embudo y mucho después en el fondo de la noche, y después del fondo de la noche los ojos cerrados, sentada en un banco, parece que dentro del ombligo. ✖

Antoni Clapés

Sabadell, Cataluña, 1948. Su libro más reciente es
Mirall fred del cel (Calonge, 2024).

VERSIONES DEL CATALÁN DE F.-M. DURAZZO

Nieva, y el silencio blanco
señorea.

Calma intensa, plenitud.
Tras la lluvia de copos
flota la incomprensible
alegría de un bienestar perenne.

La Forsythia parece haber estallado
con flores encanecidas,
diminutas, frágiles:
puro albor de un suspiro.

Como un encuentro íntimo
con el inefable absoluto.

Neva, i el silenci blanc / senyoreja. // Calma intensa, plenitud. / Rere la pluja
de flocs / sura la incomprensible / joia d'un benestar perenne. // La forsítia
sembla haver esclatat / amb flors encanudides, / diminutes, fràgils: / pur
albor d'un sospir. // Com una trobada íntima / amb l'inefable absolut.

Como cuentas de un rosario
invisible, caen
uno tras otro
los copos de nieve:
cada uno de ellos conoce del todo
el sitio exacto

donde debe confundirse
con los demás,
donde debe fundirse.

(Comprender esto, ahora,
está más allá de tu razón.)

Com denes d'un rosari / invisible, cauen / un rere l'altre / els flocs de neu: /
cadascun coneix del tot / el lloc exacte / on s'ha de confondre / amb els altres, /
on s'ha de fondre. // (Comprendre això, ara, / és més enllà de la teva raó.)

La luz desfallece antes de tiempo:
el cuervo deja de grajear,
el prado acoge por unos instantes
los últimos copos, aislados.

Las puertas del monasterio de las palabras
se han cerrado con el estruendo sordo
de un instante
tan sólo.

Y ahora
que eres pura sombra sin sombra

callas. ✕

De *Riu brogent*, (AdiA edicions, 2021).

La llum decandeix abans d'hora: / el corb deixa de grallar, / l'herba acull
per uns instants / els darrers flocs, aïllats. // Les portes del monestir de les
paraules / s'han clos amb l'estrèpit sord / d'un instant — / tan sols. // I ara /
que ets pura ombra sense ombra // calles.

Hilos.

Cartas sobre el confinamiento, la vigilancia y la anormalidad

Ingrid Guardiola
y Marta Segarra

Gerona, Cataluña, 1980; Barcelona, Cataluña, 1963.
Este es un fragmento de *Fils. Cartes sobre el confinament, la vigilància i l'anormalitat* (Arcadia, 2020).

TRADUCCIÓN DEL CATALÁN DE F.-M. DURAZZO

La Torrassa, jueves 21 y viernes 22 de mayo de 2020
(días 68 y 69 de confinamiento)

Estimada Marta:

Ya hace días que no salgo a aplaudir a las 20 h, antes incluso de que el protocolo dictara que ya era suficiente, que ya habíamos hecho «el hecho», que habíamos sido muy buenos compatriotas, que podíamos seguir aplaudiendo en el teatrillo de las redes sociales y que ya nos avisarían del siguiente paso. Cuanto más aplaudía, más extraña me sentía. Cuanto más me pongo la mascarilla para salir a la calle, más la detesto.

Parece que la «nueva normalidad» quiere llegar, que la desescalada se hará efectiva dentro de poco y nosotros, en algún momento, incluso podremos encontrarnos. Las autoridades trabajan en varios escenarios de desconfinamiento, con la mirada puesta en el rebrote y el cuerpo re-instaurado en la vieja normalidad de las luchas políticas de siempre. Hay imágenes curiosas estos días. Los del barrio de Salamanca de Madrid han salido a protestar, con su ropa de marca, su *attrezzo*, incluso algunos con sus chóferes... como si saliesen de *El ángel exterminador* de Buñuel, en el que los protagonistas parten, finalmente, con una dolorosa resaca de poder de clase que, cuando no tiene fuera de campo, se convierte en siniestra y absurda, como lo es la situación que plantea la película de un grupo de burgueses que no pueden salir de la casa donde están instalados. Los manifestantes imitan los gestos de la historia proletaria y se convierten, automáticamente, en especímenes exóticos. Cantan el *Bella Ciao* (un himno antifascista que, para muchos jóvenes, nació con la serie de Netflix *La casa de papel*) y los símbolos se deshacen, como se deshacen los frescos de la película *Roma* de Fellini cuando un grupo de expedicionarios encuentra el hallazgo y abre una rendija en la cueva; en contacto con el aire, las pinturas milenarias comienzan a desaparecer. Esta metáfora siempre me cautivó: la idea de que cuanto más queremos llegar al origen, cuanto más queremos saber, más estamos reconfigurando la historia, más lejos nos queda este origen, más perturbamos el lugar y la misma historia.

Retomo algunos de los temas de tu última carta. La producción literaria de los ilustrados la desconozco bastante, por eso quería agradecerte todas estas divertidas referencias. Por supuesto, existe una recuperación del corpus de los ilustrados, sobre todo cuando se habla, en el debate académico y cultural, de la necesidad de instaurar un «humanismo tecnológico» o cuando se hace referencia a qué modelo de esfera pública que

queremos, o a la transformación de las instituciones (del papel de los museos, de la política, del Estado, de la administración...). Lástima que la excesiva atención histórica a los representantes masculinos de aquella generación esconda toda una *consororidad* (para forzar un análogo de las confraternidades, de los cofrades) de mujeres interesantísimas. De aquellas, sólo destacaré tres que he repasado gracias a tu carta, y porque vienen al caso: Mary Montagu, que fue una precursora de la vacunación cuando introdujo la variolización como profilaxis contra la enfermedad, poniéndola en práctica con sus propios hijos; Olympe de Gouges, con su Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana (presentada en la Asamblea el 28 de octubre de 1791, dos años antes de que la guillotinaran a los 45 años); y finalmente, Madame de Staël, que en su libro sobre Rousseau empieza con un elogio a su figura y, de forma elegante, termina reprochándole que dijera, en una nota de su *Carta sobre los espectáculos*, que las mujeres son incapaces de escribir obras donde se requiera alma o pasión. En el texto que Madame de Staël critica, Rousseau se dirige a d'Alembert y se centra en la idea de que las mujeres no saben expresar una pasión auténtica en el arte epistolar. Me pregunto, a modo de una provocación que no quiere ningún tipo de respuesta, qué pensaría de nuestra correspondencia. El libro de Madame de Staël comienza observando que Rousseau escribe su primera obra a los cuarenta años, cuando su cuerpo y su espíritu se han calmado, porque, según ella, Rousseau no sabía reflexionar y vivir al mismo tiempo. También explica, más adelante, que en *Las confesiones*, que escribió a lo largo de ocho años, nos encontramos ante alguien que recupera su vida más como historiador que como héroe.

En algún momento de nuestra correspondencia hemos hecho referencia a las ventanas digitales y a la extimidad. En las redes sociales esta disyuntiva entre la vida y la escritura no es operativa, puesto que a menudo se escribe desde la intranquilidad y la excitación, los tonos pausados no alimentan el algoritmo y su tendencia a la polarización de los discursos. El yo distribuido de las redes sociales se vende más como héroe o heroína que como historiador o historiadora e incluso no necesita ni haber tenido la experiencia, ni separarse de ella, para reflexionar sobre su vida. El monólogo mediático entendido como material en bruto (*raw material*) es percibido o usado como vida. El preámbulo de *Las confesiones* lo encabezan las palabras de Persio *intus et in cute*, de la que tú sacarás el entramado mejor que yo, y que significa «conocer a fondo y bajo la piel». Sin desviarme mucho del tema, me gustaría incluir un comentario sobre la relación entre el conocimiento y el formato.

¿Cómo habríamos vivido el confinamiento sin internet? ¿Y nuestra correspondencia? Gracias a internet, pude profundizar en las referencias que no estaban en mi biblioteca y que no podía conseguir. Y pensaba en la frase de Paul Valéry, «lo que hay de más profundo en el hombre es la piel», que no se puede agarrar en su literalidad (y que tú podrías contextualizarme), claro, pero que me permite pensar en la superficie insondable de la red; insondable, es decir, que no se deja penetrar, privando el conocimiento de la hondura del *intus et in cute*, pero preservando el «bajo la piel», un debajo que, de tan extenso, es inabarcable. Y esto me permite ir a las consideraciones que hace María Zambrano sobre Rousseau en su libro *La confesión: género literario*:

[Rousseau] es el antecedente de los que se ofrecieron en holocausto del conocimiento. Un alma arrojada a la voracidad de los hombres, a la curiosidad, a la malevolencia, inclusive de las miradas crueles de los hombres. No le importa; quiere ser contemplado. El gesto es el del amor. Ofrece su alma, casi su cuerpo; parece que quiere ser devorado, consumido por los demás.

Y vuelvo a internet y a aquellos que viven de los que los miran mientras hacen o dicen cosas (youtubers, gamers, influencers...). Parece que también quieran ser consumidos por los demás en un entorno de canibalismo ocular y auditivo, de percepciones múltiples de fácil deglución y digestión, parece que las relaciones desmedidas —que se oponen a las medidas extremas del protocolo oficial— van emergiendo en nuestra correspondencia.

En tu carta mencionas la película *Film Socialisme*, de Jean-Luc Godard, que, entre otros hallazgos, anticipó el hundimiento del crucero *Costa Concordia*; muchos leímos los dos acontecimientos en términos alegóricos de una Europa financiarizada que se abatía y apagaba como un barco a la deriva. Hoy ha salido en *El Periódico* una noticia que decía que vuelve a haber un crucero amarrado en el puerto de Barcelona con un caso de coronavirus. Parece el final de una mala película de catástrofes, aquella escena que da pie a una segunda parte. La noticia llega cuando justo cuando empezamos un desconfinamiento progresivo, con los hijos todavía en casa, los trabajos perdidos, la economía empobrecidísima, las ausencias de los muertos no despedidos y la gente mayor que ha sobrevivido precintada. La sensación es de asistir a una *Gran mascarada*, la gran mascarada de la

nueva normalidad. Parece que por fin ha llegado el tema de la mascarada, debo decirte que no tenía ni idea de cuándo saldría.

Tú formulabas la pregunta: «¿Cuál podría ser, más allá de utopías ingenuas, el sistema postdisciplinario?». Y también hablabas de ser intérpretes de una obra que no hemos escrito. La gran mascarada de la nueva normalidad contempla disfraces y performances que no transforman, que el protocolo ha estereotipado y uniformizado, frente a un modelo social anterior que ponía atención y cuidado en las diferencias, un modelo que todavía faltaba mucho para que saliera de los círculos especializados o de las comunidades afectadas. Los disfraces de la nueva normalidad anulan las diferencias, nos acercan a un perfil más autómatas, más frío, que entiende la disciplina —aplicada de acuerdo con el distanciamiento social— como un mandato incuestionable. Los de nuestra cultura, que no tenemos un pasado protestante que vincule el deber con la responsabilidad individual, disfrutamos de un pasado militar y religioso que nos permite que la cadena de instrucciones se ejecute socialmente de forma implacable. Ayer estaba en una plaza con mi hijo. Había un padre que jugaba a la pelota con tres niños. Estábamos solos, nosotros hacíamos de Robinson Crusoe (¡hay que inventar su homólogo femenino!) y los otros preparando futuros Messi. Dos vecinos empezaron a abuchearnos a las siete en punto, diciéndonos que marcháramos a casa, que por culpa de gente como nosotros no saldríamos adelante. Se inició una pelea entre el padre del fútbol y los vecinos aburridos que, hartos de estar encerrados, se protegían detrás de los balcones. Yo los ignoré, no me moví de aquella platea improvisada, e intenté explicar a mi hijo que hay gente que se siente muy segura ejerciendo el autoritarismo, quizá también porque vivimos en un sistema que nos ha despojado de prácticamente todo. El protocolo nos convierte, de nuevo, en niños sin margen de libertad en manos del padre Estado. Ya no se trata sólo de pedir permiso por todo, sino de tener miedo a estar haciendo algo que no conviene todo el rato.

El otro día leía un capítulo buenísimo del libro *K-Punk* de Mark Fisher en el que hablaba de algunas películas de Cronenberg y del trabajo no cognitivo en lo que algunos llaman «capitalismo cognitivo». Para seguir con la escena anterior, podríamos decir que quien ha hecho que la mayoría de trabajos puedan ejecutarse sin necesidad de pensar, y que la capacidad de pensar sea un privilegio de clase (como dice Fisher), es el resultado de la desposesión capitalista. Para mí, parte de la nueva normalidad pasa por asociar el autómatas cognitivo (el que ve su autonomía mental

limitada por las estructuras económicas y culturales) y el autómatas físico (el que ve sus movimientos limitados por el protocolo). Las políticas del bien común en un mundo postcovid se articulan desde una posición reaccionaria. Tienen que ver con todo lo que no puedes hacer, que está prohibido, siempre en nombre del bien común: vuelve a casa, en nombre del bien común. Aunque nos han precedido muchas ordenanzas cívicas censuradoras, esta normalización de las órdenes públicas —sin que sea necesario el ejercicio de la fuerza— da miedo.

Me aventuro —sin herramientas ni manual de instrucciones ni perspectiva— a imaginar un sistema postdisciplinario. Un régimen que tendría que dejar de supeditar toda manifestación de vida al protocolo; debería renunciar a utilizar las identidades como elementos de reconocimiento informático en nombre de una vigilancia policial y administrativa; debería invertir más en herramientas de búsqueda, detección y prevención de catástrofes, y limitar todos los recursos capitalistas que atentan contra la vida; también debería permitir modificar, como decía hace unos días en una entrevista el economista Thomas Piketty, la estructura de la riqueza para cambiar el poder de negociación de los actores. Y haría falta ampliar la base para que estos actores pudieran incluir el conjunto de la ciudadanía y para que la asamblea se completara, desplazándose desde el ágora burocrática abstracta de los parlamentos a las calles. Que todo lo que se nos ha arrebatado durante todo este tiempo se vuelva a negociar con la participación de los ciudadanos, sin grandes mascaradas, conociendo a fondo y extensivamente, por debajo de la piel, *intus et in cute*, el valor de los escombros que la catástrofe dejó y las vidas que nunca formaron parte de ningún recuento, ni nunca fueron tenidas en cuenta para nada. Quizá con este giro perdamos un relato público administrado desde la épica, el heroísmo vertical, y aliñado con profundas envidias sociales, pero ganemos en salud pública.

En una carta anterior citabas un ensayo de Benjamin en el que decía que, en el sueño, la mano agarra los objetos por la parte más gastada, la parte que ha adquirido la pátina de la costumbre y que está adornada de sentencias amables. En nuestra correspondencia empezamos por la parte más gastada (que siempre se presta a ser mirada de nuevo) para ir a sumergir la mano hasta el fondo del vaso, como lo hace el niño en la cita de Benjamin. El desconfinamiento de nuestra correspondencia será muy triste. Ya empiezo a notarlo.

Un fuerte abrazo, casi a tocar,

Ingrid

**El Lluçanès, lunes 25 de mayo de 2020
(primer día de la Fase 1 en toda Cataluña)**

Estimada Ingrid:

Gracias por esta carta-madeja, de la que desarrollaré sólo unos cuantos hilos, pues da para media docena de cartas de respuesta. Un apunte en lo que concierne a las manifestaciones en que personas de clase privilegiada y votantes de la derecha o la extrema derecha se apropian del léxico de la izquierda: es un clásico, como el de la «libertad de enseñanza», que, como sabemos, significa que el Estado subvencione la enseñanza privada y no laica (pero sólo la de una religión, por supuesto); uno de los casos más sangrientos que recuerdo es el del ministro Ruiz Gallardón, que pretendía reducir hasta casi prohibir el derecho al aborto, en nombre de lo que él llamó «la libertad de las mujeres para ser madres». Ayer vi imágenes de las manifestaciones convocadas por Vox; que las hayan hecho en coches y motos las convierte en más cercanas a un desfile militar (algunos manifestantes vestían incluso con parafernalia militar o paramilitar), lo cual tiene la ventaja, al menos, de aclarar de qué lado están.

La faramalla militar me lleva, curiosamente, al epígrafe de *Las confesiones* de Rousseau, que citas: *intus et in cute*, que, traducido literalmente, significa simplemente «dentro y en la piel», pero que, como bien dices, se refiere al conocimiento. Rousseau está citando a su vez las *Sátiras* de Persio, un autor del siglo I; la frase entera es *Ad populum phaleras! Ego te intus et in cute novi*, que la edición de la colección Bernat Metge (que heredé hace poco, y me hace ilusión que me sirva para nuestra correspondencia) traduce como: «¡Al público las condecoraciones! Yo te conozco por dentro y por la piel». Es un comentario irónico que el narrador, un moralista estoico —como el propio autor, Persio— dirige a un compañero que simula querer profundizar en el conocimiento, pero que holgazanea en lugar de ponerse a estudiar después de una noche desenfundada, como tantas otras. La frase se refiere, pues, al conocimiento ajeno, y se podría traducir libremente por: «¡Fuera máscaras! Te conozco demasiado bien para que tu apariencia me engañe». Me parece significativo que Rousseau haya convertido este conocimiento de otro en autoconocimiento, y que por eso se diga a menudo que sus *Confesiones* constituyen la primera autobiografía de la historia literaria, porque, a diferencia de su modelo explícito, las *Confesiones* de Agustín de Hipona, las del filósofo francés no buscan la absolución, ni divina ni humana. Rousseau se expone desnudo,

sin juzgarse ni solicitar nuestro juicio, sin posar para el autorretrato en una luz favorecedora, ni únicamente desfavorecedora.

Me pregunto, sin pedir respuesta, qué dicen de cada una de nosotras, *intus et in cute*, nuestras cartas; espero, sin embargo, que contengan lo menos posible *phaleras* o parafernalia intelectual. La correspondencia propicia una seudoprivacidad (en nuestro caso, ambas éramos conscientes desde el principio de que quizá sería leída por otras personas) que, en cierto modo, actúa de vacuna contra la teatralidad, las máscaras tramposas, las acrobacias aéreas, quiero decir teóricas, para deslumbrar al público que mira desde el suelo (¡o así lo espero!).

Esto me lleva a *La gran mascarada*, que identifico con lo que, con Kafka, llamé en una carta anterior el «gran teatro del mundo». La obligación de llevar mascarilla en el espacio público mientras dure la nueva normalidad (formulación ambigua, ya que no se sabe si se espera volver a la antigua o no) asimila esta situación al teatro, dado que las máscaras son inherentes a muchas tradiciones teatrales por todas partes del mundo. Pero, en relación con la mascarilla, me ha venido a la cabeza una obra concreta, *El público*, de García Lorca, a la cual dediqué un fragmento de *Escriure el desig*. En ella, el autor defiende, a través del personaje del Director que pone en escena *Romeo y Julieta*, un «teatro bajo la arena» (*intus et in cute*, pues), que haga caer las máscaras, entendidas como símbolo de las convenciones sociales hipócritas que forman parte de la normatividad. Lorca lo relaciona con la demonización de la homosexualidad (quizá sea oportuno recordar aquí que el término «máscara» está en relación con *masca*, que significa «bruja» en latín tardío), y por eso el director dice que Romeo y Julieta son un hombre y una mujer que se enamoran, pero hace que Julieta sea interpretada por un actor y no por una actriz, lo que causa una «revolución» (tan paradójica como las manifestaciones del barrio de Salamanca) entre el público biempensante. La obra es, sin embargo, un constante juego de máscaras que nos muestra que, cuando cae la máscara social, detrás no queda más que otra máscara, sin que podamos llegar nunca a una verdad del ser *intus et in cute*, porque al final arrancar los velos queda reducido a querer «desnudar un esqueleto». La oposición entre profundidad y superficie parece pues quedar anulada, y así se puede interpretar la frase de Paul Valéry según la cual lo más profundo del ser humano es la piel. Lorca lo dice en otras palabras: «Un lago es una superficie»; nunca llegaremos a ver al monstruo que vive en sus profundidades.

Me pides que contextualice la cita de Valéry, y resulta muy interesante leer el texto entero donde se encuentra, *La idea fija* (escrito en 1932), porque resuena con algunas de las reflexiones que haces en tu carta y que han ido emergiendo a la superficie de nuestra correspondencia. En primer lugar, Valéry dice al principio que es un texto dirigido al cuerpo médico: escenifica un diálogo de índole filosófica entre el narrador —un escritor— y un médico, que, si lo decimos en lenguaje de la época, asimilan las enfermedades del alma con las del cuerpo, tal y como hacía Persio en su sátira. Ambos están de vacaciones, pero comparten el «mal de la actividad», que consiste, según el médico, en no saber parar de hacer, en no poder permanecer ni siquiera unos minutos sin ideas, sin palabras, sin acciones «útiles». Este mal es un síntoma de la modernidad y se identifica con el automatismo, la acción-reacción automática que se produce en todos los ámbitos de la actividad humana, pero que la política representa en su esplendor: el político es aquel que, cuando le parece que lo atacan, reacciona automáticamente con un «y tú, peor» (los tuits de Donald Trump serían la caricatura y el máximo exponente de esto). Me gustaría matizar, así, la división del trabajo que describes en Mark Fisher (yo no lo he leído), entre aquellos trabajos —la mayoría— que te impiden pensar y aquellos —privilegio de ciertas clases— que lo permiten o incluso lo exigen. Desgraciadamente, creo que el capitalismo cognitivo tiende a despojar todo tipo de trabajo de la posibilidad de reflexión; incluso la enseñanza superior, que debería ser una de estas tareas donde no sólo se puede sino que es preciso pensar, ha evolucionado de tal modo en los últimos veinte años, con una hipertrofia de protocolos y burocracia, y, sobre todo, con la extrema precarización del personal docente e investigador, que se está convirtiendo también en un espacio de automatismo embrutecedor, sin tiempo ni ocasión para nada más que la acción-reacción. Este diagnóstico puede parecer exagerado, y lo es, pero la reacción de las instituciones universitarias al confinamiento ha acelerado un proceso que ya estaba en un estado avanzado de desarrollo. Creo que esto se puede generalizar a muchos de los rasgos de esta etapa de la pandemia, que habrá durado más de setenta días (de momento): ha acelerado el advenimiento de tendencias y transformaciones que ya se habían producido pero que todavía no estaban generalizadas, como por ejemplo el teletrabajo y la dependencia a las pantallas tanto para la vida profesional como personal.

Retomando la sentencia de Valéry, el autor la completa: lo que tenemos de más profundo es la piel *en tanto que se puede conocer*; en cuanto a

lo que se ignora, añade, lo más profundo es... el hígado, que podríamos entender como el cuerpo, o lo que Brian Massumi, basándose en Spinoza, llama «afecto», el poder de afectar y ser afectados, que pasa por movimientos, aunque sean imperceptibles, del cuerpo. Valéry se pregunta cómo se explica que leer algo que nos afecta moralmente nos provoque un pellizco físico en el corazón o nos revuelva, literalmente, el estómago. Él no emplea el término de afecto, sino de idea, entendiéndola como un evento transformador, un cambio en acción —y por esto una idea no puede ser nunca «fija», retomando el título de su diálogo, sino siempre en movimiento—. En consecuencia, dice, los libros son criaturas muertas al nacer, porque una vez publicadas las ideas pierden su movilidad; en palabras de Derrida, que siempre tienen doble o triple sentido: *dès qu'il est saisi par l'écriture, le concept est cuit*, que es una frase difícil de traducir, porque más allá de la idea de lo cocido frente a lo crudo, la expresión *être cuit* en francés significa estar acabado o perdido. Si vamos al doble sentido del doble sentido, sin embargo, *être cuit* también significa estar borracho, y un concepto borracho es evocador. Remite a la embriaguez dionisiaca, a todo lo contrario de la fijeza de la categorización. De nuevo, me parece que la forma *in progress* de la correspondencia favorece el movimiento, el deslizarse sobre la superficie de los conceptos —con el riesgo de superficialidad y error que conlleva la improvisación, aunque sea relativa—, sin poder profundizar en ellos, pero, como asevera Valéry, a veces profundizamos para no ver.

Otra afirmación suya que me parece muy aplicable a nuestro ensayo (en el sentido original, de Montaigne, de tentativa de pensar) es que la filosofía es una cuestión de forma, como la poesía. Lo dice como una *boutade*, pero si sustituimos la palabra «filosofía», que alude a una disciplina y a una tradición donde los conceptos son a menudo más importantes que las ideas, por la de «pensamiento», estaría muy de acuerdo. Por forma entiendo lo que tiene que ver con la lengua (incluyendo lo que queda «fuera de campo» del dominio lingüístico, como quizá los afectos, pero ya sabemos que lo fuera de campo forma parte también de la película), con un uso riguroso de las palabras, intentando no caer en automatismos, en lo que Valéry llama «loros»: las grandes palabras que la intelectualidad maneja con tanta facilidad que quedan vacías de significado. (Espero, pues, que en la selva de nuestra correspondencia no charlen muchas cacatúas. Alguna seguro que sí.)

Por eso, me adhiero a la forma muy sugerente del sistema postdisciplinar que diseñas al final de tu carta, y me gustaría añadir a tu propuesta

para lo que ojalá sea de verdad una nueva *anormalidad*, yendo todavía más allá, el deseo de que las diferencias dejen de ser motivo para construir muros inmunitarios, que estas diferencias no nos encierren en cárceles identitarias, que la piel no constituya una frontera sino una superficie y un fondo a la vez, y que prestemos más atención a las formas, pero no para categorizarlas, cocerlas para que no se transformen y comérmolas, sino para deslizarnos sobre las olas de los afectos, de lo que nos forma y que formamos, los otros seres y la materia vibrante. Si Lorca describe *Romeo y Julieta* como el exponente de una historia de amor, nos pide que no olvidemos que «Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser un mapa», y que esto es cuestión de forma, de máscara.

Termino con otra imagen de *La idea fija*: pensar, crear ideas y formas, es como caminar en un paisaje rocoso para llegar al mar. Como debes fijarte bien dónde pones los pies, y cada roca tiene cavidades diferentes, caminar deja de ser una acción automática, y cada paso es una aventura calculada, pero no exenta de riesgo. Además, hay que detenerse a menudo, levantar los ojos del suelo y mirar el mar para no desviarse demasiado, aunque las rocas hacen que el camino nunca sea derecho sino tortuoso. Prefiero pensar, pues, que nuestra correspondencia no se desconfina, sino que levanta la mirada para otear la superficie marina.

Un abrazo, con afecto,

Marta ✕

El archiduque

[Fragmento]

Eduardo Mendoza

Barcelona, Cataluña, 1943. Su libro más reciente es *Tres enigmas para la organización* (Seix Barral, 2024).

1

Hará cosa de unos veinte años, en el curso de las investigaciones que entonces estaba llevando a cabo en relación con la historia reciente de Barcelona, cayó en mis manos, en una forma que no viene al caso, un curioso manuscrito, de cuya autenticidad no me cupo ni me cabe la menor duda, pero a cuyo contenido estimé prudente no dar publicidad en aquellas fechas ya lejanas. El manuscrito consistía en las notas tomadas por un funcionario del Ayuntamiento de Barcelona durante las memorables jornadas inaugurales de la Exposición Universal de 1929. Naturalmente, yo no podía imaginar que andando el tiempo, Barcelona se convertiría en sede de los Juegos Olímpicos de 1992 y que, a raíz de ello, se repetirían circunstancias muy similares a las reflejadas en dichas notas. El manuscrito, a mi juicio, carecía de interés histórico y, por supuesto, de cualquier interés literario, ya que se trataba, como he dicho, de unas notas tomadas apresuradamente por una persona poco instruida, cuyo estilo, aunque sintético, adolecía a menudo de vaguedad y torpeza.

Ahora, sin embargo, todo aconseja la publicación del referido manuscrito, si más no, por su innegable valor testimonial. He optado por publicarlo en su integridad, a pesar del carácter local de algunos hechos y de que muchos de los acontecimientos y personajes citados en él pueden resultar hoy desconocidos al lector no especializado. Por otra parte, no hace falta serlo para advertir que muchas de las apreciaciones contenidas en las notas o expresadas por quienes aparecen en ellas han sido posteriormente desmentidas por el devenir de la Historia. He preferido, con todo, no añadir notas explicativas que no harían sino recargar un relato ya de por sí complejo. Me he limitado, pues, a corregir las faltas de ortografía y sintaxis que afeaban el texto y a cambiar el nombre de aquellas personas que aparecen en el manuscrito y aún viven y a las cuales determinadas revelaciones podrían ofender o desprestigiar.

Sólo me resta añadir que las opiniones vertidas en el texto que ahora publico pertenecen al autor del mismo, cuyo nombre no estoy autorizado a revelar, y que no coinciden necesariamente con las mías.

Primer día

Esta mañana, a eso de las diez, cuando me encontraba en mi despacho, entró un ordenanza a decirme que el ilustrísimo señor marqués de P** deseaba verme en el suyo. Acudí y el señor marqués me dijo:

—Joven, ¿cuánto tiempo lleva usted en el Ayuntamiento?

Yo le respondí que llevaba 15 años en total, cinco en calidad de interino y diez de plantilla.

—Es raro que nunca nos hayamos visto —comentó el marqués—. ¿Qué cargo desempeña usted en la casa?

Yo le respondí que era su secretario particular desde hacía cuatro años.

—Esto demuestra —observó él—, hasta qué punto he estado ocupado a todas horas.

Yo hice un gesto afirmativo con el espinazo. La verdad es que Su Ilustrísima no había pisado aquel despacho ni ningún otro desde el día en que fue nombrado (a dedo) director especial de Asuntos Protocolarios, con el encargo específico de atender a los visitantes ilustres invitados a los actos inaugurales de la Exposición Universal. Por supuesto, el ayuntamiento cuenta con su propio jefe de Protocolo, pero las funciones de este se reducen a limar asperezas entre el ayuntamiento y la diputación, el gobierno civil, el gobierno militar, la diócesis, la audiencia territorial,

las delegaciones de los ministerios y otras instituciones, así como las que a diario surgen entre los diversos departamentos, unidades y negociados del propio Ayuntamiento y aún dentro de cada departamento, incluido el Departamento de Protocolo. Por este motivo, hace cuatro años, el consorcio encargado de preparar los festejos de la Exposición, previendo un aluvión de visitantes ilustres, decidió crear una comisión mixta encargada únicamente de este aspecto de la vida protocolaria de nuestra ciudad. Esta comisión nombró una subcomisión, la cual designó un comité y este, a su vez, delegó todas sus facultades en el ilustrísimo señor marqués de P**, a quien nadie volvió a ver el pelo desde el momento en que tomó posesión del cargo.

Su Ilustrísima encendió un puro y dijo:

—Le he convocado a usted a mi presencia para encomendarle una misión delicada e importante. Conociendo como conozco su hoja de servicios, no dudo de que la llevará a cabo con eficacia y distinción.

Esperó un rato a que yo me deshiciera en mieles y, una vez cumplimentado el trámite, continuó diciendo:

—El día de hoy varios visitantes ilustres tienen anunciada su llegada a Barcelona. En estos momentos el excelentísimo señor gobernador se encuentra en el puerto para recibir a sus majestades el rey y la reina de Inglaterra; el excelentísimo señor alcalde ha acudido a la Estación de Francia a esperar el tren especial en el que viaja el canciller de la República Alemana acompañado de un tal Hitler, y el excelentísimo señor teniente de Alcalde está despidiendo al vicepresidente de Estados Unidos de América, que hoy termina la visita preparatoria de la que efectuará en su día el presidente de esa gran nación.

Dio una larga calada al puro y agregó en un tono menos solemne:

—A las once y cuarto tiene prevista su llegada al campo de aviación del Prat su alteza el archiduque Florinal de Grutilandia y su esposa, la archiduquesa. Acuda usted y hágales los honores. Si tiene que hacerme alguna pregunta, hágamela ahora, porque debo ausentarme de inmediato y no estaré localizable en todo el día.

Lo que yo habría querido preguntarle era por qué no iba él a recibir al archiduque y a la archiduquesa en vez de hacerme perder una jornada entera de trabajo que pensaba dedicar a asuntos inaplazables, porque, dado lo exiguo de mi sueldo, acostumbro a traerme al despacho algunos encarguillos externos con cuyo producto consigo llegar a fin de mes a trancas y barrancas; y precisamente hoy había madrugado y me encontraba en mi

despacho a aquella hora inusual porque me había comprometido a tener lista para la tarde una Harley Davidson, cuyos cilindros acababa de colocar sobre mi mesa cuando al majadero del marqués se le ocurrió importunarme. Pero, naturalmente, esta pregunta no se la podía hacer, ni la respuesta, en su caso, me habría servido de nada, toda vez que era de sobra conocida en la Casa, a saber, que si bien durante los cuatro años que el señor marqués llevaba en el cargo no había aparecido por el ayuntamiento más que el tiempo necesario para retirar sus cuantiosos emolumentos, ni un solo día había dejado de organizar y presidir una comida o una cena o ambas cosas, siempre a expensas del erario público, de resultas de lo cual había acabado convirtiéndose en un repulsivo cetáceo cuyos continuos resoplidos hacían ondear las banderas de la Casa Grande. Por lo cual me limité a hacer una venia zalamera y él, dando por concluida su misión, me despidió diciendo:

—No llegue tarde, no olvide los honores militares, el discurso y el fotógrafo, y presente un informe por quintuplicado en el plazo y forma habituales.

2

El encargo que el ilustrísimo señor marqués de P** acababa de confiarme no ofrecía mayores dificultades, porque los visitantes ilustres a los que había que acompañar durante las jornadas inaugurales de la Exposición Universal pertenecían a la realeza o eran jefes de Estado y, en general, personas de la más alta alcurnia, acostumbradas, por consiguiente, a hacer el panoli dócilmente a cambio de su sustento. Pero esto no implicaba que la misión estuviera exenta de responsabilidad. La menor distracción podía ser causa de malentendidos y dar lugar a situaciones embarazosas. Así, una semana antes y sin que se supiera cómo, a un colega del departamento se le había extraviado el príncipe heredero de Birmania en compañía de sus nueve concubinas. Por fortuna, la cosa no pasó del susto. El príncipe anduvo perdido cuatro días y al quinto reapareció sano y salvo, risueño como siempre y acompañado de once concubinas en lugar de nueve. Sin embargo, no todos los que se metieron en líos salieron tan bien parados. En circunstancias similares a las del caso anterior, el primer ministro de un país centroeuropeo anduvo ocho horas buscando en vano su hotel, hasta que, hambriento y derrengado, decidió pedir ayuda a unos transeúntes. Como no entendía nada de lo que le decían y se empeñaba en repetir una y otra vez su nombre, los transeúntes creyeron que era sordomudo y lo llevaron al asilo de los benedictinos, los cuales le dieron de comer, le

proporcionaron un hábito de lego, le colgaron una campanilla al cuello y lo pusieron a trabajar en el huerto. Transcurrido cierto tiempo, vino una delegación de su país a buscarlo, pero no pudo dar con él, porque para entonces ya llevaba una larga barba y era conocido en todas partes por el apodo cariñoso de fray Ling-Ling. Fue canonizado por Pío XII en 1944.

Dispuesto, pues, a evitar este tipo de contratiempos y como el tiempo apremiaba, opté por postergar la lectura de los periódicos y la resolución de sus respectivos crucigramas y acertijos hasta un momento más propicio y me dirigí directamente al negociado de archivos, sección de discursos. Allí, como de costumbre, estaba el pobre Quimet, un mozal-bete pueblerino, tonto y, para colmo, mutilado de ambos brazos, a quien siempre dejaban de guardia sus compañeros cuando salían a tomar café, es decir, entre las diez y la una y media. El pobre Quimet estaba tratando de encender un cigarrillo con los dedos de los pies, pero era poco diestro y sólo había conseguido pegar fuego a una cortina cuando yo entré. Me preguntó en qué podía servirme y le dije que necesitaba copia del modelo 426, a lo que replicó él que no me lo podía entregar si no le presentaba la autorización 711 firmada por el jefe de mi sección y contrafirmada por el de la suya. Como este trámite podía durar de seis a nueve meses y yo necesitaba el modelo 426 sin tardanza, le dije:

—Mira, Quimet, hagamos las cosas bien: indícame dónde está el documento y luego vete a hacer tus necesidades, que del resto ya me ocuparé yo.

Aunque, como queda dicho, Quimet es tonto de capirote, llevaba treinta años en el funcionariado y conocía los procedimientos especiales, por lo que un minuto más tarde salía yo al pasillo con el modelo 426 en el bolsillo interior de la americana y, de paso, con una pluma estilográfica que alguien había dejado en su pupitre por distracción.

El modelo 426 es un discurso de bienvenida a Barcelona que pronunció el entonces alcalde de la ciudad cuando entraron en ella las tropas francesas de Pepe Botella y, unos años más tarde, el mismo alcalde para hacer lo propio con Fernando VII el Deseado. Posteriormente fue utilizado para acoger a las distintas facciones de las guerras carlistas que nos honraron con su presencia, para proclamar desde el balcón consistorial el advenimiento de la República Federal y el golpe de Estado que le puso fin, la Restauración borbónica y la dictadura de Primo de Rivera, a quien Dios guarde muchos años. Según parece, este discurso es copia de otro, cuyo original se guarda en el Archivo de la Corona de Aragón, escrito en aljamiado y con el cual fue recibido Almanzor en el año 985, cuando saqueó Barcelona.

Daban las diez y media cuando me personé en el Negociado de Circulación y Transportes para solicitar un vehículo del parque móvil con su correspondiente chófer. Me atendió Lolita Puig, persona mal vista en la Casa, porque es una funcionaria competente, algo esquiva de trato y tan atractiva de aspecto que dan ganas de darle con un pisapapeles en toda la cara para ver si se vuelve normal y deja de ponernos nerviosos. Sin darle tiempo a poner pegas a mi solicitud, le dije que todas las mujeres que trabajan lo hacen para ver si un jefe las pone un piso y las retira y que ya estaba yo a punto de instruirle un expediente disciplinario por lo que hacía en sus horas libres. Lolita se puso a llorar al oír mis varoniles y ecuanímenes palabras y me dijo que me llevara el automóvil que me diera la gana y que ojalá me estrellara contra una farola de la Plaza San Jaime. La verdad es que no sé nada de ella, ni de lo que hace o deja de hacer en sus horas libres, y, por supuesto, no he presentado ningún expediente ni escrito similar al respecto. Sí he escrito, en cambio, unos versos muy sentidos a su forma de andar y otros a sus cabellos y otros al color de sus ojos, pero preferiría que me arrancaran todos los dientes de una coza a que ella tuviera conocimiento de estas debilidades. Tampoco sé si tiene novio o si tontea con algún funcionario de la Casa. A veces he considerado la posibilidad de invitarla a merendar en compañía de su madre o de alguna de sus hermanas, si las tiene, y una noche, el verano pasado, soñé que nos habíamos casado y que, por mor del reglamento, hacíamos vida marital. Pero este desarreglo no se ha vuelto a repetir desde entonces.

A las once menos cuarto bajé al garaje y me hice con el único automóvil que a aquellas horas no estaba ocupado en comisiones más o menos oficiales. Era una cafetera que andaba como quería: no le funcionaban los faros ni la marcha atrás y al apretar la pera de la bocina despedía unas llamaradas por el tubo de escape que ya habían carbonizado a más de un ciclista. Como nadie lo usaba, el chófer se pasaba el día metido en un bar de la calle Regomir y hubo que mandar un ordenanza por él. Llegó tambaleándose y apestando a carajillo.

Salimos del garaje al tercer intento y nos dirigimos Ramblas abajo hasta la Puerta de la Paz. Allí me apeé y me encaré con un fotógrafo callejero que tenía instalado su negocio al pie del monumento a Colón.

—Coja la máquina —le dije— y véngase conmigo en comisión de servicio al campo de aviación, que tenemos que echarle unos retratos al archiduque y la archiduquesa de no sé qué. Se le pagará por placa o

por tiempo, según lo que cueste menos. Y no me replique, porque soy del ayuntamiento y si me sale de las narices ahora mismo le retiro la licencia y el permiso para ejercer en la vía pública.

Accedió gustoso a mis ruegos el buen hombre, pero arguyó que no podía dejar en mitad del arroyo el caballito de cartón, porque al regreso ya no lo encontraría. Como el caballito era un trasto enorme y no cabía en el portamaletas, hubimos de atarlo a la capota del automóvil con la cuerda que requisé en una esterería. Ya eran las once pasadas y aún tenía que resolver el problema de la escolta que rindiera honores militares al mamarracho del archiduque. En el ejército no había ni que pensar, de modo que llamé a un guardia urbano que dirigía el tráfico en el Paralelo, me identifiqué y le ordené que abandonara su puesto y viniera conmigo a recibir a una autoridad.

—¿Y qué tendré que hacer? —preguntó.

—Nada. Ponerse firmes y presentar armas.

—Pero yo no tengo armas —objetó.

—Pues presente usted la porra —le contesté. ✖

Algunos malentendidos de la modernidad

Javier Cercas

Ibahernando, Cáceres, 1962. Este texto pertenece al libro *Malentendidos de la modernidad* (Penguin Random House, de próxima publicación).

Tengo la impresión creciente de que, de un tiempo a esta parte y al menos en el ámbito de la literatura (o sobre todo en él), nos debatimos en una telaraña pertinaz de malentendidos, por no decir de supersticiones y prejuicios, por no decir de medias verdades o simples mentiras, que a menudo distorsionan la realidad y nos impiden verla con nitidez. Se trata de malentendidos muy generalizados en la sociedad literaria —y no sólo en la española—, muchos de los cuales se engendraron no hace más de siglo y medio o dos, algunos con el Romanticismo y otros con el Modernismo —que al fin y al cabo fue una prolongación, un avatar y un ahondamiento en la gran revolución romántica—, fantasías que atañen a eso que Irwine Howe llamó «la tradición de lo nuevo» y Octavio Paz llamó «la tradición de la ruptura», y nosotros podríamos simplemente llamar la tradición de la vanguardia, ideas o más bien trivializaciones de ideas convertidas en leyendas tan afincadas entre nosotros, tan enquistadas en nuestro modo de ver la literatura que podría pensarse que han estado ahí desde siempre, cuando la realidad es que, en muchos casos, son bastante recientes.

El primero de esos malentendidos o supersticiones es precisamente el del escritor refugiado en su torre de marfil. La imagen en sí misma es muy antigua («Tu cuello es una torre de marfil», le dice el esposo a la esposa en el *Cantar de los Cantares*), pero su desplazamiento a la figura o la situación

del escritor retirado del mundo es mucho más reciente. Hasta donde alcanzo, se remonta a 1837, cuando, en un poema titulado «Pensamientos de agosto», Sainte-Beuve contrapuso el solitario sacerdocio poético de Alfred de Vigny (*plus secret, / comme en sa tour d'ivoire*) al ruidoso compromiso público de Victor Hugo. La comparación hizo fortuna y, repetida hasta la saciedad por algunos campeones de la modernidad, como Gustave Flaubert, se convirtió en el símbolo del aislamiento elegido del escritor, de su rechazo a cualquier obligación social y de su entrega excluyente a la literatura. Como todas, la dicotomía de Sainte-Beuve es simplificadora; pero, además, es engañosa: confunde más que aclara. Soy incapaz de alegar el nombre de un solo escritor español de primera fila que, en los dos últimos siglos, fuera por completo indiferente al destino de su país; no lo fue, desde luego, ninguno de los grandes iconos de la vanguardia literaria occidental. Es verdad que, cuando era joven, feliz e indocumentado, yo tendía a imaginar a mis héroes literarios de entonces, que siguen siendo los de ahora mismo, como inquilinos perpetuos de sus torres respectivas de marfil: Kafka, infinitamente minúsculo en sus monstruosas pesadillas; Borges, extraviado en el laberinto indescifrable de su biblioteca; Joyce, observando a los humanos, entre bromas y retruécanos, con la indiferencia de un dios que se lima las uñas; Proust, encerrado en una estancia insonorizada mientras convierte en un mundo su mundillo insignificante de aristócratas parisinos. No es menos verdad que abundan todavía quienes, ya no tan jóvenes ni quizá tan felices, aunque todavía indocumentados y en todo caso reacios a la realidad de los hechos, siguen difundiendo la leyenda falaz de esos escritores primordiales.

Tomemos por ejemplo un caso extremo: me refiero a Marcel Proust, no sólo uno de los novelistas fundamentales de cualquier época, sino también uno de los prototipos del artista del siglo xx. Una fantasía testaruda sostiene que Proust era un hombre ajeno a la sociedad y la política de su tiempo, un clérigo laico consagrado sin resquicios al culto de su arte, un esteta recluido en el egotismo autista, frívolo y asfixiante de su vocación; así lo retrataron los escritores comprometidos de la posguerra mundial, que lo desdeñaban y casi nunca olvidaban mencionar que Proust mandó forrar de corcho las paredes de su estudio —los muros de su torre de marfil—, con el fin de blindarlo del ruido exterior. Pues bien, para dinamitar esa caricatura ni siquiera es necesario bucear en los 22 volúmenes de la oceánica correspondencia del novelista; basta simplemente con echar un vistazo a la antología de cartas que la devoción de Estela Ocampo ha

seleccionado y publicado hace poco en nuestra lengua: ese Proust de carne y hueso es un hombre muy inquieto por el asunto Dreyfus —la falsa denuncia por traición a un capitán judío que partió por la mitad la Francia antisemita de su época—, un escritor que se empeña en conseguir firmas relevantes en apoyo del oficial difamado, que lamenta con amargura la división provocada en su país por el propio caso Dreyfus o por cuestiones educativas y religiosas, que vive pendiente de la I Guerra Mundial y protesta furioso cuando alguien sugiere que, a él, esa carnicería le importa un rábano («Así como se ama en Dios», escribe, «yo vivo en la guerra»). ¿Proust encastillado en su torre de marfil? Sí, más o menos como Kafka, que simpatizó con el anarquismo y en 1912 fue detenido por la policía en una asamblea de protesta contra la ejecución en París del anarquista Jean-Jacques Liabeuf; o como Borges, perpetuo militante antiperonista y firmante de numerosas cartas públicas contra el general argentino y su movimiento político; o como Joyce, que una y otra vez se burló, sangrientamente, del nacionalismo irlandés que ensangrentó Irlanda. Ninguno de esos autores centrales de la modernidad —casi ningún gran autor del que yo tenga noticia— se inhibió de la realidad que lo rodeaba. ¿Y la estancia proustiana forrada de corcho, entonces? No es un invento: es sólo la pequeña parte de verdad con que se amasa toda gran mentira. En una carta del 28 de abril de 1918, dirigida a Lionel Hauser, Proust escribe: «Todo el bien que artistas, escritores, científicos han hecho sobre la tierra lo han hecho, si no de un modo propiamente egoísta (porque su objetivo no era la satisfacción de unos deseos personales, sino el esclarecimiento de una verdad interior entrevista), sin ocuparse de los demás. El altruismo, para Pascal, para Lavoisier, para Wagner, no ha consistido en interrumpir o en desnaturalizar un trabajo solitario para ocuparse de obras de beneficencia. Han producido su miel como las abejas, y de esta miel se han aprovechado los demás [...]: pero sólo han podido producirla a condición de no pensar en los otros mientras estaban pendientes de la obra». Dicho de otro modo: no es que el escritor (o el artista, o el científico) se desentiende de su tiempo y sus semejantes; es que asume que lo mejor que puede hacer para serles de utilidad es centrarse en su trabajo y, al menos temporalmente, aislarse de su tiempo y sus semejantes. Se trata de la paradoja esencial de la creación artística o científica, que consiste en encerrarse para abrirse, en entregarse al sacerdocio solitario del que hablaba Sainte-Beuve a propósito de De Vigny, pero sólo para comprometerse con los demás como lo hizo Hugo. Se trata, en definitiva, de la

soledad solidaria del poeta, como la llamó Fernando Savater. La palabra *idiota* procede del griego *idiotes*, que significa persona que sólo se ocupa de lo suyo y se desentiende de lo común, es decir de lo público, es decir de la política. Hoy como siempre, un escritor de verdad puede ser cualquier cosa, menos un idiota.

El segundo malentendido que quisiera denunciar es fruto de una época, la nuestra, que ha aceptado gustosamente conceder un protagonismo excesivo al autor, por momentos hasta apartarlo del resto de los mortales, sacralizarlo y convertirlo en una figura semidivina. A Roberto Rossellini, el gran cineasta italiano, esta glorificación del artista le daba «ganas de vomitar»; a mí me parece simplemente ridícula (y también me parece, a veces, una especie de compensación, entre sarcástica, compasiva y culpable, por el desprecio que una sociedad dominada por «negociantes y otros hombres dedicados a hacer dinero», por decirlo como Leopardi, sigue sintiendo por los muertos de hambre que no se dedican a hacerlo, por los idiotas de la familia, por decirlo como Sartre). La última de las novelas que he publicado es una trilogía, o un tríptico, donde comparece aquí y allá un personaje llamado el Francés, un bibliotecario de la cárcel barcelonesa de Quatre Camins que en determinado momento afirma: «La mitad de una novela la pone el autor. La otra mitad la pone el lector». Tal vez se queda corto. No me cansaré de repetirlo: una novela es una partitura, y es el lector quien la interpreta, y cada lector la interpreta a su manera, y en eso consiste el embrujo o gran parte del embrujo de la literatura. He aquí el segundo, enorme malentendido: el malentendido consiste en creer que el protagonista de la literatura es el autor; falso: el protagonista de la literatura es el lector, que es quien termina los libros. Un libro sin lectores es letra muerta; es sólo cuando el lector abre sus páginas y empieza a leer cuando esa letra muerta cobra vida, y además una vida nueva y distinta en cada caso: en cierto modo, cada lector crea su propio libro, leyéndolo desde su propia experiencia. Esta afirmación podría provocar un escándalo en cualquier lugar, salvo en esta vieja congregación de lectores expertos. Porque lo que estoy diciendo no significa que todas las interpretaciones de un libro sean igualmente buenas; por supuesto que no lo son: existen interpretaciones buenas, malas y regulares, como existen libros regulares, malos y buenos. Georg Lichtenberg lo resumió en un solo aforismo: «Un libro es como un espejo: si un asno se mira en él, no puede aspirar a ver un profeta». No, lo que todo esto significa es que, por decirlo como Francisco Rico, «no cabe tildar de anacrónica y falsa toda explicación de

un texto no ajustada por completo a las intenciones conscientes del autor o a las convenciones de su época»; también significa que, aunque en una obra literaria «el sentido pertenece rigurosamente a la página», el significado y el valor de esa misma página «dependen exclusivamente de los lectores». Por eso es igualmente legítimo leer el *Quijote* como un libro «de burlas» y a su protagonista como un personaje cómico —esto es: como lo leyeron los contemporáneos de Cervantes— que leerlo como un libro «de veras», convirtiendo así a don Quijote en un personaje heroico, en el «rey de los hidalgos, señor de los tristes» que cantó Rubén Darío —esto es: como tantos lectores lo han leído desde el Romanticismo. Por eso, también, el significado de un texto depende en exclusiva del diálogo —intransferible, imprevisible también— que se establece entre el lector y el texto, y por eso existen tantos Quijotes como lectores del *Quijote*.

Esto, permítanme recordarlo, no es populismo literario; detesto todas las formas de populismo, pero sobre todo el populismo literario, porque nada me importa más que la literatura (salvo la vida, por supuesto). Hay una carta de Virginia Woolf, uno de los escritores menos populistas del siglo XX, en la que, después de tomarse la libertad de amonestar a sus lectores por creer que su cometido estriba en recibir pasivamente la sabiduría que los autores impartimos desde nuestro púlpito, enuncia así esta verdad clamorosa y secreta: «En su modestia parecen ustedes considerar que los escritores están hechos de una pasta distinta de la suya; que saben más sobre los hombres de lo que ustedes saben. Nunca hubo un error más fatal. Es esta división entre lector y escritor, esta humildad de su parte, estos aires de grandeza de la nuestra, lo que corrompe y castra los libros, que deberían ser el fruto saludable de una estrecha e igualitaria alianza entre nosotros». Paul Valéry, buque insignia del antipopulismo literario moderno, fue todavía más lejos. «No es nunca el autor el que hace una obra maestra», escribió. «La obra maestra se debe a los lectores, a la calidad del lector. Lector riguroso, con sutileza, con lentitud, con tiempo e ingenuidad armada. Sólo él puede hacer una obra maestra». En definitiva: no sabemos quién era Homero, no sabemos si era una sola persona o varias, ni siquiera si de verdad fue el autor de la *Odisea* y la *Ilíada* y no simplemente —es lo más probable— la última persona que intervino en unos poemas que, al modo de las catedrales del Medievo —el símil es de Paul Mazon—, tal vez no fueron compuestos por una única persona sino por muchas, que casi con total seguridad se recitaban o se cantaban y que sólo adoptaron su forma definitiva tras haber conocido innumerables variantes.

No sabemos quién era Homero, y, a decir verdad, no nos importa demasiado; lo que nos importa, lo que sigue siendo esencial para todos, son la *Odisea* y la *Ilíada*, porque seguimos leyéndolas. Sabemos muchas más cosas de Cervantes que de Shakespeare, de quien lo ignoramos casi todo; pese a ello, el autor del *Quijote* no deja de ser un personaje borroso, de perfiles biográficos difusos, que, hechas las sumas y las restas, al común de los mortales le resulta bastante indiferente. A don Quijote y Sancho, en cambio, los conocemos a la perfección: esos dos chiflados sin remedio son nuestros amigos y, mientras nosotros vivamos, vivirán en nuestro corazón. Borges dijo en una oportunidad que su máxima aspiración como escritor era el anonimato; no es otra de sus coqueterías: poca gente sabe quién fue de verdad Cervantes, y mucha menos ha leído el *Quijote*, pero nadie ignora quiénes fueron don Quijote y Sancho Panza; pocos hispanohablantes tienen noticia de Jorge Manrique, pero muchos han oído que nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir (y han sentido la verdad elemental de esas palabras), y muchísimos más repiten que cualquier tiempo pasado fue mejor, aunque Manrique nunca dijera eso, por supuesto (lo que Manrique dijo en realidad es que, «a nuestro parecer», cualquier tiempo pasado fue mejor; es decir: no que lo fue, sino que nos lo parece). No era una coquetería, no: lo mejor que le puede ocurrir a una obra literaria es que la comunidad se adueñe de ella, que se convierta en un bien mostrenco. Para un escritor, la auténtica inmortalidad es el anonimato.

Ese es el segundo malentendido o superstición que me gustaría desmascarar: el que sostiene que el protagonista de la literatura es el autor. El tercero puede parecer trivial, o simplemente absurdo, fruto de la ignorancia o la simpleza; lo es, pero se halla tan extendido entre el medio literario que no me resisto a abordarlo. En efecto: si uno es aficionado a recorrer las revistas y suplementos literarios actuales fácilmente puede tener la impresión de que, al menos para una parte de la crítica, la buena literatura tiende a ser, con escasas excepciones, una literatura minoritaria, secreta, casi de catacumbas, y que la literatura que goza de lectores numerosos está incapacitada para ser buena literatura. Un crítico y escritor argentino, Damián Tabarovsky, ha osado enunciar a las claras el dogma que una parte no desdeñable de la sociedad literaria parece suscribir de forma menos explícita: según Tabarovsky, «el éxito mainstream en la industria literaria es “imperdonable”», puesto que «siempre implica alguna forma de derrota artística». Dicho ya sin ningún eufemismo: una novela de éxito equivale por definición a una mala novela.

La idea es asombrosa. De acuerdo con ella, el *Quijote*, que fue uno de los libros más leídos de su tiempo, implicaría «alguna forma de derrota artística», igual que los dramas de Shakespeare, muy populares también en la Inglaterra isabelina. Es verdad que ni Cervantes ni Shakespeare fueron en su época escritores prestigiosos: todos sabemos que Cervantes nunca hubiera ganado el Premio Cervantes, o no sin escándalo de la crítica, igual que sabemos que, en su época, Shakespeare apenas era considerado literatura, y la prueba es que sus obras no se publicaron con seriedad antes de su muerte; pero hoy nadie duda del lugar que tanto Cervantes como Shakespeare ocupan en la cima del canon occidental. Algunas de las mejores novelas del siglo XIX se contaron también entre las más leídas en su tiempo —novelas de Dickens, de Balzac, de Hugo, de Flaubert, de Dostoievski o de Tolstói—, y algunos grandes poetas decimonónicos fueron auténticos ídolos de masas, como lord Byron, de quien George Steiner ha asegurado con razón que llegó a ser tan popular como lo es hoy Paul McCartney. El prejuicio contra la popularidad de la literatura se afianza con la modernidad y se exagera a finales del siglo XIX, espoleado por el desprecio furioso que la burguesía de su época inspiró a los mejores escritores del momento, pero lo cierto es que, todavía en el siglo XX, la gente llenaba estadios para escuchar a T. S. Eliot, que Hemingway, Scott Fitzgerald, Nabokov, García Márquez o Vargas Llosa atraían centenares de miles de lectores a algunas de las mejores novelas jamás escritas o que la Academia Sueca no se equivocó en absoluto cuando concedió en 2016 el Premio Nobel de literatura a Bob Dylan. Es cierto, claro está, que también hay escritores de primerísimo nivel, como Herman Melville o Franz Kafka, que no disfrutaron del favor de los lectores de su época; pero el caso es que, con independencia del hecho de que Kafka no publicó una sola novela extensa en vida (apenas unos pocos relatos y una *nouvelle*), en el último medio siglo *Moby Dick* y *El proceso* deben ser dos de las novelas más leídas del mundo, lo que, siguiendo el argumento de Tabarovsky, significa que, aunque no fueran malas cuando se publicaron, ahora sí lo son, porque ya tienen «éxito mainstream» y por tanto deberíamos matizar nuestro entusiasmo por ellas, si no directamente abominar de ellas. ¿Quiere todo esto decir que sólo las novelas de éxito pueden ser buenas novelas? Da vergüenza plantear esa pregunta, sobre todo en esta casa, pero me encanta poder responderla: no, taxativamente. Aunque a la larga los mejores libros son los más leídos —al fin y al cabo, el único crítico literario infalible es el tiempo—, a la corta es tan necio considerar que un libro es bueno sólo porque se vende

mucho, según piensan bastantes editores, como considerar que es malo por idéntica razón, según piensan no pocos críticos: se trata de formas simétricas de pereza mental; también, de formas igualmente torpes de confundir la literatura con la industria literaria, que son dos cosas por completo distintas. Más vergüenza todavía da recordar la verdad (aunque por lo visto urge hacerlo): la verdad es que, al menos a corto plazo, hay libros buenos que se venden mucho y libros buenos que se venden poco, igual que hay libros malos que se venden mucho y libros malos que se venden poco. En resumen: hay de todo. Y precisamente la labor insustituible de la crítica literaria consiste en determinar qué libros —se vendan mucho o se vendan poco— son buenos, y qué libros malos. Sobra añadir también que, con todos los matices que se quiera, lo que vale para la literatura vale para el cine, la música, la pintura o el teatro, porque todas las artes se difunden mediante la industria y todas conocen «éxitos mainstream» (y también, o sobre todo, fracasos).

Pero no quisiera que me malinterpretasen: yo no estoy exactamente a favor de la literatura popular; y mucho menos creo que el escritor deba lanzarse en busca del público. En primer lugar, porque el público no existe: es sólo una abstracción; lo único que existe son los lectores concretos, cada uno de los cuales es distinto. Y, en segundo lugar, porque un escritor de verdad sólo escribe lo que lleva en las entrañas, lo que en cierto sentido no tiene más remedio que escribir, lo que sus obsesiones y su experiencia vital y su educación le impelen a escribir; en otras palabras, un escritor de verdad no busca a sus lectores: los crea. No estoy a favor de la literatura popular, insisto; de lo que estoy a favor es de la popularidad de la literatura. La razón es que creo a pies juntillas en su importancia capital y en el papel determinante que puede y debe desempeñar en el devenir de los individuos y las colectividades. Pero, para que la literatura sea leída, para que siga diciéndoles a los lectores cosas relevantes y goce de la influencia y la popularidad que merece y nunca ha perdido, su primera obligación consiste precisamente en salir de las catacumbas, en no resignarse a sobrevivir confinada en la oscuridad de una literatura para literatos, una literatura narcisista, agorafóbica, masturbatoria y timorata, en perderle el miedo al lector común y corriente y en enfrentarse a él en buena lid y en campo abierto, formulando con la máxima riqueza, complejidad, profundidad y transparencia aquellas verdades que sólo la gran literatura es capaz de formular. ✖

Carlos Zanón

Barcelona, Cataluña, 1966. Estos poemas pertenecen al libro *Trizas* (Espasa, 2025).

TRIZAS

[Selección]

LA ESPERA

En tu habitación hay un armario blanco
y una luz que viene del mismo lugar
que el ruido en la calle:
coches y gente, también un autobús.
Un cuadro con dos cebras, la cama revuelta
y una espera que es mía y que me regalo.
Nunca busco nada
en los cajones de ese armario blanco
ni me levanto para cerrar la ventana
de donde llegan sonidos de ciudad:
coches, mujeres hablando,
una moto, siempre otro autobús.
Libros colgando de las paredes
y un espejo ovalado donde tu mirada
se queda atrás como en un cuento mágico,
al irte y al volver.
Nunca hago nada cuando no estás en casa.
No deambulo por las habitaciones
ni enciendo el televisor o rebusco entre tus papeles.
Ni salgo al balcón para no asustar a las palomas,
sino que me quedo quieto,
esperanzado en que la vida grande
pase de largo sin verme
y la vida pequeña me encuentre cuando llegues.

TU PERRO

No me di cuenta de lo solo que estaba
hasta que conocí a tu perro.
Cuando nos quedamos él y yo,
a solas, en tu casa,
él creía que me buscaba
pero era yo el que, con la torpeza
de las viejas películas de amor,
jugué al contradictorio.
Me gustó sentirlo a mis pies en la cama,
al lado en el sofá, pidiéndome comida
o siguiéndome a distancia
con la mirada torva del asesino
que ya no recuerda
cómo era eso de matar,
allanamiento de afectos y morada.
Le acaricié y le hablé, le mimé y le rasqué,
cualquier cosa con tal que se sintiera querido
y no se fuera de mi lado.
No lo hizo: le prometí volver. ✖

Polilla

[Fragmento]

Alba Muñoz

.....
Barcelona, Cataluña, 1985. Este es el primer capítulo de su libro más reciente, *Polilla* (Alfaguara, 2024).

Llevo tres días encerrada y no quiero salir. Lo del encierro no es una forma de hablar: él tiene la llave. Ahora vivo en esta cama. A veces voy desnuda y otras veces me aprieto la sábana contra el cuerpo como si fuera un vestido griego, y lo miro a él. Está sentado en el lado opuesto del colchón, recostado contra la pared, encendiendo una pipa de mariguana mala. Sus pectorales se tensan cada vez que hace girar la piedra del mechero.

Como él no habla, yo fantaseo. Imagino que llevo varios días secuestrada y que él es mi captor. Su falta de curiosidad no se debe a que sus jefes le hayan prohibido interactuar conmigo, sino más bien a un rasgo cultural: con tanta guerra, los hombres del Este se han vuelto más introspectivos; eso les ayuda a mantener la temperatura en invierno y el misterio durante todo el año.

También me imagino que llevamos varias semanas escondidos en el bosque. Hablar sería un derroche de energía que no nos podemos permitir. Estamos hambrientos, agotados de tanto sexo, y estas hojitas secas son lo único que tenemos. Si queremos sobrevivir, debemos encenderlas nada más despertar, aspirar el humo y permanecer en silencio.

Se llama Darko. Su madre es serbia y su padre es judío, de una de las pocas familias judías que quedan en Sarajevo. Antes de la guerra había muchos matrimonios mixtos en Bosnia, esa fue una de las primeras cosas

que me contó. Yo ya lo sabía, pero fue como si lo oyera por primera vez, como si el hecho de que antes la gente se casara sin pensar en las diferencias étnicas fuese algo excepcional. No lo es, al contrario, de ahí que Darko sea tan distinto: si sus padres se hubieran conocido hoy, no se habrían gustado. Ni siquiera habrían coincidido en el mismo barrio. Nacido en 1988, es el resultado de un amor imposible en la actualidad, el fruto de un deseo extinguido, por eso su físico es tan difícil de descifrar: una mata de pelo rizado entre rubio y pelirrojo, pómulos salidos, como tallados en un par de hachazos, y una lentitud de movimientos que me recuerda a un león pálido y flaco.

Cuando llegamos a esta casa era de noche. El recibidor estaba oscuro pero al fondo del salón se veía una especie de jardín, había gente fumando y charlando alrededor de una mesa. La corriente de aire cerró la puerta detrás de mí con un fuerte golpe. Todos estiraron el cuello hacia nosotros, pero nos quedamos quietos en la penumbra. Darko empezó a hablar muy alto en su idioma, mientras me daba empujoncitos para que subiera por la escalera. Me pareció divertido que quisiera esconderme de su familia. No sirvió de mucho, porque alguien nos observaba desde otro lugar.

Primero vi la punta de una trenza blanca y sin atar flotando en la oscuridad de la cocina. Seguí la trenza y llegué al rostro de una anciana. Sus ojos eran dos gotas de agua y su boca, un agujero negro y ovalado. Tenía los dedos entrelazados sobre un lado de la cara. Cuando salió de su ensimismamiento, la abuela de Darko me lanzó un beso tembloroso y yo se lo devolví desde la escalera. Esa misma noche supe que Baba, así la llama él, se niega a utilizar los interruptores de la luz. Tampoco quiso huir a España con Darko y su familia después de un año de bombardeos y francotiradores. Baba pasó el resto de la guerra sola en esta casa, y cuando volvieron la encontraron igual que siempre.

La primera vez que Darko salió de la habitación fue a la mañana siguiente. Oí un tintineo metálico al otro lado de la puerta. Era un ruido de llaves. Me senté de golpe en la cama y me mareé. Aun así me tapé las tetas con la sábana. Después vinieron los gritos. Darko y su madre discutían en la planta baja. Al final él gritó más fuerte y se hizo el silencio.

No sé por qué me imagino a su madre cabizbaja, encendiendo un cigarro. A su madre aún no le he visto la cara, pero la noche en que llegamos distinguí una mata de pelo rizado de la que salía un disparo de humo en forma de aerosol. Si lo pienso bien, tampoco sé cómo es por fuera, con luz de día, la casa en la que me encuentro. Sé que es una construcción adosada, con

paredes claras y rugosas. En la puerta hay una placa negra con el apellido familiar, ligeramente torcida. Nuestra habitación da al patio trasero. Sólo hay una cama y una bombilla atornillada a la pared. Desde la ventana se ve un abeto gigante y jardines mustios de tierra negra. Es agosto pero los cuervos graznan como si fuera invierno.

Después de la discusión Darko volvió al dormitorio, cerró con llave y me dio un vaso de leche. Dijo: Bebe. Le pregunté por qué me había encerrado y me respondió que sus padres son lo peor. La leche estaba buenísima. Siempre creí que la leche fresca sabría a entraña caliente, que sería un fluido vivo e indigesto, no imaginaba que fuese un líquido equilibrado con una nota dulce al final. Le dije a Darko que quería más y sonrió. Me aseguró que mientras estuviera en Bosnia él iba a alimentarme como es debido y me llamó niña. Le dije que no me llamara así y repitió la palabra muchas veces, dijo mira, la niña, tiene hambre la niña, y me hizo cosquillas. Entonces me contó que en Bosnia hay muchos tipos de leche, toda una gama de densidades y niveles de fermentación, que el líquido que cubre los yogures y que nosotros desechamos es alimento puro, que aquí se vende en bolsas de medio litro y él se las bebe de golpe. Quizá por eso cuando está encima de mí tengo la sensación de que pesa demasiado para estar tan delgado, como si su esqueleto tuviera un exceso de calcio.

Darko hablaba con un cigarro colgando del labio. El humo no le entraba nunca en los ojos, sino que pasaba de largo. Me dijo que si me portaba bien me dejaría salir de la habitación y me enseñaría todos los tipos de leche que hay en el supermercado. Le di un golpe en el hombro y se rio. Nos imaginé juntos en un pasillo lleno de productos del hogar: yo con una cesta de plástico colgando del brazo y él con su camisa de rapero cayéndole como una túnica, examinando el brick con una sola mano, eligiendo la mejor leche con la que alimentarme.

Desde entonces Darko no ha vuelto a pronunciar una frase entera. Cuando le pedí las llaves para ir al baño se puso los pantalones y se asomó al pasillo con la precaución de un soldado. Me quedé mirando los lunares de su espalda, con los que parece menos serio, hasta que hizo un gesto con los dedos y corrí desnuda hasta el baño. Al cerrar la puerta me sentí atontada y lúcida al mismo tiempo, supongo que serían el hambre y la mariguana. Me miré en el espejo y me noté más delgada, como si mi cuerpo hubiera empezado a convertirse en algo nuevo.

En el baño no había ningún objeto de aseo. No había toalla ni jabón de manos. Las baldosas eran de un color granate oscuro, como de sangre

coagulada, y por alguna rendija entraba olor a hueso hervido. En una bañera alta y cuadrada flotaban una tela y un palo. Estoy atrapada en un tiempo lejano, pensé. Estoy en un escenario doméstico yugoslavo que ya no existe. Entonces sentí una calma extraña, parecida a la que siento cada vez que entro en una ruina bosnia. Sé que en cualquier momento el edificio puede venirse abajo, y que si eso sucede poco podré hacer yo. No sé cómo lo hago, pero camino entre los escombros con el cuerpo tenso y la mente serena.

Déjame tu cámara. Es Darko quien lo dice y me invade una ilusión repentina. Le digo que sí, que yo le enseño cómo funciona. Doy un brinco pero me agarra el tobillo con una mano y con la otra tira de la bolsa de la cámara. ¡Tsssh! Quédate donde estabas. ¡Eh! Pongo morros y suelta una carcajada. Gateo hasta mi esquina del colchón y me tumbo como una musa. Darko sujeta la cámara con delicadeza y precisión, como si fuera suya. Pienso en *Titanic*. Pienso en *Goodbye, Lenin!*

Ahora me pide un boli. Deshago mi postura y señalo el bolsillo exterior de la mochila. ¿Para qué lo quieres? Ya lo verás, tú tumbate boca abajo. ¿Qué haces? Te quiero escribir un mensaje. Noto la punta fría en el culo. Duele un poco pero estoy emocionada: un mensaje. Miro de reojo y veo que escribe algo en bosnio, en letras no muy grandes. Nos reímos cada vez que mi raja rompe las palabras. Ya no pinta, dice, lo tengo que repasar.

Llaman a la puerta y Darko se yergue de golpe. Está sentado en la parte trasera de mis muslos. Habla y me vibra todo el cuerpo. Me vibran los huesos. Al otro lado está su padre. Darko se levanta furioso y yo reboto contra el colchón. Palpo la sábana en busca del boli pero no lo encuentro. Terminé haciéndome un ovillo en mi esquina de la cama. Me gustaría que Darko viese mi falsa cara de miedo pero está girando la llave a la vez que sujeta la puerta. Su padre intenta entrar: forcejean. Al final Darko consigue salir al pasillo sin que su padre me vea. Cierra con llave y después hablan.

Cojo la cámara y me pongo de rodillas. Saco una foto de mi culo, con flash. Compruebo que esté enfocada y paso unas cuantas imágenes en la pantalla. Rápidamente vuelvo a mi posición, lo dejo todo como estaba. Traduciré el mensaje después, o mañana, cuando salga de aquí. ✖

Las fieras

[Fragmento]

Clara Usón

.....
Barcelona, Cataluña, 1961. Este es un fragmento de su libro más reciente, *Las fieras* (Seix Barral, 2024).

Cuando por fin me dieron una pipa, una Browning nueve milímetros Parabellum, tenía 19 años; en aquel momento supe cuál sería mi destino: cárcel, exilio o muerte, o puede que las tres cosas. ¿Es un monstruo quien sacrifica su vida por su patria? ¿Era un monstruo, o un héroe, el Che Guevara? Yo era la única mujer del talde; siempre fue así, varios tíos y yo. José Ángel y yo éramos pareja. Trabajar con tu novio tiene ventajas e inconvenientes. Él quería protegerme, en los atracos a bancos insistía en que yo me quedara en la retaguardia. Entrábamos tres, con los pasamontañas y la pipa en la mano, y eran José Ángel y otro compañero del talde quienes llevaban la iniciativa: se plantaban en medio de la oficina y decían esto es un atraco, que nadie se mueva, no queremos hacerles daño, etc. Yo me apostaba cerca de la puerta y desde allí vigilaba los movimientos de los empleados y de los clientes del banco, y también, de refilón, la entrada de la sucursal, por si venían los txakurras. Si eso sucedía, la más expuesta era yo, les explicaba a mis compañeros para que me dejaran estar delante como ellos, dar órdenes, encañonar al cajero, ser protagonista y no comparsa, pero no había manera. Yo creo que se avergonzaban un poco de mí, de andar pegando palos con una mujer, parecía poco serio. Yo era tan alta como ellos y vestida con pantalones, botas y un anorak, con la cara y la cabeza tapadas, podía pasar por un tío, quizá por eso me decían que no hablara. A mí eso me cabreaba. Con la

ekintza de Ángel Facal tuve mi oportunidad. Mi novio estaba más nervioso que yo. Tenía miedo de que yo fallara, que no me atreviera o que no acertara. Aquel día me gané su respeto y su confianza. Y de eso me quejo, de que las mujeres tuviéramos que demostrar más arrojo y sangre fría que los tíos para ser tratadas como sus iguales. Me reprochan que actuara con sangre fría pero eso nunca se lo recriminan a los hombres. ¿Cómo se supone que tenía que comportarme, como una histérica? Yo por dentro era un flan pero supe dominarme. Mi lucha era doble: por la liberación de Euskal Herria y por la liberación de la mujer euskalduna.

El padre de la Tigresa se llama Melchor, trabajaba como carpintero y nació en Puerto Seguro, población ubicada en una zona agreste y montañosa de Salamanca, fronteriza con Portugal. Idoia López Riaño procede de una familia republicana, un abuelo suyo tuvo que esconderse cuando los nacionales ocuparon el pueblo. Su madre, Mari, es de un pueblo extremeño de la provincia de Badajoz. Melchor y Mari se conocieron en el País Vasco, adonde ambos habían emigrado, y una vez casados se establecieron en Rentería. De niña, Idoia solía pasar el verano en el pueblo de sus abuelos. Los lugareños la recuerdan como una niña alegre, simpática, divertida, que a los 16 años se echó un novio vasco e interrumpió sus visitas. Su madre, que dejó el País Vasco y vive con su marido en Villar del Ciervo, un pueblo cercano a Puerto Seguro, le dijo a un periodista inglés que su hija se juntó con malas compañías.

—No sé por qué. Sucedió.

Deja a mi madre en paz, María Ortega. A mí en ETA no me metió ningún novio; yo entré por convicción propia, por mis ideales. Nunca he sido la sombra de nadie.

No sé a qué colegio fue, qué estudios completó, ni cómo conoció a José Ángel Aguirre. Supongo que sería en el ambiente abertzale en el que se movía, puede que fueran de la misma cuadrilla. Sí sé que era —es— muy guapa. Mide más de un metro setenta, tiene unos ojos azules enormes que se le comen la cara, durante muchos años llevó el mismo peinado, una copiosa melena de rizos negros que trazaban caracolillos sobre su frente y descendían en cascada sobre sus hombros y su espalda. Era delgada, tenía muy buena figura, podría haber sido actriz o modelo. Su belleza tiene mucho que ver con su fama. La mujer fatal, la hermosa asesina, nos fascina porque parece encarnar una contradicción; de una terrorista esperamos un rostro agrio, duro, violento, casi podemos comprender que mate por

rencor o desesperación. Una mujer fea tiene derecho a la amargura. Una mujer guapa debe estar agradecida a su buena fortuna y liarse a tiros con desconocidos es un acto de ingratitud suprema. Las que no somos guapas pensamos que si lo hubiéramos sido habríamos tenido una vida mejor, el valor social de una mujer viene determinado por su aspecto físico, todavía hoy, especialmente hoy. Decimos: con lo guapa que es, ¿qué necesidad tenía de meterse a terrorista? ¡Podría haber sido lo que quisiera en la vida! Como si la belleza fuera más útil para medrar que la inteligencia y el esfuerzo. Aunque en verdad, cuando decimos esto lo que queremos decir es: podría haber conseguido al hombre más rico, más poderoso, más apuesto, podría haberse casado bien y asegurar su futuro. A una guapa le basta con su hermosura y saberla aprovechar mientras perdure. En la España de los años ochenta todavía era así, ahora quizá no tanto; un rostro hermoso, un cuerpo perfecto pueden ser muy rentables por sí mismos en las redes sociales y el matrimonio ya no es garantía de un buen porvenir. En todo caso, la imagen de una mujer hermosa disparando a bocajarro en la sien de un hombre indefenso perturba más que si la pistolera fuera una mujer poco agraciada, incluso fea. Quizá, de forma inconsciente, arrastramos la impronta de la vieja asociación platónica de lo bueno, lo bello y lo verdadero, o puede que sea pura envidia.

Envidia, envidia cochina es lo que me tienes, María Ortega. Toda mi vida he tenido que soportar los celos, la hostilidad, el resentimiento de otras mujeres, como si yo les hubiera robado algo a ellas, como si mi belleza fuera una injusticia. De esto no se habla: la belleza puede ser una carga. Los hombres cuando te ven sólo piensan en una cosa y las mujeres te tratan con recelo; todos, hombres y mujeres, presumen que si eres joven y guapa por fuerza has de ser tonta.

De lo que no cabe duda es de que cuando eres joven y guapa los hombres se deshacen en atenciones contigo. El cliché como moscas a la miel no es una exageración, la belleza tiene algo magnético, una fuerza de gravedad que los atrae sin remedio. En cuanto un hombre se topa con una mujer hermosa le cambia la expresión de la cara, donde había un ceño aparece una frente despejada y la boca se le abre en una sonrisa boba. Sé de lo que hablo: lo he visto, lo he experimentado de forma vicaria, la Tigrera era la miel y el hombre con el que yo estaba, la mosca. ✖

Yo era un chico

[Fragmento]

Fer Rivas

Barcelona, Cataluña, 1994. Este es un fragmento de su primer libro, en cuya adaptación teatral trabaja actualmente.

Aluminosis

2 f. Pérdida de resistencia del hormigón hecho con cemento aluminoso a consecuencia de los cambios fisicoquímicos provocados por la acción de diversos factores como la porosidad, la humedad, el anhídrido carbónico, los álcalis, el calor, etcétera.

Cuando la he oído me ha sacudido todo el cuerpo. No es la primera vez que la oigo. Hace ya una semana que deambula por el barrio. O eso me digo, porque no consigo verla. Sólo la siento bramar. ¿Qué hace una cierva aquí? ¿Cómo se ha dejado llevar hasta este trozo de cemento gris que es la Zona Franca?

La primera vez pensé que era la bocina de los autocares de la Seat. Aparecen cada noche, en plena madrugada, para llevarse a los trabajadores a las fábricas de Martorell. Desde finales de los años noventa, cuando tras-

ladaron la producción allá. Pero todavía vienen al barrio, mientras todos duermen, y se los llevan, a los hombres.

A veces me parece que veo cómo se llevan al abuelo. El piso donde vivimos ahora está justo delante del muro donde los recogen. Por un momento, el abuelo está ahí apoyado, fumando, a la espera de que comience su turno. El horno donde se funde el metal no descansa. Siempre hay hombres trabajando en la fábrica. Lo miro desde la penumbra, sin ser visto, por la ventana del comedor. No hablan entre ellos. Están en fila, quietos, en silencio. No me lo imaginaba así; siempre había pensado que no tendría nada que ver conmigo, pero pese al recelo que me provoca, me reconozco en algunos rasgos de su cara.

La mano me temblaba cuando lo conocí, me dice mamá cuando le pregunto cómo era el abuelo. Tenía unas facciones angulosas, el pelo negro y unas cejas muy gruesas. Era un hombre serio, con buena planta, alto para la época. Y acto seguido suspira: Apenas lo conocí, murió poco tiempo después de casarme con tu padre. Y, de repente, desde el muro, él clava su mirada en la mía. Se detiene en mi oscuridad, como si supiera qué quiero hacer, me amenaza: no lo consentirá.

Tuve que buscar mucho para entender de dónde venías. Recorrí diferentes centros de documentación de Barcelona para averiguar quién era el abuelo y quién, la abuela. Nunca me hablabas de ellos, ni de la fábrica, ni de dónde vivíais. Nada. Te esforzabas para que no supiera quién eras; quizá por la vergüenza de pertenecer a este barrio, o quizá por el miedo a hablar del pasado, de quién era el abuelo. De vez en cuando se te escapaban fragmentos de historias, pero enseguida te retractabas.

Fui durante prácticamente un año, rebusqué entre recortes de prensa de la época, documentación interna de la fábrica, contratos de alquiler, papeles sobre la cesión de los espacios para construir la fábrica y los pisos, pero también sobre las revueltas obreras, registros de testimonios de trabajadores, actas sindicales, fotografías, cajas y cajas llenas de fotografías... La mayoría de los centros de documentación están en sótanos. Son espacios muy fríos —las bajas temperaturas ayudan a conservar los documentos en buen estado— con mesas de metal largas y, en general, una iluminación nefasta. Te traen los documentos en unos carritos llenos de cajas de cartón numeradas y, acto seguido, te abandonan a tu suerte. A partir de ahí, lo único que oyes es la sacudida de las ruedecitas del carro alejándose. Todo aquello potenciaba aún más mi sensación de abandono, de soledad. Pasaba horas leyendo y fotocopiando papeles con guantes de

látex, las manos me sudaban de tal manera que me salían heridas de lo que se me empapaban. Los primeros seis meses me los pasé separando los documentos que realmente hablaban del barrio y de la Seat y los que no. Una vez los fui localizando, los leía, clasificaba y fotocopiaba. Luego sólo me quedaba entender qué decían, desbrozar todo el argot técnico y jurídico para ver qué vida conservaban ahí dentro. Qué podían decirme de ti.

Casi tres meses después, para mi sorpresa, me topé con el nombre del abuelo. Me quedé helado. Era un documento que recogía el reparto de los pisos, en función del puesto, durante los años sesenta. Salía el bloque, el número y la puerta del piso donde habíais vivido. Por fin afloraba una pizca de vida entre aquellos papeles. Ese fue el detonante de mi obsesión, de que me abandonase sin medida a aquel abismo infinito. Estaba convencido de que, si rebuscaba lo suficiente entre aquellos documentos, al final encontraría la respuesta a todas las preguntas que me había hecho siempre. Pero, sobre todo, estaba convencido de que podría revertir tu silencio.

Esta vez el grito es más desesperado. No cesa. No desaparece. Qué quiere, pienso. ¿Qué coño quieres? Ese griterío despierta algo olvidado dentro de mí. Me empuja a salir de la cama, a bajar a la calle. No quiero que mamá se despierte. Cuando salgo, la noche me cae encima con un peso implacable. No la veo. Se ha callado en el momento en que la puerta se cerraba tras de mí, pero he tenido el tiempo justo para averiguar de dónde venía. Es de ahí, al otro lado de los bloques de pisos, en aquella plazoleta a la que dan todas las ventanas. ¿Qué hace allí? Son los pisos nuevos. Los que construyeron después de echar abajo los anteriores porque se deshacían por la aluminosis. Demolieron una barriada entera: el barrio de Sant Cristòfol. Eran los bloques de pisos donde vivisteis hasta tus diez años, papá. El abuelo llegó al barrio poco después de que los construyeran. No sé si vino con la abuela o ella lo hizo más tarde. ¿Ya estaba embarazada? No lo sé. Lo que sí sé es que eran inmigrantes. Venían de una pequeña aldea a unos cuantos kilómetros de Lugo. Se marcharon por obligación; allí no les esperaba nada más que hambre. ¿O quizá huyeron? No lo sé. Mamá me cuenta que la abuela se quedó embarazada antes de casarse y que por eso vinieron aquí, pero también dice que tú nunca le dijiste nada, que es una suposición que hace ella. Quizá la nueva fábrica instalada en el barrio los atrajo. Pero ¿por qué a Barcelona y no a Madrid? ¿Cómo se enteraron de lo de la fábrica? ¿Por la propaganda franquista? Quién sabe... Lo único que sé con seguridad es que en diciembre de 1957 el abuelo le envió a la abuela

una fotografía donde había escrito: «Con todo mi cariño y entusiasmo a mi querida esposa e hijo, rogándoles que pasen unas muy buenas Pascuas de Navidad. Barcelona 15-12-1957».

La encontré un día mientras revolvía entre los cajones de tu despacho. Era una foto del abuelo cuando era joven. Hasta entonces no sabía qué cara tenía; me lo imaginaba a través de las palabras de mamá. La encontré en una cajita de madera. Dentro también guardabas su carnet de conducir y el DNI de la abuela, además de un par de llaves que nadie sabía qué abrían ni qué hacían allí.

Entre todos aquellos papeles, lo que más me impactó fueron las fotografías que daban fe de las primeras grietas que aparecieron en los pisos. Las fotos más antiguas son de finales de los sesenta y principios de los setenta. Había una caja llena —¿alguna era de vuestro piso?— y documentos que acreditaban los muchos desperfectos que habían ido sufriendo los bloques, hasta que finalmente se descubrió que tenían aluminosis. Se demolieron a mediados de los noventa, justo el año que yo nací —¿cómo es que no me lo habías contado?—. El número de bloques afectados era tan alto que tuvieron que demolerlos por fases. Y, mientras, había hogares enteros apuntalados para que el edificio no se derrumbase, puntales en medio del comedor, del baño, brechas que atravesaban el piso de arriba abajo. Las primeras grietas aparecieron sin avisar, sin que se hubiera caído nada, sin que nada se hubiera llevado un golpe. Aparecieron sin más, como un grito sordo. Y después, el miedo, supongo que un terror insoporrible lo inundaba todo, un grito persistente que no dejaba dormir ni a las criaturas más pequeñas. Y, luego, la angustia de que algo que todavía no ha caído se derrumbe de repente. ✖

Mística y surrealismo

Victoria CirLOT

Barcelona, Cataluña, 1955. Su libro más reciente es *Taüll. Liturgia y visión en los ábsides románicos catalanes* (SD Edicions, 2023).

¿Qué tendrá que ver la mística con el surrealismo? Parece casi un oxímoron, porque si nos atenemos a nuestras ideas preconcebidas, la mística tiene que ver con la religión y, en principio, el surrealismo es esencialmente arreligioso, como en general las vanguardias del siglo XX. En los últimos años la investigación ha ido derrumbando esos prejuicios, o al menos haciéndolos mucho más sutiles. Para poner un ejemplo citaré *Traces du sacré* [Huellas de lo sagrado], una exposición del Centre Pompidou en 2008 con un magnífico catálogo en el que, como en una excavación arqueológica, se descubren estratos muy desconocidos, como el hecho de que la *lingua ignota* de Hildegard von Bingen fuera la fuente de los célebres poemas fónicos recitados en el Cabaret Voltaire, es decir, en pleno escenario dadaísta, allí donde sucedía el constante ataque a los valores imperantes en una sociedad burguesa, capitalista y cristiana, ya fuera protestante o católica. Todo aquel espíritu de revuelta parece converger y concentrarse en la maravillosa imagen de Hugo Ball recitando su poema fónico *Karawane* donde el aparente ridículo queda muy pronto aplastado por el desnudamiento escandaloso de lo que no puede ser sino el rumor del alma. No nos extrañemos de que este Ball, fundador del dadaísmo, escribiera sólo unos pocos años después, en 1923, el libro *Cristianismo bizantino*, en el que se ocupó de

grandes personajes del ascetismo como Juan Clímaco, Dionisio Areopagita o Simeón el Estilita. Uno no se deshace tan fácilmente de la tradición. Las rupturas son más aparentes que reales. La novedad es más bien una nueva combinación de elementos pertenecientes al pasado. En realidad, cuando hablamos de la muerte de Dios, y parece que citamos a Nietzsche, no sabemos muy bien qué quería decir aquel hombre loco que con una lámpara al mediodía corría por el mercado buscando a Dios del que habla en *La ciencia jovial*. Así pues, es desde este lugar de incertidumbre desde donde quiero plantear la relación entre mística y surrealismo. Me centraré en un tema que me parece muy común: la experiencia visionaria. Según Henry Corbin, aunque en la cultura occidental la mística ha sido «eminentemente apofática, es decir, sin imágenes, también es cierto que existió, al igual que en la mística sufí, una “familia de visionarios”, desde Hildegard von Bingen hasta Emanuel Swedenborg, pasando por Jacob Böhme y William Blake».

Ellos compartieron con el sufismo y la filosofía iraní una imaginación creadora que no tenía nada de imaginaria, en el sentido de ilusoria o irreal. ¿Y qué hay de la imaginación surreal? ¿Qué quedó en ella de la imaginación mística? Partiremos de una hipótesis: detrás de las imágenes surrealistas están las imágenes místicas. Para argumentarla nos aproximaremos a la experiencia visionaria en tres pasos: el primero es el reconocimiento de una tradición común tanto a la mística visionaria como al surrealismo y esa es la que nos encontramos en el Apocalipsis de Juan de Patmos; en un segundo paso, indagaremos acerca de la apertura del ojo interior, contrario y opuesto a los ojos físicos, órgano de la experiencia visionaria; finalmente, nos preguntaremos por el significado de la iluminación en el místico y en el artista surrealista.

1. APOCALIPSIS

En el texto titulado «Autodidactes dits “naïfs”» [Autodidactas denominados «naïfs», ingenuos] de 1942, André Breton afirma que Henri Rousseau nos dice algo sorprendente acerca del carácter «total» que pueden tener algunas obras. En concreto se refiere a una tela de Rousseau, *Rêve*, de 1910 que compara con el Apocalipsis desde ese sentido de totalidad. Dice Breton: «Como se puede pensar que todo está contenido en el Apocalipsis de san Juan, puedo creer que en esta gran tela están incluidas toda la poesía y todas las misteriosas gestaciones de nuestro tiempo». Luego continúa al afirmar que en esta obra encontramos «el sentimiento de lo sagrado»

debido a la «frescura inagotable de su descubrimiento», y que como antaño se hiciera con la Virgen de Cimabue en Roma, el *Rêve* de Rousseau debería ser llevado en procesión por las calles de la ciudad.

El Apocalipsis de Juan de Patmos parece contener todas las imágenes posibles florecidas de la imaginación, que responden a otra lógica que nada tiene que ver con la del mundo circundante por lo que, en *El Señor. Meditaciones sobre la persona y la vida de Jesucristo*, el teólogo Romano Guardini reclamaba una lectura que aceptara las reglas del sueño. Por ello al ver el retrato que le hizo Man Ray con «El enigma del día» de Giorgio de Chirico invertido, colocando a la derecha lo que en el original está a la izquierda, detrás de un Breton inundado por la oscuridad y una rara luz, medio echado y con unos ojos abiertos que parecen mirarnos aunque en realidad están soñando con la estatua en medio de la plaza, me pareció ver a Juan de Patmos tal y como fue representado en los Beatos, esos manuscritos de los siglos X y XI que recogieron en el siglo VIII el comentario de Beato de Liébana al Apocalipsis. Igual que Breton, Juan de Patmos está echado, con los ojos cerrados en este caso, y conectado por un hilo con un mundo otro, encerrado en un círculo, figura que muestra, como la mandorla, a la teofanía según las normas iconográficas de la época. En ese estado, entre el sueño y la vigilia, ascienden o descienden las imágenes, aquellas que Breton entendió procedentes del inconsciente y Juan de Patmos, como las recibidas de Dios. En la Edad Media fueron identificados como una única persona el Juan, discípulo amado de Cristo recostado en su pecho en la Última Cena, el Juan del cuarto evangelio, y el Juan que se fue a Patmos para allí recibir las imágenes apocalípticas. Juan de Patmos fue el modelo perfecto para una visionaria como santa Hildegard von Bingen, que necesitó fundamentar en las Sagradas Escrituras sus experiencias. El Apocalipsis era considerado desde san Agustín hasta Ricardo de san Víctor, testimonio ejemplar de las imágenes no creadas por la fantasía humana, sino de seguro origen divino. Por su parte, André Breton también tiene que recurrir al Apocalipsis para distinguir imágenes, como la de la tela de Rousseau con respecto a otras carentes de las «gestaciones misteriosas», justamente esas que despiertan «el sentimiento de lo sagrado». Breton no habla de Dios, sino de algo mucho más ambiguo como es «el sentimiento de lo sagrado» y se acerca a la blasfemia y con ella a la provocación, al comparar a la mujer desnuda en la selva con la Virgen de Cimabue, pero es claro que está jugando en el terreno de la religión.

Las imágenes que deberán alimentar el arte surrealista tendrán que referirse a un «modelo interior», manifestó Breton en su *Le surréalisme et la*

peinture [El surrealismo y la pintura], publicado por vez primera en 1928. A lo que luego agrega: «queda por saber qué hay que entender por “modelo interior”». Volvamos ahora a formular las preguntas: ¿qué es lo que hay que ver? y ¿cuál es el órgano que ve lo que hay que ver? A ambas preguntas responden las frases iniciales que abren su libro donde dice que «el ojo existe en estado salvaje» y que este puede ver «maravillas de la tierra a treinta metros de altura, maravillas del mar a treinta metros de profundidad»: esto es, todo aquello que no se puede ver con los ojos físicos. Y ahora no se trata de recurrir a procedimientos técnicos, sino que se trata de otra cosa, por mucho que aquellos nos hayan abierto a mundos ignotos. De lo que se trata ahora es de un ojo que pueda ver esas maravillas. Ese ojo es también *l'oeil hagard* siendo *hagard* un adjetivo que pertenece al lenguaje de la halconería y califica al pájaro «reacio a ser domesticado»; de ahí que hable también de «ojo salvaje», nos aclara la nota al texto de Étienne-Alain Hubert, añadiendo que Breton aprendió de Victor Hugo a asociarlo con la experiencia visionaria. Ese es el ojo al que los visionarios medievales se refirieron como «ojo del corazón», «ojo de la mente», «ojo interior» para distinguirlo de los ojos físicos. Es el ojo que alcanza a traspasar los muros, o que puede ver a treinta metros de altura o a treinta metros de profundidad. Es el ojo capacitado para ver lo invisible.

2. EL OJO INTERIOR

En la Edad Media se pensó en la existencia de sentidos interiores, distintos de los exteriores pero en perfecta correspondencia con ellos, es decir que a los cinco sentidos exteriores correspondían cinco sentidos interiores, siendo la vista el más privilegiado de todos. Algunas imágenes resultan muy aclaradoras de esta teoría que se impuso desde el siglo III con *Orígenes*. Me refiero a la miniatura del salterio de san Luis en que la inicial B genera dos espacios opuestos por los distintos modos de percepción. En la parte superior encontramos al rey David que desde una ventana mira el cuerpo desnudo de Betsabé, mientras dos doncellas la ayudan en su baño, algo que planteo en mi libro *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. El célebre pasaje bíblico sirve aquí para ilustrar la mirada con los ojos físicos: el objeto de la mirada es un cuerpo de una mujer que despierta la concupiscencia del *voyeur*. En el registro inferior, el paisaje naturalista se ha transformado en un fondo ornamental. Sobre una roca está arrodillado el rey santo, san Luis, cuyas manos están unidas en posición de rezo. Con los ojos abiertos,

mira sin embargo lo que no puede ser visto con los ojos físicos, tal y como nos indica la figura geométrica de la mandorla que separa lo que hay en su interior del resto. La mandorla, tal y como ha explicado la simbología, es la intersección de dos círculos, habitualmente identificados como tierra y cielo. Es un espacio intermedio en el que para hablar con Henry Corbin, los espíritus se corporeizan y los cuerpos se espiritualizan, es decir, que en ese espacio híbrido pues en él se encuentran la tierra y el cielo, lo inteligible adquiera forma sensible y la forma sensible se espiritualiza. Ese es, propiamente hablando, el lugar del símbolo. En el interior de la mandorla vemos a Cristo-majestad, sentado en un arco y sosteniendo la esfera del mundo en su mano izquierda. Esta teofanía fue así resuelta desde el siglo V, aunque se expandió con el arte románico para ocupar el ábside de las iglesias.

Esta misma duplicidad de ojos exteriores y ojos interiores es la que plasmó André Masson en su retrato de Breton de 1941: dos rostros de perfil, el de la derecha con los ojos abiertos, el de la izquierda con los ojos cerrados, y en medio las imágenes interiores que sólo pueden proceder de la imaginación o quizás de la memoria. Masson parece haber ejercido de cirujano, como diría Merleau-Ponty, abriendo el cerebro de Breton y mostrando su funcionamiento, del mismo modo que la percepción sensorial nos abre al mundo.

En cualquier caso, en el surrealismo se asentó la idea de que el ojo interior sólo puede despertar con la destrucción del exterior. Son dos imágenes fundacionales del surrealismo y una preciosa historia las que vienen a argumentar este hecho: en el collage de Max Ernst un hilo atraviesa un ojo, lo que no puede dejar de ponerse en relación con la imagen del rebanamiento de ojo de *El perro andaluz*. Como precisó Werner Spies, la cubierta de *Répétitions* de Paul Éluard ilustrada por Ernst, de 1922, es siete años anterior a *El perro andaluz*, y además en ambos casos no se trata tanto de un motivo sádico sino de la clausura del ojo exterior para activar el interior. La historia es la de Victor Brauner y fue Pierre Mabilie quien la contó en el *Minotaure* de 1939. En una reyerta con Óscar Domínguez este le lanzó un objeto punzante que lo dejó tuerto, algo que Brauner ya había profetizado con un autorretrato años antes del suceso en el que ya se había visto sin un ojo. Mabilie recogió el testimonio de Brauner según el cual el pintor afirmó que tras perder un ojo su creatividad se había incrementado inmensamente.

En el arte medieval, sobre todo en el arte románico, se alude a la potencia del ojo interior a través de la multiplicación del órgano, creando lo que Raffaele Pettazzoni denominó «figuras sembradas de ojos». Es así como aparecen los serafines en el ábside de santa Maria d'Àneu, con las alas

sembradas de ojos y mostrando un ojo en cada una de las palmas de sus manos. La pintura recoge la descripción del Apocalipsis según la cual los serafines estaban «llenos de ojos por delante y por detrás». También en la primera visión de Hildegard von Bingen en su primera obra revelada, *Scivias*, encontramos al pie de la montaña la figura sembrada de ojos: «Y delante de él, al pie del monte estaba una imagen llena de ojos en la que, a causa de aquellos ojos, no era capaz de discernir forma humana», que incluyo en mi libro *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Hildegard nombra a esta imagen o figura *Timor domini*, el mismo nombre que el filósofo y teólogo de la escuela victorina de París, Ricardo de san Víctor, utiliza para llamar a la imaginación en su tratado *Beniamin minor* de la segunda mitad del siglo XII, algo que recojo en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. En la obra de Hildegard esta figura inicial parece advertirnos que nada de lo que vamos a ver a continuación, tanto en las imágenes textuales como en las visuales, tiene que ver con los dos ojos físicos, sino que proceden de los ojos interiores. Multiplicación del órgano, desplazamientos o heterotopías constituyen los modos habituales para significar ese otro ojo a partir del cual acontece la visión. La absoluta otredad del ojo visionario quedó plasmada en una plancha de la *Histoire naturelle* de Max Ernst, la serie de *frottages* que creó el artista a partir de una experiencia visionaria. En *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, Juan Eduardo Cirlot alude a esta plancha diciendo que «Basta contemplar la serie de *frottages* de Max Ernst (obtenidas por transformación simbólica de imágenes logradas por simple frotamiento de materias distintas bajo un papel) para advertir la importancia del ojo desplazado en esta contemporánea iconografía que constituye la viviente paradoja de una “religión profana”». Max Ernst se presentó en *Escrituras* a sí mismo como un visionario y derivó sus mayores descubrimientos, el collage y el *frottage*, del despertar del ojo interior, o de lo que él denominó sus facultades visionarias. Por ello Max Ernst se autodefinió como «aquel que había visto». «Yo he visto» es la expresión repetida de un texto en el que se despliegan los más fabulosos paisajes. Su referencia al fenómeno visionario fue Arthur Rimbaud, quien en la carta dirigida a Paul Demy y fechada el 15 de mayo de 1871, hablaba de hacerse «el alma monstruosa», lo que equipara a «hacerse vidente» (*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant*) por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos (*par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*) apelando para tal fin todas las formas de amor, sufrimiento y locura.

3. ILUMINACIONES

En el año 1141 Hildegard von Bingen tuvo una iluminación que ella describió en su primera obra revelada, *Scivias*, como «un fuego deslumbrante» que «inundó mi cerebro todo y cual llama viva pero no abrasa, inflamó mi corazón». El texto se acompañó de una miniatura que recogió el suceso extraordinario. Lo hizo de un modo literal, representando «la luz de fuego deslumbrante» como lenguas de fuego, llamas, que penetran en su cerebro, ante la mirada asombrada del monje que introduce su cabeza en la celda. Este testimonio expresa algo que cae en lo inefable y para ello la mística tiene que recurrir a la imagen —«cual llama que aviva pero no abrasa»— aunque la visión de «una luz del fuego deslumbrante» que viene del «cielo abierto» constituya un suceso real. El efecto también se plantea como real: la comprensión inmediata de las Sagradas Escrituras. El acontecimiento posee un claro modelo bíblico que se encuentra en Hechos de los Apóstoles. Se trata de la llegada del Espíritu Santo, tal y como había sido anunciada por Cristo antes de su ascensión, en forma de lenguas de fuego que alcanzan a todos los apóstoles y a la Virgen. Esto sucede el día de Pentecostés, en que «vuestros jóvenes verán visiones y vuestros ancianos soñarán sueños», según las proféticas palabras de Cristo en el libro Hechos de los Apóstoles.

A partir de Hans Blumenberg y Alois Maria Haas podemos observar que la luz y el fuego pertenecen a un mismo campo metafórico. A Blumenberg debemos el despliegue de una metaforología como «la otra manera de decir» allí donde según Wittgenstein había que callar. A la inconceptualidad (*Unbegrifflichkeit*) responde la metáfora como, por ejemplo, la de la navegación por mar en tanto que expresión de la existencia vital o la de la luz como verdad y conocimiento. Iluminación es el término que sirve para aludir a ese conocimiento repentino. En una cultura de lo sagrado, como lo fue la medieval, la iluminación, como hemos visto, es un fenómeno pentecostal. En una cultura moderna, la iluminación continúa siendo una efectiva imagen para el conocimiento.

Si nos remitimos al tercer movimiento del Manifiesto según la estructura trazada por su editora Marguerite Bonnet, es decir cuando Breton discute con Pierre Reverdy, asistiremos a la producción de luz. Es el acercamiento azaroso de dos términos, lo que hace que surja una luz particular, la luz de la imagen dice Breton, «a la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida...». Diez años después, en el número 5 de *Minotaure*, Breton ilustró su artículo sobre *La*

beauté convulsive [La belleza convulsiva] con una imagen cuyo pie decía que esta era la imagen que se producía con la escritura automática. La luz de la que habla Breton nada tiene que ver con la luz natural, pues esa luz es la que nos traslada «a la más bella de las noches», «la noche de los destellos». El conflicto de luces no es aquí entre la luz natural y la luz sobrenatural, como sucede en el cortejo del Grial, sino entre la luz natural y la luz psíquica, la interior, encendida por la liberación del inconsciente y las asociaciones. Un año antes, en *Minotaure* 3-4, 1933, Man Ray había publicado una serie fotográfica de mujeres en las que captó su luz, como ocurre con la portadora del grial, al menos en la versión de Wolfram von Eschenbach, en cuyo cortejo la luz no procede del grial sino de la mujer. En el artículo sobre la belleza, Breton se refiere al amor, en concreto al amor único que procede *d'une attitude mystique* [de una actitud mística]. Esta consideración se adelanta cinco años al célebre libro de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* [El amor y el Occidente] que por vez primera planteó el amor cortés como un amor místico en estrecha relación con la herejía cátara. Aunque ya Walter Benjamin, en su artículo sobre el surrealismo del año 1929, entendió que el amor de *Nadja* estaba muy próximo al amor cortés y al amor de Dante y que «el libro de Breton está hecho para ilustrar algunos rasgos fundamentales de esa “iluminación profana”», según afirma Benjamin en «El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea». La iluminación profana no sólo transforma al individuo, sino al mundo. Es posible captar cómo de pronto todo el entorno se transfigura por el efecto de una «luz otra» y esa es la luz surrealista. Así la vio Louis Aragon en *Una ola de sueños*: la luz «a la hora en que arden las ciudades», la que «cae sobre el escaparate salmón de las medias de seda». Es este el otro manifiesto del surrealismo, *Ola de sueños* (*Vague de rêves*) también escrito en 1924 y publicado algo antes del manifiesto de Breton.

Esta aproximación del surrealismo a la mística ha tratado de hacer emerger lo que de algún modo está en el fondo de su estanque, esto es, la persistencia de lo sagrado. Que el surrealismo se declarara ateo, en contra de la Iglesia ortodoxa y del catolicismo imperante, no significa que careciera de un hondo sentimiento espiritual en que el espíritu, frente a todo dualismo, no está separado de la materia. La supresión del más allá supuso tal intensificación del «más acá» que no podemos sino pensarla como la irrupción de lo sagrado en el mundo de la vida. ✖

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN EL MUSEO PICASSO EL 15 DE OCTUBRE DE 2024.



Tentativa de agotamiento de la ciudad de Barcelona

[Fragmentos]

Pablo Martín Sánchez

Reus, Cataluña, 1977. Su libro más reciente es *Fricciones* (Acantilado, 2024). Cooptado en 2014, es hasta la fecha el único miembro español del Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle).

El proyecto *Tentativa de agotamiento de la ciudad de Barcelona* (o, en su versión extendida, *Tentativa de agotamiento textual y visual de la ciudad de Barcelona en diez plazas*), galardonado con una de las becas Premis Barcelona 2020 concedidas por el Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, se llevó a cabo a lo largo de un año (entre agosto de 2021 y julio de 2022).

A pesar de la provocativa ambición del título (Barcelona es inagotable, como cualquier ciudad que se precie), el objetivo del proyecto era intentar «agotar» en la medida de lo posible diez plazas de la ciudad de Barcelona (una por cada distrito), tal como hiciera el escritor francés y miembro del grupo de experimentación literaria Oulipo, Georges Perec, con su *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*, en la que se dedicó durante tres días seguidos a sentarse en distintos cafés de la plaza de Saint-Sulpice

de París y describir, con la precisión aséptica de un cirujano, «todo aquello que por lo general no se percibe, aquello de lo que no solemos darnos cuenta, lo que carece de importancia: lo que ocurre cuando no ocurre nada, sólo el paso del tiempo, de la gente, de los coches y de las nubes». Años más tarde, el escritor barcelonés Enrique Vila-Matas emularía el proyecto perequiano tomando como objeto de agotamiento la plaza Rovira de Barcelona, lo que daría lugar a dos artículos titulados «Tentativa de agotamiento de la plaza Rovira» y «Nueva tentativa de agotamiento de la plaza Rovira», que constituyen, probablemente, los dos únicos ejemplos de este tipo de escritura publicados en España hasta la fecha.

De hecho, la empresa perequiana (que acabó viendo la luz en forma de libro gracias a la audacia del editor Christian Bourgois) formaba parte de un proyecto más amplio titulado *Lugares*, al que el autor francés tenía previsto dedicar doce años de su vida y que consistía en elegir doce espacios de la ciudad de París y describirlos hasta el agotamiento, al ritmo de dos al mes (una vez de manera presencial y la otra de memoria). Perec metía luego los textos resultantes en sobres que fechaba y cerraba, sellándolos con lacre, con lo que al cabo de doce años habría reunido 288 sobres, 144 de ellos con descripciones realizadas en los doce lugares elegidos, mientras que los otros 144 contendrían las descripciones de los mismos lugares evocados. El proyecto se vio interrumpido al séptimo año y quedó incompleto, pero en marzo de 2022 la editorial francesa Seuil lo publicó, con el título original (*Lieux*). Los derechos en lengua castellana fueron adquiridos por la editorial Anagrama, que, en un estupendo golpe de efecto del destino, me encargó su traducción (*Lugares*, 2025).

En cualquier caso, más allá de inspiraciones e influencias, mi tentativa de agotamiento de la ciudad de Barcelona consistió en elegir diez plazas de la ciudad e intentar agotarlas textualmente, habitando cada una durante un día entero y consignando todo aquello que veía, oía y sentía, intentando radiografiar con la máxima fidelidad posible lo que sucedía a mi alrededor, desde lo más ínfimo hasta lo más íntimo, de lo infraordinario a lo extraordinario, sin olvidar nunca que el objeto de contemplación suele ser un espejo que dice tanto del sujeto que observa como del objeto observado. Esta perspectiva fenomenológica se combinó con una perspectiva antropológica y sociológica, pues la elección de diez plazas de diez distritos diferentes pretendía abarcar las «distintas Barcelonas» que hay en la ciudad, desde un punto de vista no sólo geográfico o urbanístico, sino también social, cultural y hasta económico. De ahí que la tentati-

va de agotamiento de las diez plazas tuviera un carácter pretendidamente holístico: a partir de la descripción de diez puntos concretos de la ciudad (elegidos atendiendo a factores como la diversidad, la interculturalidad o la interseccionalidad), lo que pretendía era ofrecer una imagen de Barcelona lo más completa y poliédrica posible.

A este intento de agotamiento textual se le sumó un intento de agotamiento visual: pedí a diez fotógrafos y fotógrafas (no necesariamente profesionales, aunque con un interés demostrado por el arte de la instantánea) que me acompañaran a cada una de las diez plazas y, mientras yo intentaba agotarlas textualmente, ellos se dedicaron a tomar fotografías siguiendo la misma premisa. Algunos me acompañaron también en la fase de localización e intervinieron activamente en la elección, mientras que otros prefirieron que fuera yo quien seleccionara la plaza que debíamos agotar.

Lo que sigue es una pequeña (aunque representativa) muestra, textual y fotográfica, del trabajo realizado.

DISTRITO DE SANT ANDREU

Plaza del Comerç

Jueves, 26 de agosto de 2021

Fotógrafo: José Ángel Prieto Reche (Reus, 1977)



La plaza del Comerç, en pleno barrio de Sant Andreu de Palomar, es rectangular y está flanqueada por la calle Gran de Sant Andreu, que la recorre de norte a sur. Por el este afluyen dos calles, la del Ajuntament y la del Doctor Balari i Jovany, que confluyen antes de desembocar en la plaza. Justo enfrente del banco en el que estoy sentado, la calle de Pons i Gallarza discurre en perpendicular hacia el poniente.

En mitad de la plaza hay una fuente de hierro colado con dos surtidores, coronada por una farola.

A mi espalda, en la cara este de la plaza, un enorme reloj encajado en un marco de madera marca el ritmo de la vida del barrio (no en vano, a esta plaza se la conoce popularmente como la Plaça del Rellotge).

Tentativa de inventario de los gestos o acciones que se hacen en la plaza: llevarse la mano al bolsillo, arrastrar un carrito de la compra, empujar un cochecito, rascarse el codo, hablar por teléfono (con o sin manos libres), leer el periódico, fotografiar, comprar el periódico, llenar un cubo de agua en la fuente, caminar, hablar, observar, sentarse, escribir (en el móvil o en una libreta).

[...]

En la puerta principal del Versailles, bajo el nombre del café, pone «1915»; no obstante, en la esquina con Pons i Gallarza hay otro cartel que reza: «Versalles, 1928». Preguntado al respecto, el camarero se encoge de hombros y dice que hay discrepancia de opiniones.

Cada vez caen más gotas. Intento proteger la libreta. El camarero me recomienda entrar. Le pregunto si no van a abrir los parasoles. Me dice que no. Intento aguantar un poco más, a ver si escampa.

Pasa un camión (Mercadona).

Pasa un chico en patinete eléctrico.

La lluvia es cada vez más intensa y hago caso al camarero: entro en el Versailles y me siento en una mesa junto al ventanal que da a la plaza. Cual Perek en el café de la Mairie.

DISTRITO DE SANT MARTÍ

Plaza de Font i Sagué

Martes, 14 de septiembre de 2021

Fotógrafa: Laia Quílez Esteve (Barcelona, 1978)



Me siento en la terraza del bar La Granjeta y pido un café con leche.

La plaza debe su nombre a Norbert Font i Sagué (Barcelona, 1874-1910), *geòleg, espeleòleg i escriptor*, según reza una de las placas que hay en la plaza. Antes de salir de casa he consultado su biografía en internet y he descubierto que fue el introductor de la espeleología en España, así como el responsable de la instalación del mamut de piedra que hay en el parque de la Ciutadella.

La plaza tiene la particularidad de estar yuxtapuesta a la plaza del Mercat: el pavimento, de baldosa rectangular roja, se extiende uniformemente de la una a la otra; los edificios de la cara norte se suceden sin solución de continuidad y sólo el salto en la numeración de los portales (del 5 al 25) da cuenta del cambio de plaza. En la cara sur, una calle innominada (pues se trata, en realidad, del perímetro de la plaza del Mercat) marca de un modo más evidente la transición de la una a la otra. Me pregunto si en Barcelona hay más casos como este, de plazas yuxtapuestas.

[...]

Dos chicas con vestidos rojos se despiden con un fuerte abrazo en la calle del Clot.

«¿Adónde vas?», oigo que una voz femenina pregunta a mi espalda. «A trabajar», responde otra voz femenina, también a mi espalda.

«Se ha quedado calvito», dice uno de los hombres que están sentados dos mesas más allá. «Hay un antes y un después de Bruce Willis», remacha.

Pasa en bici un repartidor de Deliveroo.

Pasa una chica de pelo azul en un patinete eléctrico.

Pasa un hombre con una camiseta de fútbol de Brasil (con el número 14 a la espalda), cojeando y arrastrando un carrito de supermercado lleno de libros.

(¿Por qué sigo fijándome en lo extraordinario y obviando lo banal?).

DISTRITO DE NOU BARRIS

Plaza del Virrei Amat

Lunes, 20 de diciembre de 2021

Fotógrafo: Òscar Martí Rubio (Barcelona, 1974)



A las 9:15, puntual, ha aparecido Òscar Martí. Hemos ido a desayunar a Il Café di Donatto, en la plaza Paul Claudel y me ha contado que lleva por aquí desde las ocho, tomando fotos con el móvil. También me cuenta una teoría que debe de ser muy conocida entre los amantes de la fotogra-

fía, pero que yo ignoraba: hay dos tipos de fotógrafos, los cazadores y los pescadores (si he entendido bien, los primeros van en busca de la foto, la provocan; los segundos esperan a que se produzca). Como ejemplo de fotógrafo-cazador me pone a Cartier-Bresson; como ejemplo de fotógrafo-pescador, a Robert Franck.

Según leí anoche en internet, la plaza del Virrei Amat se llamó durante la República plaza de Salvat Papasseit, en homenaje al poeta muerto en 1924. Queriendo compensar el agravio histórico, decido homenajearlo a mi modo con un caligrama:

Sentado en un banco
 . d
 r e
 a l
 j a
 t p
 i l
 S a
 n z
 a a
 C d
 e e
 d l
 al rop artne euq Virrei Amat, tomada
 l p
 o o
 s r
 l l
 e o
 r s
 o c
 p a
 r c
 e h
 c a
 e r
 m r
 o i
 j t
 e o
 d s
 e ,
 m

DISTRITO DE SANTS-MONTJUÏC

Plaza del Sortidor

Lunes, 9 de mayo de 2022

Fotógrafo: Pere Rovira (Barcelona, 1978)



¿Qué recordaré de esta plaza dentro de un día, de una semana, de un mes, de un año, de un lustro, de una década?

¿Recordaré que viniendo hacia aquí he pasado por otra plaza en la que había un cartel impreso que decía «Incluso las plazas más pequeñas, pero animadas y concurridas, ofrecen ingeniosas variantes o diversos escenarios a sus usuarios (J. Jacobs, 1961)»?

¿Recordaré que antes de venir he tomado un café en otra plaza con Bruno Montané, con quien intenté agotar la plaza de Joan Capri?

¿Recordaré que antes de venir he pasado por La Central y le he comprado a Pere Rovira *Yo hago la calle*, un libro de fotografía urbana de Joan Colom?

¿Recordaré la conversación que hemos tenido sobre la numeración de los portales de la plaza y sobre si el sentido de las agujas del reloj depende del punto de observación?

¿Recordaré que Pere se ha levantado de la mesa citando a un profe suyo de fotografía que decía *T'ho has de mirar tot moltes vegades*?



[...]

No sé si recordaré haberme sentado en la terraza del Soul Argentó, al otro lado de la plaza, donde las mesas son blancas y la publicidad es de San Miguel.

No sé si recordaré que Pere Rovira llevaba una camisa de cuadros rosas y azules, una gorra caqui y una barba tipo *maldon* o *walden* o *baldo*, que le recortó su amigo Dani.

No sé si recordaré que el nombre real de ese corte de barba es *balbo*.

No sé si recordaré que en La Croquetería comimos ocho croquetas y una tapa de bravas con pimientos del padrón y un pincho moruno colgado de un curioso soporte.

No sé si recordaré a la gaviota que contemplaba la plaza majestuosamente desde el techo de la caseta del parking.

No sé si recordaré la tranquilidad de esta plaza un lunes de mayo.

No sé si recordaré que en un momento dado pensé que el día de hoy podía titularse «Los lunes al sol».

DISTRITO DEL EIXAMPLE

Plaza Urquinaona

Jueves, 9 de junio de 2022

Fotógrafo: Albert Caturla i Viladot (Barcelona, 1977)



En un pasaje de mi novela *El anarquista que se llamaba como yo*, mi homónimo Pablo Martín Sánchez se dirige en estos términos a un hombre que pide limosna:

—Perdone, abuelo —le dijo a un anciano que pedía limosna con un parche de tela negra sobre el ojo izquierdo—, ¿la plaza Urquinaona?

—Está usted en ella, jovencito —suspiró el viejo, e hizo sonar como reclamo las cuatro monedas que tenía en el fondo de media cáscara de coco.

Dicho pasaje está inspirado en una anécdota personal que me ocurrió al llegar a Barcelona a los 18 años y que en algún momento le confesé a mi amigo y maestro Pep Anton Gómez, que empezó a llamarme a partir de entonces Míster Urqui. Hoy, casi un cuarto de siglo después de esta anécdota personal y más de un siglo después del episodio ficcional narrado en la novela, me dispongo a intentar agotar la plaza textualmente, con mi buen amigo Albert intentando hacer lo propio fotográficamente.

[...]

Cierro los ojos y escucho los sonidos que me rodean: los motores de los coches y de los autobuses, los cláxones, el piar de los pájaros, el bip de un mensaje de móvil, un martillo neumático, una radial, una sirena, voces, pasos, las ruedas de una bici, un silbido, una persiana. Escucho un ruido que no distingo, una especie de tintineo acercándose, abro los ojos y descubro que lo produce el entrecuchar de los tiradores de la cremallera de una mochila.

No paran de caerme encima las semillas desgajadas de los frutos de los plátanos.

La mujer (falsamente) rubia que había en mi banco ha sido sustituida por una chica (auténticamente) rubia que fuma tabaco de liar y bebe café en un vaso de cartón.

Pasa Albert por mi lado y me cuenta la constricción que se ha impuesto para hacer las fotografías: sólo pueden ser imágenes «indirectas» (reflejos, sombras). Intento hacer lo propio con mi escritura.

DISTRITO DE LES CORTS

Plaza de la Concòrdia

Sábado, 2 de julio de 2022

Fotógrafo: Xavier Ortells (Barcelona, 1979)



Si intentar agotar una plaza ya es tarea abocada al fracaso, intentar agotarla un sábado por la noche en plena fiesta roza lo temerario.

He llegado antes que Xavi y no esperaba encontrarme la plaza ocupada por un escenario y una barra de bar, ubicada junto a un gran cartel que reza «Plataforma Infantil y Juvenil de Les Corts».

En el escenario, una mujer pelirroja con un micro en la mano imparte una «clase abierta de rock & roll», según anuncia a los cuatro vientos, usando como *sparring* a un tipo barbudo y con camisa hawaiana.

Creo reconocer una canción de Elvis Presley, pero el Shazam me dice que se trata de *Rock Around The Clock*, de Bill Haley & His Comets.

[...]

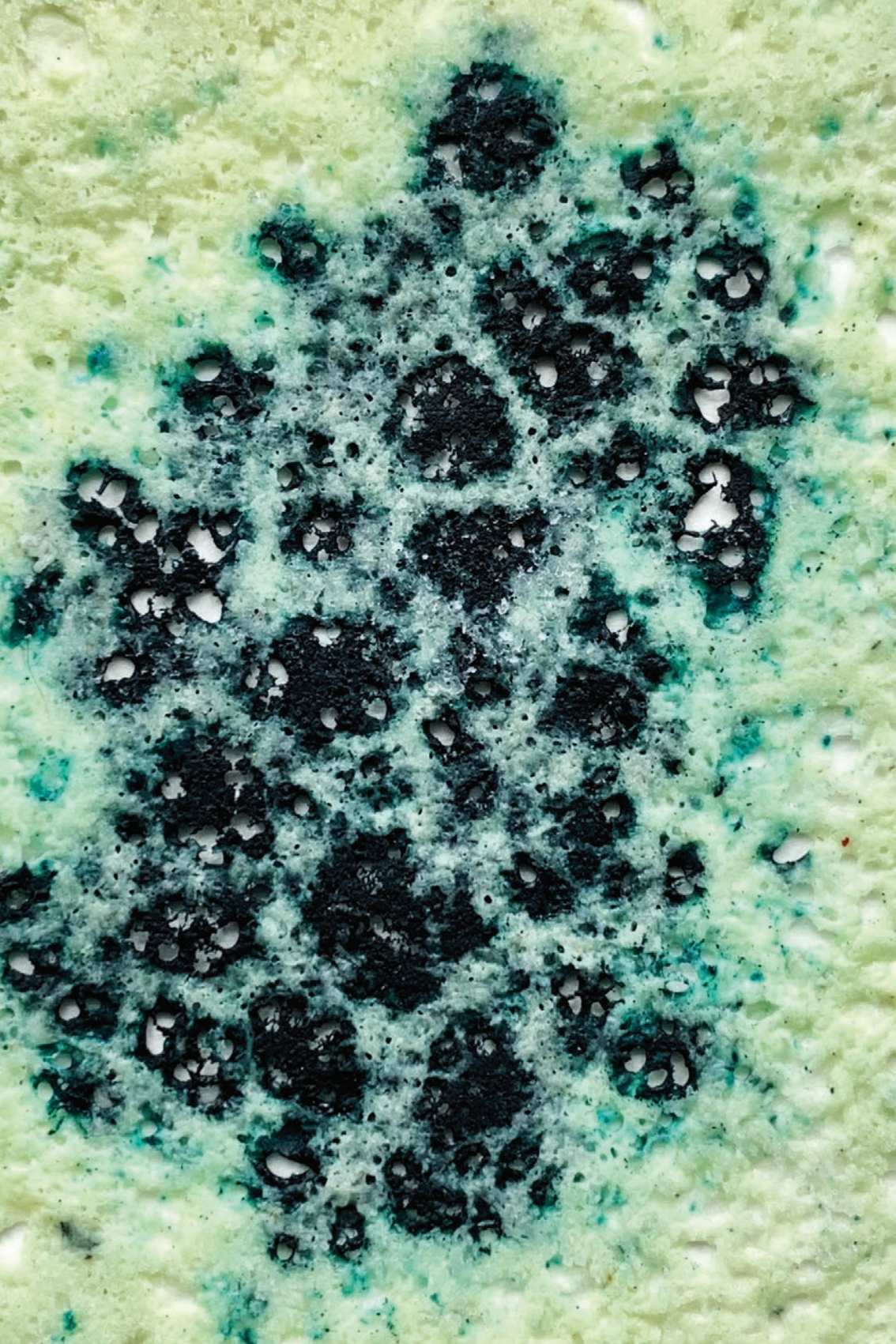
Los diablos ocupan el centro de la plaza y empieza el festival de fuegos, petardos y tambores. Se pierden por la calle del Remei y el centro de la plaza vuelve a quedar vacío.

Me siento en un banco que queda justo enfrente de la iglesia, al otro lado de la plaza, debajo de la farola de la canasta de baloncesto, ahora ya encendida: la luz que arrojan las tres bombillas es cálida y acogedora.

[...]

El reloj de la iglesia marca las 22:35.

Al otro lado de la plaza se sitúan los diablos. La tensión se palpa en el ambiente, como si estuviese a punto de desencadenarse una batalla. «¡Parampampá, parampampá!», grita la *cap de colla* y empieza la batucada. El banco tiembla, la libreta tiembla, los pies me tiemblan, noto el compás dentro de mi cuerpo, se acercan los diablos con su fuego, los tamborileros retroceden y me acorralan, subo los pies al banco para que no me pisen, recojo las mochilas, la mía y la de Xavi, no dejo de escribir, huele a pólvora, las mazas pasan rozándome, noto el olor de los cuerpos, sobre todo no parar de escribir, un tamborilero me mira y me sonríe, empiezan a alejarse, el peligro ha pasado, vuelvo a bajar los pies del banco, aparece Xavi, me hace una foto, se acerca por detrás al grupo de tamborileros, les hace varias fotos, acaba la batucada, el público aplaude, me libero y grito: «¡¡Uuaaaahhh!!». ■



Tu nombre

Juan Bautista Durán

Barcelona, Cataluña, 1985. Su libro más reciente es
Tantas cosas dicen (Editorial Comba, 2020).

Así eres tú, aunque por el nombre no tendrías por qué ser de esta u otra manera. Te gusta que sea uno común, ninguna finura o extravagancia de esas que alarman al más pintado, para nada, un nombre que luce con sólo añadirle una sonrisa convincente. Lo comprobaste cuando te contrataron en el trabajo. «El puesto es suyo», te dijeron, o tal vez «tuyo», en un tono firme que te resultó a un tiempo gracioso y relajante. Y es que así eres, interpretas las cosas a tu manera; cada tono y cada situación te dan unas sensaciones de lo más dispares: lo mismo imaginas tras un solo hecho el rugido perezoso de un felino pidiendo espacio y obediencia, que el canto dulce de unos pájaros o incluso la llamada ululante de un cetáceo. Todo depende de la voz y la mirada que adviertas.

No menos importante es el momento. Lo sientes ahora que recorriste las cortinas y, metida de nuevo en la cama, observas el impacto de la lluvia contra los cristales. Pasan unos minutos de las ocho y cuarto. Lo ves en el reloj, desplegado en la mesilla de noche. Casi seguro que el sol no conseguirá abrirse paso entre las nubes. Hay tantas en el cielo que a poco que asomes la cabeza te entran unas ganas incontestables de esconderla bajo las sábanas. Te dejas llevar por la cadencia y el eco de las gotas en su golpeteo, una tras otra, como sopapos. Se deslizan en una carrera que unas veces las une, en otras las frena y sólo en unos pocos casos logran desmarcarse hasta al final, allí donde el marco de la ventana ha de escupirlas o absorberlas. Es imposible saber esto, habría que estar del otro lado, como en el interior de la carrera. Y toda carrera es un temblor. Para conocer su verdadero fin hay que ser parte de ella, de su propio espesor, participar en ese rifirrafe veloz y líquido y en el fondo desigual. De lo que se trata es de medir las diferencias, distinguir en ese cuerpo uniforme la parte que vaya a sacar la cabeza para hacerse con la victoria. Lo ves y te estremece. Suspiras profundo según te revuelves en la cama, para recuperar a los pocos segundos la posición anterior.

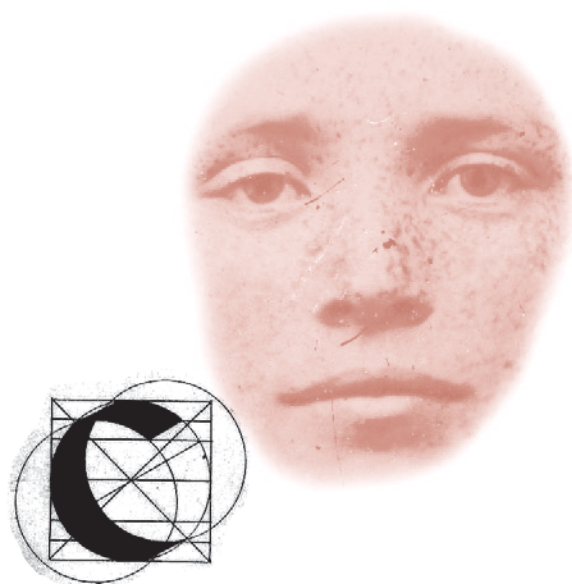
Sólo tienes la nariz y los ojos a la vista, además de la cabellera, que se desparrama por la almohada tapándote las orejas. Diste con el espacio y la tensión adecuada para las piernas, tan a gusto, sí, que no eres consciente de la verdadera naturaleza del momento y de cuanto lo envuelve, de si alguien, por asomo, alcanzó a decir algo. Lo único que te distrae son esas líneas que dibujan las gotas en su carrera por el cristal, con sus cambios de ritmo y dirección, gotas caprichosas que acaso jueguen en la superficie por la que se deslizan y que, para tu asombro, han de formar la primera letra de tu nombre. Te incorporas para ver cómo se escurren siguiendo un semicírculo casi perfecto, en el que se aprecia la letra C. Si bien bajan en una línea más o menos recta, al alcanzar determinado punto, el más elevado de la C, inician el semicírculo. Una mera casualidad, tal vez, a la que quisieras sacarle una foto, pero el móvil... ¿Dónde está el móvil? Nunca lo tienes a mano cuando lo necesitas. No se puede contar con él. Las cosas se esfuman entre que lo buscas, lo abres y tratas de recuperar la posición original.

¿Por qué una C? Podrías haberte llamado de otro modo, un nombre que empezara con la A, la B, la F..., si es que letras no faltan, aunque pocas más habría alcanzado a dibujar la lluvia. La I o la Z, quizá la J. No te gustan demasiado, en realidad, mientras que la C te parece una buena letra, fácil de pronunciar y bastante común. Hay muchos nombres que empiezan con ella —

Carlos, Camila, Celia—, nombres que quizá valores el día que vayas a tener un hijo. Todavía no, eres joven y además está el trabajo, una imposición tan vital como este instinto que en momentos sientes crecer y te apechuga y al que no vas a renunciar, eso no, no vas a negarte la posibilidad de formar una familia y de ser en otros seres al igual que las gotas se desgajan en otras gotas que luego aumentan de tamaño, avanzan y más adelante se desgajan a su vez. Este deseo lo sientes con mayor viveza al mirar el oso de peluche que tienes en un estante del dormitorio, uno mediano y de color marrón, con un lazo azul en el cuello, que te regaló el abuelo cuando eras bebé. Dormiste con el osito hasta pasados los doce. Te daba confianza. Seguridad. Y por eso, pese a que su tacto entre los brazos ya no lo tienes presente, lo has llevado siempre contigo. En toda casa donde has vivido y todo cuarto donde pusiste una cama, buscaste asimismo un hueco para el osito.

En este le reservaste la esquina de un estante con una docena de libros y un par de fotos. En una de ellas está tu abuelo fumándose un puro enorme. Es una de las poses en que mejor lo recuerdas, jovial y con el puro en la boca, siempre así, pese a que las cosas vinieran mal dadas. «Vales un imperio», te decía. Y tú, que no distinguías si aquello era una prenda de vestir, una situación política o qué diantres sería, tenías bastante con el tono en que te lo decía para entender que un imperio era algo superior, excelso, puede que de otro mundo. Te sonrojaba un poco esa palabra. Y viendo al abuelo en la foto, sus rasgos unidos a ese puro que parece a punto de salirse del marco, es como si todavía lo pudiera repetir, ahora, ya mismo: ¡vales un imperio! Te agarras a la almohada con un gesto similar a cuando estrechabas de pequeña el oso de peluche, más cerca del estrujón que del abrazo, descargando en ella un leve escalofrío. Es grata la mañana, tan grata que no deja de ser rara y sin embargo prefieres evitar ese pensamiento. Dejas que los ojos cedan al peso de los párpados y, sin soltar la almohada, sientes como si de veras te estuvieras yendo al otro lado de las cosas, donde la funda de algodón tiene el tacto amoroso del osito y las gotas son imperios que el abuelo maneja a su antojo.

Su nombre empieza con la letra A, un nombre clásico que no hace falta apuntar. Lo conoces porque así debe ser, pero jamás lo llamaste por el nombre, tan sólo «abuelo», que es como quieres que te llamen el día que tengas hijos, en tal caso «mamá», y si un día estos te dan nietos, pues «abuela». Nada del nombre de pila, y no porque te disguste, no es eso, es sólo que te contraría la gente que lo emplea para dirigirse a sus padres o abuelos. ¡No, no y no! No concibes a un renacuajo salido de tu vientre llamándote por el

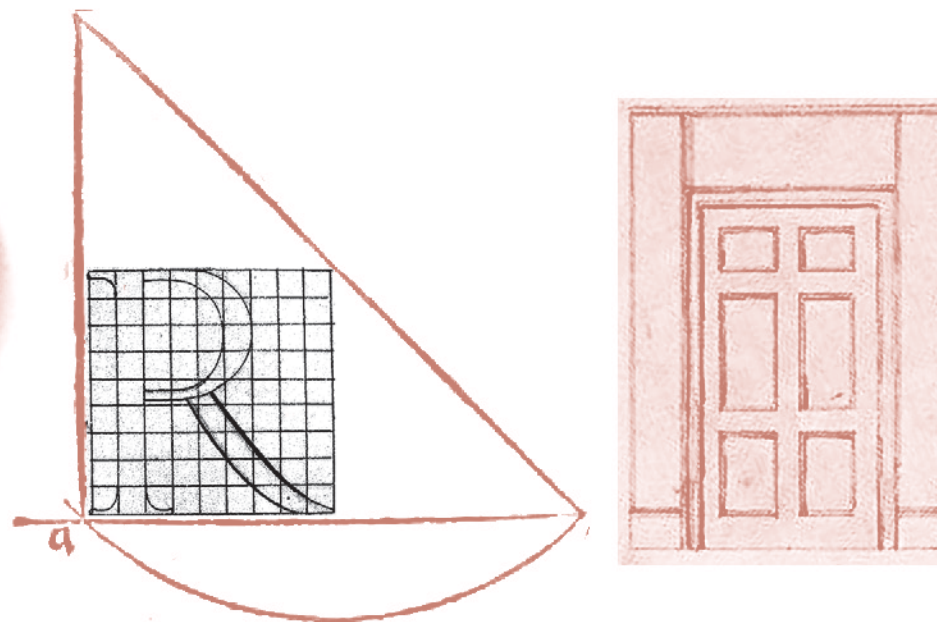


nombre, como si tal cosa, como si fuerais meros conocidos; tiene que ser... ¡terrible, una aberración! Haces la almohada a un lado, casi rechazándola, entre el revoltijo de sábanas que queda a tu izquierda. Te das cuenta de que tú también tienes una A en el nombre, salvo que en la segunda posición, después de la C, lo que le confiere una notable fuerza oclusiva. «Ca», tal cual. Lo pronuncias varias veces, mezclándose el eco sordo del cuarto con la cadencia de la lluvia.

—Ca —dices.

—Ca —otra vez.

El reloj marca las nueve menos diez. Llevas de esta guisa por lo menos desde las doce de la noche, ora para aquí, ora para allá, incapaz como eres de dormir en una única posición. Te mueves y volteas todo el rato, y de vez en cuando sueltas algunas palabras. Lo sabes tanto por tu familia como por quienes han compartido cama contigo. Todos coinciden —«No paras quieta, chica»—, un hecho que te confunde y que quisieras achacar a los imperios. La distancia entre lo que estos debieron de significar para el abuelo y lo que hoy significan para ti, piensas, es una medida del tiempo. ¿Serán bienvenidos en su seno los que, como tú, habláis en sueños? Frases enteras



llegaste a soltar. Y te fastidia, sí, te molesta no saber qué dices entonces. Claro que lo mismo pudieron engañarte. A ciertas personas preferiste no creerlas, no dar crédito a las zarandajas que tras haberles prevenido te contaron a la mañana siguiente, casi un chiste, que empezaba siendo simpático y a cada palabra perdía pie. «¡Quiero tener un hijo!», por ejemplo. Aunque este sentimiento es más reciente y por ahí no te tomaron el pelo, por ahí sólo la lluvia, que no cesa y te lo está avivando. El contacto con las sábanas de repente es más sutil, casi una caricia, un roce en la piel que agudiza tu sensibilidad y de nuevo te estremece. Reconoces en el lado izquierdo de la cama el olor de tu chico. Su pelo, su aliento, su tersura..., una presencia a la que te hiciste y ahora extrañas. La compañía que al principio rehusabas pronto se volvió necesaria. ¿Dónde se habrá metido?

Os conocisteis antes de tu cambio laboral, aunque fue entonces cuando decidisteis juntaros, meses más tarde, después de darle vueltas a los códigos y las posturas que erais capaces de adoptar, probando no tanto las virtudes de vuestro amor cuanto sus defectos. Tuvo que percatarse él de que por las noches no paras quieta, por cansada que estés, un movimiento constante al que de pronto añades palabras. «El abuelo ya no está», dijiste en una de esas, seguido de un sollozo. «Te quiero, abuelo». Tal fue tu rotundidad que

el chico se quedó medio desvelado. Al despertar te preguntó por el abuelo y enseguida comprendiste lo que había pasado. «¿He hablado mucho?», dijiste con un mohín. «Ah, no te preocupes», dijo él. «Supongo que ahora tendré que hablarte del abuelo —dijiste ante la presencia todavía misteriosa de vuestra desnudez, para añadir—: En verdad es un novio que tuve y al que amé con locura, al que más, uf... Todo el mundo lo conocía como el abuelo».

El rostro del chico empalideció y tú soltaste una risotada feliz, embusteramente, antes de que él se sintiera forzado a decir nada. Así eres tú. Te gustaría volver la vista ahora hacia la puerta del dormitorio y descubrirlo allí, bajo el dintel, aún en pijama y dispuesto a volver bajo las sábanas. Te encanta estrujarle el pelo por la mañana, pasar por él tus dedos cual enormes púas confiriéndole un aire selvático, de cedros y lianas y helechos que se unen y desmelenan, hasta que él te mira y achicando los ojos te da un beso de buenos días. «¿De verdad no hubo uno que, uf, te volviese loca?». No vas a responder a eso. A su lado empezaste a sentir una auténtica curiosidad por esas carreras que de tarde en tarde tienen lugar en tu interior, saber si al llegar los participantes a la meta tu cuerpo habrá de absorberlos o escupirlos, al igual que los cristales cuando llueve. En ese juego de piernas cruzadas y brazos enmarañados, de besos que se precipitan entre palabras veladas y un espasmo final al que te dejas llevar, nunca te da tiempo a prestar atención a cuanto sucede en tu interior. El espasmo envuelve el momento de tal manera que lo demás da igual. No sabes siquiera si el alarido que lo suele acompañar fue interior o lo exhalaste de veras. Entonces ya es el silencio, el mismo que tratas de calibrar tras algún ruido que te indique por dónde anda él, si en el baño, por el pasillo o en la cocina, desayunando ya. Es en vano: la casa está en silencio, salvo la vaporosa caída de la lluvia y este ronroneo con el que finges desperezarte.

Lo ves a él cuando piensas en tu interior, siempre es así, especie de borrasca dulce y fértil, cuajada de tempestad. Y ya va siendo hora, te dices, son muchos años los que lleváis juntos como si el tiempo se hubiera detenido. Lo llamas. Serán tres veces en total, la primera en un tono de voz discreto, casi susurrando el nombre, acaso un pájaro; la segunda más alto, acaso un perro; la tercera a voz en cuello, acaso un león. De vuelta no recibes sino el eco amortiguado de las paredes, tu propia voz.

—¿Ramón?

Tantas veces has repetido su nombre, este sí, de un modo al mismo tiempo rutinario y variado, que de buenas a primeras no habrías acertado a decir cuántas letras tiene. Son menos que el nombre del abuelo, apenas dos

sílabas. No te viene mal eso. Te gusta que la inicial sea la R, con su sonora elasticidad, una letra que da juego y en la que sientes que se puede confiar, más aún que en la A. Si tuvieras que levantar un imperio lo harías antes con la R que con la A, o al menos eso crees, una forma quizá de no pensar en otra cosa, dónde se habrá metido Ramón, por ejemplo, tan sigiloso que sus movimientos quedan atenuados. La posibilidad de que le haya pasado algo la sientes muy remota, alejada de este despertar que acaso te esté afectando a ti. Percibes en las sábanas el rastro de la noche y la sobria porosidad de Ramón, con sus cinco letras, las que conforman su nombre. También el tuyo tiene cinco letras, tu nombre corto —se desparrama como el pelo, si no, y te da la impresión de que nunca concluye—, con una R sorda en medio que hace las veces de apoyo discreto entre el principio y el final.

El semicírculo de la ventana ya desapareció. En su lugar se aprecian unas líneas que bajan y se cruzan, pocas que se unan. Te parece feo esto, que ya no intenten hacer nada juntas y cada nueva gota vaya por su cuenta. Habrían podido formar una R, una figura cercana a ella, piensas, sin ser consciente aún de que la lluvia te ha llevado a reunir las letras de tu nombre. Ya tienes tres: la C, la A y la R. Es al desviar la vista hacia la mesilla de noche y ver los objetos que hay en ella cuando caes en la cuenta. Junto al reloj desplegado está la lámpara y una caja de pañuelos, los pendientes que te quitaste anoche y una foto en la que sales con Ramón. ¿La primera que os sacaron juntos? Tú medio de perfil y él de frente, rodeándote la cintura con el brazo derecho, se os ve con otras personas alrededor en una coctelería del barrio que ya cerró. Hoy recibe otro nombre y, siendo todavía un local de copas, muy distinta es su imagen y la gente que lo frecuenta, dentro del incesante cambio que viene experimentando la ciudad. Os atraía de ese lugar no sólo aquello de mostraros en público, buscando una aprobación en la mirada ajena, sino también la música en directo y una cuidada decoración casi imperial. Claro que eso lo piensas ahora. Hay conceptos que cuesta asimilar, aunque en el fondo sean básicos, simples, y cuando al fin lo hacemos fingimos haberlos comprendido en su totalidad. El amor es otro de esos.

Miras la foto con cariño, como muy metida en ella, a punto incluso de escuchar la trompeta y el piano, los primeros compases de un tema en el que se entrevera la voz pausada de Ramón. Quisieras abrazarla, atraerla hacia ti. Es en su tono como te viene a la mente el nombre de la coctelería, con la barra, los sofás y el falso piano de cola que ocupaba un rincón entero de la sala principal. Servía luego para que la gente apoyara sus copas. O'Harris,

así se llamaba. En su insignia sobresalía la O apostrofada, que junto a la H pretendía mostrar una admiración sorpresiva —O'H—, esto es, lo estás recordando y no puedes evitar la sorpresa: te lleva a la siguiente letra de tu nombre. Lo pronuncias tumbada boca arriba, dices «Caro», al tiempo que las sábanas se te escurren y sientes los hombros y parte de los brazos descubiertos, así como el nacimiento de los pechos. Les diriges la vista con el íntimo desencanto de que ni las sábanas ni el pelo los cubran, tampoco el cuerpo de Ramón, a quien deseas con su brazo caliente. Pero sólo está la lluvia, cuyo frescor húmedo poco a poco ha de abarcar tus pechos.

Tiras de las sábanas para devolverles el calor. Son ya las nueve y media de la mañana. Podrías interpretar esta foto de distintas maneras, pero lo único que se te ocurre son pensamientos bonitos, buenos momentos junto a Ramón, canciones que os incluyen y el recuerdo de esos sillones robustos y acolchados en los que tan cómoda estabas. Que eran fuera de serie, dijiste una vez, tales fueron tus palabras, y al cierre del local quisiste reclamarlos. Pero Ramón no, Ramón te frenó. En la foto hay quienes están sentados en ellos, detrás de vosotros, mientras que otros permanecen de pie en una sempiterna conversación de la que ya casi formas parte, pese a no saber quién es nadie. Tampoco tienes claro quién os pudo sacar la foto. Algún amigo tendría que ser. Puede incluso que os la sacara con una cámara en vez de un móvil y que por eso la revelarais y le pusierais un marco. ¿Cuánto hará de eso? Seguro que Ramón lo sabe, siempre tuvo mejor memoria para estas cosas, es de una precisión que a veces parece una hoja de cálculo. Te sonríes pero sabes que es cierto. Y como lo sabes, sonríes.

A la última letra de tu nombre no hace falta que nada te lleve, te basta con pronunciar el resto. Presientes que Ramón lo pronunció hace un rato —«Carol, mi amor»—, una impresión que gana cuerpo y que, para tu desespero, ha de confirmarte el día de la semana en el que estás despertando —«Tienes que levantarte, no vayas a llegar tarde, yo voy saliendo»—, el único que empieza con la L. Y lo que esto significa. Lo mejor será que mantengas la calma. Asíate, vístete despacio y trata de desayunar algo. En la oficina lo van a disculpar, estate tranquila, esto le puede pasar a cualquiera. No va a suponer todavía la caída de ningún imperio. ✖

Dany Laferrière y las metáforas del exilio

Amin Maalouf

Beirut, Líbano, 1949. Su libro más reciente es *El laberinto de los extraviados* (Alianza Editorial, 2024).

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

A las tierras de América de donde usted viene, Señor, siempre las hemos querido tanto en esta Compañía, como en este país. Nueva Francia, Santo Domingo, Quebec, Canadá, Haití... ¡Tantas afinidades! ¡Tantas reminiscencias! ¡Tanta pasión recíproca! ¡Tanta fidelidad!

Y sin embargo, ¡cuántos encuentros perdidos! Como aquel que estuvo a punto de tener lugar en la época de la Revolución, que habría cambiado muchas cosas para Haití, para Francia y sin duda también para toda la humanidad, pero que terminó, por desgracia, en remordimiento y amargura.

En agosto de 1789, durante las semanas que siguieron a la toma de la Bastilla, la Asamblea Constituyente adoptaba la primera *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, y de inmediato se planteaba con insistencia la cuestión de la esclavitud en las colonias. ¿No debía abolirse

de inmediato? Desde el momento en que se había proclamado: «Todos los hombres nacen y permanecen libres», la cuestión debía de haberse concretado. Pero los colonos que dominaban su isla, entonces llamada Santo Domingo, enviaron a París representantes para advertirles a Danton, Mirabeau, La Fayette y los demás de que, si alguna vez se les privaba de su mano de obra gratuita, sus plantaciones azucareras dejarían de producir y Francia se arruinaría. Una amenaza que asustó a las sucesivas asambleas y las llevó a aplazar una y otra vez su decisión. La población negra, decepcionada y exasperada, terminó por tomar las armas.

Nos encontramos así con dos revoluciones frente a frente, una en Santo Domingo, otra en la metrópoli; una nacida a raíz de la otra, pero surgida también en reacción a las carencias de la otra. Y fue en un clima de extrema tensión a ambos lados del Atlántico que la Convención Nacional votó finalmente, el 4 de febrero de 1794, a favor de la abolición total de la esclavitud en todas las posesiones francesas.

La rebelión negra tenía entonces, en la persona de Toussaint Louverture, un dirigente fuera de lo común. Habiendo conquistado toda la isla, se negó a dejarse manipular por Inglaterra o España y, contra la opinión de sus lugartenientes, le propuso a París una alianza. Incluso tuvo el valor moral de invitar a los colonos blancos a regresar a Santo Domingo para contribuir a su reconstrucción. «Toussaint, aunque vencedor, modesto en sus éxitos», dirá más tarde Lamartine en una obra que le dedicaría.

Sólo él, entre los dirigentes políticos de su época, creía profundamente en la importancia excepcional del instante que se vivía: una gran nación europea que se rebelaba contra el orden establecido, que abolía los privilegios, que abolía la esclavitud proclamando el principio de igualdad entre todos los hombres, sin distinción de color; y al mismo tiempo, una nación negra durante mucho tiempo oprimida, que alzaba la cabeza, tomaba su destino en sus manos, luchaba, se liberaba por sí misma. Un mundo nuevo parecía estar naciendo, más justo, más fraternal. Más humano.

Un epílogo deslumbrante para el Siglo de las Luces. Y no es por casualidad, evidentemente, que viéramos en aquellos años al frente de las tropas francesas en Italia, en Egipto y en Flandes, a un general negro, Dumas, nacido como usted, Señor, en el sur del actual Haití. «Los ojos de mi padre se abrieron en la parte más hermosa de esta isla magnífica... cuyo aire es tan puro que ningún reptil venenoso podría vivir en ella», escribirá su hijo Alexandre, cuya obra —especialmente *El Conde de Montecristo*— está llena de alusiones codificadas de la epopeya paterna.

Por desgracia, fue Bonaparte quien puso fin a este episodio tan prometedor. En 1802 restableció brutalmente la esclavitud en las colonias y envió un cuerpo expedicionario para reocupar la isla. Toussaint Louverture fue vencido, apresado por traición y deportado a la metrópoli, donde debía morir en prisión al cabo de unos meses.

¿Una victoria para el futuro emperador? No, una debacle, una triple debacle —militar, política y moral. Mientras el héroe de Santo Domingo languidecía de frío y de tristeza en un fuerte del Jura, una nueva revuelta estallaba en la isla, mucho más violenta, y esta vez radicalmente antifrancesa. Las tropas venidas de la metrópoli fueron derrotadas; numerosos colonos, masacrados; la independencia, proclamada; y el país, rebautizado como Haití.

Años más tarde, tras haber sido él mismo vencido y exiliado, Napoleón expresará en *Memorial de Santa Elena* su remordimiento por la manera en que había actuado. «Fue un gran error haber querido someter a esa colonia por la fuerza; debí contentarme con gobernarla a través de Toussaint...». Tenía tanto más que reprocharse esa falta cuanto que la había previsto, dirá él, que era contraria a su voluntad; según sus propios términos, no había hecho sino «ceder a las quejas de los colonos».

Si he querido extenderme sobre esta cita perdida, no es para denunciar el extravío de los hombres, su rapacidad o su inconstancia; no hay ningún mérito en indignarse dos siglos después de los hechos. Pero las consecuencias de esas peripecias lejanas siguen con nosotros. Haití nunca se ha recuperado completamente de ese trauma inicial. Por supuesto, pudo ganar su independencia con gran esfuerzo, convirtiéndose en la primera república negra de la era moderna, y en la segunda nación de América en liberarse después de Estados Unidos. Los haitianos siempre han estado orgullosos de ello, y con razón. ¡Pero qué arduo ha sido el camino! ¿Nos imaginamos lo que debió ser para una nación negra dar sus primeros pasos en la escena mundial del siglo XIX, cuando todas las potencias europeas, empeñadas en la adquisición de colonias, tenían como doctrina que los pueblos de color, como se decía entonces, eran incapaces de gobernarse por sí mismos?

En el relato que usted ha consagrado al gran terremoto de 2010, y que se titula *Todo se mueve a mi alrededor*, dice que se infligió un castigo ejemplar a los haitianos durante doscientos años. Un castigo, en efecto; una venganza se podría decir. Que ellos han soportado con dignidad, a menudo incluso con gallardía. Han sabido dotarse de una gran literatura, de una tradición pictórica única, de una trayectoria rica en epopeyas, de un

universo poético, de un ámbito místico, de una identidad fuerte y singular. Pero constantemente en el sufrimiento, en la angustia, en la tragedia. Y más de una vez a lo largo de su historia han tenido que soportar dirigentes caprichosos o perversos.

El hombre que gobernaba el país cuando usted vino al mundo, en abril de 1953, era el general Magloire, llegado al poder por un golpe de Estado militar tres años antes. En retrospectiva, y después de todo lo que ha ocurrido desde entonces en Haití y el resto del mundo, su régimen nos parece ahora casi benévolo; pero quienes vivían bajo su autoridad lo juzgaban tiránico, y su propio padre había pasado a la clandestinidad con un puñado de camaradas, para luchar por su caída. Era la época en que comenzaba la revolución en la isla vecina de Cuba, con personajes destinados a la celebridad como el Che Guevara o los hermanos Castro. Pero la rebelión de su padre fue infinitamente menos violenta. Incluso ocurrió que su madre fuera al monte a llevarle ropa limpia, porque él se empeñaba en conservar su elegancia. En *El enigma del regreso*, usted lo describe a partir de una foto de aquella época: el cuello de la camisa bien almidonado, los botones de nácar, los zapatos bien lustrados, la corbata ligeramente suelta. «Un revolucionario es ante todo un seductor», comenta usted.

Se llamaba Windsor Klébert Laferrière, y exactamente así fue como lo bautizaron a usted. No tenía más que 24 años cuando usted nació, pero ya se hablaba mucho de él. Un joven airado, audaz, ambicioso, combativo, se había convertido en símbolo de la resistencia al régimen militar. Que empezaba, por lo demás, a dar señales de agotamiento. La población exigía elecciones libres, y el General-Presidente, incapaz de afrontar el descontento, no tuvo más opción que dimitir.

Siguieron unos meses tumultuosos, durante los cuales se sucedieron varios jefes de Estado interinos, varias coaliciones gubernamentales, con negociaciones, forcejeos, rumores de atentados... Se preparaban febrilmente las próximas elecciones presidenciales, y no menos de 34 partidos políticos estaban en la contienda. Su padre había fundado el suyo propio, lo que le permitió formar parte durante algunas semanas de uno de los gobiernos provisionales. Pero aún era demasiado joven para desempeñar un papel protagónico. En la arena había luchadores mucho más influyentes, entre ellos, un médico de buena reputación que parecía el más indicado para restaurar la confianza. Se presentaba como protector de los pobres, casi como un padre; sus partidarios lo apodaban *Papa Doc*. Antes de convertirse en un nombre asociado al horror, esas tres sílabas querían ser



afectuosas y tranquilizadoras. Todos conocen el resto de esta lamentable historia, no me detendré en ella; debo sin embargo evocar la manera en que esta situación marcó su vida y la de los suyos.

El doctor François Duvalier fue elegido triunfalmente como líder del país en septiembre de 1957 y, al comienzo de su reinado, quiso mostrarse conciliador. Vinculó el poder con jóvenes activistas que se habían destacado en la lucha contra el régimen caído. Su padre se convirtió en alcalde de la capital, Puerto Príncipe. Pero sólo permaneció unos meses en el cargo; siempre impetuoso y temerario, comenzó a cuestionar públicamente las orientaciones del nuevo presidente. En aquel tiempo, Duvalier aún no tenía las riendas del poder lo bastante firmes como para mandar asesinar a sus opositores. Se contentó con apartar al rebelde nombrándolo cónsul en Génova.

Transcurría 1958, usted tenía cinco años, demasiado joven evidentemente para comprender que su familia acababa de ser dismantelada para siempre. Su padre no volvería jamás a pisar su tierra. Iría a la deriva, sin rumbo, sin destino. En teoría, ahora era diplomático, pero ese estatus no significaba nada: no se reconocía en el gobierno de su país, del cual pronto dejaría de recibir salario alguno. Y lo más frustrante para un hombre como él, de temperamento ardiente, era que no podía ni siquiera oponerse de manera abierta al régimen, ya que Duvalier retenía a su familia como rehén: a su esposa, a su hija y a usted, su hijo; no estaban encarcelados, pero estaban bajo su control.

Fue por usted, ante todo, que sus parientes se angustiaban. «Olvida a tu marido», aconsejó a su madre una de sus hermanas, «es a tu hijo a quien debes proteger, es él quien está en la guarida de la bestia». Su mayor temor era que algún miliciano celoso, un *tonton macoute*,¹ quisiera desquitarse con usted que llevaba el mismo nombre y apellidos que el opositor desterrado.

La solución que encontró su madre fue enviarlo a vivir con sus propios padres, en Petit-Goâve, una ciudad de provincia de las más antiguas de la isla, situada al suroeste de la capital. Un día, lo llevó a la estación de autobuses para confiarlo a un camionero que había sido su compañero de escuela, Gros Simon. ¿Le molestaría llevarlo a casa de sus abuelos? «Ninguna molestia, Marie», respondió el conductor. «Tengo unos sacos de harina que entregar al comerciante sirio, en la misma calle». Lo sentó en el asiento a su lado. Su primer viaje. Su primer exilio.

¹ Durante la dictadura de François Duvalier, el nombre *Tonton Macoute* fue adoptado para designar a su milicia paramilitar, oficialmente llamada «Milicia de Voluntarios de la Seguridad Nacional». Estos hombres se convirtieron en símbolo del terror y la represión.

Este término evocaba justamente el miedo infantil del mito: eran «los hombres del costal» que se llevaban a quienes desobedecían al régimen. [N. de la T.]

Tenía once años cuando su madre lo llevó de regreso a Puerto Príncipe. Allí estaban las mejores escuelas, y en su familia como en tantas otras haitianas, la educación se tomaba muy en serio. El saber es el camino de la dignidad. Fue en Puerto Príncipe donde pasó su adolescencia y entró a la edad adulta. Había vivido poco hasta entonces en su ciudad natal, la conocía mal, tenía todo por descubrir —otras playas, otras noches, otras lecturas, otras criaturas—, en un entorno que ya no era el de la inocencia. Tenía que aprender a navegar con cautela, con astucia. Y a adquirir otras destrezas.

Acababa de cumplir 18 años, en abril de 1971, cuando murió *Papa Doc*. En el país, como en el extranjero, muchos se preguntaron si su régimen de terror desaparecería con él. Sobre todo porque había designado como sucesor a su hijo Jean-Claude, de 19 años, un muchacho gordo y perplejo al que la prensa estadounidense se apresuró a apodar «Baby Doc». Pocos imaginaron que permanecería en el poder 15 años —¡más que su padre!—. Se subestimaron entonces los daños causados por la dictadura, el desierto político que había dejado y la ferocidad de los tristemente célebres *tontons macoutes*.

El joven Duvalier no era un personaje demoníaco. Y la atmósfera del país se volvió, bajo su reinado, más respirable que antes. Pero no se atrevió a dismantelar el aparato represivo heredado. Por ciertos aspectos, el régimen del hijo podía resultar incluso más peligroso que el del padre. En tiempos de *Papa Doc*, la gente sabía que debía callarse, y si quería seguir con vida, callaba. Con su sucesor, tenían la ilusión de poder expresarse sin riesgo. En general era cierto, pero a veces las consecuencias resultaban trágicas. Como usted mismo lo experimentó.

Era el año de 1976. Había comenzado a trabajar en un semanario cultural con un equipo joven, talentoso y entusiasta. *Le Petit Samedi Soir* se declaraba apolítico, trataba sobre todo de teatro, literatura, música, pintura; y prefería un periodismo de investigación al de opinión.

Su equipo investigaba justamente las actividades de ciertos personajes vinculados al régimen —un oscuro asunto de droga y otros tipos de tráfico—, cuando uno de sus colegas fue hallado de repente en una playa, no lejos de Puerto Príncipe, con el cráneo destrozado. Al parecer, lo habían secuestrado, torturado y asesinado. Ustedes eran cercanos, trabajaban juntos a diario, tenían la misma edad, 23 años. Fue él la víctima; podría haber sido usted. Tras una noche demencial, recorriendo la ciudad en busca de una explicación o un culpable, y a punto de ser asesinado a su vez, tomó un avión precipitadamente hacia Montreal.

Así se vio usted forzado al exilio, 18 años después que su padre, y un poco más joven de lo que él era cuando partió. De su padre ya sólo tenía recuerdos vagos. Si no fuera por las fotos que su madre le mostraba a veces, ni siquiera recordaría su rostro. ¿Qué había sido de él? Empezó a hacer preguntas, aquí y allá, para reconstruir su trayectoria. Según las últimas noticias, estaría en Nueva York, en el barrio de Brooklyn.

Consiguió la dirección del apartamento donde vivía y decidió ir a verlo. Con emoción, con temor. Tocó el timbre. Esperó un poco. No abrió. Sin embargo, detrás de la puerta se oía una respiración pesada. Volvió a tocar, golpeó, luego lo llamó, diciendo que era su hijo. Silencio. Tal vez, de su lado, una vacilación. Pero acabó por gritar, desde dentro, que nunca había tenido país, ni esposa, ni hijo. Usted se marchó sin haberlo visto.

En *Escribo como vivo*, usted se niega a interpretar el comportamiento de su padre como una renuncia, prefiriendo insistir en que ya no estaba en sus cabales. Había comenzado su vida de manera fulgurante —¡miembro del gobierno y alcalde de la capital antes de los treinta años! Luego se encontró en el exilio, a la deriva. El extravío, la caída, la degradación. Había perdido la cabeza, dice usted. También había perdido el rostro y la autoestima. Probablemente usted era la persona del mundo a la que me- nos quería mostrar el naufragio de su existencia.

Más tarde, recibiría en Montreal una curiosa llamada, una voz femeni- na que pregunta:

—¿Es usted Windsor Klébert Laferrière?

—Sí —responde usted—, soy yo. Windsor Klébert Laferrière ha muerto —le anuncia.

Era una enfermera del hospital donde su padre acababa de fallecer. Lo más extraño era que había encontrado su número de teléfono en una libreta que él llevaba consigo. Así que tenía sus datos, y nunca se decidió a llamarlo.

Viajó enseguida a Nueva York para asistir a su funeral. Y fue únicamen- te en la iglesia donde volvió a verlo por fin. «Tendido en su ataúd como en una piragua», dice usted. Vestido con un hermoso traje mortuario. Ele- gante, por última vez. Contempló largo rato su rostro y sus manos. Le ha- bían dicho siempre que usted tenía las mismas.

Se sintió conmovido y perturbado. Las mismas manos, en efecto; el mis- mo rostro, que la muerte había vuelto sereno; el mismo nombre en sus do- cumentos de identidad. Y ahora, para usted también, el camino del exilio. Pero ese paralelismo es engañoso. Su exilio y el de su padre no se parecen.

Para él fue una maldición; para usted, una bendición disfrazada. Tal vez no debería decirlo así; pero es la verdad: el exilio le sienta bien.

El primer exilio lo había elegido su madre y había tenido razón. Usted eligió Montreal y tuvo razón también. Porque entre su país natal y su país adoptivo, más allá de las diferencias de fortuna, tamaño o latitud, existe una partícula de alma común la llamada lengua francesa, preservada por algunos en fidelidad a los antepasados emigrados del Viejo Continente, y por otros, en el seno cálido de la lengua *créole* (criolla).

El exilio, cuando se habla la lengua del país de acogida, ya no es del todo exilio; cuando se comparten con los nuevos conciudadanos lecturas comunes, referencias comunes, valores y susurros al oído, ya no es exilio. Y si uno tiene la dicha de pertenecer a la generación de Borges, la venera- ble generación de quienes tienen como primera patria la literatura, en- tonces el exilio se convierte en una realización y una redención.

Por supuesto, usted conoció las pruebas que conocen todos los mi- grantes. La fábrica, los trenes al alba, las habitaciones insalubres, y esas miradas que lo examinan, lo despojan, lo clasifican. Pero tomó esos con- tratiempos por lo que eran: ritos de paso. No tenía ningún deseo de ins- talarse en la amargura ni en la queja. No fue al Norte a lamentarse ni a mendigar, sino a descubrir, a construir, a amar, a conquistar.

Esa postura de víctima que el espíritu de nuestra época nos empuja a asumir, usted no la aceptó. Se suponía que debía describir sus sufrimien- tos de niño; usted describió los mangos jugosos y el aroma del café. Se suponía que debía hablar de la miseria de su isla natal y de la maldición que la golpea; habló de su exuberancia, su audacia y su orgullo. A quienes le preguntaban por qué no consagraba sus libros a denunciar la dictadura, les respondió: los tiranos se esfuerzan por colonizar toda nuestra existen- cia; nuestro primer deber es apartarlos de nuestro campo de visión, para consagrarnos a nuestra obra.

Usted no está en el activismo, sino en la seducción. Cuando se leen bajo su pluma palabras como *lucha, combate, ataque, estrategia, conquista*, siem- pre son metáforas sensuales. Juega con ellas, por cierto. Uno de sus libros se titula: *¿Esa granada en la mano del joven negro es un arma o una fruta?* En su caso, sabemos con certeza que es una fruta, y eso nos complace.

Dicho esto, la seducción no está necesariamente desprovista de inten- ción política. Nada es más revolucionario, en este siglo, que rechazar el papel asignado por el nacimiento, las pertenencias, las supuestas creen- cias. El mundo sería triste si cada cual se encerrara en su rol, si cada uno

regresara dócilmente a las filas de su tribu, adoptando sus posturas, conformándose a sus apariencias, indignándose sólo de sus indignaciones.

¿No es ese, por cierto, el paradójico desastre de nuestro tiempo? Se dice que el planeta se ha convertido en una misma aldea global; no obstante, los espíritus no cesan de categorizarse, cada día un poco más. Tenemos al alcance de los dedos todo el saber humano; y al mismo tiempo, estamos atrapados en una espiral de regresión moral de la cual ya no sabemos cómo salir.

¿Cómo persuadir a nuestros contemporáneos —y especialmente a nuestros compatriotas— de que tienen su lugar dentro de la civilización global que se está construyendo, sin que deban sacrificar su lengua, su cultura, su trayectoria propia ni su dignidad? ¿Cómo evitar que se sientan desposeídos, invadidos, excluidos o marginados? ¿No es angustiante pensar que nuestros hijos podrían vivir mañana en un mundo más hostil —más peligroso, más cínico, más bárbaro, más inhumano— que aquel en el que hemos vivido?

En todas las épocas hay encuentros con la historia —tareas que cumplir, combates que librar, giros que tomar o evitar. Es legítimo para nosotros meditar sobre los sucesos del pasado; evocar las esperanzas, las desilusiones, los remordimientos; repartir censuras y homenajes. Pero es nuestra cita con la historia la que debemos mantener siempre presente. Es más crucial que todas las anteriores. Y esta vez, corresponde a nuestra generación asegurarse de que el encuentro no sea una cita fallida. ✖

DISCURSO PRONUNCIADO POR AMIN MAALOUF EL 28 DE MAYO DE 2015, CON MOTIVO DE LA RECEPCIÓN, BAJO LA CÚPULA DE LA ACADEMIA FRANCESA, DEL ESCRITOR HAITIANO DANY LAFERRIÈRE.







PÁGINA ANTERIOR

Restauración sucia, 2017

Creta y aguada sobre papel vegetal

209 × 200

Colección del artista

Despojos de la sala 52, 2017

Creta y aguada sobre papel vegetal

205 × 202 cm

Colección Ribas, Barcelona



Sombras en el palacio Abatellis, 2017
Creta y aguada sobre papel vegetal
193 x 205 cm
Colección COPISA, Barcelona

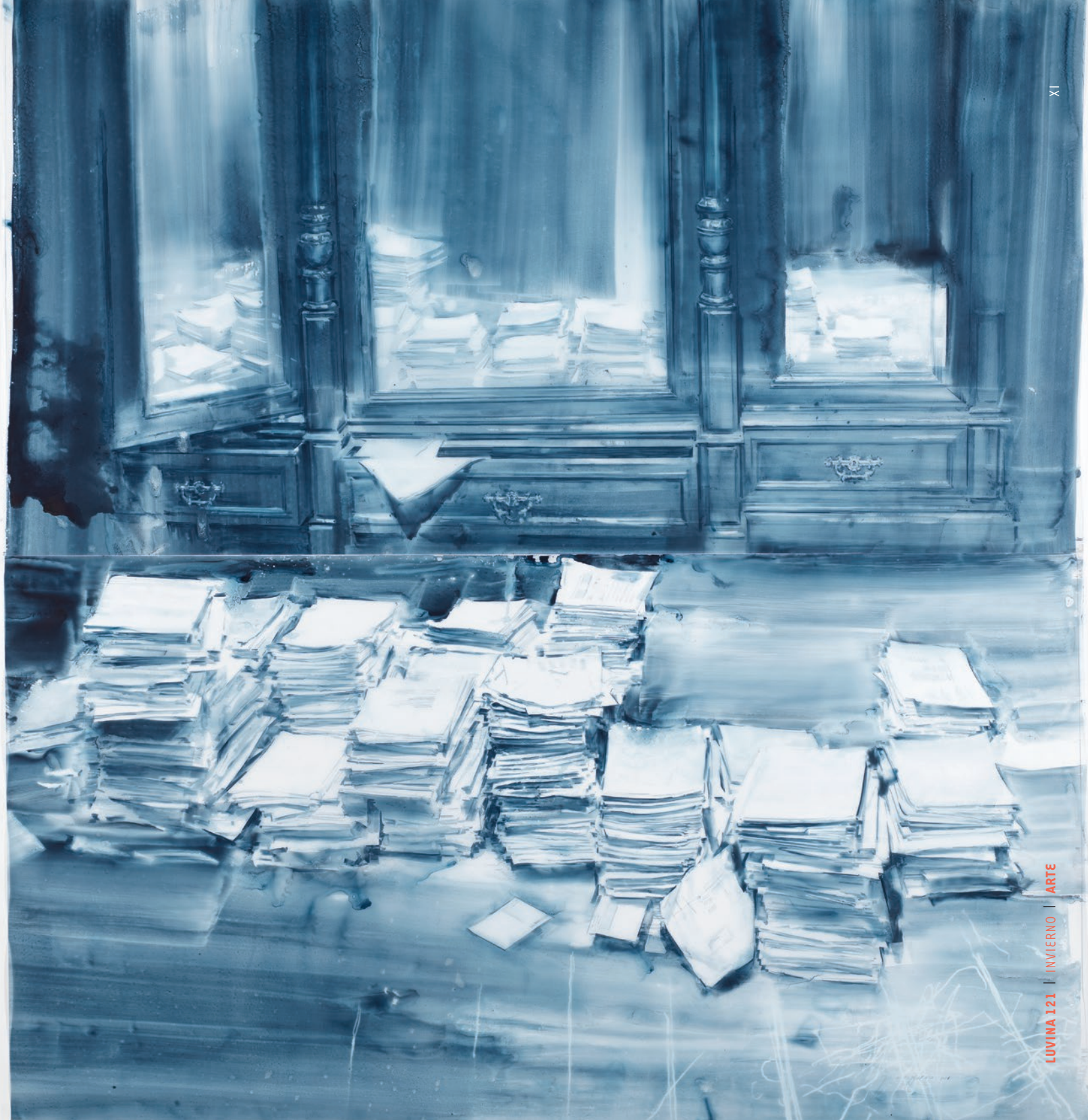
Flores dinámicas, 2019
Creta y aguada sobre papel vegetal
210 x 200 cm
Colección privada, Gerona



Mesa con platos blancos, 2024
Gouache y pigmentos sobre papel
encolado en tabla
164 × 180 cm
Colección privada, Barcelona



Dibujo de papeles azules, 2021
Creta y aguada sobre papel vegetal
200 x 200 cm
Colección Barilla, Parma



JULIO VAQUERO

LA PINTURA ES MATERIA, MEMORIA EN EL TIEMPO

La obra de Julio Vaquero se despliega en un territorio fronterizo entre dibujo, pintura e instalación, en ese lugar donde lo representado y la materia pictórica viven en tensión constante. La práctica artística de Vaquero está marcada por la fidelidad a los procedimientos tradicionales y la inquietud de experimentar, de llevarlos más allá de sus límites.

Los interiores que crea son escenarios medio abandonados: espacios cargados de objetos en desuso —viejos televisores, cajas, trapos, periódicos acumulados, cables eléctricos— que, bajo su mirada, adquieren un carácter simbólico. Estas composiciones, sostenidas por una minuciosa técnica, alternan entre la realidad y la abstracción, la penumbra y los destellos lumínicos, y construyen una arqueología cultural donde lo caduco se transforma en metáfora. La aparente inutilidad de esos objetos se resignifica en imágenes que revelan su densidad poética y metafísica.

En *El final de las apariencias*, Vaquero realizó una investigación decisiva: la pintura se liberó del lienzo para convertirse en cuerpo tridimensional. Con pigmentos moldeados y reforzados con resinas, creó esculturas frágiles y quebradizas que el espectador podía apreciar en un recorrido por un paisaje semidestruido. Los escenarios y los objetos eran volúmenes nacidos de la propia pintura, convertida en materia independiente. Los prismas dorados y las superficies oscuras se transfiguraron en una gran alegoría sobre la experiencia del tiempo: la fascinación por detenerlo y, a la vez, el horror de un presente acelerado que todo lo consume.

Ese interés por la fragilidad y el deterioro recorre también sus grandes óleos y temples. En piezas como *El espíritu de profecía*, *Zigurat de misterios* y *La noche de los animales eléctricos* Vaquero muestra arquitecturas desbordadas, paisajes ruinosos y, en fin, una energía en la que lo sólido se funde con lo inestable. Otras obras —*Mesa con platos blancos* y *Casa de Barcelona*, por ejemplo— introducen lo doméstico en esa atmósfera de tensión, donde lo cotidiano se vuelve alegoría de lo efímero.

El dibujo ocupa en su obra un lugar central. En sus series sobre papel vegetal, el trazo graso, las aguadas y las cretas superpuestas construyen densas atmósferas en las que la luz es protagonista. En *Blancos de luz de plomo* y *Mapa de formas* se revela una materialidad que desafía el soporte con capas sucesivas de materia que sedimentan la experiencia del tiempo en huellas visuales. El propio artista lo ha descrito como un viaje obsesivo por territorios sin mapas en el que cada intento de crear abre la posibilidad del asombro.

Este tránsito entre soportes se refleja también en la relación entre sus esculturas y sus dibujos. Algunos papeles surgen como ejercicios preparatorios; otros como consecuencias de los volúmenes. En ambos casos, el gesto revela el artificio material de la pintura, el juego entre la apariencia y la revelación.

En una de las conversaciones que Julio Vaquero sostuvo con Antonio López, insiste en la necesidad de relacionar la pintura con las ideas, de aceptar el riesgo y la incomodidad que surgen en el proceso creativo, mientras que López reconoce en él una fidelidad inevitable a sí mismo. En ese diálogo emerge la verdad común de que el arte, para ambos, sólo tiene sentido cuando se mantiene fiel a su autenticidad, cuando rehúye el acomodo y enfrenta la tensión entre lo visible y lo oculto.

En su obra reciente, Vaquero vuelve a la idea del color como una superficie inestable. Grandes fondos de tonos fragmentados —azules, dorados— se convierten en protagonistas, en campos de energía donde los objetos se fragmentan y revelan su inmaterialidad. La pintura es accidente, rectificación, gesto deliberado, huella del tiempo sobre la materia.

PÁGINA ANTERIOR

Dibujo tras el velo, 2020

Creta y aguada sobre papel vegetal

106 × 78 cm

Colección privada, Madrid

El universo artístico de Vaquero es un lugar de ruinas que brillan y sombras que amenazan, donde los objetos y espacios cotidianos son arrancados de su función y convertidos en alegorías. En él conviven la tradición pictórica española —de Zurbarán a Tàpies— con un impulso contemporáneo que desvela la fragilidad de lo real. Sus mesas, habitaciones y palacios en penumbra nos sitúan en ese umbral entre la permanencia y la desaparición.

Manolo García define esa experiencia como «turismo lunar, un puro viaje Pink Floyd», una travesía por la cara oculta de lo visible, donde la materia pictórica se vuelve tiempo condensado. En esa alquimia de deterioro y resplandor, Julio Vaquero afirma la vigencia de la pintura como acto de verdad y fragilidad, memoria de lo que se erosiona y resistencia frente al olvido. ✕

La obra de Julio Vaquero (Barcelona, Cataluña, 1958) transita entre el realismo, el simbolismo y la experimentación con la materia pictórica. Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Jordi, donde se licenció en 1979, inició su trayectoria estudiando a los grandes maestros flamencos antes de desarrollar un lenguaje propio centrado en la luz, el espacio y la tensión entre lo plano y lo tridimensional. Desde su primera exposición en 1986, ha mostrado su trabajo en galerías y museos de Europa, Estados Unidos y Asia, con series como *Zigurat de misterios* y

El final de las apariencias, donde la pintura se convierte en cuerpo escultórico. Su producción se caracteriza por interiores deshabitados, objetos en desuso y estructuras quebradizas que aluden a la fragilidad del tiempo. Además de su labor pictórica, ha impartido conferencias, colaborado en catálogos y proyectos audiovisuales, y realizado escenografías teatrales. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas en España, Italia, China y Estados Unidos, y se exhibe de forma permanente en el Museo Can Framis de la Fundación Vila Casas, en Barcelona.

Texto elaborado por Víctor Ortiz Partida a partir de textos provenientes de materiales de archivo y publicaciones relacionadas con la obra de Julio Vaquero: documentos de sala, catálogos de exposiciones, testimonios directos del artista y de críticos cercanos a su trayectoria tomados principalmente del sitio oficial www.juliovaquero.com. Las imágenes de su obra aparecen en **Luvina** por cortesía del artista y de Pigment Gallery: www.pigmentgallery.es.



Luz líquida y cables metálicos, 2004
Lápiz graso y aguada sobre papel vegetal
240 × 200 cm

PÁRAMO

ROBERTSON, ILUSIONISTA

MARÍA NEGRONI

Es un hijo de la literatura gótica, un lector de los *Pensamientos nocturnos* de Edward Young, y un tenaz admirador de la poesía de los cementerios. Tan es así que, a pesar de ser francés y de llamarse Étienne-Gaspard Robert (Lieja, 1763-Batignolles, 1837), adopta el nombre «Robertson» para fingirse hijo de la tradición inglesa.

De todas las múltiples y complejas actividades que desplegó en su vida (fue físico, mago, pintor, mecánico, óptico, diseñador y pionero de viajes en globos aerostáticos), quizá la más importante sea la de haber inventado el fantascopio.

Fantasmagorías, así llamaba él a las sesiones nocturnas que organizaba, primero en el Pavillon de l'Échiquier, y después cerca de la Place Vendôme, en el antiguo Convento de las Religiosas Capuchinas. Ominoso lugar: para llegar a la «Sala de proyección», el público debía atravesar claustros escalofriantes, cruzar una puerta cubierta de jeroglíficos

Rosario, Argentina, 1951. Su libro más reciente es *La idea natural* (Acantilado, 2024).

que parecían anunciar la entrada a los Misterios de Isis, y penetrar, por fin, a un sótano débilmente iluminado por una lámpara votiva.

Esas noches, para deleite y terror de los presentes, aparecían en el aire, proyectadas sobre una pantalla de tela o gasa, envueltas en humo, las cabezas cortadas de Danton, Robespierre y otras *celebrities* de la Revolución Francesa (estamos en 1799). O bien, se veían escenas macabras, tomadas de la mitología o de la Biblia (Medusa, Proserpina y Plutón, David y Goliat), e incluso, de la literatura (la monja ensangrentada o Petrarca y Laura en la fuente de Vaucluse). Lo importante, decía Robertson, era traer a la conciencia la vacuidad de los bienes y placeres mundanos.

Lejos de Cagliostro y de Mesmer, que trabajaban por entonces con pacientes individuales y empezaban a ser tildados de charlatanes e impostores, Robertson preparaba sus *horror shows* para audiencias masivas.

Sus fantasmagorías son el preámbulo más antiguo del cine. Es cierto que ya en 1640, Athanasius Kircher había inventado la linterna mágica y que el fantascopio fue casi contemporáneo del zootropo,

el praxinoscopio, el fenáquisticopio o el taumatropo, esos juguetes que Baudelaire llamaría más tarde «joux philosophiques». El problema es que, en el primer caso, las imágenes eran desesperadamente fijas y, en el segundo, si bien lograban simular el movimiento mediante efectos ópticos (no mecánicos), el aparato sólo podía ser accionado por una persona y, por ende, la función quedaba confinada al ámbito del hogar.

Para todas esas limitaciones, Robertson encontró un remedio. Pensó el concepto de sala —podría decirse que es el padre de la platea—, se paró detrás de una pantalla para que nadie lo viera, y montó la linterna mágica sobre una suerte de furgón móvil que le permitía modificar el tamaño de las figuras. A ese descubrimiento, que patentó en 1799 como «linterna mágica sobre ruedas», agregó enseguida otros gags: lentes ajustables, espejos, velas, ventrílocuos y unos músicos siniestros que tocaban armónicas de vidrio, logrando que el poder hipnótico de las visiones resultara irresistible. Stendhal, que presumiblemente asistió a varias de las representaciones, no pudo sino reconocer en él a un «verdadero ilusionista».

RECORDAMOS LA REVISTA ORÁCULO, A 25 AÑOS DE SU PRIMER NÚMERO

XITLALITL RODRÍGUEZ
MENDOZA

Si bien cada momento de nuestra vida presenta muescas hechas por libros, discos y películas, las revistas literarias independientes marcan épocas completas, aunque la gran mayoría estén destinadas a una trágica vida que se ve truncada a los pocos números por falta de presupuesto o tragada por el voraz océano de la distribución. Este tipo de publicaciones periódicas cumple, además, con las normas ISO9000 de la amistad: una revista se hace, se lee y se comparte entre amigas, entre amigos.

Este fue el caso con *Oráculo. Revista de poesía* que empezó a circular en la Ciudad de México en el 2000 y que, a lo largo de nueve años, vio pasar entre sus páginas a poetas, traductores, ensayistas y artistas de todos los estados, así como de muchísimos países.

Rodrigo Flores, director de la revista, poeta y corredor de

Guadalajara, Jalisco, 1982. Su publicación más reciente es la traducción *De cuerpo entero...* de David Le Breton (La Cifra, 2024).

fondo, nos hace un recuento de la historia de esta publicación, por donde pasaron poetas como el chileno Raúl Zurita, la boliviana Hilda Mundy, el peruano José Watanabe, el belga Henri Michaux, el catalán Joan Navarro, y los mexicanos Enriqueta Ochoa, Tedi López Mills, Ángel Ortuño, Minerva Reynosa, Sergio Loo, Sergio Ernesto Ríos, Julián Herbert, Luis Vicente de Aguinaga, Karen Plata y Luis Felipe Fabre, entre muchos otros.

Al parecer, todo empezó alrededor de 1998 con sus compañeros Eduardo Lais y Daniela Ramos, quienes, al igual que Rodrigo Flores, eran veinteañeros que asistían al taller de la poeta torreonense radicada en el entonces Distrito Federal Enriqueta Ochoa. «Estábamos tres chavitos en el taller de Enriqueta Ochoa, que era en la calle de Amores, aquí en la [colonia] del Valle. Enriqueta era una persona hermosa. El taller era en su casa. Y Enriqueta ya era una persona mayor, no salía mucho. Y era muy mística. Pero también muy tradicional en la formación de los poetas. Nos decía que teníamos que aprender a versificar primero, antes del verso libre. Decía: “No, primero tienen que hacer un soneto, una décima, una lira”. Y luego

también tenía una onda mística y nos leía la mano. ¡Una locura, Enriqueta!».

Como todos los jóvenes temerarios (son los únicos que pueden animarse a hacer una revista de poesía y arte), ellos no sabían mucho del trabajo editorial pero el mismo Eduardo Lais tuvo la idea de vender suscripciones por adelantado para financiar los primeros números. «Él estaba muy conectado con Max Rojas. Entonces también Max nos apoyó desde el principio. Y en ese primer número, de hecho, hay unos poemas de Max que eran inéditos en ese entonces. Y así surgió».

Luego de movimientos en el consejo editorial, fueron Daniela, Rodrigo y Paulina Barraza en el diseño quienes continuaron el proyecto ya con el apoyo de la beca Edmundo Valadés para publicaciones independientes que ahora, por desgracia, ha dejado de existir. Eso propició cambios en la revista: «Como que al principio nosotros salíamos en todos los números. Y poco a poco fueron apareciendo contenidos distintos. Pero lo que sí fue una constante fue la parte de la traducción. Y en ese primer número me acuerdo de Eros Alesi. Que para nosotros era: “¡Wow! ¡Qué cosa increíble!”. Porque

además en el año 2000, o sea, eso era... No me acuerdo cómo había conseguido Eduardo las traducciones de Guillermo Fernández. No sé cómo, pero ahí aparecieron. O a lo mejor fue Enriqueta, incluso, no sé bien. Y después de eso, pues, empezaron por la parte del consejo de colaboradores, poetas belgas. O amigos de nosotros, poetas de Estados Unidos. Hasta poetas de África. Y así como que dijimos: "Eso hay que mantenerlo siempre". Y nosotros también, pues el enfoque que cambió fue porque empezó a tener como una postura más latinoamericanista».

Esta etapa estuvo marcada por el viaje de Rodrigo a Chile. «Raúl Zurita vino aquí en agosto del 2004. Y entonces fuimos varios a una cantina y me dijo: "Oye, tengo unos amigos muy jóvenes, como de tu edad, que van a hacer un encuentro en Chile. ¿No quieres venir?". Y yo: "Ah sí, me encantaría". Y entonces fui en octubre. Y pues hubo cosas muy increíbles que escuché ahí y que conocí gracias a Zurita. Y publicamos una revista dedicada casi a puros poetas de allá. Y eso fue como un primer momento».

De ahí que, en una siguiente etapa, naciera *Hojas de Laurel. Suplemento de ensayo, entrevista y crítica* que

dirigía Jorge Solís Arenazas. Y también llegó Sergio Loo, a quien Rodrigo se refiere como alguien muy importante para *Oráculo* «porque era una persona muy comprometida, muy entusiasta, con mucho conocimiento de la poesía. Con muchas ideas para renovar la revista».

Para Rodrigo, las referencias que tenían de la revista ideal, que se nota sobre todo al ver la importancia que ponían en la traducción, fueron *El Corino Emplumado* y *El Cocodrilo Poeta*, que hacía Raquel Huerta «y se llamaba así en homenaje a su papá. Era una revista que también publicaba traducciones. Y estaban obviamente *Poesía y Poética* y *El Poeta y su Trabajo*, que también publicaba traducciones, sobre todo de poesía estadounidense. Y eso quisimos justamente. En esa época las editoriales no solían publicar poesía de forma bilingüe, sino que estaban las traducciones españolas. Y entonces uno no sabía qué diablos había. Y sí, por eso aparecieron traducciones del francés, del italiano, del inglés, del suajili, de lenguas originarias. Me acuerdo de un número de poesía tzotzil, de poesía tzeltal. Sí, hubo de muchas lenguas».

Después pasó lo que tiene la pasar en toda revista

independiente: la disgregación a cabalidad. La producción se hizo más pesada y demandante. Apareció un último número doble de *Oráculo*, que más bien es un libro y en 2009 dejó de circular. Luego Rodrigo y Paulina, esposos, se fueron a Barcelona, donde Rodrigo pudo encontrar «el catálogo completo de Visor, de Tusquets. Autores que aquí, en tu vida... o que cuesta mucho trabajo conseguir. Ahora ya es muy distinto. Me acuerdo que estaban las obras completas de Gombrowicz. O sea, aquí eso nunca; como que llega por goteo a ver si te enteras. También dentro de esa librería había una sección muy buena de poesía. Y también tenían por otra parte un mercado informal de publicaciones más como de fanzines. Era más contracultural, menos normado por las leyes del mercado».

«Y tiene esta cosa el mundo catalán que, digamos, necesitas tú saber catalán si tú quieres entrar. Entonces había muchos de estos eventos que eran en catalán. Porque además la reivindicación de lo catalán estaba a tope. Recuerdo mucho la obra, por ejemplo, de Juan Eduardo Cirlot. Muy experimental. Y está escrita en español. Él era catalán y era de Barcelona.

Y estaba la obra de Joan Broas. Que era también fantástica. Lo que más me gustó, creo, de Barcelona era su sistema de bibliotecas. En cada barrio tenían una biblioteca muy bien surtida. Pequeña, pero muy bien surtida. Y donde uno podía llevarse materiales, discos, libros, revistas. Se los llevaba a su casa una semana y luego los devolvía. Y era fantástico. Estaban todas bien surtidas. Y tú estabas en una parte de la ciudad, en otro barrio. Y podías devolverlo en otra biblioteca de la ciudad».

Dice Rodrigo que en años recientes tanto Paulina como él han vuelto a sentir los signos de esa posesión demoníaca llamada «Hagamos una revista de poesía». ¡Ojalá que suceda!

GUADALAJARA EN ESCENA: BONANZA LOCAL Y LECCIONES DESDE BARCELONA

BELINDA LORENZANA

Pensar el teatro en Guadalajara de hace diez años o más es una forma de reconocer con una presunción risueña lo que hoy sí tenemos. ¿Se acuerdan de cuando no existía el Conjunto Santander de Artes Escénicas, ese faro en el panorama teatral de México y Latinoamérica? ¿De los espacios independientes que no superaron la barrera de los tres años? ¿De la ciudad antes del Teatro María Teresa? *Just between us, I remember it all too well.*

Además de los espacios del estado y de la Universidad de Guadalajara, la Muestra Estatal de Teatro se vive ahora con una conciencia que al menos yo no percibía hace quince o veinte años. Y las compañías se han consolidado. Las agrupaciones con trayectoria, como Teatro Nómada o A la Deriva Teatro, comparten las tablas con propuestas jóvenes que han logrado sostenerse y despliegan

Ciudad de México, 1977. Su publicación más reciente es «Crítica en Guadalajara, una cuenta pendiente» (Teatreca, 2025).

sobre el escenario poéticas aptas para el descubrimiento: Colectivo Pies Hinchados, La Nada Teatro y Peccuta Minata son algunos de mis ejemplos recurrentes.

En este ecosistema, los Premios del Público de la Universidad de Guadalajara, desde hace seis años, tejen un lazo entre la oferta de Artes Escénicas UDG y la audiencia, componente *sine qua non* del hecho escénico. Importa poco que en la premiación se considere sólo una parte de la producción tapatía, o que el procedimiento para elegir ternas y ganadores sea poco claro, pues el ejercicio se traduce en una celebración del teatro y de los espectadores.

Por si lo anterior no bastara, el encierro a causa de la pandemia le dejó a la ciudad un regalo: una cartelera unificada (@Teatreca_ en Instagram). Hoy contamos con un sitio para consultar los montajes disponibles cada semana, una gentileza que nos hizo falta durante largos años. Conocer la oferta, decidir sin pesquisas de por medio, se siente como un lujo que termina de afinarse con la presencia de restaurantes y bares cerca de los teatros, porque las mejores funciones merecen cenas con vino y largas sobremesas.

En resumen, la escena en la ciudad nunca antes estuvo tan viva. Pero el público sigue siendo acotado y, sobre todo, escaso. Prevalece la sensación de que el teatro se hace para los teatreros: los espectadores frecuentes nos reconocemos sin conocernos a fuerza de coincidir en los foros. Entre las prioridades de la agenda teatral tapatía, la construcción de un público más amplio, diverso, se antoja impostergable. La crítica, labor de reputación a menudo controvertida, flota en el océano teatral como una tabla de salvación. Para Jorge Dubatti, pensador y crítico argentino, funciona como un medidor del paisaje escénico en un determinado territorio: una ciudad con una crítica formada y diligente puede presumir de una escena viva. ¿Cuál sería el resultado si midiéramos el horizonte escénico local a través de su praxis crítica?

Ahora que Barcelona vista tierras tapatías, sería oportuno mirar hacia el modelo catalán: el Máster Universitario en Estudios Teatrales de la Universidad de Barcelona y el Institut del Teatre, o el Teatre Nacional de Catalunya, por ejemplo, profesionalizan la crítica y favorecen intercambios permanentes entre los artistas y la audiencia. No estoy segura

de que Guadalajara goce de las condiciones para ese sistema, pero familiarizarse con él podría representar un primer paso. A propósito de la FIL, las personas de teatro soñamos con un intercambio entre los creadores locales y las grandes casas catalanas.

Después de todo, el vínculo ya está sembrado: los textos de José Sanchis Sinistera (valenciano con fuerte presencia en Barcelona), de Jordi Galceran o de Guillem Clua i Sarrò, han resonado con buena recepción en nuestra ciudad. Este año, por obra de la FIL podemos ver *Sonoma* de la compañía catalana de danza contemporánea La Veronal. Vienen también *Jo, travesti* de Josep Maria Miró y la lectura dramatizada de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, dirigida por Carlota Subirós. ¿Qué haremos para fortalecer ese puente que comenzó a construirse durante esta década de bonanza teatral en Guadalajara y que enciende sus luces durante la FIL?

Aprovechar la visita de Barcelona, fomentar traducciones, lecturas de teatro en la FIL y otros foros, es un atajo para revelar a la crítica tapatía nuevos referentes. La palabra escrita (ensayo, crítica, dramaturgia) promete

expandirse en un diálogo transoceánico, más allá de las tablas. Por lo pronto, Barcelona se muestra como una ventana hacia la crítica, el diálogo y la difusión del teatro. Tal vez un día yo misma pregunte: ¿se acuerdan de cuando la crítica de teatro en Guadalajara era casi inexistente?

UNIFORMIS O DE CÓMO MUDAR DE UNIFORME O DE CASA

DAVID ANUAR



Conocí Ileana hace muchos años, por allá del 2011 cuando yo tenía 21 años y cursaba los últimos semestres de la carrera de Letras en la universidad. Recuerdo que nos vimos en un café de la calle 60, cerca del Tecnológico. Los motivos ya nos los recuerdo con claridad, pero sí estoy seguro de que esa reunión fue muy importante para mí. Algunos meses después, Ileana editaría mi primera plaquette de poesía en la editorial Catarsis Literaria-El Drenaje. No sé si ella se acuerda de todo esto, pero me pareció que este era un buen momento para darle las gracias, doblemente, por confiar en mí para escribir esta reseña sobre su libro y por

Cancún, Quintana Roo, 1989. Uno de sus libros más recientes es *Alguien hunde mi cabeza* (Mantis Editores, 2021).

haberme dado hace 13 años esa oportunidad que iniciaría mi carrera en la escritura.

Y quizá, este fue uno de los motivos que me impulsó a aceptar la invitación, la gratitud, además, claro, de la admiración que tengo por su obra. Adicionalmente, tengo una historia peculiar con *Uniformis*. Resulta que conocí el manuscrito antes de que fuera editado, pues tuve la oportunidad de ser uno de los correctores de estilo que el Ayuntamiento de Mérida contrató para revisar los textos que fueron publicados en el fondo editorial durante 2023. Recuerdo que cuando hacía la corrección del manuscrito, además de ser uno de los más limpios, fue el que más disfruté, incluso me parecía que era una obra que bien podía haber ganado un premio de poesía, por su buen andamiaje estructural, pues cada una de las secciones dialoga entre sí, lo cual le da una redondez temática, sin dejar de ser políédrico.

Pero quizá debí de haber rechazado la invitación de Ileana, por más halagado que yo me sentía. Hace un mes mi vida dio algunos giros, más o menos esperados, pero que calculaba llegarían hasta el siguiente año. Fue así que

mientras leía a cuentagotas su libro, guardaba mi biblioteca en cajas y desmontaba la que había sido mi casa por más de una década.

¿Quién, en su sano juicio, acepta presentar un libro en plena mudanza? Esta palabra, «mudanza» proviene del latín medieval *mudantia*, que proviene a su vez del latín clásico *mutatio*, que significa «mutación o cambio». Así pues, yo estaba en medio de una mutación o cambio de casa, con mil y un pendientes, que si el gas, que si el agua, que si no hay cajas suficientes y, además, los días pasaban y no tenía tiempo para sentarme a leer y menos a escribir. Sabia-mente, según yo, dejé el libro de Ileana a la vista, como un recordatorio de que tenía que leerlo. Así pasaron los días, las semanas, de ir postergando pues siempre surgía una nueva urgencia mudatoria.

Hace tres días, cuando por fin la estabilidad regresaba a mi mundo y tenía algo de tiempo disponible, el libro de Ileana, que había visto todos los días como una suerte de satélite que me gravitara, había desaparecido. Era de noche, y claro, tras la mudanza todo seguía —y sigue— más o menos patas pa'rriba. La noche se me fue en buscar, nada de lectura ni

escritura. Como el libro no tenía vocación de Hansel y Gretel, no había migajas que seguir para encontrarlo. Derrotado, me fui a dormir. Aunque me parecía un hallazgo poético que el libro que tenía que presentar se hubiera perdido (ya llevaba más o menos la mitad cuando se extravió). Así pues, ¿no había algo de pérdida en el libro mismo, entre la primera y la segunda sección?, ¿algo así como una mudanza en el yo lírico en su búsqueda de no repetir el uniforme de la madre en su hijo?, ¿una búsqueda por perder, conscientemente, esa herencia de patrones opresivos?

Uniformis de Ileana Garma está dividido en cuatro secciones. La primera, titulada «El uniforme de las flores», es la más extensa con 21 textos. Aquí, una voz lírica observa a su madre, una madre joven que va envejeciendo en su uniforme, a tal punto, de quedar más uniforme que madre. Uno de los poemas que me parece clave, es el poema V:

Una chica se duerme
con el uniforme puesto
cuando despierta
ha envejecido

lo único que reconoce
frente al espejo
es su uniforme impecable

Recuerdo que utilicé este texto en uno de mis talleres de poesía para ejemplificar cómo un poema puede dar mensajes ocultos con la métrica. En el texto, existe únicamente un heptasílabo, los demás son versos de cinco y ocho sílabas. El heptasílabo se usa en el primer verso, donde se habla explícitamente de la chica que, conforme el poema avanza, desaparece en el octosílabo uniforme de la normalidad, de los roles de género, de lo esperado, de la buena empleada de una tienda departamental. Una astucia numérica más: hay 21 poemas en la sección, visualmente tenemos un dos y un uno, se establece así un patrón descendente, un patrón de pérdida, algo o alguien desaparece entre uno y otro, tal vez una chica uniformada, tal vez una madre, tal vez el uniforme heredado que una hija intentará quitarse toda la vida, como dice el poema XV.

La segunda sección, titulada «fractales», se centra en la relación de una madre con su hijo, en cierta forma es un espejo invertido de la sección anterior, un intento de romper el patrón uniformado de las generaciones, esa hebra que nos cose, a pesar nuestro, y que requiere una gran dosis de trabajo, terapia y tijera para

ser hilada de otro modo. El apartado tiene diez poemas, número redondo como los ventiladores que ve el hijo en todas partes, todavía más ventilador si consideramos el trazo iconográfico del diez en su representación romana, en su dibujo de X mayúscula, aspas de ventiladores que giran en la hoja o como dice Ileana:

repetidos
en ciertas horas de la [tarde
en la piel del ciempiés [naranja
mi hijo encuentra [ventiladores
a la orilla del mar
a la orilla de la selva

La tercera sección, «Ciudad uniformada», explora el tema del poder y la relación individuo-sociedad. Me llamaron la atención especialmente los poemas a modo de experimentos sociales donde se implementan técnicas de investigación como la observación participante, es decir, el yo lírico funge como una suerte de antropóloga que examina las reacciones de las personas ante sus travestismos de bombero o militar.

Finalmente, el libro cierra con un apartado titulado «Pétalos». Si en las tres

primeras secciones el uniforme opera como un artefacto de domesticación, de control social que ejerce su poder en lo más íntimo y querido de la vida de la vida (la madre, el hijo, nuestro movimiento en el mundo); en esta última, el uniforme se propaga sobre el mundo o, mejor dicho, el planeta y sus ecosistemas. Ileana deja esto muy claro en el primer poema de los seis que conforman el apartado, al establecer un paralelismo contundente entre los uniformes sociales y este nuevo que se despliega parcelando la musgosidad de los árboles:

los edificios rompen
el equilibrio
del musgo sobre los [árboles
porque toda construcción
es a la tierra
lo que los uniformes
al cuerpo

Así pues, la autora expande el alcance metafórico del uniforme. Tal vez, sólo tal vez, me habría gustado leer más poemas en este último apartado que fácilmente puede leerse como un conjunto ecopoético. Aquí la maquinaria pesada, los bulldozers, la depredación de la selva se transforman en el cuadriculado uniforme del desarrollo urbano y sus casitas

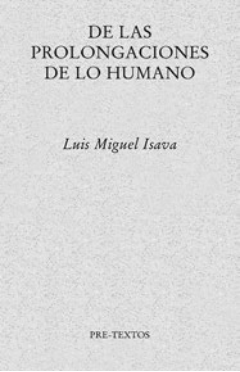
replicadas *ad infinitum* en una ciudad que no sabe cuándo dejar de crecer.

Después de esta sección, me queda una sensación en la boca o, mejor dicho, en el cuerpo, de haber viajado, de reflejarme en algunas partes del libro, de dolerme en otras, con esa madre del primer apartado que asusta con sus cigarrillos sobre el sillón y las canciones de los comerciales tarareadas, casi macabramente, en su boca. Romper así con los círculos familiares viciosos, mudar de vida, de costumbres, de convenciones sociales. Mudar de uniforme o de casa y, en el tránsito, como siempre sucede, perderemos cosas, dejaremos otras, y otras más nos encontrarán. Afortunadamente para mí, el libro de Ileana reapareció en el momento justo para terminar de releerlo y escribir estas líneas, cuando dos noches atrás mi esposa lo halló entre sus cosas. Eso sí, de una cosa estoy seguro, en mi siguiente mudanza, no aceptaré presentar ningún libro.

Ileana Garma, *Uniformis* (2024).

DE LAS PROLONGACIONES DE LO HUMANO

JOSU LANDA



En 2022, salió con el sello de la editorial Pre-Textos *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*, libro de Luis Miguel Isava que no parece haber sido objeto de la «recepción inteligente» —la expresión es del autor— que se merece.

Isava es un poeta, traductor y teórico venezolano de solvencia intelectual superlativa y este libro confirma, sin ambages, las virtudes que como lector y pensador mostró, por ejemplo, en su libro de teoría poética *Wittgenstein, Kraus, and Valéry. A Paradigm for Poetic Rhyme and Reason* o en su

Caracas, Venezuela, 1953. Sus dos publicaciones más recientes son el ensayo *Humanismos primordiales* (Conacyt / FCE, 2024) y el poemario *Pasible* (Monosílabo, 2025).

traducción directa del célebre escrito de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

En esta obra, Isava ofrece una compleja teoría de la experiencia en general—no sólo la de cariz estético—, meta para cuyo cumplimiento se ve en la lógica necesidad de elucidar *in extenso*, con sentido propositivo y pertinente talento especulativo, grandes nociones adscritas a ese campo de reflexión en que incursiona, tales como «obra de arte», «cultura», «percepción», «vivencia» y afines, al tiempo que asume con idéntica solidez teórica su preferencia por tecnicismos como «protocolo de la experiencia», «artefacto cultural», «recepción inteligente», «espesor significativo», «lectura compleja», «n(e)o objeto», «producción significativa», «mirada lectora» y otros.

Isava piensa con cabeza propia, pero se apoya de manera crítica y creativa en una nómina de pensadores grande, tanto por su cuantía como por su valía y prestigio: Kant, Schlegel, Hegel, Nietzsche, Marx, Benjamin, Heidegger, Wittgenstein, Gadamer, Deleuze, Derrida, Agamben, Williams, Geertz y bastantes más. Este simple dato basta para percatarse de que Isava tiene toda

una vida rumiando la sustancia atingente a su libro, proceso en el cual el diálogo con quienes también lo han hecho por unos doscientos años tiene un peso innegable. La obra de Isava se adscribe, pues, a una sólida tradición—concepto problemático en el encuadre de sus afanes teóricos—con la que inevitablemente debe encararse quien examine el asunto de la experiencia y conexos.

La estructura de este libro se articula conforme con dos ejes complementarios: la noción de artefactos culturales y la de protocolos de la experiencia. Todo lo demás, en sus páginas, se mueve en torno a esas referencias, sin que por ello carezca de importancia.

El autor elabora una idea de «artefacto cultural» a partir de una revisión etimológica de la voz «artefacto», colateral a una crítica de la noción tradicional de «cultura». Desde luego, no se trata de una simple adhesión al significado original de ambas palabras. Lo que Isava hace es procesar esos y otros referentes—en especial aquellos que históricamente han objetado las definiciones históricas de «obra de arte», como Duchamp, y quienes las han repensado, como es el caso de Heidegger—. De ese modo, toma el testigo del movimiento

de «cambio de paradigma que se ha dado respecto de la obra de arte: el que se cumple en el desplazamiento de la estética al pensamiento», para proponer su propia tesis: un artefacto cultural viene a ser una entidad—concretamente, algo situado entre la cosa «natural» y el utensilio—, en la que «se hace obra y opera de manera simultánea [...] la cultura». De acuerdo con el autor, «en el artefacto cultural la materialidad se vuelve subsidiaria de su "poner en obra" la cultura». En la figuración de Isava, «estamos rodeados de artefactos culturales, convivimos a diario con ellos en casi todas nuestras circunstancias sociales, colectivas». Y la forma en que esa ubicuidad uniformadora se supera viene a ser, según Isava, «la mirada crítica» que suscita el «espesor significativo» inherente al artefacto. En consecuencia con ello, la manera adecuada de vérselas con los artefactos culturales no consiste en la procura de su comprensión apropiada, sino en «leerlos en su condición de inscripción de las redes de significación que es toda cultura».

Isava se aplica, asimismo, en esclarecer lo que entiende por «experiencia» y «protocolos de la experiencia»,

con la amplitud y la precisión necesarias para que pueda operar como sustento de su tesis acerca de las dimensiones subjetiva y objetiva de todo lo que los humanos «experimentamos» (esta locución verbal es, nuevamente, del autor, quien desestima adrede el verbo «experimentar», de cara a los propósitos teóricos con los que está comprometido). De acuerdo con el autor, «lo que percibimos está condicionado por un complejo proceso de aprendizaje con un anclaje histórico y cultural». La entidad que cimienta dicho condicionamiento es lo que Isava asume como «protocolos de la experiencia» y que caracteriza como «condiciones de posibilidad de la experiencia», aunque debe quedar claro que no se trata de algo como un apriori trascendental de estirpe kantiana, sino uno «cultural».

La noción de «protocolo de la experiencia» se la debe Isava a Deleuze y Guattari. Con ella da cuenta de «contextos colectivos y culturales» que «integran experiencias [...] a partir de percepciones». Pero esa referencia no obsta para que Isava estipule una definición propia de la voz «protocolo»: «...el conjunto de condiciones de posibilidad que permiten delimitar, identificar y autenticar un estado de cosas

como una experiencia particular, repetible, inteligible, transmisible». A partir de esa figuración de los protocolos, Isava deja asentado que estos «constituyen y conforman nuestras formas de percibir y hacer mundo, nuestro estar en el mundo; son la red con la que lo atrapamos».

Los protocolos culturales operan, entonces, como lo que el autor da en llamar «archivos de lo sabido»: un cúmulo de «determinaciones y condicionamientos» que anteceden y dan pie a la percepción de algo—en especial, se sobreentiende, de cualquier artefacto cultural—. Y el efecto último es la realización de un propósito sólo en apariencia modesto: nada más, pero también, nada menos que «aprender a percibir». Se diría que, en el fondo del planteamiento de Isava, late la reivindicación de una creativa pedagogía de la sensación y el sentimiento, vista como promesa de ampliación y profundización de la experiencia: un contrapeso al empobrecimiento de esta cifra de lo humano, sobre el que en su momento alertó Walter Benjamin, cuando observó el proceso de desplazamiento del arte con «aura» por la generación serial de productos artísticos.

Llega el momento de notificar que esa teoría de las condiciones y dinámica de la experiencia sólo puede sostenerse sobre el fundamento de una esmerada estipulación de ese concepto, que como es norma en los procederes del autor, pasa por el examen de significaciones sedimentadas en otras lenguas, como el alemán (que, por cierto, domina muy bien). Así, Isava entiende «la palabra "experiencia" [...] como un proceso que se cumple cuando un individuo activa las prácticas perceptivas e interpretativas de un colectivo para captar y entender un mundo». El autor llega a esta definición después del análisis etimológico de la voz alemana *Erfahrung* (el movimiento de ejercer *erfahren*: «viajar, atravesar, recorrer, alcanzar»).

De lo que se trata, en definitiva, es de «hacer que algo se vuelva experiencia». No está de más precisar que, entre tales precondiciones en el plano de la praxis cognitivo-exegética, el lenguaje ocupa un lugar prominente. En concordancia con el pensamiento de Gadamer, Isava reconoce que, en último término, los sistemas de expresión simbólica—sobremanera, las lenguas—operan como ineludibles protocolos de la experiencia.

A las contribuciones que se acaban de sintetizar en las líneas precedentes, Isava agrega en su libro otras de no menor calado: cuatro secciones en las que pone en práctica lo que ha propuesto en el plano teórico. No se entiende con suficiente certeza y claridad las razones por las que el autor designa las cuatro posibilidades en las que despliega esa labor como otras tantas «prolongaciones de lo humano». Lo que importa tener en mente es que, como aclara él mismo, se trata de sendos «análisis de algunos artefactos culturales desde la perspectiva teórica de los protocolos de la experiencia».

En lo que hace a la primera «prolongación de lo humano», la de índole verbal, Isava ilustra su doctrina con el examen de la composición «Archaischer Torso Apollos» («Torso arcaico de Apolo»), de Rilke, y del poema XXXVI de *Trilce*, poemario debido al estro de César Vallejo. En la parte de la «prolongación de lo humano» atingente a la visión—la segunda en el orden de aparición en el libro—, el autor fija la mirada en «la contrapartida visual de los [mencionados] poemas de Rilke y Vallejo»: un conjunto de representaciones pictóricas de la montaña Saint-Victoire efectuadas

por Cézanne y «*El gran vidrio*, artefacto de Marcel Duchamp». Debido a las complicaciones técnicas inherentes al análisis de cualquier pieza musical, en la tercera prolongación de lo humano, Isava entabla un puntual diálogo con teóricos de la música (Cohen, de nuevo Derrida y Nietzsche, Taruskin, Adorno, Milhaud y otros), más que un examen detallado de alguna composición musical. En la cuarta de estas secciones, Isava se detiene a hurgar las entrañas del cine con base en su arsenal teórico. En realidad, en este punto, su objeto real de atención no es tanto el cine en general cuanto lo que denomina «tecnología-cine»: en último término, un modo de producción de artefactos culturales sustentado en procedimientos más productivos que reproductivos. También en este caso, el interés esencial de Isava sigue siendo la transformación histórica de la experiencia y el efecto de los artefactos culturales—el tipo de producciones que, en español, conocemos como «películas»— en ese movimiento. Encaminado en esa ruta, el autor asume la observación de Burch en el sentido de que las alteraciones de la visión debidas al cine se explican por una suerte de efecto educativo específico

y lo hace hasta el punto de sugerir «trasponer en “escena pedagógica” [las tesis del estudioso francoestadounidense sobre el] poderoso proceso de educación, en primer lugar, y luego de convencionalización o naturalización, de las imágenes que el cine llevó a cabo y la consiguiente modificación que impuso en la experiencia visual y el “archivo de lo visto” de una cultura que, aunque situada local e históricamente, tenía la amplitud necesaria como para definir la visualidad de una época (cuya globalización hoy por hoy resulta incuestionable a partir del consumo planetario de los videos)». No está de más avisar al potencial lector/a de este libro que Isava desemboca en consideraciones como esa, a partir de una copiosa y deslumbrante cauda de referencias filmográficas y crítico-teóricas que los límites de esta aproximación no permiten registrar, aunque tampoco impiden reconocer en toda su fecunda valía.

Esta obra de Isava continúa lo que ya es una tradición crítico-teórica. Sus méritos acrecen el capital teórico reconocible en esa vertiente del pensamiento y de la actividad cultural. Por su parte, sus límites podrían operar como promesas de lo que tal vez advendría, en el

caso de seguir labrando ese terreno fértil y bien abonado. Por ejemplo, cabría esperar que, en iniciativas futuras, Isava repare en que toda experiencia es experiencia de algo—eso que, en la escolástica y en la fenomenología husserliana, recibe el nombre de «intencionalidad»—y, al hacerlo, dé cuenta de ese «algo» al que habría que reconocer y caracterizar. Quizá estribaría esa operación en la posibilidad de proponer una clara y consistente teoría actual del arte, cuya pertinencia aumenta en la medida en que crecen la confusión y la impostura, con la consiguiente miserabilización de la experiencia—la esperable deriva de un empobrecimiento que no se detuvo en los tiempos en que Benjamin lo puso a la vista de todos—. Esa deriva hacia lo miserable experiencial ¿no tendría nada que ver con un potencial empobrecimiento de lo experimentable? Además, ¿podría tener algún vínculo con la retirada de la trascendencia en nuestro mundo (hecho que, acaso podría estar también en la raíz de la extinción del aura en el arte)? ¿Por qué cargar todo el peso de la experiencia en el sujeto en quien acontece y no, en lo que pueda tocarle, en su objeto de referencia? Vendría bien, igualmente,

que el autor bordara más fino en la tela de lo humano: ¿cómo entender lo humano?, ¿qué significa, con suficiente precisión, una «prolongación de lo humano»? Asimismo, puede venir a cuento poner el foco en la unicidad de toda experiencia, con los problemas que ello comporta de cara a la universalidad de esa dimensión tan relevante de la subjetividad. ¿No convendría fijarse en que las nociones de *Erfahrung* (experiencia) y *Erlebnis* (vivencia) se adscriben a los tiempos de considerable vigencia del idealismo trascendental y sus derivados, así como del «arte con aura», lo que supone una impreterible conexión con el ideal del genio (ese ser capaz de conectar nada menos que con la «esencia del mundo» de manera inmediata? Y si esto último conlleva algo de verdad ¿no habría que detenerse a dar razón de las afinidades y distinciones registrables entre la experiencia genial y la del receptor competente educado en asimilar los protocolos que determinan su encuentro con los signos que muestran los artefactos culturales? ¿Realmente este último avatar de la experiencia supera humanamente, de manera vital, a los que le anteceden en la historia? ¿La humanidad del presente ha

cancelado las vivencias en aras de la implantación sin fisuras de la experiencia de los artefactos culturales generados en nuestra modernidad tardía? ¿En el caso de la «tecnología-cine», no estaríamos presenciando una escalada en los dominios de la ilusión, que dejaría atrás la atmósfera de la caverna de Platón (por cierto, Badiou, en su curiosa reescritura de parte de *República*,¹ equipara ese archiconocido topos, a la vez simbólico y geológico, con un clásico cine de los ya casi inexistentes)?

El hecho de que la lectura de esta obra de Luis Miguel Isava suscite interrogantes como los aquí referidos de manera sumaria es acaso la mejor garantía de que quien se acerque a sus páginas siempre podrá vivir una experiencia por demás gratificante para el intelecto y el espíritu. Es, pues, aconsejable buscar el libro y entablar con él un diálogo a la vez crítico y sereno.

Luis Miguel Isava, *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia* (Pre-Textos, 2022).

¹ A. Badiou, *La República de Platón*, Trad. María del Carmen Rodríguez, (FCE, 2013).

FRANCISCO Y CERCAS HASTA EL FIN DEL MUNDO

SERGIO TÉLLEZ-PON

Barcelonés adoptivo, Javier Cercas nació en Cáceres pero su familia se mudó a Girona cuando él era niño todavía y después ha vivido en Barcelona los últimos años desde donde ha escrito la obra que le ha dado renombre internacional: *Anatomía de un instante*, *Las leyes de la frontera*, *El impostor*, *Terra Alta*, *Independencia* y ahora *El loco de Dios en el fin del mundo* (Literatura Random House, 2025). Cercas estuvo este verano lluvioso en la Ciudad de México y pude conversar una vez más con él; al final de la charla, *off the record*, me cuenta que el año pasado tuvo que cancelar su visita a la FIL de Guadalajara porque justo el día que tenía que tomar el vuelo su madre murió, pero me confirma que este año sí vendrá junto con la delegación de la Ciudad Condal.

SERGIO TÉLLEZ-PON: No sé si sea una feliz coincidencia o una terrible coincidencia pero el libro salió casi cuando muere el protagonista.

Ciudad de México, 1981. Su libro más reciente es *Retratos con Federico* (Punto de Vista, 2023).

JAVIER CERCAS: Bueno, él murió veinte días después de la publicación.

STP: ¿Lo leyó? ¿Pudo leerlo? ¿O leyó el manuscrito?

JC: La gente cercana a él lo leyó, pero recuerda que él estaba en el hospital cuando se publicó el libro.

STP: Cierto, estuvo en el hospital como un mes, aproximadamente...

JC: Sí, sí. No sé si fue un mes, pero estuvo muy enfermo durante muchos días. El libro se publicó en italiano al mismo tiempo que en español. Fui a Italia el 5 o 6 de abril, él murió el 20, y el libro se publicó el primero. Se lo di a personas cercanas a él, muy cercanas a él, y me dijeron que se lo darían, sólo que él estaba completamente aislado por razones de salud. Y me dijeron que no sabían si podían dárselo en mano, pero sí, creo que lo tuvo en la mano.

No murió por eso, por leerlo, aunque es una leyenda que corre. Sí, creo que lo tuvo en sus manos antes de morir. Pero bueno, espero que no haya usado sus últimos momentos en leerlo, tenía cosas más importantes que hacer.

STP: En tus novelas sin ficción siempre hay una pregunta, «una pregunta cuya respuesta no existe», diría Cernuda. En este caso, esa pregunta te la

regala tu madre y tú vas como un heraldo, un mensajero, a que el papa te responda...

JC: No, pero eso no se puede decir, lo que el papa me responde. No, mira, lo has leído muy bien, has leído varios de mis libros y sabes muy bien que en todos ellos, al final, todos mis libros son como novelas policiales. Intenté argumentarlo en un ensayo llamado *El punto ciego*, que son las conferencias que di en Oxford. Y allí dije que en todas mis novelas, y todas las novelas que me importan, el *Quijote*, hablé del *Quijote*, hablé de Kafka, hablé de Melville, hablé de muchos autores. Todas, en cierto sentido, son novelas policiales porque en todas ellas hay un enigma y alguien que intenta descifrar ese enigma y esa es la esencia del género policial.

En este caso, es aún más claro. En todas mis novelas es muy claro, pero en esta es aún más claro. Porque, por supuesto, lo que me pasa con este libro es... Voy a hacer una pequeña digresión, si me lo permites. Porque, por un lado, tengo una oferta, una proposición del Vaticano, que nunca se le ha hecho a un escritor. Es decir, la proposición es acompañar al papa Francisco en un viaje a Mongolia y abrirme las puertas del Vaticano, literalmente.

Hablar con quien quisiera, preguntar lo que quisiera, ver lo que quisiera y luego contarlo. Eso nunca se le había propuesto a un escritor, nunca, nunca en la Iglesia. Y luego esa proposición se une a una necesidad íntima, personal, familiar. Porque cuando me hacen esa proposición, lo primero que pienso es en mi madre. Mi madre era una persona profundamente creyente, seriamente creyente. En algún momento del libro se dice que, comparado con la fe de mi madre, la del papa Francisco era más bien dudosa.

Así que, cuando murió mi padre, mi madre, que siempre había vivido con él, y lo había conocido desde que era niño, y que lo quería, bueno, más allá de lo que puedo explicar, lo que dijo fue si iba a verlo después de la muerte.

Y no dijo eso porque mi madre fuera una persona excéntrica, que no lo era en absoluto, sino porque eso es exactamente lo que dice el cristianismo. Esto ha sido olvidado por muchos cristianos, pero es exactamente así. Y no lo digo yo, lo dice el papa Francisco, lo dice San Pablo, quien inventó el cristianismo en cierto sentido: «resucitaremos porque Cristo resucitó». Y si Cristo no resucitó, nuestra fe es vana. Nuestra fe no tiene sentido si Cristo no

resucitó y si no resucitamos. Ese es el corazón mismo de la idea, del cristianismo.

Así que, cuando recordé eso, pensé en de qué iba a tratar este libro, de qué es de lo que realmente se trata. Este libro trata sobre cómo un loco sin Dios, es decir, alguien como yo, que creía, que tenía fe, que fue educado en el cristianismo y que en algún momento perdió su fe, como la gran mayoría de nosotros, como la gran mayoría en Europa, en Occidente, un loco sin Dios que va a buscar al loco de Dios, el loco de Dios es Francisco, porque Francisco se llamó a sí mismo Francisco por Francisco de Asís, quien se llamó a sí mismo el loco de Dios. Un loco sin Dios que va a buscar al loco de Dios hasta el fin del mundo, incluso a Mongolia, para preguntarle al papa si mi madre tenía razón, si mi madre iba a ver a mi padre después de la muerte, para escuchar su respuesta, [la de] él, que era la persona más autorizada, si no la única persona autorizada para responderle y luego llevarla a mi madre, llevar su respuesta de vuelta a mi madre.

Así que, este libro también es una novela policial, pero en este caso, el enigma de la novela policial es el enigma de los enigmas, el enigma central del cristianismo, y por

lo tanto también el enigma o uno de los enigmas centrales de nuestra civilización, es decir, la resurrección de la carne y la vida eterna.

STP: Y hablas de las periferias. Francisco dejó una periferia, fueron a buscarlo hasta el culo del mundo, en el Cono Sur, y luego visitó muchas periferias. En ese sentido, quería preguntarte si la literatura era parte de esas periferias, porque ahora fueron a buscarte a ti, fueron a un lugar remoto, al de la literatura, que también era un interés de Francisco.

JC: Creo que sí. Creo que el hecho de que hicieran algo tan inusual, bueno, no tan inusual, pero sin precedentes, como proponerle a un escritor, y más a un escritor ateo y anticlerical como yo.

STP: Comecuras, te dicen...

JC: Comecuras, eso es lo que vieron, comecuras. Una idea increíble.

Eso es, fueron a buscar a alguien de la periferia. Es decir, fueron a buscar a alguien que conociera las claves del cristianismo. Si no conoces las claves del catolicismo, de la Iglesia, no vas al Vaticano y no tienes absolutamente nada. Este libro cuenta un viaje a Mongolia, que es un lugar muy exótico. Pero sobre todo, cuenta un viaje al Vaticano, que es mucho más

exótico que Mongolia. Así que alguien que entendiera las claves del cristianismo, porque fue educado en ello, como yo fui educado en ello, y como todos nosotros hemos sido educados en ello, en Occidente, en Europa... pero que no era creyente, es decir, que en realidad pertenecía a la periferia.

STP: Que podía verlo todo desde afuera, más objetivamente.

JC: Exactamente, exactamente. Alguien me dijo: esto es como si el Vaticano hubiera encargado una auditoria. Y hay algo real en eso.

Obviamente, quien no es creyente, quien no está dentro, tiene más autoridad para hablar que quien está dentro. Y sí, él era un papa que venía del fin del mundo. Él mismo dijo esto. Las primeras palabras que pronunció en el balcón de la Basílica de San Pedro: «Han venido a buscarme al fin del mundo», les dijo a sus hermanos cardenales. Pero él también viaja al fin del mundo, es decir, a Mongolia. Simbólicamente, es el fin del mundo. Porque él creía, de hecho, la palabra periferia es una de las palabras que se disputan el privilegio de ser la palabra del papa. Él creía que en la periferia es donde estaba la energía que podría

renovar la Iglesia. Él creía que los misioneros que encarnan la periferia, que están en la periferia, son los representantes del cristianismo de Cristo. Él creía en una Iglesia misionera. Él creía que la Iglesia tenía que salir y buscar a aquellos que vivían allí. Los pobres, aquellos que no piensan como ella, los musulmanes, los que tienen otras religiones, etcétera. Es decir, la Iglesia no podía estar encerrada en sí misma, sino que tenía que abrirse. Y abrirse a las periferias. A las periferias sociales, a los pobres, a los indigentes. A las periferias geopolíticas.

STP: Pero también literarias...

JC: Era un hombre que tenía mucho interés en la literatura. Había sido profesor de literatura. Tenía una cultura literaria más que considerable. Era muy amigo de Borges, tenía una relación más cercana con Borges de lo que se ha contado.

STP: Sí, más que la anécdota de que fue a buscarlo, lo duchó, lo afeitó y lo llevó a dar una clase.

JC: Exactamente. Mucho más que eso. Tuvo una relación con él cuando era provincial. Esto se cuenta en un libro de un tipo, no recuerdo su nombre, que conoció a Borges, que leyó a Borges, y a quien Borges le habló de este jesuita «que

viene a verme». «El padre Jorge», lo llamaba, como tanta gente. Y tenía una visión muy literaria de la realidad. ¿Sabes cómo se llama su último libro? ¡Viva la poesía!, publicado en italiano, fue compilado por el padre Spadaro. Él creía que la literatura era un instrumento de conocimiento.

El primer discurso que escuché de él fue un discurso que trataba en gran medida sobre la literatura y realmente era un hombre que tenía esta visión literaria del mundo y que creía que la literatura estaba de alguna manera vinculada a la religión. Creo que tenía razón.

STP: Y luego dices que tal vez te llamaron para blanquear, este washing que ahora está muy de moda, a la religión. Pero yo más bien pensé...

JC: Me han acusado tantas veces de blanquear que más que un escritor parezco un pintor. Pero somos escritores, ¿y sabes lo que pasa?, nos dedicamos a entender.

STP: Pero yo pensaba más bien lo contrario, que si no te habrían usado como propaganda, como parte de su misión. El catolicismo ha perdido tantos seguidores y tantos miembros que tal vez te usaron, no para blanquearlo, sino como parte de su misión, de esta actitud

misionera. ¿No pensarías en tu novela así?

JC: Creo que no esperaban un libro así. Bueno, creo, no estoy seguro. Esperaban algo mucho más...

STP: «Un libro escandaloso», lo llamas en algún momento.

JC: No, pensaron en un libro de circunstancias. Un libro de viajes, de circunstancias. Una crónica, sí, una crónica de circunstancias. El asunto es que no soy capaz de escribir libros de circunstancias, eso para empezar.

Pero también, insisto, aquí se juntan dos cosas de manera casi milagrosa, que son la oportunidad y la necesidad. Cuando esto sucede, hay un libro. Sólo sé esto porque tengo 63 años y he escrito muchos libros. Así que, bueno, hubo un acto, si me lo permites, de coraje innegable. Lo primero que les digo cuando vienen a mí a proponer esto es: «¿No saben quién soy, no saben que soy un tipo peli-groso?». Y, por supuesto, si me abren las puertas del Vaticano, este lugar supuestamente cerrado, hermético, lleno de misterios... entonces si es una mentira todo esto lo voy a decir. Porque mi religión es la verdad. La verdad y el significado de la palabra. Son las dos religiones que tengo. Y si veo algo, lo voy a decir, seguro.

Bueno, en realidad, los que estaban conmigo ese día dicen que lo que dije fue: «¿Te has vuelto loco o qué?». Para profundizar en esto. Querían que alguien les dijera que eso es lo que es. Y les he dicho lo que es, nada más. Fue un acto de coraje en este sentido. Porque, bueno, si hubieran tenido cosas que ocultar, les habría contado todo. Esto está claro. Por supuesto.

STP: ¿Por qué querrían abrir un archivo así?

JC: Porque la gente todavía cree que existe el misterio del Santo Sudario y el misterio de Fátima y todas estas cosas. Pero lo que te digo es que el Vaticano no tiene nada que ver con los prejuicios que tienes. Mira, el mayor esfuerzo que he tenido que hacer para escribir este libro es un esfuerzo realmente serio: deshacerse de todos los prejuicios. Llegar aquí con una mirada limpia. Porque todos, cuando digo todos, quiero decir que todos tienen una gran cantidad de prejuicios sobre la Iglesia, sobre el Vaticano, etc.

Todos quieren saber todo sobre ello. Porque nos han educado en eso. Y luego todos queremos saber todo. Así que, el mayor esfuerzo para mí ha sido deshacerme de los prejuicios, ir allí con una mirada limpia para ver qué hay realmente. ¿De

qué están hablando? ¿Qué dice realmente la Iglesia hoy? No lo que quiero que diga o lo que imagino que dice o lo que me dijeron cuando era pequeño, sino lo que realmente está diciendo ahora. ¿Quiénes son las que la dirigen? ¿Quién era este tipo llamado Francisco? Etcétera, etcétera, etcétera. Y contarlos como es. Y si haces eso, que es lo que humildemente he intentado hacer, la sorpresa es constante. Desde el principio hasta el final. Desde el principio del libro, cuando me hacen esta oferta, esta propuesta, no inusual pero sin precedentes, hasta el final, cuando sucede algo que, si fuera creyente, diría que es un milagro. ¿Un pequeño milagro, verdad? Todo es sorprendente. Todo es totalmente sorprendente. Voy de sorpresa en sorpresa. Y trato de ser lo más claro posible y con el mayor...

¿Objetividad? Sí, un vaticanista francés que leyó el libro y ha sido muy generoso con él, que aparece por un momento en el libro, dice: esto es como el Cándido, de Voltaire que va al Vaticano. Es decir, alguien ingenuo que va allí y hace las preguntas más ingenuas, para empezar, si hay resurrección de la carne y vida eterna. Algo que nadie le había preguntado al papa. Es increíble.

El papa ha sido entrevista-
do cientos de veces. Esto es muy
raro. Los papas antes no conce-
dían entrevistas pero este papa
ha sido entrevistado cientos
de veces. Pero cuando le dije al
Vaticano que lo que quiero es
hablar sobre la resurrección de
la carne y la vida eterna, todos
me miraron con ojos muy extra-
ños. Dijeron, ¿estás loco o qué?
Nadie ha preguntado esto.

Lo más ingenuo y lo más
elemental a veces es lo que
más se olvida. Las preguntas
que hacen los niños son las
preguntas más importantes.
Esto es lo que he descubierto a
la edad de 63 años. Quizás una
de las cosas más importantes
que he descubierto.

STP: Y ahora, hace un momento
dijiste que eras un comecuras.

JC: Sí.

STP: ¿Con este libro cambió tu
perspectiva?

JC: Sí. Mira, de este libro, salí
justo como un ateo, pero mucho
más anticlerical. Sólo que no
anticlerical desde el patio de la
escuela, como el escritor del que
estábamos hablando ahora. En
realidad, él es un creyente, pero
ejerce el anticlericalismo. Este
anticlericalismo del patio de la
escuela que me divertía mucho,
me divierte, sigo divirtiéndome
con los chistes de los sacerdo-
tes, todas estas cosas. Ahora
soy anticlerical mucho más en

serio porque he aprendido a ser
anticlerical mucho más en serio.
Y porque la iglesia también es
anticlerical. Sigo siendo ateo,
pero mucho más anticlerical.
Ahora no soy un comediante de
chistes fáciles. Ahora soy un
verdadero comediante.

STP: Oye, al estar en el avión
unos minutos con el papa, ¿te
sentiste más cerca del paraíso?
¿Tuviste una revelación mística
más cerca del cielo? ¿Qué pasó?
¿Cómo fue esa sensación de
estar con el papa?

JC: No, no es nada extraño.

STP: ¿No? ¿Él no era una perso-
na...?

JC: No. Debo decir que lo que
cuento en el libro no fueron
cinco minutos, fue algo más.
Bueno, veinticinco minutos,
algo así. La cosa es que... lo
cuento todo, casi todo en el
libro... lo que pasa, es que yo lo
tenía claro, tenía una pregunta
para el papa, no me interesa
hablar sobre la guerra en
Ucrania o la inmigración, temas
que son todos emocionantes,
que me interesan mucho, pero
el papa había hablado de esto
en todas las entrevistas, mucha
prensa, etc.

STP: Sabemos muy bien lo que
piensa.

JC: Cuál fue su posición, sí. Pero
lo sabemos absolutamente,
como no lo hemos oído de
ningún papa.

STP: Claro.

JC: Entonces, una vez que le for-
mulé la pregunta fundamental,
que trata sobre la resolución
de la carne y la vida eterna,
que es la que nadie le había
hecho, la pregunta esencial, la
más importante. Una vez que le
formulé esa pregunta no estaba
interesado en nada más. Y
luego, una gran parte de esa
entrevista no lo conté.

STP: ¿Todo eso no lo pusiste?

JC: No, no lo encontré interesan-
te. No lo es. Bueno, puede ser
interesante desde un punto de
vista periodístico. Eso está gra-
bado, tal vez un día lo muestre.

STP: Porque tu pregunta era esa
y fuiste a buscar una respues-
ta...

JC: Yo obtuve una respuesta,
una respuesta que no vamos
a revelar aquí, porque sería
como decir quién es el asesino
en una novela policial. Y la
relación con él era normal, es
decir, no era...

STP: Pero no era una persona de
la que sintieras algo, una vibra
especial...

JC: No, una revelación, nada
de eso. Mira, si soy honesto,
creo que este hombre llevó a la
Iglesia por el camino que tiene
que seguir, que es el regreso
al cristianismo de Cristo. Creo
que hizo un trabajo correcto,
que hizo lo que tenía que hacer.
Entonces, como persona, me

fascina más el personaje, es
complejo. Y las contradiccio-
nes, las visiones.

STP: Algunos lo ven como un
traidor; otros, como un gran
magnánimo...

JC: El personaje es emocionante.
En su vida, no es una persona,
hay muchas personas, como
todos nosotros, al final. Y en
diferentes etapas de la vida.
En diferentes etapas de la vida
hay diferentes chismes. Me
fascina el personaje. Me apa-
siona él. Pero, si soy honesto,
me impresionaron más algunos
misioneros.

STP: Como el que estaba en
China y el otro en Mongolia...

JC: Exactamente. Por ejemplo,
el padre Giovanni, que es un
personaje increíble... El padre
Ernesto. Estas personas, como
personas, me impresionaron
más. Si te digo la verdad.

STP: ¿Y qué opinión te merece
Luis XIV ahora?

JC: En contra de lo que dijeron,
cuando murió Bergoglio,
todos dijeron: «La Iglesia va
a cambiar, se va a adaptar al
cambio reaccionario que está
experimentando el mundo». Este
es un papa que va a seguir
la línea de Bergoglio. De una
manera más tranquila y clásica.
Sin duda, ya lo estamos viendo.
Muchos signos. Menos disrupti-
vo. Bergoglio fue enormemente
disruptivo, mucho más que

aquellos que no están en la
Iglesia. A veces hacía declara-
ciones un poco...

STP: Provocativas.

JC: Disruptivas.

STP: ¿Cómo dice?, ¿«Dios no es
más...»??

JC: No: «Dios es más grande que
la Iglesia». Dios es más grande
que la Iglesia. Él es mucho
más grande que la Iglesia. Él
provoca escándalos. Constan-
temente. Lo hizo de manera
deliberada, para arriesgar,
porque consideró que tenía que
hacerlo. Las personas que cola-
boraron con él, me dijeron que
cuando llegó, cuando los llamé,
cuando los nombré, les dijo a
todos lo mismo: «Arriesgar,
arriesgar». Hacer cosas que van
más allá de la norma.

STP: Por ejemplo, abrir las puer-
tas del Vaticano a un escritor
ateo y anticlerical.

JC: Esa es una de ellas. Bueno,
simbólicamente, pero lo hizo. Y
este hombre va a seguir la mis-
ma línea. La línea que de hecho
ha marcado a la Iglesia desde el
Vaticano II. Esa línea de volver
al cristianismo de Cristo, que es
muy difícil, porque se necesitan
siglos para retroceder, para to-
mar otros caminos, que no son
los de la Iglesia de Cristo. Que
no son los del cristianismo de
Cristo. Lo que hemos conocido
en gran parte es una perversión
del cristianismo de Cristo. Y no

soy yo quien dice eso. Dostoye-
vski lo dijo muy bien. Y la Iglesia
lo ha estado diciendo desde el
Vaticano II. Y este papa se lo
tomó muy en serio. Y eso fue
muy disruptivo para muchas
personas. Muy disruptivo.

Algunos sacerdotes que
después de su nombramiento
se reunieron en Roma para orar
por su muerte. Más o menos.
Y este es un hecho en España.
Sorprendieron a otro grupo
de sacerdotes que hicieron lo
mismo. Para algunos católicos,
este papa fue muy perturbador.
No lo fue.

STP: Javier, ha sido un gusto
hablar contigo y leerte de nuevo
en este regreso que hiciste a tus
«novelas sin ficción» después
de tu serie de novelas policiales
donde la pregunta debe
tener una respuesta taxativa:
«¿Quién mató a quién?».

JC: Sí, pero al final siempre hay
un enigma que queda, si lo
miras de otra manera, pero ahí
está en las novelas policiales
más ortodoxas.

MARTÍN Y RAÚL, BARCELONESES ADOPTIVOS

ALFREDO SÁNCHEZ
GUTIÉRREZ

Dos mexicanos que conozco, tapatíos por adopción, decidieron vivir en Barcelona. Uno lleva 25 años allá; el otro ha decidido mudarse a Asturias luego de años de vivir en la capital catalana. Raúl Cuevas, el primero, es un ingeniero de sonido que no veía el mejor de los escenarios en México y se marchó cuando comenzaba el siglo XX en busca de aprendizaje y oportunidades en un entorno más prometedor; el segundo, Martín Mora, nació en Ameca, Jalisco, es psicólogo social y fue a estudiar un doctorado. A los dos los enamoró la ciudad seductora que aún quieren, aunque ya no sea la misma. La tan mentada gentrificación ha hecho de las suyas: expulsión de habitantes de los barrios, expansión brutal del turismo, encarecimiento, por mencionar nada más algunas de sus consecuencias.

Martín Mora, peatón, bicicletero y nómada, interesado en estudios urbanos, efectos sociales del uso de las nuevas

Ciudad de México, 1956. Autor de La música de acá. Crónicas de la Guadalajara que suena (Universidad de Guadalajara, 2018).

tecnologías y arte callejero, entre otros muchos temas, llegó a Barcelona en 1996. Se doctoró en 1999, regresó a Guadalajara y vivió intermitentemente entre las dos ciudades hasta que se estableció de forma permanente en tierras catalanas en 2013.

«Barcelona me sedujo desde el primer día: sus olores a tabaco negro, sus múltiples lenguas y gente, su arquitectura y dimensiones, sus tropecientos bares y cafés en cada manzana, el estilo de vida. Además, ocurrió lo habitual: me enamoré de una catalana y viví feliz las aventuras de conocer los conciertos, librerías, las fascinantes bibliotecas y centros culturales y la potentísima vida de noche. Siempre me pareció el modelo de ciudad para vivir y morir en ella».

Pero quizás no morirá en ella. Todo me lo cuenta desde su nueva ubicación en Asturias pues hace un año decidió mudarse. Las razones las expone con cierta crudeza, algo de desencanto y un filo de crítica política:

«Barcelona cambió mucho a partir de 2001. Aumentó el turismo, se fue diluyendo el cosmopolitismo para dar pie a un nacionalismo catalán que, a decir verdad, no muestra la verdadera cara de una Barcelona charneca, mestiza,

multicultural, multilingüe. La política de partidos, el pujolato, las agresivas políticas del PP fueron modificando, para mal, muchas cosas inscritas en el ADN de la *gent barceloní*. Se ha polarizado mucho la vida cotidiana entre los autodefinidos como catalanes y “los otros”, la gente con raíces extraterrestres y que reivindican y enriquecen con sus formas diversas de cultura. El golpe final ha sido que el turismo la puso de moda y todo mundo, empresarios, políticos y propietarios, vieron la “mina de oro” que significaba. Lo peor ha venido desde 2016: gentrificación y turistificación han pulverizado la sólida vida vecinal en muchas zonas de la ciudad. En julio de 2022 me echaron de mi piso, sin renovación de contrato, por codicia de la nueva propietaria. Mi calle durante once años, Consell de Cent, se convirtió en territorio codiciado por comerciantes y terratenientes. Ha desaparecido el comercio de barrio y ahora todo son cafés hipsters, cupcakes, heladerías, cafés para nómadas digitales con letras en inglés, chino y ruso».

En esto último coincide Raúl Cuevas, residente del centro de Barcelona y que sigue enamorado de la ciudad a pesar de los inocultables inconvenientes, la masificación

del turismo y la gentrificación: «El turismo brutal ya es todo el año, vivo rodeado de pisos turísticos, en dos manzanas a la redonda hay cinco locales de brunch siempre con colas gigantescas. Es increíble que la gente venga de lejos y prefiera meterse a desayunar hotcakes que aprovechar la riquísima oferta gastronómica local. Se ha encarecido todo, la gente joven se tiene que ir a la periferia o fuera de la ciudad, los comercios de cercanía han desaparecido en favor de negocios enfocados al turismo. Se dice que rusos y chinos han comprado muchas propiedades para darles uso turístico».

Raúl se ha dedicado a la música. Dejó su incipiente carrera de ingeniero de grabación en Guadalajara por temor a estancarse, quería aprender en algún lugar con más retos y Barcelona apareció como una opción viable:

«Me hubiera gustado Londres, pero era una ciudad muy cara y mi currículum me permitiría, cuando mucho, ser asistente del asistente; en España tenía algunos contactos. En Barcelona busqué a Josep Mas Kitflus, productor y pianista que trabajaba con Serrat. Me puso a prueba y me quedé con él».

La lista de los discos y artistas que Raúl ha grabado lo deja a uno sin aliento: Aute, Sabina, Ismael Serrano; casi todos los cantautores catalanes: Serrat, Maria del Mar Bonet, Joan Baptista Humet, Marina Rossell, Joan Isaac; en músicas diversas Juan Perro, Estopa, Ojos de Brujo, Mojinos Escozios, Elèctrica Dharma, Carles Carolina, Mariola Membrives, Olvido Lanza; en el flamenco Paco Heredia, Chicuelo, Duquende, Miguel Poveda; en la rumba catalana Peret, Sabor de Gracia, Moncho, Los Amaya; en la música clásica José Carreras, Ramón Aragall, Osias Wilenski. Me dice sin dudar que el jazz de Barcelona está a la altura de las grandes capitales del mundo con gente a la que también ha grabado, como Manel Camp, Lluís Coloma, Ignasi Terraza, Randy Greer, Roberto Faenzi Quintet, Laura Simó & Francesc Burrull, Afroblue.

A pesar de semejante catálogo, asegura que las cosas se han complicado:

«La pandemia aceleró un proceso que ya venía de antes: los cambios brutales en la industria de la música y el desuso del CD como formato. Durante el confinamiento, los músicos hacían las cosas desde su casa y ello no ha parado hasta hoy. La dinámica de la música ha

cambiado mucho, los presupuestos se han caído, algunos estudios de grabación han cerrado. Todo eso me ha llevado a trabajar en mi casa donde tengo un estudio pequeño pero suficiente para aprovechar los escasos presupuestos».

Martín y Raúl, por sus personalidades diferentes, tienen posturas diversas respecto de regresar al país de origen. A pesar de la disminución en la carga de trabajo, Raúl Cuevas ha hecho su vida personal y profesional en Barcelona y no considera viable un retorno. En cambio, el temperamento inquieto de Martín lo hace pensar distinto:

«Regreso cada año por la FIL. Debo decir que fui de los “fundadores” cuando era estudiante de psicología en la UDG, editor y escritor. ¿Regresar a México o a Guadalajara? La respuesta es sí: volvería si tuviera una oferta laboral e intelectual que me seduzca. Escucharía con atención ofertas de chamba, de curro, de feina».

Ambos sueñan con estar en la celebración de Barcelona como invitada de la FIL 2025. Sumar así, en la misma celebración, sus dos mitades: la tapatía y la catalana.



SU SECRETO REVELADO

En tan sólo cien páginas, María Negroni monta una exposición íntima y deslumbrante sobre su manera de entender la escritura. *Colección permanente* es el museo secreto de su obra en donde, de manera fragmentada, se revela su propia poética que reúne todo lo que ha vivido gracias a las palabras. Por medio de la literatura se cuestiona el mundo y el lenguaje; se trata de un ejercicio de introspección que afina las preguntas esenciales de la existencia. En el museo Negroni, la poesía es el centro donde se hace visible la insuficiencia del lenguaje y, sin embargo, también su fulgor. En este lugar la poeta, ensayista, novelista y, muchas veces, autora inclasificable, conversa con su maestro imaginario y con la tradición entera, y al hacerlo, nos recuerda que escribir es resistir, sostener la vida con lucidez y asombro.

María Negroni
Colección permanente
Random House, 2025.



NUESTRO AMANUENSE FAVORITO RETRADUCIDO

Celebremos el hecho de que Alejandro Maciel, el traductor de este libro, se aleja de lo que Borges tradujo como *Bartleby, el escribiente*, a pesar de que a veces —por fortuna cada vez menos—, la norma es que las retraducciones de clásicos, como es el caso de esta novelita de Melville, mantengan el título de la traducción canónica.

Bartleby, el amanuense nos trae de vuelta la sobrecogedora historia del copista que, enfrentado a una realidad abarrotada de absurdo en los intestinos de Wall Street, elige la opción de su preferencia: no hacerlo. Destaca la libertad que la Colección Atemporales ofrece al traductor para poner un par de notas al pie que nos aclararán ciertos problemas de traducción y datos sobre algunos sitios mencionados. ¡Una belleza!

Herman Melville. Traducción de Alejandro Maciel, nota de Milton Aragón
Bartleby, el amanuense.
Una historia de Wall Street
Universidad de Sonora, 2024



LOS ÓRGANOS DEL CUERPO FANTÁSTICO

«Hay una rica historia de desprecio, desdén y condena del cuerpo. Cuando el cuerpo se alía con la mente, según dicen, el resultado es la confusión. El dolor y el placer, como todas las sensaciones corporales, son un obstáculo para la inteligencia». González Crussí —médico y escritor— ofrece a los lectores una especie de gabinete de maravillas en un recorrido de las distintas concepciones del cuerpo a través de la historia, desde el pensamiento mágico hasta el científico. Por ejemplo, la historia de la concepción del útero como un órgano errante dentro del organismo, parecido a un pulpo. *El cuerpo fantástico* aborda la pluralidad de cuerpos que tenemos los humanos, a partir de un ensayo de Paul Valéry. Uno de esos cuerpos nos lleva a imaginarlo como una entidad etérea sumergida entre historia, simbolismos, mitos, leyendas, cuentos, anhelos, temores y esperanzas.

Francisco González Crussí,
El cuerpo fantástico
Grano de Sal/ Universidad
Veracruzana, 2024



RECORDANDO A COBI

Este fanzine recoge imágenes de una de las mascotas más queridas de los juegos olímpicos: Cobi, de Barcelona '92. En esta publicación se ve a Cobi, el perrito cubista, con su creador, el diseñador valenciano Javier Mariscal. La figura de Cobi con una nieve de gran formato que posa con deportistas olímpicas nos recuerda lo querido y presente que fue este personaje para quienes fueron niños en los años noventa.

Mediada por el azul de la impresión y cierto rasgo de movimiento y paso del tiempo que sólo las fotocopias pueden darnos, esta publicación incluye una figurita de colección de Cobi realizando algún deporte olímpico.

Entre las páginas de este fanzine también podemos recordar a los personajes de la tropa de Cobi, quien nos prometió que seríamos *Amics per sempre*.

Aranzazú Pérez
Amics per sempre, 2025



ORIGINALÍSIMO POEMA EN PROSA

Cómo se disfruta este libro. Se trata de un estudio profundo, histórico, ordenado, lleno de datos importantes, que no deja de lado la diversión, el goce literario. «Cuando un poema en prosa se rinde más a la metáfora o a la imagen poética que a los aspectos narrativos o fabulísticos, y se adhiere a un ritmo o a una musicalidad determinada, entonces estamos frente a un poema en prosa», define de manera clarísima (muy difícil de lograr) Rogelio Guedea, quien seleccionó 38 autores brillantes que hicieron lucir el poema en prosa en su obra, entre ellos: Julián del Casal, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, Alejandra Pizarnik y Raúl Zurita. Estos nombres florecen en sus muy originales textos: «Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor», dice Borges en «El tigre».

Una luz que se alarga. El poema en prosa latinoamericano, de Rogelio Guedea
UNAM / Universidad de Colima, 2024



ÁRBOLES O SALSA DE SOYA

Gatos que hablan en ruso, la amistad de dos amigas que resisten la furia del tiempo, de crecer y del buffet de comida china, ciudades miniatura que funcionan como una especie de inframundo, cultura pop y ¡Babas Tutsipop! Esta novela fresca y vibrante de Rubén Cantor nos invita a acompañar a dos amigas en su aventura por develar el misterio del fantasma de una monja que las persigue, así como a atravesar los sinsabores de la vida siempre desde la amistad, el amor materno y bicicletas en picada.

Rubén Cantor
Soy Sauce
Ed. Cubierta Profunda, 2025

BARCELONA BAJO LA ÓPTICA EXTRANJERA: ENTRE EL DESLUMBRAMIENTO Y EL DESENCANTO

HUGO HERNÁNDEZ
VALDIVIA

En la entrada que *La ville au cinéma* (libro a modo de diccionario publicado por Cahiers du Cinéma en 2005) dedica a Barcelona se hace mención especial de algunas cintas de directores extranjeros que dan protagonismo a la ciudad: *El reportero* (*Professione: reporter*, 1975) del italiano Michelangelo Antonioni y *Una mariposa sobre el hombro* (*Un papillon sur l'épaule*, 1978) y *El albergue español* (*L'auberge espagnole*, 2002), estas últimas dirigidas por los franceses Jacques Deray y Cédric Klapisch. En dichas películas, se anota, se hace hincapié en la belleza de la ciudad y «sus aires cosmopolitas y tolerantes».

La ciudad no ha dejado de interesar a algunos cineastas extranjeros. Sobresale *Vicky Cristina Barcelona* (2008) de Woody Allen —la película más

Guadalajara, Jalisco, 1965. Es crítico de cine, profesor en el ITESO y colaborador de la revista *Magis*.

sensual de este realizador— y, a juzgar por ella, en la visión extranjera siguen predominando las características arriba mencionadas. O casi. Lo cierto es que hay un contraste entre la visión de los extranjeros y los cineastas locales, proclives a ver aspectos menos halagüeños de la ciudad. ¿Cuánto influye en el punto de vista («el cristal con que se mira», diría el cliché) sobre la ciudad el tiempo que ahí ha vivido el autor de la película, la calidad de vida que ha tenido, su «grado de inserción»? Mucho, al parecer.

Con las ciudades pasa algo similar que con el consumo de drogas: terminan por exacerbar lo que uno ya es. Algunas ciudades ofrecen además pretextos *ad hoc* para hacer una prolongación del ego, en particular cuando la percepción de ella se quiere positiva. Como sucede a menudo con Nueva York, la ciudad por antonomasia de la modernidad a la que, al parecer, es obligatorio elogiar: los oriundos de esa ciudad —extranjeros, y sobre todo inmigrantes, absténganse y pasen a la ventanilla de autodeportación— se presumen orgullosos de su oriundez, como podemos constatar, por ejemplo, en la trilogía que Sam Raimi dedicó

al Hombre Araña entre 2002 y 2007, en la que los *newyorkers* se quieren sensibles, solidarios y justicieros. Esta percepción forma parte del autoengaño norteamericano; y el orgullo además es un pecado...

Así, si el visitante goza con la arquitectura, es probable que experimente varios grados de emoción ante la inmensidad de los monumentos ciudadanos frente a los que se detiene, llegando tal vez al paroxismo en algún paraje en concreto del paisaje de concreto. Pero pasado el efecto turístico de la droga, digo, de la ciudad, y después de algunos días oscuros con cielos grises y llovizna interminable —pongamos que hablo de París— el gozo se va al pozo y no queda sino ponerse el impermeable para el malviaje que se insinúa. La experiencia puede revelar entonces toda la hostilidad que encierra una ciudad. De esto pueden dar cuenta los viajeros que, a diferencia de los turistas y como subraya Paul Bowles, no tienen fecha de regreso agendada.

Para ilustrar cómo la experiencia interviene en el alejamiento del punto de vista turístico y el acercamiento al desencanto, son ilustrativos los «testimonios» de tres viajeros mexicanos, los cuales van y vienen de la literatura al cine.

En *El arte de la fuga*, el memorioso y gozoso libro de Sergio Pitol, este describe una estancia agri dulce —más agria que dulce— en Barcelona, a la que llegó con el propósito de pasar tres semanas y en la que terminó viviendo tres años. En su relato en forma de diario se entremezclan el desasosiego por las precariedades económicas y las crisis de salud que lo aquejaron, en particular a su llegada. Da cuenta además de la sordidez perceptible en algunos barrios. A más de un día el panorama luce «terrible»; sin embargo, también trabajó en su primera novela, lo cual aporta cierta luz al túnel.

No menos gris es la perspectiva de Alejandro González Iñárritu en *Biutiful* (2010), la primera película que realizó después de su «divorcio» de Guillermo Arriaga. El cineasta sigue en marcación personal por las calles de Barcelona a Uxbal (Javier Bardem), quien se entera de que padece un mal terminal y se hace a la idea de que su fin está más cerca de lo que pensaba (si es que lo pensaba). Entonces el susodicho se da a la tarea de redimir los males a los que contribuyó; y si llenó algunos calcetines con billetes mal habidos, producto de una



EL REPORTERO (*PROFESSIONE: REPORTER*), MICHELANGELO ANTONIONI, 1975

mezquina labor intermediaria entre la policía (tan corrupta allá como acá) e inmigrantes asiáticos y africanos, ahora se empeña en hacer menos ardua la inhumana estancia de los últimos (que en el primer mundo nunca serán los primeros, a menos que pateen balones con eficacia). Al final, la ciudad resulta tan grandilocuente como el cineasta que la retrata.

Más recientemente vimos *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2023) de Fernando Frías, que se inspira en la novela homónima del jalisciense Juan Pablo Villalobos. La historia da cuenta de las desventuras de Juan Pablo (Darío Yazbek Bernal), quien se apresta a realizar un doctorado en Barcelona. Pero antes de viajar es involucrado con una organización criminal de alcance internacional y es obligado a colaborar con ella.

Entre otras cosas, en Barcelona es forzado a inscribirse en la facultad de estudios de género. Más gris es la existencia de Valentina (Natalia Solián), su novia, que viaja con él, vive en la irritación y resulta irritante (como casi todos los personajes secundarios: la fastidiosa madre de él, el abusivo casero argentino, el malhablado maleante mexicano, la estirada estudiante catalana): para ella la ciudad es triste, sucia, hostil, de lo cual queda constancia en la puesta en escena, con escenografías poco lucidoras y una luz pródiga en tonos fríos. Al final Barcelona luce pedante en buena medida por el registro que hace de la academia, un gremio de por sí bastante pedante *here, there and everywhere*.

PENÉLOPE CLOT: PAISAJES INTERIORES, PAISAJES UNIVERSALES

La obra de Penélope Clot (Barcelona, 1975) se despliega como un territorio de introspección en el que la materia deviene lenguaje sensible. En su práctica artística ella transforma las experiencias que le dejan sus observaciones del cuerpo, el paso del tiempo y lo que va quedando en la memoria, en superficies en las que resuenan los símbolos entre texturas y veladuras.

El acto creativo se convierte en un proceso vital donde lo íntimo se abre a lo universal. La piel, la mirada y el espacio forman umbrales que revelan la fragilidad y, al mismo tiempo, la potencia de existir.

En este marco se inscriben las series *Pieles*, donde las superficies agrietadas evocan

mutaciones vitales; *Ingravita*, un viaje hacia lo esencial y la conexión con lo femenino y lo cósmico; *Miraje*, que invita a mirar una y otra vez hasta que la abstracción se convierte en paisaje interior; e *Identidades*, que recupera los paisajes de la memoria personal y cultural como configuradores del yo. En conjunto, estas obras son encarnaciones que devuelven al espectador la experiencia esencial de habitar el tiempo y la memoria.

Penélope Clot convierte la creación artística en una experiencia vital, gracias a la cual la materia se transforma en huella de la memoria y en territorio de contemplación. Formada en la Escuela Massana y en la Escola Da Vinci, con estudios en laca japonesa,

grabado, dibujo y perspectiva, Clot ha desarrollado un lenguaje propio donde el gesto paciente construye superficies que respiran en realidad.

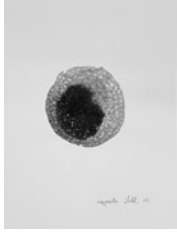
El arte de Clot se nutre de la observación de la naturaleza y del modo en que el entorno moldea silenciosamente la identidad. Su obra muestra gran interés por el paso del tiempo, la relación entre lo íntimo y lo universal, y la conexión entre lo humano y lo cósmico. Desde 2019 expone en Pigment Gallery (Barcelona y París) y en Gallery Ijoo y Garam Gallery (Corea del Sur), además de participar en ferias internacionales como Art Busan, LA Art Show, Kiaf Seoul y Estampa Madrid. Su obra, exhibida en Europa y Asia, la sitúa como una creadora que

convierte la materia en un espejo sensible de la experiencia humana.

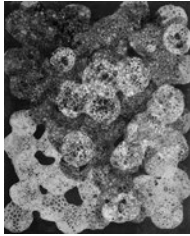
Penélope Clot y Pigment Gallery aportaron las imágenes que aparecen en **Luvina**; también los textos a partir de los cuales se elaboró este texto y su semblanza.

SITIO OFICIAL

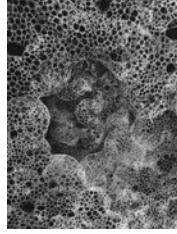
pigmentgallery.es/en/artist/penelope-clot



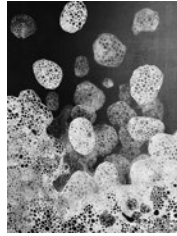
PÁGINA 7
Ingravita 3 A4, 2022
 Técnica mixta
 80 × 120 cm



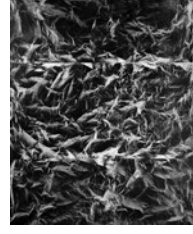
PÁGINA 27
Ingravita Q15, 2022
 Técnica mixta
 80 × 120 cm



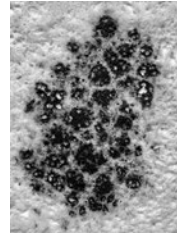
PÁGINA 19
Ingravita Q11, 2023
 (detalle)
 Técnica mixta
 80 × 120 cm



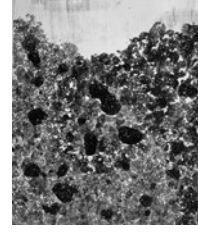
PÁGINA 44
Ingravita, 2022
 Técnica mixta
 100 × 160 cm



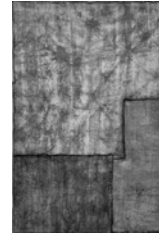
PÁGINA 53
Miraje azul marino 4, 2024
 Técnica mixta sobre papel japonés
 100 × 120 cm



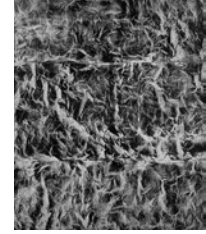
PÁGINA 212
Ingravita A4, 2022
 Técnica mixta
 80 × 120 cm



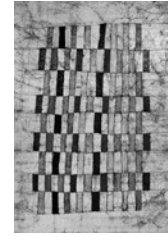
PÁGINA 60
Ingravita Q6, 2023
 Técnica mixta
 100 × 120 cm



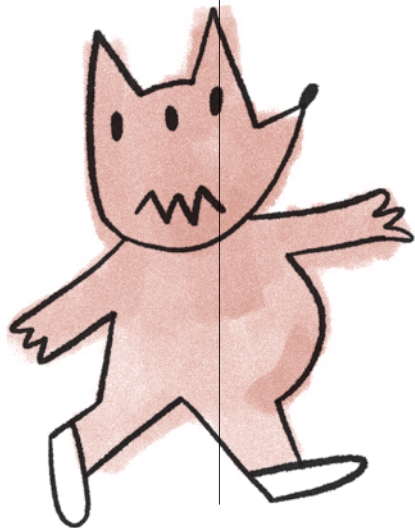
PÁGINA 225
Reverso y anverso amarillo, 2021
 Técnica mixta
 80 × 120 cm



PÁGINA 199
Miraje 2, 2024
 Técnica mixta
 100 × 120 cm



PÁGINA 231
Diálogo, 2021
 Técnica mixta
 80 × 120 cm



EL ORNITORRINCO TACHADO

REVISTA DE ARTES VISUALES

19
2025

SECCIONES

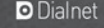
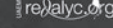
Artículo de investigación
Ensayo académico
Ensayo visual
Dosier

Todas las colaboraciones
se recibirán al correo:

revista_ornitorrico@uaemex.mx

/PUBLICACIÓN CONTINUA
ornitorrincotachado.uaemex.mx

escrituras de imagen
estudios visuales
arte visual



Detalle "Purpose of My Visit", Matt Pitblado

Universidad Veracruzana

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Número 73, 2025

La fabuladora de utopías:
entrevista a Theresia Enzensberger
Sebastián Welke

La Gran Obra de Sísir y Ádikhar
Luis Solano

Oriente y Occidente:
choque de miradas
Saad Ismaili Alaoui

La evolución del arte
hacia lo inmaterial
Yves Klein

Dossier de arte: Cincuenta
Laura Bailón

Mataron a Juan Ranas
(ideas, monos y texto)
Dony Real

Artista de interiores:
Héctor Vieario



/lapalabayelhombreoficial



/lapalabayelhombreoficial



@Palabayelhombre

¡PASODEGATO ahora en el ámbito digital!



En el **Portal Iberoamericano de Artes Escénicas de Paso de Gato** podrás encontrar noticias, artículos, obras de teatro, críticas, videos informativos, entrevistas, cartelera, convocatorias, anuncios de casting y muchos más contenidos interesantes para los amantes del teatro, estudiantes, investigadores, gestores, productores, maestros, actores, creativos y técnicos.

ACCEDE AL SITIO EN

<https://pasodegato.com/>

PROGRAMA CONMEMORATIVO

"Cien Años Pienso en ti"

RED RADIO UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Escúchanos
TODOS LOS LUNES
11:00 AM

Sergio Velasco & Pepe Díaz Betancourt

