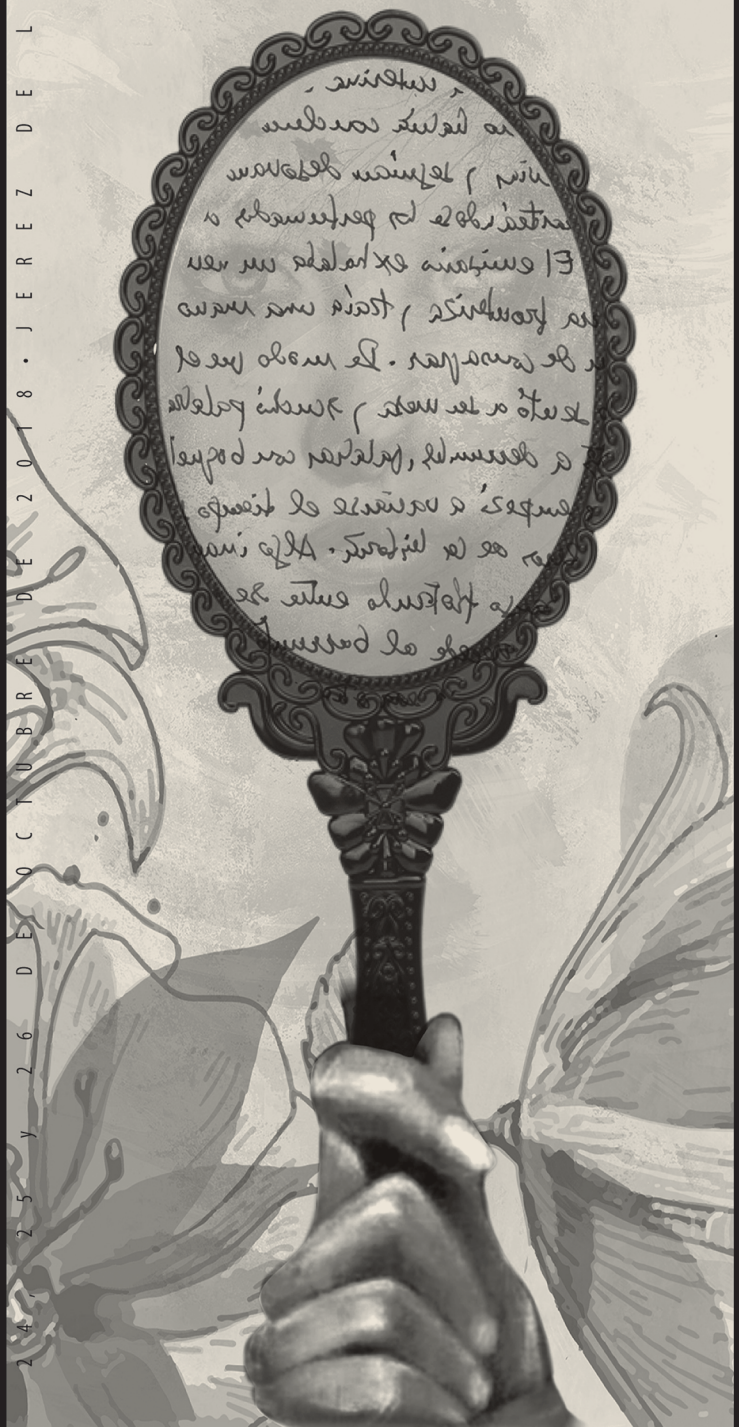
fundación
Caballero Bonald

X X C O N G R E S O

24, 25 y 26 DE OCTUBRE DE 2018 · JEREZ DE LA FRONTERA

Novela & vida



fundación
Caballero Bonald

© De los textos:
Los autores

© De esta edición:
Fundación Caballero Bonald

C/ Caballeros, 17
11402 JEREZ DE LA FRONTERA
Telef. 956 149 140
Fax: 956 149 141
www.fcbonald.com
E-mail: fcbonald@aytojerez.es

D.L.: CA 304-2020

Responsables de edición:
Josefa Parra Ramos
Ricardo Rodríguez Gómez
Carmen Ferrer Atienza
Eva Sánchez Bautista

Diseño:
Federico López Muñoz
Imagen y Diseño. Ayuntamiento de Jerez

Imprime:
SANTA TERESA INDUSTRIAS GRÁFICAS S.A.

Actas del Congreso

Novela & vida

ÍNDICE

CONVERSACIÓN INAUGURAL

MANUEL VILAS ..... pág. 9
La ficción desnuda

DESARROLLO DEL CONGRESO

MESA DE DEBATE
La dimensión política de la materia autobiográfica ..... pág. 29
Participan: **Carlos Pardo, Natalia Carrero y Carmen Moreno**

CONVERSACIÓN
AITOR SARAIBA Y PAULA BONET ..... pág. 35
Escrito y pintado, la palabra como mancha

CONVERSACIÓN
SERGIO DEL MOLINO Y MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ ..... pág. 57
La mirada de los demás: narrarse a uno mismo y narrar a otros.
Quién tiene derecho a contar qué

MESA DE DEBATE
La literatura: enfermedad, sanación, duelo, rabia,
reconstrucción y autodestrucción ..... pág. 79
Participan: **Luisgé Martín, Begoña Huertas y Marcos Giralt Torrente.**
Modera: **Marta Sanz**

CONFERENCIA
REMEDIOS ZAFRA ..... pág. 101
Pensamiento y escritura: la reflexión narrada desde una misma

CONVERSACIÓN
CLARA USÓN Y ANTONIO OREJUDO ..... pág. 123
La transición, contada por sus hijos

CONVERSACIÓN
EDURNE PORTELA Y JOSÉ OVEJERO ..... pág. 147
Vida y ficción en la propia obra

ÍNDICE

MESA DE DEBATE
La autobiografía bajo sospecha .....pág. 161
Participan: **Estrella de Diego, Celia Fernández Prieto y Laura Freixas**
Modera: **Jesús Fernández Palacios**

CONVERSACIÓN DE CLAUSURA

VICENTE MOLINA FOIX Y MARTA SANZ .....pág. 187
Carne y máscara

MANUEL VILAS
La ficción desnuda

Jordi Gracia (presentador): Muy buenas tardes. Empezamos con la primera charla, diálogo o conversación para estas jornadas de la Fundación Caballero Bonald. Como ven, tienen el auténtico placer de tener a Manuel Vilas delante de ustedes. También me tienen a mí al lado... Y, como no puede ser de otra manera, me he permitido auto asignarme un par de minutos para hacer un ratito de profesor…

Dada la reflexión, el motivo, el empuje y la causa real literaria e histórica que tienen estas jornadas, me parece que vale la pena hacer una reflexión muy rápida para explicar la misma razón de esta convocatoria: que el tema sea este, que los invitados e invitadas sean los que son y que sea una manera tan clara tan rotunda, tan equilibrada y me parece que en todos los casos con méritos más que suficientes como para comparecer en esta mesa o en otras posibles.

Y quizás el apunte, por así decirlo, más provocador que se me ocurre para empezar la charla con Manolo tiene que ver con el ámbito de las preocupaciones que a los profesores nos agobian mucho (y a los teóricos, y a los críticos). Tiene que ver con esa especie de hegemonía, predominio o extraño protagonismo que ha tenido la palabra autoficción para intentar identificar una forma de narrativa autobiográfica que nos ha parecido a todos novedosa. Efectivamente, durante muchos años, tanto críticos como profesores o autores han tendido a utilizar la palabra autoficción para identificar una determinada forma narrativa, un punto de vista literario, una práctica novelesca que desde luego no es nueva, pero sí nos parecía claramente rica, cuantitativamente muy presente y con muy buena salida en términos comerciales y de público.

Lo que vengo a decir, lo que propongo como primer planteamiento, al menos reflexivo o teórico muy general, es que a lo mejor nos equivocamos. Los profesores, de hecho, nos equivocamos las más de las veces, así que no sería ninguna sorpresa. Los críticos también, y a lo mejor en la palabra autoficción encontramos una salida de emergencia, porque no sabíamos qué era aquello que estaban haciendo los auténticos creadores cuando habían encontrado una forma de narrar que desafiaba las convenciones de la novela clásica, que renunciaba al disimulo, que ya no cambiaba el nombre del protagonista, que ya no disimulaba que aquello que era la matriz central de su obra literaria era su propia experiencia biográfica. Y, por tanto, creímos que a lo mejor con decir autoficción resolvíamos el expediente de identificar algo verdadera, inequívocamente nuevo, no solo en la literatura española e hispanoamericana sino occidental, europea.

Desde Sebald a Martin Amis, pasando por Coetzee o Philip Roth. Así que eso no formaba parte para nada de una singularidad hispánica.

Yo he acabado de convencerme de que en realidad nos equivocamos, a pesar de los buenos estudios que hubo sobre eso llamado autoficción, y en realidad quizás es la mutación más relevante que ha vivido la novela occidental, la novela literaria, en los últimos 20 o 30 años. Y me parece que, en el progresivo trabajo de conquista de espacios que la novela ha ido celebrado y ha ido fabricando desde la invención de la primera novela auténtica y potente, que es, evidentemente, *El Quijote,* hemos llegado a una etapa en la que la conquista de ese espacio ha sido tan desafiante, tan provocadora, tan nueva como que lo autobiográfico, o la experiencia biográfica, o la meditación, la reflexión y la sedimentación de la experiencia del yo, ya no hacía falta que se escondiese. Incluso podía propiciarse deliberadamente la equivocidad sobre ese yo narrativo que a veces tenía un nombre parecido, que a veces era el mismo nombre del autor, o que a veces no llevaba nombre pero en el que inequívocamente había él volcado la transformación en forma de novela, de literatura, de su experiencia real. Esto no significa que esa experiencia real dejase de estar sometida al patrón de la ficción, de la manipulación, de la elaboración, del artificio literario que convierte a la experiencia vivida en literatura. Ese paso es el que me parece que hemos asumido ya como auténtico cambio en la novela occidental, en la novela literaria (subrayo lo de *novela literaria*), en la medida en que me da la impresión de que lo más interesante en términos literarios está pivotando en esa zona muy difusa, muy abierta, claramente transgresora con respecto al pasado. Por lo tanto lo de autoficción se ha quedado muy pequeño, es una etiqueta caduca, una etiqueta que fue de emergencia porque no sabíamos cómo nombrar aquello y que ahora quizá una buena manera de nombrarlo es *novela literaria.*

No tengo ni idea si Manolo comparte esto, pero a ver qué dice…

Manuel Vilas: Buenas tardes. El debate tal como lo has descrito es un debate técnico, teórico, que a mí me atrae pero que en la ejecución, cuando yo me puse a escribir, no fue relevante… Posteriormente, sí. Después de haber publicado mi novela, sí que he tenido que planteármelo, porque me han obligado a contestar preguntas, los periodistas y tal, y he tenido que teorizar o reflexionar sobre qué era exactamente lo que había escrito.

Hay una fórmula muy sencilla que me gusta utilizar para describir en este caso la novela por la que estoy aquí, *Ordesa*: es simplemente una novela de contenido autobiográfico… Yo he escrito una novela de contenido autobio-

gráfico, donde hay manipulación, efectivamente, donde probablemente no hay ficción en la medida en que los personajes son reales, pero están todos los artificios literarios, y hay invención… Pero los útiles siguen siendo las grandes maquinarias retóricas de la literatura. Yo, cuando me puse a escribir esta historia, simplemente intenté acoplarme a cómo podía ser contada de la manera más efectiva, de modo que el discernimiento entre lo que podía ser una ficción pura y un contenido autobiográfico se me dio por la misma naturaleza de la historia. Era la historia de mis padres. Escribí este libro, *Ordesa*, cuando murió mi madre. Entonces yo estaba viviendo un huracán emocional muy fuerte y de repente vi que había una historia allí poderosísima, que era un agujero negro de mi pensamiento y de mi vida, y quise contar esa historia. La manera en que la conté se me impuso por la misma naturaleza de la historia: que la contara en primera persona y sugiriendo un narrador que es el que cuenta y contempla la historia, era casi obligado por su misma naturaleza. En el fondo de todo no había (y esto puede sonar un poco romántico pero es que si no yo no escribiría) más que un deseo de explicar el amor que yo sentía hacia mis padres. Entonces esta es la naturaleza: hay una naturaleza moral.

Jordi Gracia: De acuerdo, pero yo necesito que expliques un poco más la fabricación real del artefacto literario, en la medida en que aquí cada cual tendrá su experiencia biográfica y cada cual tendrá la expectativa que sufrir más o menos con la pérdida de los padres (cosa que me parece que no es universalizable: la pérdida de los padres no me parece que todo el mundo la viva igual, ni mucho menos). El motivo central biográfico tuyo, sin duda está explicado tal como lo acabas de hacer ahora y tal como se transparenta en el libro, pero hay una gran diferencia entre la experiencia que podemos compartir todos, cada uno a su manera, y conseguir cuajar una fórmula literaria, que es lo que explica la calidad del libro, no el hecho de que tengas un gran sentimiento por la pérdida de tu madre...

Manuel Vilas: Pero no puedo deslindarlo, porque me vino así… Había una fuerza moral que se me imponía, que tenía que escribirse de esa manera.

Era como una composición musical, eso sí que podría servir, en la forma en que está escrita la novela, en capítulos breves… Sí que tenía una especie de intención sonora, musical, que era cómo yo percibía la historia… De hecho, hay mucho juego con la música dentro de la narración y, por ejemplo, hay momentos en que el narrador se ve obligado a decir los nombres de los personajes y rehúsa hacerlo, y entonces decide nombrarlos con nombres de célebres

compositores de la música. El padre del narrador se llama Bach y la madre del narrador se llama Wagner. En ese momento la novela se va mucho hacia la ficción, porque escurre el bulto de tener que nombrar.

De hecho, dentro de la recepción de este libro (podría escribir otro libro de cómo ha sido leída *Ordesa*), en una presentación, después de haber oído hablar del hecho de que mi novela fuese autobiográfica, un lector se me acercó y me dijo: "O sea, que usted... ¿Esas fotos que salen en su libro son las fotos de sus padres?, ¿y todo lo que usted cuenta allí le ha pasado usted y la historia es la de sus padres? Pues yo lo había leído todo como ficción". Y yo le dije: "¿A usted le ha sido más útil la novela como ficción que como una historia autobiográfica? Pues ya está, no hay ningún problema."

Jordi Gracia: ¿Habías calculado que la efectividad literaria del texto llevase a suscitar la expectativa del lector de que aquello era ficción porque era demasiado bueno y pensase que con la vida no se podía fabricar un texto de ficción tan convincente?

Manuel Vilas: La verdad es que lo que más abunda son lectores que lo reconocen.

También hay una cosa que me ha dejado muy tranquilo. En realidad habría que hablar más de la recepción de la novela que de otra cosa, porque es, en definitiva, lo importante. Por ejemplo, yo creo que al 80 % de los lectores el que sean mi padre o mi madre les da absolutamente igual. De hecho, cuando vienen a hablar conmigo, jamás me preguntan ni por mi padre ni por mi madre. Sí me hablan, de una manera emocional, de una sinceridad tal que casi me hago amigo de los lectores, de su padre y su madre, de lo que les ha pasado a ellos. El libro provoca que el lector hable de su propia familia. A mí eso me parece fascinante, porque me da mucha tranquilidad moral. Mi padre y mi madre pueden descansar tranquilos, ¿no?, porque en realidad, al poner el lector a su padre y a su madre allí, la historia pasa a ser la de su propia familia, de manera que la impudicia pasa al lector. Ese capítulo de ajusticiamiento por haber sido impúdico, pues me lo puedo saltar…

Jordi Gracia: ¿Cuándo te das cuenta de que el libro (porque es un libro que evidentemente requiere su tiempo, sus decisiones, sus rectificaciones y su etapa de maduración) está empezando a cuajar como el libro que tú quieres, no únicamente como vómito, como conjura del dolor, como necesidad de satisfacción casi terapéutica? ¿Cuándo te das cuenta de que aquello está flotando solo?

Manuel Vilas: Yo termino el libro como un libro más de los míos. Con mucho esfuerzo, con mucho trabajo… Hombre, sabía que había un material más delicado, pero más allá de eso, era un libro más.

Simplemente, a los tres días de publicarse, me encuentro con que la recepción es abrumadora, y es cuando me empiezo a preguntar: ¿qué demonios he debido de escribir? Tal es así que, de vez en cuando, abría alguna página (no me lo he vuelto a leer entero pero, al hilo de la recepción que iba teniendo, lo hojeaba) y me la leía a ver qué demonios había escrito para que la gente me estuviera diciendo lo que me estaba diciendo. Pero yo no había sido consciente cuando lo escribía. Mientras lo escribía, lo que quería era contar la historia. Cuando murió mi madre, es que sufrí muchísimo. Ya sé que todo el que pierde a su padre y a su madre sufre muchísimo...

Jordi Gracia: O no... Me empeño en eso.

Manuel Vilas: O no… Pero mi caso fue ese. Antes, hablando con Carlos Pardo en la comida, ha dicho una cosa que a mí me pasó escribiendo ese libro. Dice él que hay que escribir los libros autobiográficos como si los personajes estuvieran muertos. Muchos lectores, por ejemplo, me preguntan que por qué mi hermano no hace nada en el libro. Y es verdad que mi hermano no hace absolutamente nada en el libro. La razón es que está vivo… Yo sólo podía hablar de manera tranquila y prolija, y sacando todos los filos humanos, si los personajes estaban muertos. En ese sentido, es un libro sobre los muertos, en donde yo quiero contar la historia de esos muertos.

Empecé a escribir ese libro porque mi padre me pareció que era muy friki, muy raro. Las cosas que hacía mi padre eran rarísimas y las cosas que yo le vi hacer a mi madre eran también rarísimas. Voy a poner un ejemplo. Además está aquí Clara , que también conoce mi pueblo, que ella también ha escrito sobre Barbastro.

Clara (entre el público): ¿Sobre Barbastro?

Manuel Vilas: Bueno, en tu libro sale tu tía, que es de Barbastro. Cuando leí *El asesino tímido,* me dije: anda, sale Barbastro. Es curioso porque su tía que sale en la novela conoce a los personajes de la mía.

Pues había una historia, mi padre iba a los sitios en función de si había sombra para aparcar el coche. Si pensaba que no iba a haber sombra, no iba. Esto lo vi hacer durante toda mi niñez. En mi casa éramos 4: mi hermano,

mi madre, mi padre y yo… Y el coche, que era un ser más, porque mi padre era viajante de comercio y el coche era fundamental. Durante toda mi infancia presencié este espectáculo asombroso. De hecho, cuando teníamos vacaciones había que madrugar también, porque, si no íbamos a la playa antes de las 9, no encontrabas sombra para el coche. Yo tenía 10 u 11 años y no entendía que, estando de vacaciones, tuviéramos que levantarnos a las 7 de la mañana también. Todos en la familia estábamos jodidos por el tema este, y eso fue un drama durante mi infancia. A veces iba con mi padre y le decía: "mira, papa, una sombra". Y decía mi padre: "no, esa es de 15 minutos". Era un hombre que conocía los movimientos solares. Estaba tan obsesionado con el coche... Yo pasé la infancia con estas obsesiones (y otras que me transmitió). De hecho, cuando tuve mi primer coche, iba por ahí como un desgraciado intentando buscar sombra, por imitación, hasta que ya me quité el trauma.

Yo eso quería contarlo, y mi asombro absoluto y del cual todavía no he salido, es cuando los lectores me ven y me dicen: "mi padre iba a los sitios si había sombra para el coche, exactamente igual que el tuyo". Y me digo: no puede ser. Pero de repente pienso que el 90 % de la clase media baja española, que tuvo sus primeros coches en los años 60, iba por las carreteras españolas mirando a ver si podían encontrar una sombra para aparcar el coche. ¿Qué había detrás de eso? Pues había una coincidencia en la prosperidad material de las clases medias españolas. Eran las primeras cosas que iban teniendo, sus primeras posesiones. Había que cuidarlas. No sólo era el coche: era la nevera, era el televisor... Hasta ha habido quien me ha teorizado y me ha dicho: "no, eso pasaba en la España de esa época porque los coches no tenían aire acondicionado". Hasta me han teorizado sobre estas cosas…

Jordi Gracia: Además de que no todos los padres con coche buscaban sombra… Sólo que es verdad que, seguramente, los lectores más directamente interpelados por tu libro eran aquellos que eran hijos de padres obsesionados con la sombra.

Manuel Vilas: Era la clase media baja española…

Jordi Gracia: Que no, Manolo, que no todos los señores de clase media baja que tenían coche buscaban sombra.

Manuel Vilas: Bueno, eso sería en Cataluña. Los de la España del interior buscaban sombra…

Jordi Gracia: Al hilo de esta impertinencia que acabo de decir ahora, una observación absolutamente real y genuinamente de lector. No te vayas a enfadar con lo que voy a decir ahora, pero tu padre y tu madre a mí me interesan relativamente poco. A mí el libro me ha interesado por la voz narrativa que construye ese relato. Todo lo demás me da igual. Lo que pesa de ese libro, lo que lo convierte en un libro totalmente coherente con tu trayectoria y tus libros anteriores, tanto de poesía como de prosa, es otra cosa: es el salto cualitativo de la voz narrativa que está asumiendo algo en lo que el compromiso es mucho más alto. Por tanto, el hecho de que tú lo cuentes así te honra y, seguramente, es la mejor razón que tienes para haber emprendido ese libro. Pero te puedo garantizar que el resultado no tiene que ver con la necesidad de saber cómo eran tu padre o tu madre, solo que nos has obligado a saber cómo es el narrador que cuenta ese libro. La auténtica potencia de ese libro está en la voz narrativa.

Manuel Vilas: Eso es bueno, claro. Lo tienes que glosar tú ahora...

Bueno, pero el narrador está fascinado por su padre. Algunos críticos han dicho (que a mí me gusta mucho eso) que la figura del padre y de la madre están divinizadas en el libro. Yo creo que eso sí ocurre…

Jordi Gracia: Eso me parece muy menor, Manolo, eso es muy poca cosa para hablar…A mí me ha gustado muchísimo el libro y ya está… Tu padre y tu madre son el excitante, el motor, lo que pone en marcha la maquinaria…Y todo lo demás, si os ibais de vacaciones o no, qué más me da. Lo que a mí me importa es quién lo cuenta.

Manuel Vilas: Pero yo escribo ese libro por esas vacaciones...

Jordi Gracia: O sea, te ha salido un buen libro sin querer.

Manuel Vilas: Eso puede ser, eso seguro que ha pasado. Cuando salga de aquí me voy a suicidar (risas)

Jordi Gracia: Dale una vuelta a eso, hablo en serio.

Manuel Vilas: Yo creo que al narrador que a ti te gusta, lo que le pasa es que está enamorado. A mí ese narrador me parece bien porque está enamorado, y lleva una cosa dentro muy fuerte, creo que lleva la vida misma, una carga energética que es la exaltación de la vida, lleva la idea de que el pasado es un

misterio. El pobre está intentando averiguar qué fue lo que le pasó, ese enigma del pasado. La literatura ha sido siempre un auxilio para aquellos escritores que cumplen ya una edad madura y que deciden ir a la búsqueda del tiempo perdido, tipo Proust, a la búsqueda del pasado, porque está allí el gran enigma de todas las vidas, ese momento clave.

Por ejemplo, para el narrador de *Ordesa,* cuando tiene 10 u 11 años, hay un enigma de su vida y quiere ir a buscarlo... Cuando contempla el narrador cómo su padre recibe la noticia de la muerte de su propia madre, la abuela del narrador, y no va al entierro. Yo eso lo viví, necesitaba contarlo porque lo había visto. En ese momento no le pregunté a mi padre por qué no iba al entierro de su madre y, cuando ya están muertos mi padre y mi madre, ya no tengo a nadie a quién preguntar. Entonces el narrador empieza a bucear en esos enigmas de su pasado por los que no preguntó cuando pudo hacerlo. Por otro lado, estoy viendo que hay una maldición en que nadie pregunta nada a quienes hay que preguntar mientras están vivos, y todas las preguntas vienen cuando están muertos y no hay nadie que pueda responderlas. Ese sí es un eje temático de la novela, ese deseo de interrogar a los muertos cuando los muertos ya no pueden decir nada. Y ahí está el narrador, intentando auxiliarse con la literatura para ir tejiendo ese pasado como puede: va recordando y va estirando los recuerdos para intentar buscar una explicación a lo que ha vivido.

Jordi Gracia: Hay un momento en que el narrador se confiesa adicto al pasado, un yonki del pasado, en la medida en que lo necesita ahora, es decir, cuando ese pasado ya no es interrogable.

Manuel Vilas: Hay una cosa que te voy a decir que sí que te va a gustar. Hay cosas que dice el narrador con las que yo no estoy de acuerdo, se va a su aire, y ahí se convierte en una criatura novelesca. Por ejemplo, cuando analiza la educación pública española, se le va la olla. Yo no estoy de acuerdo con él. Y cuando analiza una serie de cuestiones de carácter social y político, porque es él. Yo, como ciudadano, no suscribiría afirmaciones que él dice…

Jordi Gracia: Sí, señor; sí, señor. Efectivamente. Por ejemplo:

> "Mi memoria pone en pie una visión del mundo catastrófica, ya lo sé, pero es la que yo siento como verdad."

Lo dice el narrador.

Manuel Vilas: Yo eso no lo diría, por ejemplo.

Jordi Gracia: Tú no lo dirías y, sin embargo, has coqueteado en la frontera, tanto en este libro como en anteriores tuyos (en *España* de una manera muy evidente y en otros más), has jugado en ese territorio de la voz denigrante, de la voz destructiva, de la voz corrosiva, incluso autodestructiva, en términos de diagnóstico global. Por ejemplo, lo que acabas de mencionar. Si no te importa que vuelva a repetir lo que he dicho antes, es parte de la virtud de un narrador con la libertad de marrar, de demarrar, de errar. El narrador se dota de la libertad de exagerar, de hiperbolizar, de dramatizar, porque es parte del juego narrativo de ese texto, que nace de un dolor insoportable.

Manuel Vilas: Efectivamente. El narrador es hiperbólico muchas veces, yo creo que ya es el estatuto de la literatura: la hipérbole y la exageración porque, si no, no te escucha nadie.
Jordi Gracia: En la tuya...

Manuel Vilas: En la historia que explicaría la autoficción, está casi el deseo de muchos escritores de decir: "Escuchad, que esto es de verdad". Como si hubiera un deseo de vencer todo el ruido que hay en el mundo para que algo sea escuchado, marcando la autenticidad: esto es auténtico y no ficción.

Jordi Gracia: Pero resulta que, cuando te creen, te cabreas y dices: no, no, esto yo no lo decía, eh.

Manuel Vilas: De todas formas tengo una diferencia entre autoficción y autobiográfico. La autoficción es lúdica y artificial, y lo autobiográfico es auténtico y dramático. Digamos en general.

Jordi Gracia: Yo qué sé... Y habría que ver a quién le colocamos una y otra cosa.

Manuel Vilas: Al final me voy a hacer catedrático de teoría literaria.

Jordi Gracia: Así me gusta. A ver si nos ilustras de una puñetera vez, porque el caos es considerable y es un lío de etiquetas.

Pero me acordaba de una conversación hace muchos años con Vázquez Montalbán a propósito de *El estrangulador*, una novela que tuvo poco éxito. A

mí me parece una de las grandes novelas de Vázquez Montalbán, cuya redacción sirvió para aplazar una operación de unos 17 o 18 *bypass* que tenían que ponerle, que parecía seguro que se iba a quedar en la mesa de operaciones, así que pidió tiempo y pudo dárselo el médico para acabarla. No se quedó, se salvó. Yo creo que es la novela más profundamente autobiográfica de Vázquez Montalbán. Era relativamente joven, 50 o 55 años, no mucho más, estoy hablando del 1994, 1995, o por ahí. Me acuerdo muy bien de que le hablé de una forma muy improvisada, del terrible pesimismo que destilaba esa novela. Me parecía enormemente pesimista en la medida en que esa novela, de forma muy caleidoscópica -que es un cierto juego de la tuya-, conspiraba en favor de un relato de frustración, de desencanto, de desengaño, de sentimiento profundo de fracaso. Y Vázquez Montalbán, sin mover la cara, que es como hacía las ironías, me dijo: "Jordi, yo no soy tan pesimista como dices, para nada".

Creo que el lector de esta novela puede sacar algo parecido al error de mi lectura de esa novela en la tuya. Por eso te he leído ese texto: la mirada del narrador catastrófico. Pero es la que yo la siento como verdad. Me da la impresión de que un lector genuino, que se ha sumergido de principio a fin en el libro, sí puede sacar una impresión no diré de pesimismo, palabras tan simples no me sirven, pero sí una imagen poco entusiasta, poco impulsiva, cuando en realidad hay un fondo vitalista en esta novela.

Manuel Vilas: Total. Si no hubiera habido amor en la novela, no la habría escrito, porque yo ya no hago nada si no hay amor por medio. Tiene que haber amor, aunque a lo mejor está un poco escondido, o hay un peregrinaje o un desierto hasta alcanzar el amor. Yo creo que el último capítulo de la novela es fundamental y, de hecho, sin ese último capítulo no se entendería. El último capítulo, que es una página, es la mayor declaración de amor que he sido capaz de imaginar. Me tengo a mí mismo por vitalista absoluto, y esa novela la escribí porque estoy enamorado de la vida de mi padre y de mi madre. Es verdad que hay muchos filos y muchos dolores, y catástrofes narradas dentro del libro, pero al final... De hecho, puse en la primera página del libro una cita de Violeta Parra, de "Gracias a la vida", y la última página de la novela es otro "gracias a la vida". Mi deseo era comprender las vidas de quienes me habían traído a mí a este mundo. Sí que hay desesperanza dentro de la novela, hay muchos filos que están en la vida de cualquiera, pero el resultado final es el de un enorme y gigantesco sí a la vida. Si no, yo no me habría puesto a escribir este libro. Solo hubiera faltado que yo a mi padre y a mi madre les hubiese pedido cuentas, después de haber hecho lo que hicieron. No. Esto para mí ha sido un homenaje grandísimo, el mayor homenaje

que he sido capaz de hacerles a mi padre y a mi madre.

Jordi Gracia: ¿Y puede ser que ese homenaje haya camuflado al mismo tiempo una forma de redención de ti mismo a través de la escritura de la novela?

Manuel Vilas: Claro, sí, porque también está el estatuto del narrador. Él empieza a buscar en la vida de su padre y de su madre desde una situación peculiar: se está divorciando, tiene un problema con el alcohol... Todo eso tiene que entenderlo el lector para saber desde qué sitio decide ir a buscar la vida, a buscar su pasado, y con ánimo de redención. El narrador está contemplando la parte afilada y la parte angustiosa de la novela. Es que contempla el desvanecimiento de dos familias: la familia en la que él ha sido hijo y la familia en la que él ha sido padre. La sensación de desamparo es brutal. Pero, pese a ello, hay un sí a la vida, que es el reencuentro con su pasado y con sus fantasmas queridos.

Jordi Gracia: ¿Aceptarías una fórmula parecida al impudor virtuoso, en la medida en que no sólo esta novela sino esas de las que tratan estas jornadas, nacen de ser capaces de descubrir una veta, o incluso un motor de virtud en términos de conocimiento, en términos de desvelamiento y desenmascaramiento, que sin embargo parecía como de mal tono o impropio en otras épocas de occidente, donde los niveles de tolerancia a la impudicia han cambiado extraordinariamente (no necesariamente sólo por las redes sociales y por Internet,), y que por tanto esta forma de literatura de fondo y de motor autobiográfico está descubriendo en la impudicia una forma de virtud intelectual?

Manuel Vilas: Eso que acabas de decir me ha gustado muchísimo: el impudor virtuoso, el impúdico pero con virtud.

Jordi Gracia: Porque, si no, no sale este libro... Ni este, ni la mitad de los que salen en el programa.

Manuel Vilas: Éticamente, el impudor se sostiene porque hay una virtud. La virtud es la de la vitalidad, el sí a la vida y el amor, y la declaración de amor. Mi forma de leer mi libro es una clase media baja española que sale adelante en los 60 y (esto siempre lo he tenido muy presente y de hecho creo que es un motor del libro, ahí también habría una virtud de carácter social) en el reconocimiento de un señor que se da cuenta de que su padre no pudo estudiar, que él puede estudiar… En *El balcón en invierno* de Landero está eso igual: cómo es posible

que, viniendo de dónde venimos, de esa larga noche de la posguerra española, de repente una clase media consiga mandar a un hijo suyo a la universidad, gracias a eso ese hijo compra libros, y no sólo los compra sino que encima los escribe. Eso a mí también me interesa. Si la impudicia sirve para revelar la sociología de todo ese proceso, pues también hay virtud ahí.

Jordi Gracia: Pues no, yo no hablaba de eso, no hablaba de eso para nada. Eso lo han hecho muchos novelistas, y hay novelas estupendas capaces de recrear las condiciones y el cambio, y si antes éramos muy pobres y ahora menos. Todo eso forma parte de la textura natural de la narrativa contemporánea española, y occidental, evidentemente. No hablo de esa impudicia virtuosa, hablo de otra forma de la virtud, que es la del conocimiento, la de la valentía, la de la veracidad, la de dejar de aceptar tabúes heredados…

Manuel Vilas: Desde ese lado está también la "tierra ganada al mar" que son las nuevas narrativas autobiográficas, que suponen una expansión de territorios que no se habían visto, y que es fruto también de un desarrollo mayor de las libertades, es decir, el escritor puede explorar sitios nuevos. Claro, lo puede hacer en occidente…

Mira, esto te va a gustar también. Yo leí, cuando se publicó en los años 90, *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes, que me parece una novela excelente. La puse en un curso que di en Iowa a los alumnos y la volví a leer, hace un par de años, y me volvió a parecer una novela maravillosa, pero me molestó el pudor de Delibes de poner un narrador que era un pintor, para alejarse él de la historia, cuando todo el mundo sabía que estaba hablando de la muerte de su madre y que era un libro de duelo. Ese era un pudor histórico de la sociedad española que todavía no podía dar ese paso porque estaba la estimación social. Si tú cuentas tu vida, automáticamente expones tu estimación social, que el vecino diga de ti barbaridades.

Jordi Gracia: Pero Juan Goytisolo lo había hecho…

Manuel Vilas: Lo había hecho en el 85 en *Coto vedado*.

Jordi Gracia: Qué va… Antes, en *Señas de identidad.* Porque Álvaro Mendiola...

Manuel Vilas: Goytisolo venía de un ambiente distinto, era más moderno, había estado en París, pero a la España mesetaria que representaría Delibes le

costaba dar ese paso…Ahora hay un montón de narradores españoles que ya han visto (está aquí Marta Sanz, que lo ha hecho varias veces, y recientemente con *Clavícula*) que ese territorio es una conquista de la literatura, una conquista natural. Y van allí porque hay allí nuevos conocimientos y nuevas formas de hacer literatura (como tú bien dices), pero de una manera natural, sin un deseo de conquistar, yo creo que por decantación natural y por las libertades, y por una profundización en la democracia dentro de la manera en que la democracia se manifiesta en la literatura. Es tratar de ir a sitios nuevos.

Jordi Gracia: La democracia de verdad, es decir, la del cambio de mentalidad, aquello que genera el hecho de vivir en condición reales... Por supuesto que las mentalidades mutan muy lentamente, y en 40 años ya hemos podido empezar a cambiar un poquito, no somos tan salvajes, no somos tan intransigentes. Bueno, en general; a otros les pasará lo contrario.

Manuel Vilas: Esa literatura autobiográfica estaría señalando eso…

Jordi Gracia: Naturalmente.

Quiero hacer otra observación, de esas muy generales. La equiparación de las letras españolas con las británicas o las francesas, en términos de literatura autobiográfica, en términos de exigencia y de rigor, de veracidad de los textos memorialísticos y autobiográficos, paradójicamente, está llegando menos por la vía de la literatura propiamente memorialística o autobiográfica que a través de la literatura novelesca. Es decir, que la conquista de la novela (por eso hablaba de conquista, pero no en términos guerrilleros), la expansión natural del género, está yendo a cubrir, por decirlo así, los déficits que una insuficiente literatura autobiográfica, o que es a veces demasiado prudente o demasiado alegórica. Otras veces son muy potentes: tú has citado a Juan Goytisolo, se puede citar a Jesús Pardo, a Vicente Molina Foix en más de una novela... Pero resulta que, sorprendentemente, en lugar de crecer en exigencia (bueno en el fondo también ha crecido en términos de exigencia, de compromiso, de veracidad y de aportación en términos de conocimiento), lo llamativo es que donde está creciendo de veras es en el ámbito de la novela, como si el novelista vocacional hubiera encontrado en el espacio de la experiencia empírica el instrumento para una fabulación fundada en lo real. Y eso no deja de ser chocante. Llevamos mucho tiempo llorando porque la literatura memorialística española es poco atrevida…Y ahora resulta que la novela lo es.

Manuel Vilas: Sería una vuelta de tuerca en el realismo.

Jordi Gracia: Sí, señor. Aunque la palabra no esté de moda, se llama compromiso.

Manuel Vilas: Sería un realismo ampliado.

Jordi Gracia: El compromiso de decir la verdad. Poca broma...

Manuel Vilas: El compromiso más auténtico de un escritor.

Jordi Gracia: Por cierto, y ahora he visto que Marta (Sanz) casi me podría estar mirando mal, por haber dicho compromiso y demás, pensando "a ver qué dice Jordi con esto". Pero es que hay una veta muy bonita del libro, que es muy propia de tus otros libros y también está en este, que es ese no callarse con respecto a la interacción con el entorno. Es decir, que la sociedad está presente, que la vida política está presente, que Franco está presente (no recuerdo si lo nombras o no, pero está presente). Se trata de no renunciar, a pesar de que el motivo sea contar la vida de tus padres, a contar la urdimbre empírica, material, social, política, laboral y económica en la que crece todo eso, y que podía haber estado fuera del libro, pero está ahí… ¿Es parte de lo que más directamente te conecta con la obra anterior tuya?

Manuel Vilas: Sí, sin duda…

Jordi Gracia: ¿Y por qué?

Manuel Vilas: Porque hay una obsesión en toda mi obra literaria que es la fricción entre riqueza y pobreza. Es una obsesión que está en la calle, todo el mundo la ve: hay ricos y pobres, cualquier narrador que esté escribiendo en occidente lo va a ver. Es el material más fundamental que hay en mi obra literaria, ver cómo hay gente rica y gente pobre.

Jordi Gracia: ¿Y también tenía que salir en esta novela?

Manuel Vilas: Tenía que salir. De hecho, el narrador dice: "la vida de un hombre esencialmente es el intento de no caer en la ruina económica".
Jordi Gracia: También dice: "esta novela nace de la voluntad de saber quién

era mi padre", y que no entendías cómo puede ser que alguien no se sienta activado, o impulsado, o muy atraído por averiguar la vida de sus padres.

Manuel Vilas: Pero acaba siendo lo mismo: la averiguación de la vida del padre acaba siendo la averiguación de una clase social. Cuando averigua la identidad del padre, averigua la clase media baja española y la idea de la prosperidad material. El dinamismo de que los padres iban a vivir mejor que los hijos ha sido lo que ha construido la historia de España hasta hace cuatro días, que se ha roto.

Jordi Gracia: ¿Pero tú sabes la tragedia que estás confesando? ¡Has hecho una novela social!

Manuel Vilas: Sí, por supuesto, y me quedo muy feliz.

Jordi Gracia: Si se hacen así, sí.

Manuel Vilas: Si *Ordesa* es definida como novela social, ya no me suicido, me voy feliz. Porque yo creo en la utilidad de la literatura.

Jordi Garcia: Por descontado.
Manuel Vilas: Ahora hay mucha gente que no.
Jordi Garcia: La tontería está muy extendida.

Manuel Vilas: La tontería posmoderna de decir que la literatura no es útil nos va a llevar a todos a la ruina, por cierto.

Jordi Gracia: Sobre todo a los novelistas.

Manuel Vilas: La literatura tiene una utilidad manifiesta. Y tiene una utilidad social, de modo que entender la literatura desde el apelativo "social", en mi caso me define y me siento contento de estar ahí.

Jordi Gracia: Te hago una última pregunta, que contestarás muy brevemente porque es muy sencilla.

Manuel Vilas: No, no. Son muy difíciles tus preguntas, me estás haciendo un examen. A ver si me das una plaza en la Universidad.

Jordi Gracia: De eso no pinto nada.
Bueno, te decía que hay un momento fantástico del libro, de los muchos que tengo anotados (hay otro aspecto que no ha salido, el humor, pero ya no da tiempo de tratarlo), en el que dices que el propósito de verdad es "escribir sobre nuestras familias sin ficción alguna, sin novelas". Pero, al mismo tiempo, en el libro sale una frase tan bonita como esta: "La verdad es un adorno moral y se puede vivir sin ella como una de las formas más prestigiosas de la vanidad". Me gustaría conciliar las dos cosas; que en realidad es lo que has escrito, claro.

Manuel Vilas: Son irreconciliables. Has pillado una contradicción del libro…

Jordi Gracia: No es una contradicción, no es verdad, es el motor del libro.

Manuel Vilas: Bueno, sí, bien.

Jordi Gracia: Pero dilo tú, no lo tengo que decir yo...

Manuel Vilas: En un momento determinado, el narrador dice que la verdad es una forma de la vanidad; esto lo comparto. Y, en otro momento, dice que hay que narrar las vidas de nuestras familias apelando a la verdad y sin novelas, y también lo comparto.

Jordi Gracia: Pues ese es el motor neurótico, o uno de ellos, que le da el empuje que tiene esta novela. Es decir, el ansia de veracidad y de conocimiento, y la plena lucidez sobre la artificialidad de la exhibición de que "yo digo la verdad".

Manuel Vilas: Efectivamente, ahí estamos de acuerdo.

Jordi Gracia: Qué bien, estoy contentísimo. Si alguien tiene ganas de hacer algún comentario o alguna pregunta…

Ana R. Tenorio (entre el público): Habéis estado hablando de la novela como un acto de amor. Hay otra faceta completamente opuesta de algunos autores que hacen una novela autobiográfica sobre su familia, que no es una redención porque debo algo, sino una venganza porque "me deben algo", una reivindicación de "por fin voy a decir lo que ocurre". Creo que también hay una buena parte de la literatura autobiográfica, sobre todo con relación a la familia y a los padres, donde se da eso.

Jordi Gracia: Completamente verdad, sí.

Manuel Vilas: Sí, pero eso en *Ordesa* no existe, es decir, ahí no hay ajustes de cuentas ni nada por el estilo: la *Carta al padre* de Kafka no está allí, no.

Jordi Gracia: Lo jodido de verdad de esta novela es que es buenista y es buena, que es difícil. Lo chulo, lo fácil es Juan Goytisolo: mi familia, me tocaban la pilila y tal, todo eso terrible.

Manuel Vilas: Monterroso decía una cosa muy divertida sobre *La carta al padre* de Kafka. Decía que, habiendo leído la carta, él lo que pensaba era que quien tenía razón era el padre, naturalmente.
Jordi Gracia: Yo pensé lo mismo. Y eso que yo tenía un padre muy autoritario y muy despótico, pero incluso así dije: "joder, el enfermo es el chaval".

Manuel Vilas: Con respecto a *La carta al padre* de Kafka, que es un modelo de literatura de petición de cuentas, está también el hecho de que Kafka no fue padre; es decir, probablemente hubiera sido mucho más indulgente con su padre si él hubiera sido padre. Todos los que estamos aquí, los que os habéis convertido en padres y madres, sabéis perfectamente que la indulgencia...

Jordi Gracia: No estoy nada seguro. Por ser catalán, ya lo sé.

Manuel Vilas: Bueno, tú es que eres muy moderno.

Jordi Gracia: No estoy nada seguro, es una explicación muy fácil y que nunca me ha convencido.

Manuel Vilas: Yo creo, y hay mucha gente que lo dice, que hay una indulgencia después de la paternidad… No necesariamente, claro, se puede ser indulgente sin más.

Jordi Gracia: Si la paternidad es asumido como algo que te cae de golpe, pues igual sí…

Manuel Vilas: Yo, en mi caso, fui muchísimo más indulgente con mi padre y con mi madre cuando me convertí yo mismo en padre. Te das cuenta y dices: ¡Madre de Dios, mi padre y mi madre lo que hicieron conmigo! Automática-

mente te conviertes en una persona más amable, te enamoras de lo que han hecho por ti, cuando te toca hacerlo por los demás.

Jordi Gracia: Estas confesiones de amor a los padres me dejan estupefacto, me tendré que ir más frecuentemente a Barbastro.

Carlos Pardo (entre el público): No sé si tendrá que ver con eso… De Barbastro para abajo, eso funciona… Independientemente de todo lo que habéis dicho -que hay muchísimos matices que son interesantes para el debate inmenso que será este Congreso entero-, yo creo que los padres son fundamentales en la obra: no es lo mismo amar a los padres que amar a un caballo o tener una pasión. Puede haber tipos de pasiones biográficas muy sutiles y que pueden dar grandes obras literarias, pero yo creo que aquí esa tensión entre los padres y los hijos, entre la descendencia, que tiene que ver con la lectura de un país, que se convierte de hecho en una metáfora del propio país, es fundamental. Independientemente de que, desde la distancia, consideremos que tu padre es misterioso, que es un dandi, y que nos pueda interesar más o menos. Creo yo que es necesario, porque de alguna manera también este libro es una confesión hacia los hijos, una especie de petición de perdón, de alguna manera justificada por la historia de un país y una clase social, y cargando sobre ti las penas. Eso es así como generalizando.

Pero luego hay un juego muy interesante, que también lo decía Jordi, con esa contradicción entre la necesidad de un decir veraz, de esa especie de *parresía,* de enfrentarte al discurso de lo biempensante diciendo la verdad aunque choque, y luego, a la vez, de ser un mentiroso. Tiene que ver con algo que he visto en tu libro (no sé si es del todo así): en él tu madre no es tan protagonista como tu padre para las reflexiones del narrador (digamos que la obsesión del narrador es el padre), pero el modelo del decir es la madre. El narrador continuamente se está identificando con la madre, porque es una mentirosa, es como un personaje que queda por detrás, que si alguien quiere oír eso y lo contrario, pues también lo dice, porque de alguna manera no quiere molestar. Es una cuestión interesante dentro de la autobiografía.

Jordi Gracia: Y yo confieso que a mí me arrebata la madre. Como personaje, ¿eh? Tu madre me da igual, pero ese personaje... Ese personaje, sí...

Manuel Vilas: El narrador escribe por cómo hablaba la madre, narra mintiendo como mentía la madre, eso es así. Pero, para el narrador, la importancia del pa-

dre y de la madre es la misma. Yo creo que el narrador ve padre y madre como un conjunto, como una aleación perfecta de la naturaleza. Es posible que en algún momento se sienta más cerca del padre, pero, por ejemplo, en el poema final, el del número de teléfono: es brutal lo que la madre que hace allí. Es de una fuerza sobrenatural.

Carlos Pardo (entre el público): Los dos son protagonistas, pero cada uno por su lado.

Manuel Vilas: El padre, de hecho, es apolíneo y la madre es dramática: por eso se llama el uno Bach y la otra Wagner. Pero el personaje de la madre a mí me parece divertidísimo, las barbaridades que hace la madre… El padre no las hace, él se comporta siempre bien. La madre es la que miente, la que engaña. Son las barbaridades que le gustan al narrador. De hecho, al final siente que es de su madre de quien ha heredado su naturaleza.

Enrique Pérez (entre el público): Buenas tardes, ante todo quiero felicitar al autor.

Yo creo que la clave del libro, por lo que llega al lector, por lo que te identificas, no es por cómo sean los padres (en parte parecidos, en parte diferentes a los de todos nosotros), o las manías que tengan. En lo que sí me he sentido muy identificado es en cómo están expresados los sentimientos, concretamente el dolor, la sensación de la pérdida, de que una parte de ti ya no existe, por lo menos físicamente. Creo que eso está expresado verbalmente de una forma contundente, potente, con hallazgos verbales. Casi todo el mundo ha perdido a su padre, pero, salvando las distancias de género y de época, no todo el mundo lo ha dicho como Jorge Manrique, ni todo el mundo ha escrito *Ordesa*.

Manuel Vilas: Yo, cuando escribí la novela, sí que tenía muy presente el estilo. Soy muy fan y muy lector de una novela que me parece que está cincelada (más que narrada, cincelada), que es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Esa sensación de que se narra pero con una aplastante claridad y fuerza en el estilo, yo quería que estuviera allí. Entonces de eso sí que fui consciente, de cincelar, de construir una frase sencilla pero de una enorme fuerza dramática. El modelo de novela que a mí me viene para esto es *Pedro Páramo*, y la manera en que Rulfo la cinceló a través de una construcción de frases contundentes, sencillas pero que te calan hasta lo hondo. Eso es lo que hay en *Pedro Páramo*, y yo quería incorporarlo también en *Ordesa.*

Jordi Gracia: De hecho, hay momentos en los inequívocamente uno tiene la sensación, al leer fragmentos exentos, de que está ante prosa poética. No en el sentido idiota de la palabra. Prosa lírica, no: prosa poética. Y aquello funciona de verdad como poema en prosa…
No tenemos más tiempo. Muchísimas gracias.

MESA DE DEBATE:
La dimensión política de la materia autobiográfica

Participan: **Carlos Pardo, Natalia Carrero y Carmen Moreno**

Carmen Moreno: Buenas tardes a todos. Muchas gracias por asistir al XX Congreso de la Fundación Caballero Bonald. Para mí es un placer, y una llamada a la que hay que responder obligatoriamente. Cuando Pepa Parra dice: "ven", se deja todo y se va. Eso es así. Y es un placer y un lujo estar compartiendo mesa con Natalia Carrero y con Carlos Pardo.

Les voy a leer una pequeñísima biografía, por aquello de ponerles en situación. Natalia Carrero nació en Barcelona. El año no importa, no es relevante. Si no lo era para Lola Flores, no lo es para nadie... Carrero fue descubierta por el editor Constantino Bértolo, que publicó en "Caballo de Troya" a J.J. Benítez, entre otras cosas, y también los primeros libros de Natalia. En 2008, *Soy una caja*, gracias a la cual logró ser escogida como nuevo talento FNAC y los relatos de *Una habitación impropia*, que les recordará vagamente a Virginia Woolf. *Yo misma, supongo* es de Edición Rata, 2016, y es su tercera novela. Es una escritora minuciosa y dice sobre su escritura: "me gusta ir encontrando la frase adecuada, para que la escritura sirva para algo. Necesito, encontrar un sentido de utilidad a la escritura. Actualmente, la literatura es ruido, hay demasiado y no se puede escuchar todo, hay que saber bien elegir lo que va contigo". Empezaremos por ahí, retomando esa frase.

Carlos Pardo es uno de los poetas más brillantes de mi generación. Estudió Filología Hispánica en las Universidades de Granada, Córdoba y Madrid. Publicó su primer libro de poemas a los 19 años, y desde entonces es un indiscutible en cualquier antología que se precie, de cualquier grupo poético que se mueva en un nivel cultural a tener en cuenta. Fue director de la revista *Poesía anónima* (impulsada por Pretextos). Codirigió el Festival "Cosmopoética" uno de los más importantes, si no el más importante que hay en la actualidad en España. Fue finalista del Premio Hiperión de poesía con *El invernadero,* obtuvo el II Premio de Poesía Emilio Prados, con *Desvelo sin paisaje,* su libro *Echado a perder* le valió el Premio de Poesía Generación del 27, en 2011 recopiló en *Hacer pie* su obra anterior, y con *Los allanadores* ganó el Premio Ojo Crítico de Poesía, 2016. Como novelista, en 2012 publicó *Vida de Pablo* y en 2014 *El viaje a pie de Johann Sebastian*.

Bueno, yo creo que lo primero es que Natalia explique un poco las palabras sobre su escritura.

Natalia Carrero: Quería dar las gracias por invitarme y decir que estoy muy contenta de estar aquí. Ante todo, quiero decir que trabajo sobre la incertidumbre y que parece que los que nos ponemos aquí tenemos que saber algo, que esto es un sitio muy jerárquico, muy elevado, en el que no me siento nada cómoda y eso hace que lo vea todo más deformado de lo que normalmente lo veo.

Entonces, como escritora trabajo mucho la incertidumbre. Mi escritura, me gusta contarlo gráficamente, parte de una grieta. Me sitúo allí, desde una grieta, para contar la vida desde la grieta, de tal forma que al final agrieto la novela. La rompo, y al romperla pretendo, incluso, porque soy muy ambiciosa, que esa grieta alcance a la lectora, al lector, a todo aquel que pase por allí. Y me ha sucedido, por ejemplo, en la recepción de mi obra (como se decía en la mesa anterior, es muy importante la recepción de la obra), que hay lectores que me han dicho: "no he podido pasar de tu primer capítulo". Y digo, bueno, pues eso es muy interesante; a partir de ahí, hablemos. En esa grieta le he tocado hasta el punto de decir "no puedo más" y de decirle yo "a lo mejor sí que puedes", o "hablemos en ese punto, que es el punto de tensión que a mí me interesa".

Trabajo desde lugares no complacientes, porque yo no soy complaciente conmigo misma, pero es porque cuando hablo de mí también hablo de mi entorno y mi suma de tensiones, y en eso yo conecto mucho con Carlos Pardo. También tengo que decir estoy contenta de compartir mesa con él, porque nos vamos a halagar mutuamente, y también por la posibilidad de tener una conversación que nunca tenemos fuera de aquí, porque la vida nos lleva por sitios distintos. Aprovechemos la mesa para contarnos cómo trabajas tú y cómo trabajo yo, porque a mí me gusta mucho el abordaje que haces de la vida sobre papel.

Carlos Pardo: Si estoy aquí, se supone que es como escritor de obras autobiográficas. Aunque es verdad que en la poesía había una latencia autobiográfica, dentro de la poesía la autobiografía es un género de ficción, está aceptado que es un género de ficción; pero parece que, dentro de los estudios literarios universitarios, la autobiografía como tal parece que es un género abocado a la veracidad, a la verdad de las cosas, como un género casi menor de la literatura. Desde que la literatura se defiende como tal -en el siglo XVIII, pero sobre todo en los siglos XIX y XX-, hay un momento en que se dice: "Estos textos memorialísticos, los textos históricos, son subliteratura; no son tan importantes porque hay algo superior que es la ficción, la fantasía". Esto es una pequeña introducción, no me quería ir por ahí.

Lo que quiero decir es que, en un momento dado, personalmente, a mí la poesía se quedó pequeña. La poesía es una cosa muy pequeña, muy mediocre,

de gente mediocre. Mis poemas eran muy mediocres, maticemos, entremos en lo personal. Mis poemas eran muy malos, muy garrapiñados, entonces yo vi que el proyecto de experimentación con lo autobiográfico se prestaba a mayor juego dentro de la novela. De alguna manera, lo autobiográfico era una latencia de la propia novela como tal.

Ha estado muy bien la charla anterior, ha habido cosas muy inteligentes que a mí me daban una visión. De repente lo veía todo conectado, pensaba "no, se están equivocando", "la democracia", "¡no!". Para todo hay que retrotraerse, probablemente, a los griegos, y a una latencia que los griegos llamaban la parresia, el decir veraz. En un momento dado, cuando las sociedades estaban perfectamente establecidas, con todas su jerarquías, sus formas, de repente surgen los cínicos, como Diógenes de Sinope, este hombre que vivía en un tonel (y algunos antes de la escuela cínica) que defienden esta parresia, este decir veraz, que lo reivindican como una dialéctica con las formas de polis, incluso con la idea de democracia. Es decir, la democracia es enemiga, de alguna manera, del decir veraz, pero a la vez se conforma con ello. Porque en la democracia, dentro de todo este debate (me estoy yendo a los griegos, lo siento, para volver a la obra de Natalia, esperad, que lo conseguiré), los griegos de repente estaban debatiendo sobre qué era la democracia y si la democracia era el poder o el gobierno de los muchos, de los todos o sólo de los capaces. En este momento en que están decidiendo si es el gobierno de todos, o es el gobierno sólo de los capaces, o sea, de una élite (porque normalmente los capaces eran de una élite, de buena familia), surgen estos personajes un poco anacrónicos, extemporáneos, rompedores, que son los cínicos, en un sentido, pero también los del "decir veraz", que ponen en duda los fundamentos de esa sociedad. Esa latencia de los cínicos yo creo que está en el origen de la ficción moderna. Esto es una teoría un poco ambiciosa, que trataré en mi próximo ensayo. Pienso en Jordi Gracia, por ejemplo, en su estudio *Miguel de Cervantes: La conquista de la ironía*, en esa idea de la ironía, de la parodia. El propio Cervantes es lector de los cínicos a través de Erasmo, y en su *Coloquio de los perros* hay una herencia notable. Esta potencia de los cínicos, por un lado del "decir veraz" y por otro lado de la parodia, de la farsa y de todo lo que socava las estructuras de las formas heredadas, es el origen de la novela moderna y también es el origen de la autobiografía. La autobiografía nace cuando alguien tiene que dar cuenta de sí mismo, tiene que inventarse o reinventarse una comunidad, porque esa comunidad no existe, o bien tiene que denunciar a una comunidad para inventarse otra. Pensemos en San Pablo, cuando alguien se siente juzgado por el estado natural de las cosas, por la sociedad en la que vive, por la polis,

y tiene que desenmascararla, o bien tiene que crear una nueva comunidad. Y empieza haciendo una confesión, una autoconfesión, o un autoexamen. En España eso no ha estado muy bien visto. Eso ya implicaría unas corrientes literarias que van fluctuando, los países protestantes la premian, en España empieza el autoexamen pero tiene que disimularse a través de la picaresca, después del Concilio de Trento (tenía muchas ganas de venir aquí para hablar del Concilio de Trento, como habrán notado ustedes), llegamos al siglo XX, pasamos también el siglo XX y llegamos al XXI, y todas estas formas que determinadas tradiciones, como la española y demás, consideraban menores (autobiográficas, marginales), ¿quiénes las escriben? Habíais hablado antes de "coto vedado". Yo pienso que las grandes autobiografías, en español y en muchos idiomas, las han escrito mujeres y homosexuales. Las han escrito los *outsiders* de determinado canon literario. Algunas no han podido publicarse cuando estaban vivos, se han publicado póstumas. Por ejemplo, la de Juan Bernier. De la de Gil de Biedma, famosa, se publicó una versión cuando estaba vivo, pero lo más sustancioso se publicó después. Incluso, cuando vemos en los años 60 estos escritos autobiográficos menores, intimistas, con las que algunas escritoras francesas ya habían empezado a coquetear, se decidió que eso tenía más que ver con un tipo de escritura femenina, que eso era, de alguna manera, lo que construía un modelo que podía defenderse, con cierta autonomía, como escritura femenina. ¿Qué ha pasado en todos estos años? Pues yo creo que todas esas formas menores, marginadas, *outsiders*, han tomado el poder. Y de repente ahora (pero no es nuevo, también en el Siglo XIX sucedió con un nuevo impulso de la mímesis realista, que de repente se puso de moda la novela como trozo de vida), todas estas formas son el canon central, el cauce más amplio por el que transita la literatura de hoy en día.

Tengo un problema que no os contaría sino estuviéramos en un Congreso de autobiografías. Tengo una gripe brutal, estoy muy malo, pero me acabo de tomar un ibuprofeno y una copita de un licor, que no recuerdo cómo se llama. En las autobiografías, por favor, no lo contéis todo, porque si no se abandona enseguida la lectura, a no ser que seáis noruegos. Pero si sois españoles, sed breves, id al grano. Dicho todo esto, a mí, salto ya a la obra de Natalia. Yo he leído tus libros, desde el primero que publicaste. Me parece una literatura de las más arriesgadas que se escriben hoy en día. Es una literatura muy fácil de recibir, pero es una literatura que no entra dentro de las expectativas "chimpúnicas", por decirlo de alguna manera, ni de los suplementos culturales ni de los países que se quieren reconocer en una obra. No entra dentro de lo que alguien necesita leer para sentirse mejor persona. Son libros decepcionantes. Cuando

Baudelaire publicaba sus poemas, le decían que eran decepcionantes. Y él decía: "claro, esto es lo bueno". Pensemos que, si Baudelaire era decepcionante y Víctor Hugo, que terminaba con hojas secas cayendo y un vendaval, era lo normal, que algo sea decepcionante indica que ese es el camino de la verdadera literatura. Es lo que está ajeno a la falacia patética. Natalia trabaja siempre en esos márgenes. Para ella la forma autobiográfica es algo problemático. La forma autobiográfica perfecta en sus libros es el currículum. En pocos escritores he visto de una manera más clara, o casi sólo lo he visto en ti de esa manera tan evidente, cómo la gran pelea moderna, el gran debate, la gran guerra cultural de nuestro tiempo, se está jugando en la construcción de la identidad personal, se está jugando en las redes, en Twitter, en Instagram, en la imagen que cada uno proyectamos de nosotros mismos, pero cómo esas fórmulas son deficitarias, son problemáticas. No sólo no consiguen dar la medida de lo que somos, sino que nos hacen la vida más infeliz. Me callo ya.

Natalia Carrero: Lo del anacronismo que has dicho, lo tienes también en tu obra, en *El viaje a pie de Johann Sebastian.* Tienes la poética del narrador, esta lateralidad del abordaje de la vida sobre el papel, lo anacrónico, lo no previsible…

Por interactuar, eso que has dicho de que mis libros son decepcionantes, es que es así. Es una decepción buscada. No es "esta tía, qué mal escribe, qué mal compone…". En un momento dado, en mi escritura veía que estaba sucediendo algo y dije: o me suicido, voy contra mí y dejo de hacer esto, o voy hacia adelante con esto. Y lo primero que me gané fueron primeros lectores, quizás no fue Carlos Pardo, pero buenos lectores, que me decían: "tía, tú estás muy rayada, qué mal escrito está, esto no vas a conseguir publicarlo nunca...". En esta aproximación que yo hice con gente que considero buenos lectores, y escritores, me dije: "no puedo aceptarlo, tengo que pelear contra ellos". Lo he ido razonando así, que mi lucha no sólo era con todo lo que me cuesta escribir (que no lo paso especialmente bien, pero ya cada vez mejor), sino también con los desencuentros en la recepción de mis libros. Era todo "esto no es literatura", "esto no es una novela"… Entonces lo que tengo que hacer es llenarme de teorías y aparataje, ir fuerte por ahí, y defender mi obra como parte de la literatura actual que merece ser escuchada ¿Por qué? Por lo que se diferencia. Eso lo he aplicado a toda mi vida y, por norma (aunque sí estoy al día, por supuesto), no suelo leer lo que está leyendo todo el mundo, porque ya no me interesa. Ya me coloco en un rincón, me coloco en un sitio donde pueda cómodamente seguir trabajando este tipo de textos.

Carlos Pardo: Claro, pero en un mundo ideal, lo que todos consideran un mundo normal en su cabeza, que no es el mundo en el que vivimos, tu literatura sería muy sencilla y muy fácil de leer, porque no es que sea decepcionante en sí (matizo, por si alguien no lo ha entendido), sino que es decepcionante para el que tiene unas expectativas de la literatura como otra cosa. Es decir, de la literatura como un gran conciliador, que termines un libro y tengas una gran emoción, lo cierres y digas: "¡ay qué bien!, venga, me voy a hacer otra cosa". En tu literatura no funciona eso. Tu literatura participa mucho de esa tensión en la escritura y de esa escritura que es un ejercicio manual, y que también es un diálogo del tacto y la cabeza. Es un diálogo en el que, en cada momento, se tiene que reconstruir la identidad de la persona que está escribiendo y de lo que consideramos como realidad, pero de una manera sutil. No de una manera pedante, sino de una manera sutil. Por ejemplo, veamos la contraportada de *Yo misma, supongo*, que os lo recomiendo, y que me parece uno de tus mejores libros. Salió a la vez que un cómic, porque en su pulsión autobiográfica, a Natalia de repente la novela o la autobiografía novelada se le quedaba como una fórmula demasiado incómoda y demasiado pequeña; y a la vez, el cómic le permitía romper con esas lógicas o con ese poder logocéntrico, por decirlo de alguna manera, que tenía la escritura de esta autobiografía, de esta novela. Es un vaivén un poco dialéctico: el cómic a la vez se lee como una novela más realista, y la autobiografía, que debería ser literatura autobiográfica más convencional, está forzada, tensada continuamente, de elementos que rompen la construcción de esa identidad. Por ejemplo, hay dibujitos suyos. Hay como una necesidad continua de liberarse, como en esos versos de Lorca: "Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal…". Digamos que hay una necesidad de construirse a través de un discurso, y a la vez una necesidad de hurtarse a la cristalización de ese discurso.

Natalia Carrero: Yo quería puntualizar que esta autobiografía ficticia también tiene que ver con el hecho de ser mujer.

AITOR SARAIBA Y PAULA BONET:
Escrito y pintado, la palabra como mancha

Aitor Saraiba: Somos dos intrusos en muchas disciplinas, pero, si somos intrusos en alguna, es en la literatura, y estar aquí es un regalo que nos hacéis, así que gracias. Para nosotros la literatura es una inspiración total y a lo mejor gente que consume nuestras artes plásticas no lo ha visto tan claro, pero la gente del mundo de la literatura, la gente que escribe, ve con los ojos en la oscuridad. Entonces, nos han encontrado, y es un honor que te inviten desde estas instituciones a hablar de proyectos que, a lo mejor, pueden ser más plásticos, y de repente acabamos aquí con todo este público maravilloso, con este libro que para Paula y para mí es tan importante.

Paula Bonet: Hay muchas cosas en las que Aitor y yo estamos de acuerdo, y muchas otras en las que no tenemos para nada la misma opinión, pero en este caso creo que puedo hablar en nombre de los dos. Tanto él como yo somos muy lectores, la literatura es el arte que más placer nos ha dado nunca, nos acercamos a ella con muchísimo respeto y habitualmente, cuando usamos la palabra, la usamos acompañada de imagen. Para nosotros una palabra o una imagen acaban siendo herramientas. Tanto la palabra como la imagen nos sirven para contarnos, para contar una historia. Si tuviéramos talento para bailar, para cantar o para componer, seguramente también haríamos uso de ello.

Aitor y yo venimos de la pintura, del dibujo y nos encontramos en un momento en el que este contexto parece que decide etiquetar todo de una manera muy estrecha y acaba haciéndonos consumir las imágenes a mucha velocidad (no sólo las imágenes, pero estamos en una sociedad eminentemente icónica, consumimos todo el tiempo imágenes). Tanto a él como a mí nos molestaba mucho esta inmediatez a la que nos someten los tiempos. Por eso, tanto en sus libros (*El hijo del legionario*, *Pajarillo*, *Nada más importa*) como en los míos (*Qué hacer cuando en la pantalla aparece The End*, *La sed* o *813)* se busca esta pausa, se busca volver a una gestación lenta, tanto del texto como de la imagen.

Aitor y yo trabajamos técnicas como el grabado al aguafuerte... Aitor está ahora mismo en un proyecto muy interesante sobre telares, en el que se está construyendo sus propios tejidos... Esto no lo hacemos por volver a la parte artesanal de nuestro oficio sino, simplemente, por la necesidad de parar, de establecer con la imagen un diálogo ya en el momento (hablo de mi caso) en que toco la plancha de cobre y la limo, la lijo, la barnizo, la preparo. Establezco el diálogo con la imagen en el momento en el que, con una punta de acero,

empiezo a dibujar sobre una plancha que luego será mordida por un ácido y que acabará siendo estampada en el papel gracias a un tórculo.

Aitor Saraiba: Hay una parte importante que es la de saber cómo Paula Bonet y Aitor Saraiba acaban aquí. Como ella decía, hemos publicado libros por separado, nos conocíamos como autores, pero no personalmente. Estaba escrito en los astros que nos íbamos a conocer, aunque el público y las editoriales se resistieran a ello. En el libro lo cuento de una forma más graciosa, porque yo para eso es que me siento muy escritor, que los escritores son un poco rollo cuando hablan y uno se dice: ay, casi que prefiero leerlos. A mí me pasa un poco igual.

Conocí a Paula cuando hice una exposición en Tipos Infames, una librería preciosa de Madrid. Hay un cristal arriba y de repente pasó Paula Bonet (yo solo había conocido sus libros), con una falda como la que lleva hoy, y dije: "mira, esas son las bragas de Paula Bonet" y entonces…

Paula Bonet: ¡Sabía que iba a contar lo de mis bragas!

Aitor Saraiba: Pero es que eso es muy importante, porque yo lo primero que le dije a Paula, cuando bajó de mi exposición, fue: "Paula, te acabo de ver las bragas". Y ahí nos miramos a los ojos y fue como… "Tú y yo vamos a acabar haciendo un libro juntos".

Paula Bonet: Me dijo que me había visto las bragas y yo le pregunté por su libro sobre Roberto Bolaño.

Aitor Saraiba: Había un rumor en la editorial, un rumor totalmente cierto, acerca de que yo estaba escribiendo un libro sobre Roberto Bolaño, que es un escritor que para mi generación ha significado muchísimo, y a mí me ha apasionado siempre. Paula, de oídas, se había enterado en la editorial de que yo estaba construyendo ese libro…

Paula Bonet: …Y me dio mucha rabia, porque yo quería hacer un homenaje ilustrado a Roberto Bolaño, como había hecho anteriormente un homenaje ilustrado a François Truffaut. Cuando supe que Aitor Saraiba ya llevaba mucho trabajo hecho (había conseguido libros descatalogados que la editorial le había enviado desde Lima, desde México, desde Chile, se había entrevistado con muchos de los compañeros, de los amigos y de los familiares de Bolaño), me dio mucha rabia, mucha envidia, pero pensé que si tenía que haber un libro de

Roberto Bolaño que me interesara, seguramente sería el de Aitor, porque yo admiraba su trabajo. Entonces supe que el mío era esperar pacientemente a que este libro se publicara. Como pasaron dos años, me vio las bragas y el libro no se publicaba, le pregunté por él, y Aitor me explicó por qué no lo había hecho. Y me pareció una historia muy interesante.

Aitor Saraiba: Bueno, ella lo cuenta aquí como si fuera algo interesante y tal, pero realmente fue un *support*. Ella vino con un pretendiente que tenía en aquella época (al que no hemos vuelto a ver), lo trajo a mi casa, se sentaron y Paula me dijo: "Oye, Aitor, y el libro de Bolaño, ¿qué ha pasado con él?". Y yo le hice un monólogo, de esos horribles míos, de una hora y media. Ni un vaso de agua les puse. Y cuando acabé de contarles todas las peripecias que puede suponer escribir un libro sobre alguien muerto (con todos sus contemporáneos vivos, que hasta el que se ha tomado un café con Bolaño era el mejor amigo de Bolaño; que hasta el que se había cruzado con él un día en el tren, era el mejor amigo de Bolaño; que todo el mundo era amigo de Bolaño, todo el mundo sabía toda la verdad de Bolaño, y todo el *cacao maravillao* que había ahí de herederos y herederas), yo dije: "A la mierda el libro de Bolaño, que lo escriban sus colegas, que a mí me da igual, yo me quedo con sus libros. ¿Qué pinto yo haciendo este libro?". Todo esto lo conté con un poco más de gracia y de chispa…

Paula Bonet: Es que yo siempre le pedía que lo contara, porque me parecía muy interesante cómo este ruido que envuelve a una figura acaba comiéndosela y acaba alejándonos como el lector que deberíamos ser. Aitor es muy gracioso, es un gran actor, y siempre le pedía que lo explicara. Esta vez no fue una hora y media, fueron dos horas y pico; no nos dio agua, tiene razón; aquel chico no volvió, también tiene razón; pero cuando terminó aquella *performance,* vimos clarísimo, tanto Aitor como yo, que aquello era el libro. Entonces yo pensé que le estaba haciendo un regalo; luego vi que le estaba haciendo una putada, porque Aitor se tiró la semana entera siguiente revisando todos esos cuadernos, todo ese trabajo que había estado haciendo mientras pensaba que iba a publicar un libro bastante académico sobre Roberto Bolaño.

Aitor Saraiba: Ahí Paula me lanzó esa bola de fuego: que hiciera un libro sobre por qué no había hecho el libro. Hasta ese momento todos mis libros habían sido autobiográficos. A mí, como a todo el mundo, lo que me gusta es hablar de mí, para qué voy hablar de otros... No tengo tanto tiempo que perder para hablar de otros, yo hablo de mí. Me dije: "vaya, vaya la Bonet, la que me

ha tirado aquí". Entonces me di cuenta, en ese momento, de que se cumplían ya tres años trabajando este texto, con esos dinosaurios enormes que rodean a Bolaño, que tú te sientes como un moco pegado en el suelo, y te dices: "¿qué voy a aportar yo aquí?". Y me di cuenta de que había una parte de la historia que no podía contar escribiendo, por eso siempre uso la imagen. Yo no dibujo muy bien, tampoco escribo muy bien, pero cuando hago las dos cosas juntas acaba siendo una cosa así resultona, que he conseguido engañar a varios editores hasta ahora. Entonces me di cuenta de que, si había una persona que podía poner, no ilustración, porque lo que necesitaba el libro *Por el olvido* era otra cosa, sino poner parte de su historia, era alguien que acabaría siendo un personaje dentro del libro: era Paula Bonet.

Paula Bonet: Y es que Bolaño nos unió, sobre todo, porque el primer día que hablamos me di cuenta de cuál era la relación de Aitor Saraiba con su obra como pintor, cuál era la relación de Aitor con la literatura y cómo le había acompañado a lo largo de su vida, y cómo también los dos la usamos como salvavidas. Tanto él como yo, cuando teníamos 19 o 20 años, decidimos huir de nuestros lugares. Él pidió una beca a México, yo pedí una beca al lugar más lejano con el que mi Universidad tuviera un convenio, que fue Santiago de Chile. Tanto él como yo, una vez lejos, leímos *Los detectives salvajes* y nos plantamos en el D.F. con un billete de avión. Yo nunca había comprado un billete de avión después de leer una novela. Tanto él como yo quisimos buscar a Cesáreo Tinajero y, tanto él como yo, teníamos a Roberto Bolaño como uno de nuestros referentes, no sólo literario.

Aitor Saraiba: Un poco como nuestro mejor profesor de literatura, que Bolaño más que buen escritor es muy buen profesor de literatura…

Paula Bonet: …Y muy buen ejemplo de cómo no has de desfallecer, por más que nadie consuma lo que a ti más te importa; cómo has de ser constante e ir a la tuya.

Aitor Saraiba: En esa época, claro, sin conocernos (ella estaba en Chile y yo estaba en Tijuana), que venga alguien a contarme eso, cuando viene gente de la generación de Bolaño a mirarme a los ojos y decirme: "Ah, bueno, pero es que ese libro no…" Si ese libro te cae a ti en las manos, con 19 años, en Tijuana, te vuelves loco. Si te volvió loco Cortázar y vivías en un pueblo de Cádiz, ¿cómo no me iba a volver loco Bolaño, mientras estaba yo en Tijuana?

Paula Bonet: Fue muy interesante porque Aitor se quedó con esa pelota en el tejado, con la idea de hacer o no hacer el libro. Me llamó, me dijo que sólo lo haría si lo hacíamos juntos. Me hizo el regalo de mi vida porque por fin iba a poder hacer el libro sobre Roberto Bolaño. Y nos percatamos, además, de que sin darnos cuenta el libro se había ido escribiendo…

Aitor Saraiba: … en todos esos encuentros que habíamos tenido Paula y yo.

Paula Bonet: Bueno, previamente a conocernos se había ido escribiendo porque él estaba en México, yo estaba en Chile... Cuando nos conocimos, decidimos celebrar nuestro cumpleaños cada año en un pueblo que está al lado de Blanes y estábamos haciendo un triángulo...

Aitor Saraiba: Sin querer.

Paula Bonet: ...de una manera muy inconsciente. Además, cuando Aitor me pasó el texto, yo lo pude manosear, y desordenar, y hacer lo que quise. Y él lo aceptó. Y cuando le pasé las imágenes a Aitor y él hizo lo mismo, nos dimos cuenta de que gran parte de ese texto, y de las imágenes, ya había estado escrito y dibujado. Ahora os iremos enseñando las tripas y os iremos explicando cada parte, pero nos parece muy interesante que nos hayáis invitado a este Congreso, justamente porque este libro se escribió mientras vivíamos. Este libro está lleno de textos que seguramente no habríamos publicado si los hubiéramos escrito pensando que iban a ser publicados. Hay una serie de postales que Aitor y yo nos intercambiamos, que aparecen como material literario cuando eran material de nuestra vida más íntima. Nos contamos cosas que, yo por lo menos, no por pudor (porque no tengo pudor, porque acabo explicándolo todo), pero, por una cosa o por otra, no me habría atrevido a publicar. Y con las imágenes sucede lo mismo. Hay un capítulo en el que Aitor habla de cómo yo estoy malviviendo en México, malviviendo emocionalmente, y cómo yo le contesto con unos grabados que, claro, en el momento en que decidimos ponernos manos a la obra y maquetar el libro, vemos que ya están hechos, que no tenemos por qué hacer unos grabados que hagan alusión a los grabados que usábamos para comunicarnos.

Aitor Saraiba: De hecho, cuando nos sentamos a hacerlo, de repente estaba hecho, no sentíamos que habíamos hecho el libro. El drama y los incendios vinieron luego, cuando tuvimos que convencer a la editorial de sacar un libro

sobre Roberto Bolaño, en el que no ponía Bolaño por ningún sitito, en el que yo quería usar dos palabritas de un verso de Borges que me tenía fascinado, que en la portada tenía que salir la calavera de una rata… Ahí empezó, dije: "sí, estoy haciendo un libro porque está siendo horrible". Pero hasta ese momento fue un libro que se hizo viviendo. Desde que yo lo empiezo hasta que se publica y aparece Paula, han pasado cuatro años. En esos cuatro años en el libro hay mucha vida, pero también muchas muertes. Paula aborta dos veces, se muere su abuelo, se suicida mi amigo Antonio, asesinan a mi amiga Agnes… Pasan como muchas cosas. Es imposible que el libro no se haga permeable a todo eso. Es imposible; y Paula y yo, a lo mejor por provenir de las artes plásticas, nos permitimos las licencias, como decía ella, de poner de repente de forma literaria una postal, que en ningún momento se escribió pensando que iba a ser publicada en un libro.

Paula Bonet: Porque a mí lo que más me atrae de este libro es el hecho de que parte de ser un homenaje explícito a Roberto Bolaño y acaba siendo un homenaje a la amistad, un homenaje a la literatura, un homenaje a Latinoamérica. Y esto es maravilloso, que la literatura y la pintura vayan acompañándote en tus momentos vitales.

Aitor Saraiba: Vamos a ir poniendo imágenes. Estas son del capítulo maravilloso de *Los sinsabores del verdadero policía* de Bolaño, este capítulo magistral en el que te das cuenta de que no has leído a ningún poeta en tu vida, y que él lo leyó todo.

Paula Bonet: Y que faltan mujeres…

Aitor Saraiba: Paula lo ilustró de forma increíble y, encima, como somos tan punkies, Paula intentó meter a…

Paula Bonet: …Intenté meter a Gabriela Mistral

Aitor Saraiba: Y la editorial se dio cuenta que en el capítulo no salía y nos dijeron que la quitáramos. Pero, bueno, yo le dije a Paula que no se preocupara, que muchos de esos escritores eran mucho más feministas que otras feministas, que estaba todo bajo control.

Había un personaje del que no hemos traído al final imágenes, pero sí que hay que poner sobre la mesa, que a nosotros nos interesaba mucho: Patti

Smith. Durante los cuatro años esos en los que parecía que todo el mundo había conocido a Bolaño, menos yo, y que todo el mundo era su mejor amigo, había otra persona en el mundo que decía que sólo le gustaban sus libros y que le daba igual lo que hubiera hecho y de quién hubiera sido amigo, y lo cabrón o lo maravillosa persona que era, y esa era Patti Smith. Hay un capítulo en el que voy yo con una de mis colegas en Los Ángeles, una amiga mía, *stripper*, y, claro, ella por su trabajo tenía mucho tiempo para leer, y le dije: "tienes que leer *Just kids* (*Éramos unos niños*) de Patti Smith". Y se lo compró en audio. Me acuerdo de que íbamos por Los Ángeles, en el coche, escuchando la voz de Patti Smith leyendo su propio libro, y fue justo en ese momento en el que empezaron a salir todas esas entrevistas en las que ella celebraba de forma increíble a Roberto Bolaño, y dije: "esta señora es como Paula y como yo", en plan "es justo este el espíritu del que estamos hablando", en plan "vamos a hablar de literatura, vamos a poner a Bolaño en el lugar donde están los escritores en las estanterías". Y ojalá pase eso, que dentro de 50 o 60 años se hable de Bolaño, cuando se mueran ya todos los que se tienen que morir, como escritor y punto. Patti Smith es un personaje importante en el libro.

Pero, al final Paula y yo estamos haciendo lo que hacemos siempre, ser culebrillas y hablar de unos y otros, y no hablar de nosotros. Pero nos habéis pagado por venir a hablar de nosotros. Así que voy a leer el poemilla.

Paula Bonet: Lees el poema y empezamos a ver el libro.

Aitor Saraiba: Es que la conferencia no ha empezado todavía…

Paula Bonet: Y ya son las once…

Aitor Saraiba: Pero vamos a leer un poema, que es con el que empieza *Por el olvido*, que creo que tiene un poco el espíritu del resto del libro. Realmente, cuando escribí el poemilla este, dije "pues no sé para qué he escrito el libro, la verdad, podía haber publicado estas cuatro hojas y punto, porque aquí está todo". O sea, todo esto sobraba, lo que pasa es que, claro, vender un libro con cuatro hojas... Valdría 50 céntimos... Vamos a meterle 500 y entonces, bueno, hicimos lo otro. Voy a empezar:

> Él nunca me había visto llorar,
> y medio en broma, medio en serio,
> siempre lo usé como un punto a mi favor.

Yo le decía que a mí las lágrimas
casi se me habían gastado,
que una persona llora una cantidad de lágrimas en su vida
y a mí, que me quedaban pocas, por proteger mis reservas,
llevaba cuatro o cinco años sin llorar.
Había vivido en aquel tiempo
situaciones de sobra para abrir el grifo,
situaciones que a cualquier otro
le hubieran producido unas cataratas en los ojos.
Yo, en cambio, permanecía inquebrantable
para defender y custodiar las pocas lágrimas que me quedaban.
Él preguntaba si nunca me vería llorar.
Le dije que en una situación inimaginable
terminaría vertiendo mis lágrimas.
Hacía más de un año y medio que estábamos juntos,
y por mi trabajo, por capricho,
pero sobre todo porque nos daba la gana,
habíamos llegado hasta el D.F.
En la Tapo, esperando el camión que nos llevara a Puebla,
intentaba reconstruir cada pedazo de aquel lugar,
tal y como lo recordaba, cuando era un crío de veinte años
y me había ido allí a vivir.
La Tapo seguía casi igual,
con su olor a tacos, baños de tres pesos y camiones.
Cuando nos sentamos en el camión, rumbo a Puebla,
me quedé mudo; a los pocos minutos rompí a llorar.
Lloraba por aquellos días perdidos en las calles del D.F,
hacía más de diez años,
lloraba por los niños con voz de ángel cantando en las puertas de las taquerías;
lloraba por la canción que sonaba en la radio
en aquel momento y no logro recordar;
lloraba por los carteles de Sonidero
pintados en las paredes;
lloraba porque Juan Gabriel estaba muerto;
lloraba por Gerardo, que fue mi primer gran novio,
y murió en un autobús, de esta misma línea,
con veinte años;
lloraba por sus hermanos pequeños, Bernardo y Liliana,

que ahora son más viejos que su hermano mayor;
lloraba por los libros que había leído en México,
por aquella tarde en Tijuana viendo ¿Desmond?;
lloraba por las víctimas de los polleros;
lloraba por los secuestros exprés,
el dinero, la sangre y los años perdidos;
lloraba por mis amigos, los vivos y los muertos;
lloraba por mi madre sentada al lado del teléfono,
cuando no había Internet
y las llamadas eran desorbitadamente caras y a cobro revertido;
lloraba por la libreta en la que mi madre apuntaba
lo que la máquina le decía que había costado la llamada;
lloraba por mi amiga Agnes,
que luchó por los derechos de las transexuales
en un país como México;
lloraba por aquella tarde, en un locutorio en Lavapiés,
donde escuché a Arturo decirme: "han asesinado a Agnes";
lloraba por él, que nunca me había visto llorar
y ahora, en aquel asiento, al lado, en el camión de D.F a Puebla,
me miraba de reojo, sin atreverse a preguntarme
qué era lo que había abierto el grifo.

Paula Bonet: Y ahora empieza el libro. Y empieza con un capítulo que habla sobre la experiencia de Aitor en un país africano, que lo rompe.

Aitor Saraiba: Justo cuando estábamos con *Por el olvido*, algún loco tuvo la idea de invitarme al Instituto Cervantes, en Guinea Conakry, justo cuando había explotado todo el ébola, y dije: "vámonos para allá". Y fue increíble, porque, como se cuenta en el libro, fue en aquel momento cuando me dije: "Aitor, tienes que parar, tienes que parar". Y me encantaba comenzar el libro en el lugar donde acaba *Los detectives salvajes*, y en África, ese lugar tan importante para la literatura y para los lectores de Rimbaud. Tenía que empezar el libro desde ese lugar donde yo vi al demonio mirándome a los ojos, de verdad. Me acuerdo que me invitó a comer el embajador (que yo dije: "madre mía, ¿qué habrá hecho este pobre señor tan mal, para que le tengan encerrado en este infierno en la tierra?"), que estábamos comiendo y me decía: "Aquí, que no te entre apendicitis, que no te entre una infección, que aquí te mueres: no tenemos hospital". Y me decía el señor: "Pero, mira, si das la vuelta a los platos, verás que nos los

han hecho en *El Corte Inglés*". Los platitos, con la bandera de España. El señor era un personaje increíble, y África se portó conmigo como se tenía que portar África en ese momento, la verdad, y era importante empezar el libro con este capítulo.

Cuando empecé a trabajar con Paula, yo nunca había hecho algo así hasta entonces, y Paula tampoco. Era la primera vez que ponía mis textos en manos de alguien, y la primera vez que Paula se ponía al servicio no de un texto, sino de una vida, porque ella es un personaje más que aparece en el libro. Y, cuando mandé todo el material a Paula y Paula me iba mandando ilustraciones, llegaban cosas sorprendentes, como esta imagen que estamos viendo. Paula puede dibujar cualquier cosa: Dios le ha dado muchos dones, pero si le ha dado uno, es el de poder dibujar, literalmente, cualquier cosa. Entonces, cuando ella me devolvía este tipo de imágenes, yo decía: "qué humildad la de Paula de poner directamente lo que le mando…". La imagen en pantalla es de una historia rocambolesca que se cuenta en el libro acerca de un chico en África, y esto es una foto que tenía yo, que hice con el móvil, que mandé a Paula, y acaba aquí en el libro.

Paula Bonet: Eso es lo que me parece interesante, que la historia que estábamos contando ya se estaba contando, mientras sucedía. Y se estaba contando a través de las postales que nos enviábamos, a través de las fotos que Aitor hacía con el móvil y me mandaba a Barcelona, y luego se contó más tarde cuando vimos cómo teníamos que recortar esa realidad e introducirla en un libro que iba a ser muy visual. Lo que realmente me apetecía era pintar y grabar, pero pensé que era mucho más fiel a la historia que estábamos contando introducir esos momentos tan concretos, que era imposible hacerlo de otro modo. Si yo cojo una foto y la dibujo, no le encuentro ningún sentido: lo importante es el contenido. Y ese contenido se tenía que mostrar, en este caso, con las imágenes que Aitor había ido mandando.

Vamos a ir dando saltos en el libro. Cuando vimos cómo se había ido tejiendo el libro, nos dimos cuenta de que teníamos guardadas todas estas postales que, desde el día dos después de conocernos, empezamos a recibir el uno del otro, sin haberlo previsto, sin ninguna explicación. En estas postales, como decíamos al principio, nos contábamos cosas muy íntimas, cosas que yo no sabía que acabaría contando públicamente, que acabaría transformando en un proyecto editorial, o en un proyecto expositivo, y me parece muy... No sé qué adjetivo utilizar, pero ver que toda aquella intimidad nuestra acabó en un escaparate, en FNAC, en pleno Callao... Había una postal que yo le escribía, yendo a Mallorca, diciéndole: "Vuelvo a estar embarazada, tengo terror a que

este avión se caiga, creo que voy a morirme, no entiendo esto que se nos vende como embarazo feliz". Que esa intimidad haya acabado en este libro, mostrada de esta manera, creo que es interesante.

Aitor Saraiba: Para nosotros lo era, al menos. Igual no para el público (creo que se han vendido dos libros, el que compró la madre de Paula y el que compró la mía). Para nosotros era interesante, en el momento vital en el que estábamos. Habíamos publicado antes unos libros. Parece que nunca se es demasiado joven para publicar libros, pero es mentira, hay años en los que no deberías haber publicado libros y nosotros lo habíamos hecho. Y encima son libros que son la hostia. Es una putada publicar libros tan buenos cuando se es tan joven, porque dices: "ahora ya, ¿qué?". No. Es más bien por todo lo contrario. Paula y yo necesitábamos parar en el tiempo y hacer este libro, que ha sido una línea literal que ha dividido todo, el trabajo mío y el trabajo de Paula. Y está toda esta cosa como visceral, que luego viene la gente y te dice: "¡Ah, pero este exhibicionismo!" ¡Pero si esto ya lo había contado yo mil veces en mis dibujos, y Paula en sus grabados, en sus exposiciones de lienzos! Lo que pasa, quizás, es que al ponerlo en formato de libro, parece que tienes que ser prudente. Pero ya digo que esto ya lo hemos contado Paula y yo en otros formatos. De hecho, ahí justo sale esta foto, en la que salimos Paula y yo con uno de sus lienzos de fondo.

Paula Bonet: Y que cada libro es un aprendizaje. Para mí fue muy importante hacer *Por el olvido* porque mi siguiente proyecto editorial, en el que también utilizo una experiencia autobiográfica, tuve muy en cuenta desaparecer como sujeto. Lógicamente, parte de una experiencia personal, pero para mí era muy importante que -ya que estaba nombrando un tabú, una de tantas realidades que nos suceden a las mujeres y que vivimos en las tinieblas- el contenido de aquel libro nombrara al mayor número de mujeres posibles. Y para esto yo tenía que apartarme, no podía caer en la anécdota, en la pornografía sentimental; tenía que dejar muchos espacios en blanco, que justamente todo esto más íntimo se nombrara en esos huecos, y que cada lectora o cada lector pudiera aportar su experiencia personal ahí.

Aitor Saraiba: Creo que en el *Por el olvido*, si hicimos ese exhibicionismo literario y visual, era un poco porque estábamos el uno con el otro…

Paula Bonet: Estábamos fascinados el uno con el otro porque es muy difícil, primero, conocer a un autor al que admiras y que no te caigas al suelo; y, segun-

do, conocer a un autor al que admiras que además trabaja tu misma disciplina artística y cuya amistad, la relación que habéis establecido, hace además que tu propia obra crezca, y tú sabes que estás haciendo que la suya crezca también. Poder compartir dos universos que son tan diferentes pero son tan iguales al mismo tiempo, y que la sombra de uno no engulla al otro, es maravilloso. Y aquí ya sabíamos que esto iba a suceder, ya estábamos queriéndonos de manera incondicional, ya sabíamos que éramos hermanas. Entonces también es un ejercicio que nos apetecía hacer, poder publicar esta doble página donde Aitor explica cómo me conoció (creo que aquí cuenta lo de las bragas) y cómo yo lo acabé acompañando, porque es un acompañamiento en este caso, con un grabado mal estampado, con una fotografía que hablaba mucho del momento concreto que estábamos viviendo Aitor y yo, y una postal que Aitor me regaló porque yo iba a publicar un libro importante para mí.

Aitor Saraiba: Hay una cosa que me encantó: en el libro al principio pusimos en la portada, no sé por qué, la verdad, "dibujado por Paula Bonet, escrito por Aitor Saraiba". En cuanto hemos tenido oportunidad y nos dijeron que salía otra edición, dijimos que queríamos quitarlo, porque ni yo sentía que el libro lo había escrito yo solo, ni Paula sentía que lo había dibujado ella sola. Nos gustó perder ese ego y decir no, no, que esto es de los dos…

Paula Bonet: Esa fusión de dos maneras de hacer, de dos modos de hacer, de dos modos de narrar, de dos modos de sentir, es preciosa. Aitor usa mucho su tipografía para trabajar en sus obras, y en este libro lo he escrito yo, era como "escrito por Aitor Saraiba, manuscrito por Paula Bonet".

Aitor Saraiba: Y era muy divertido cuando venían a decirme: "¿Pero la escritura es tuya?", "No, no, yo no he hecho nada, lo ha hecho Paula". Y gente que me conoce de verdad, me decía: "Pero esa letra es la tuya", y les costaba aceptar que lo que estaban leyendo, que era mi voz, estaba realmente escrito por Paula. De hecho hay muchos juegos. Como este del portal de la calle Tribulete, donde yo cuento que vivía con 3 euros a la semana, comiendo sopas…

Paula Bonet: También en este caso era interesante no dibujarlo, ya que teníamos la foto de aquella época que Aitor había hecho con su móvil, sino publicar la foto tal cual. Y cuando habla del interior de su casa, del que no teníamos ninguna foto (aquí es otra vez cuando se mezclan su vida, mi vida, realidad, ficción), me fui al chino, compré la decoración navideña, porque hablaba de

cómo en la escalera de esa calle Tribulete la decoración navideña duraba todo el año…

Aitor Saraiba: Y se hizo la foto en la casa de Paula…

Paula Bonet: Es una escalera de una casa de Barcelona, no la de Tribulete…

Aitor Saraiba: A ver si vamos al capítulo de Amalia, que ese me encanta.

Paula Bonet: Sí, porque nos van a echar ya, ¿no?

Aitor Saraiba: No, hombre, si esta gente ha pagado y todo por escucharnos, cómo nos van a echar…

Paula Bonet: Yo creo que primero hablamos de Antonio.

Aitor Saraiba: Sí, este es un capítulo muy especial para Paula y para mí. Junta mucho esta experiencia vital…

Paula Bonet: …de la pérdida...

Aitor Saraiba: …a cuatro manos. Lo hablábamos ayer Paula y yo, la ilusión que nos hacía venir a hablar de este libro, pudiendo hacer *spoiler*. Como no es una presentación, porque este libro ya lleva un tiempo en el mercado, es la primera vez que hablamos de él explicando todo…

Paula Bonet: Lo quemarán el año que viene, ¿no?

Aitor Saraiba: Lo quemarán, seguramente, pero por ahora… En este capítulo, por el que en las presentaciones pasábamos por encima para no reventar la historia, hablo de mi vida en Madrid, de mis noches en Madrid, de mi amigo Antonio, que era una persona superespecial. Salía de trabajar a las cuatro de la mañana, venía a buscarme y nos íbamos a buscar al demonio, eso es a lo que íbamos. Y entre medias de esta historia, Antonio se suicida. Justo cuando yo mando este texto a Paula, ella está en un momento vital, bastante especial, y justo lo ilustra con unas ilustraciones que me parecen lo mejor del libro. Me parece brutal lo que hizo Paula. Hay momentos en los que, ella desde Barcelona, yo desde Madrid, estábamos viviendo cosas, que nos contábamos por WhatsApp y

que luego en el libro están ahí, está ahí esa forma; por ejemplo, esto del demonio que se aparece en forma de perro negro.

Paula Bonet: No sé si plásticamente os interesa demasiado, pero a mí también me gustó mucho meterme en la piel de Aitor, intentar que mi línea se desdibujara, intentar no controlar tanto la forma, entender cómo narra Aitor desde la línea. Eso al final, como autora, te enriquece muchísimo, porque acabas luego aplicándolo a tu manera de narrar.

También lo de la autobiografía otra vez. Yo estaba ilustrando este libro y me fui a México, y fui a Puebla porque sabía que Aitor había vivido allí y que para él Puebla era muy importante. Fui en el típico minibús del hotel, con jubilados. Tenía que ver Puebla. Y fue curioso porque después, cuando él está hablando de ese vínculo con México, con la pérdida de Antonio, vi claro que tenía que poner esta imagen, una talla de la Catedral de Puebla. O cómo también (esto no lo hemos explicado) no sólo muchas imágenes se habían hecho mientras nos estábamos conociendo, sino que había algunas que yo ya tenía previamente y no sabía para qué eran. Hay una serie de fotos y de dibujos que hice porque tenía que hacer; y cuando vi el libro de Aitor, supe que le iba a pedir que borrara tal párrafo porque ya lo contaba la imagen y supe que la quería incluir.

Aitor Saraiba: ¡Ah! Eso pasó mucho. Por ejemplo, pasaba a veces que Paula me mandaba una serie de imágenes y yo le decía: "Mira, Paula, en esta imagen la verdad es que se cuenta tanto, que vamos a quitar una parte de mi texto, porque no hace falta contarlo dos veces". Y ella me decía: "No te lo iba a proponer porque es tu texto, pero qué bien, porque pensaba lo mismo". Y a veces pasaba lo contrario.

Paula Bonet: Al final lo acabábamos haciendo sin ningún tipo de pudor.

Aitor Saraiba: Era una poda constante. El editor, en un momento dijo: "Pero, ¿qué habéis hecho?", porque quité como 30 páginas de textos…

Paula Bonet: Y fue muy bestia, porque a veces le mandaba a Aitor cuatro imágenes…
Aitor Saraiba: Me intentaba engañar, me intentaba engañar.

Paula Bonet: A cada imagen que le mandaba, me daba el ok inmediato. Se flipaba con lo que le había enviado, y yo pensaba: "No puede ser esto". Así que

le hice varias veces esta prueba: le mandaba cuatro imágenes; yo estaba segura de tres y una, para mí, era un descarte, pero, bueno, una mirada ajena podría haberla incluido en el libro. Y Aitor veía claramente que esa cuarta imagen no era, y también de inmediato me escribía y me decía: "Hermana, no te lo tomes mal, pero creo que esta imagen…". Y yo pensaba: "¡Qué cabrón! Realmente lo que está sucediendo es real".

Aitor Saraiba: Me ponía pequeñas pruebas.

Paula Bonet: Claro, porque no podía ser…

Aitor Saraiba: Pero la verdad es que la sintonía era muy bonita. Igual no se vuelve a repetir. Mucha gente nos preguntaba en las presentaciones: "Y después de *Por el olvido,* ¿vais a hacer otro libro juntos?". Hay un texto que escribimos para la promo donde yo decía que Paula y yo nos juntamos para escribir un libro, pero que podíamos haber adoptado un niño, quemado un bosque o quemarnos a nosotros mismos, o sea, que podríamos haber hecho cualquier cosa juntos. Y salió este libro. Luego lo que hemos creado juntos son otro tipo de acciones artísticas que no tienen nada que ver con esto.

De entre los libros que habíamos publicado, en este (y aquí voy a opinar de la obra de Paula también) es donde más artistas somos, artistas de volvernos locos y jugar hasta los límites emocionales, hasta el nivel de que Paula me proponga quitar una parte del texto y yo diga que por supuesto, o de yo decirle a ella: "No, no, este dibujo, no". Y ese partido de tenis era sólo entre ella y yo. La editorial, y todo el mundo, eran ajenos a lo que estaba sucediendo. Éramos sólo nosotros.

Paula Bonet: Las imágenes que estáis viendo son los grabados de los que hablábamos al principio. De hecho, el texto casi, casi parte de unos Whatsapps que nos enviamos. Yo estaba realmente mal, en México, creo que me dio mal de altura, fue un desastre de viaje, y Aitor me escribía con palabras y yo le contestaba con estas imágenes.

Aitor Saraiba: Ella no sabía que yo estaba justo escribiendo esa parte del libro. Entonces, esos mensajes acaban, una vez más, formando parte del texto, el libro es permeable a todas esas imágenes. Cuando Paula lo lee, ella ya tiene las imágenes, porque en México estaba haciendo esto. El libro, sin querer, lo habíamos ido construyendo.

Paula Bonet: Mientras se hacía *Por el olvido*, Aitor estaba trabajando en otros libros y yo también en otras publicaciones, y creo que también eso aparece aquí. Aparece mi encontronazo con la realidad, mi decepción, que es la que aparece en *La sed,* o empieza mi relación con las maternidades. Aitor no lo sabía, pero fue en esa habitación de hotel, cuando yo estaba así de aterrada, cuando empecé a pensar en ser madre. Al final (voy a decir una obviedad), la obra de cualquier autor se tiene que entender como un todo. Todo está lleno de vasos comunicantes, y hay ideas que se repiten en unos libros y en otros, personas que aparecen y desaparecen; y que parte de estos personajes que yo creo, o de estos temores que yo tengo, de estos temas que me gusta tratar, aparezcan en un libro a cuatro manos, también me atrae mucho.

Vamos con Amalia.

Aitor Saraiba: Estas son las imágenes que decía Paula. Ella había tomado estas fotos hacía años…

Paula Bonet: Hace como diez años, en Londres,

Aitor Saraiba: Eso me lo confesó luego, porque yo, cuando le mandé el texto y me contestó al capítulo con las imágenes, dije: "¡Cómo se lo ha currado Paula!". Lo veía tan perfecto. Era justo lo que necesitaba ese capítulo. Cuando me dijo que las tenía desde hacía diez años guardadas, sin saber para qué usarlas, yo dije: "¡qué subidón!", pero por otra parte yo había pensado que lo había hecho por mí.

Paula Bonet: Claro, porque él en ese capítulo hace un retrato de una señora, de Amalia…

Aitor Saraiba: Este capítulo es muy importante...

Paula Bonet: Para él es como si hubiera sido su abuela. Estaba hablando de una mujer que está perdiendo la memoria, que se mira en el espejo y no se reconoce, o se mira en el espejo y descubre que tiene el pelo blanco, una señora que mea en los rosales. Cuando yo leía el texto de Aitor, recordaba estos rosales que vi en Londres, y tuve que buscar en carpetas y carpetas, en ordenadores viejos, hasta que encontré las fotos de los rosales. Y después, cuando él me hablaba de Amalia, en su texto, y fuera de su texto, cuando compartíamos vinos y desayunos, yo veía a mi abuela todo el tiempo. Mi abuela es esta señora que sale

ahora en la pantalla. No se llama Amalia, sino Juana, y también está perdiendo la memoria. Esto también es una manera de entender cómo desde dos lugares diferentes, desde dos experiencias diferentes, se explica la misma historia a nivel literario y a nivel visual. Con todo el cariño, todo el amor que veo en ese texto de Aitor dirigido hacia Amalia, claro que podía haberle pedido fotos de ella y haber intentado acercarme a esa señora, pero al final me habría acercado a un envoltorio, no al contenido tan bestia de ese capítulo. Por lo tanto, senté a mi abuela aquí entre dos sillones, y la dibujé.

Aitor Saraiba: A mí me encantó eso. Cuando recibí el capítulo de Amalia, que para mí era el capítulo más sensible dentro del libro, o a lo mejor el más *kitch*, como decía Paula (y yo digo, madre mía, es tan *dark* ver este capítulo *kitch*), me pareció una genialidad absoluta que el amor que ella había leído en ese capítulo la llevara a decir: "Si yo quiero dibujar con este amor, tengo que dibujar a mi abuela, no puedo dibujar a la abuela de Aitor". Por supuesto, como decíamos antes, sé que podría haber mandado unos retratos de Amalia, y Paula los hubiera ejecutado bien, pero en este libro estábamos buscando otra cosa. Y el lector, a lo mejor, al leerlo no construye ni a Juanita ni a Amalia, construye a su abuela, que al final es un poco una abuela que podemos tener muchas personas, muchos lectores y lectoras pueden tener una Amalia por ahí, que ni siquiera era mi abuela. Por eso digo que todos podemos tener una, porque no es mi abuela de verdad: era una señora que llegó a mi casa cuando yo tenía 9 o 10 años, mi familia se iba a trabajar, y yo viví con ella 9 años de mi vida. Luego esta señora desapareció y se acabó. Pero para mí fue uno de los personajes más importantes de mi infancia, y vivía conmigo, de hecho.

Paula Bonet: Y lo mismo ucede, en esta doble página en la que Aitor está hablando de la pérdida, del olvido, de la muerte, justo cuando mi abuelo estaba muriendo. De hecho, este dibujo lo hice en el hospital, unas horas antes de que él falleciera. Me acuerdo de estar yendo al hospital y contarle a Aitor el dolor que me estaba produciendo aquello, y que quería despedirme bien de mi abuelo, porque mi otro abuelo había muerto unos meses antes. No sabía cómo hacerlo, no sabía si lo abrazaría todo el rato, si lo dibujaría... Entonces Aitor me habló de John Berger y de ese retrato que hizo a su padre mientras se estaba muriendo. Yo estaba llegando con prisas al hospital (vivo a tres horas de donde vive mi familia), y no llevaba ni un lápiz. Yo que siempre voy cargadísima con pinturas, con botes, con papeles, ese día no llevaba nada. Este dibujo está hecho sobre un papel finísimo de una libreta de notas que pude comprar en el quiosco del hos-

pital, y con una puntita de mina pequeña que no cabía ni en el portaminas y la tenía que coger con los dedos. Fue una experiencia muy brutal, muy dura, muy intensa, porque ahí mi abuelo estaba respirando, pero luego me fui y murió a las pocas horas. Entonces sucede otra vez, cómo narrar desde la propia experiencia la historia de otra persona.

Aitor Saraiba: Que estuviera ahí el último suspiro del abuelo de Paula era importante, porque durante el libro sucedieron muchas muertes, esa es la realidad. Fueron muchos duelos, y duelos raros: de repente un aborto, se suicida Antonio, asesinan a Agnes, muere un abuelo de Paula, muere el otro abuelo de Paula, publicando el libro muere mi abuela... Paula y yo cogimos el libro un poco como un salvavidas. El resto de gente, me refiero a nuestros cercanos, cuando lo leyeron se preguntaban: "¿Pero estabais así?", porque fue el libro lo que nos mantuvo a flote.

Paula Bonet: Estábamos así y estábamos también como veis en la pantalla ahora, quedando en Blanes, visitando playas en invierno, tomando vinos delante de una chimenea, y esto también aparece.

También, cuando Aitor estaba trabajando en su libro sobre Bolaño, aquel libro que nunca hará (creo), iba acompañando todo ese trabajo de búsqueda, de estudio, con un diario. Y al final lo que aparece en el libro que hemos hecho juntos es ese diario. Y aquí sí que hay una manipulación de la realidad, porque sí que busqué un diario antiguo, me puse dentro del cuerpo de Aitor, intenté ser Aitor escribiendo su diario, imité un poco la manera que tiene de trabajar, con mucho *collage*, manchas, con líneas finas…

Aitor Saraiba: Me encantó, porque yo lo veía y decía: "Dios, son como mis diarios". Era muy raro ver algo que reconocía como mío, cien por cien, pero sabía que no lo había hecho yo. Estos diarios eran una parte esencial del libro, porque aquí es donde se cuenta todo el tejemaneje de por qué no hago el libro, ahí está la carnaza, ahí está lo que todo el mundo quiere leer de Bolaño. Porque la gente ya no lee libros de Bolaño. La gente lee prensa rosa sobre Bolaño.

Paula Bonet: Aitor lo escribió todo, pero luego lo tachamos, eso también nos pareció interesante…

Aitor Saraiba: Tuvimos que ponernos a tachar, porque la editorial nos dijo: "Id tachando nombres aquí porque, si no…"

Paula Bonet: No queríamos editar el texto y publicarlo como si aquello fuera el diario, sino que queríamos mostrar esa censura.
Aitor estuvo opinando todo el tiempo sobre las imágenes, me hubiera gustado que hubiera metido la mano también, y yo participo sólo en los textos de las postales, y escribí un epílogo, que no sé si tiene mucho sentido que lo lea, porque es lo que hemos contado. Como es breve... Bueno, sí, a modo de resumen de lo que ha sucedido.

Aitor Saraiba: Además, hemos leído la primera y ahora la última página del libro, está bien acabar así.

Paula Bonet:

> "Cuando allá por 2013 supe que Aitor Saraiba iba a publicar un libro ilustrado sobre Roberto Bolaño, sentí una gran alegría y mucha envidia. Alegría porque admiraba la obra de Aitor, envidia porque pocos autores han conseguido que compre un billete de avión y me plante en una ciudad a perseguir la vida de unos personajes que hace tiempo que no la habitan.
> Yo también había visitado el D.F., por primera vez, nada más acabar *Los detectives salvajes*. En aquella época tenía en mente ilustrar a Bolaño, y Aitor Saraiba se me había adelantado.
> Cuando un año más tarde conocí a Aitor, hablamos de pintura y poesía, y supe que había encontrado a una de esas poquísimas personas que iban a formar parte de mi vida, pasara lo que pasara.
> Finalmente, Aitor no publicó el libro, pero a mí me encantaba escuchar la historia de por qué no lo había hecho, y siempre le pedía que la contara a la gente que conocíamos. Un día su explicación se alargó más de dos horas y los dos lo vimos claro. Aquello que acababa de ocurrir era en realidad el libro. *Por el olvido* nació de aquella *performance*.
> Aitor retomó la historia y me invitó a formar parte del proyecto. Creo que él ya sabía que este libro se estaba escribiendo antes de aquella magnífica puesta en escena. *Por el olvido* comenzó a escribirse la noche que nos conocimos y hablamos sobre poesía y sobre Bolaño, cuando redactamos entre velas, vinos y aguarrás aquel manifiesto sobre el dibujo que, más tarde, Aitor leyó en una mesa redonda a la que nos invitaron. Después de aquel día las visitas a Madrid, Barcelona y Blanes crecieron. Y los dos empezamos a recibir postales del otro desde cualquier rincón del mundo: Belice, Oporto, Amsterdam, Florencia, Los Ángeles, Mallorca, Sevilla o Grañén. Pero sobre todo, hemos estado recibiendo postales desde su México y desde mi Chile. O desde el México y el Chile de Bolaño, culpable de nuestra amistad."

Domingo Martínez (entre el público): Una petición os quería hacer. Primero, enhorabuena por el trabajo, nos parece fantástico. He venido con el alumnado de la Escuela de Arte porque admiramos mucho vuestro trabajo, esa pasión que habéis puesto y esa forma de trabajar. Dadles un consejo, decidles que lo que hay que hacer es vivir.

Aitor Saraiba: Lo primero, gracias, que sé que sois los ilustradores responsables de los dibujos que están en el paseo. Se lo he mandado ya a mi madre, a mi novio, a mis amantes, a exnovios, a todo el mundo, y digo: "A ver quién llega a Jerez y tiene un retrato suyo en la calle". Claro que eso aquí, igual con tanta gente famosa, no tiene impacto, pero para mí, que soy de "Patrocinio de San José", eso tiene mucho impacto.

Es importante que esto que hemos vivido Paula y yo, vosotros lo estéis viviendo en el Instituto. Yo estudié en la Escuela de Arte de Talavera de la Reina, y me acuerdo de cómo nos sentíamos, horribles y una mierda absoluta, cuando íbamos a estas charlas en las que ves a esta gente con estos libros de lomo grande, estos libros de 30 € que no podemos ni comprar. Pero esto es ahora. Paula y yo hemos empezado desde lo más bajo. Me acuerdo de cuando trabajaba en Lefties por 3 € la hora en Gran Vía, y grapaba mis fanzines y los repartía yo mismo, como si estuviera vendiendo biblias…

Paula Bonet: Por eso hay tantas ratas.

Aitor Saraiba: Sí, por eso en la portada sale una rata, es como nuestro símbolo. De hecho, nuestro estudio se llama "La madriguera" porque a Paula y a mí no se nos olvida el lugar de origen, y sabemos que se puede perder en cualquier momento y volver al origen de donde venimos. Para nosotros esto es un regalo constante que estamos viviendo y es muy importante que nunca se nos olvide nuestra fragilidad. Pero a vosotros lo que no se os puede olvidar es que, si nosotros hemos sido capaces de hacer esto, lo puede hacer cualquiera. Porque esa pasión la tenemos todos. Joseph Beuys, que es mi artista favorito y mi guía espiritual, lo dice: "Todas las personas somos artistas", y es real. Tenéis suerte y no habéis caído en manos de un instituto aburrido. Estáis estudiando Bellas Artes, es el lugar para perder el tiempo de forma maravillosa. Tenéis cinco o seis horas al día para hablar con vosotros mismos. Es un regalo. Hoy es jueves, las diez de la mañana, y estamos aquí hablando de un señor que ni siquiera conocí, mirando postales de nuestros viajes… Todos los que estamos aquí somos superafortunados. Es importante que sepáis que sois afortunados.

Paula Bonet: Y que obviéis el ruido y miréis dentro.
Ayer falleció Carmen Alborch, es una noticia terrible. No sabía que iba a llorar tanto. Ayer en el viaje de tren, estuve viendo todos sus vídeos y releyendo entrevistas, y me encantó una cosa que dijo: ella hablaba del *carpe minutem*, ya no es ni *carpe diem*, sino carpe *minutem*, aprovechad cada segundo. Y es lo que os dice Aitor: no haréis esto, haréis cosas mejores.

Aitor Saraiba: Y sobre todo, no parar de trabajar. Eso lo aprendimos, Paula y yo, desde muy jóvenes cuando leíamos a Bolaño, ese señor ahí en su pueblo, muy enfermo y muerto de hambre, y lo que hacía era escribir, escribir, escribir, aunque no le publique nadie. También estamos en un momento en que es muy fácil vernos aquí a nosotros, pero nosotros somos, una vez más, afortunados porque hay también mucha gente que no lo consiguen, tenemos muchos amigos, nosotros mismos tenemos proyectos que no llegan a nada. Es muy importante trabajar, es eso, como ser fontaneros o pasteleros, no hay ninguna diferencia.

Paula Bonet: ¡Y leer!

Aitor Saraiba: ¡Sobre todo leer!

SERGIO DEL MOLINO Y MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

La mirada de los demás: narrarse a uno mismo y narrar a otros. Quién tiene derecho a contar qué

Sergio del Molino: Buenos días ante todo, muchas gracias por venir a escucharnos y gracias a la Fundación Caballero Bonald por invitarnos y darnos la oportunidad de charlar a Miguel Ángel y a mí, que es una cosa que hacemos mucho, pero en los bares y en otras circunstancias, nunca en un contexto tan formal.

Miguel Ángel Hernández: Con gente delante, más allá de 4 o 5, no.

Sergio del Molino: Hemos planteado un diálogo, ya que todo gira en torno a la autobiografía y creo que, tanto Miguel Ángel como yo, tenemos algo más que un fuerte sesgo autobiográfico en nuestros libros, nos conocemos muy bien y nos hemos leído mucho el uno al otro. Desde luego, no es esa amistad como la que han forjado Paula y Aitor pero bien, pasable…

Miguel Ángel Hernández: Bueno, todavía no te has venido a vivir a Murcia...

Sergio del Molino: Pero lo estoy deseando, estoy deseando de pasar mis años de vejez en Murcia.

Miguel Ángel Hernández: En un balneario.

Sergio del Molino: En un balneario en la huerta murciana. Es una amistad también territorialmente difícil, porque ya se sabe que Aragón y Murcia son territorios en guerra, enfrentados.

Miguel Ángel Hernández: Como no hemos hecho trasvases de agua, hacemos trasvases literarios.

Sergio del Molino: Obviamos esos temas espinosos y hemos conseguido forjar esta amistad.

El título de la charla mezcla los títulos de nuestros dos últimos libros de narrativa, *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel, y *La mirada de los peces*, el mío. Es un juego de palabras un poco burdo.

Miguel Ángel Hernández: Pensamos en llamarla “El dolor de los peces”, pero quedaba mejor “La mirada de los demás”

Sergio del Molino: Vamos a dialogar un poquito sobre los problemas, las dudas, lo que nos cuesta y a lo que nos enfrentamos a la hora de elegir ese registro autobiográfico, a la hora de contar nuestra vida. Había un subtítulo en la charla: "Quién tiene derecho a contar qué", y eso para mí es clave.

A la hora de plantear por qué escribimos desde un registro autobiográfico, siempre hay una objeción narcisista, o de que no tenemos imaginación, o estamos demasiado pagados de nosotros mismos, o nos creemos el centro del mundo, creemos que las naderías y las miserias que nos pasan las magnificamos y las queremos compartir con todo el mundo. En general, somos gente bastantes despreciable, así en conjunto, porque la crítica que se suele hacer a lo autobiográfico es casi siempre moral, nunca es un reproche estético o literario. Sin embargo, yo creo que la opción, en mi caso al menos (luego Miguel Ángel contará el suyo), tiene que ver desde luego con una postura moral, pero también con una elección estética, evidentemente. Yo creo que está todo imbricado. Si yo elijo, en un momento dado, plantear un yo muy rotundo y una confusión deliberada entre autor y narrador, saltándome las normas de la teoría literaria (que dice que hay que desdoblarlo, y que el Sergio del Molino que narra ese libro no es el Sergio del Molino que tiene un DNI, un domicilio fiscal, y carne y hueso), y deliberadamente los confundo, es precisamente por una cuestión de escrúpulos morales. Hay un propósito o una duda que me planteo y que sobrevuela toda mi obra, y es si yo tengo derecho a contar la vida de los otros. Yo vengo del periodismo, de contar vidas de los demás, de contar vidas ajenas; vengo de invadir otros territorios y chupar como un vampiro la vida de los demás y hacerles decir, por mi boca, lo que ellos muchas veces no quieren decir. A veces me considero un ladrón de historias. Con las técnicas adecuadas, creo que puedes sacarle a cualquiera lo que no quiere proyectar, lo que no quiere contar, y hacerle encajar en un molde y convertirlo en estereotipo. Yo tenía un problema grave con eso, y sigo teniéndolo. Entonces, la elección del punto de vista del yo, de la autobiografía, en mis libros tiene que ver con que creo que tengo derecho a contarme a mí mismo y no tengo tanto derecho a contar a los demás, aunque es verdad que al contarme a mí mismo estoy contando también todo mi mundo alrededor. Pero el hecho de estar yo en el centro me autoriza, hasta cierto punto, a contar, a meterme en ese mundo. Para mí es clave, es fundamental estar presente en esos libros y no enmascararlos con una ficción, con otro yo, con otra construcción. A eso llegué de una forma muy rotunda a través de la experiencia vital, a través del drama y algo que me pasó en mi vida y me cambió radicalmente, que fue la muerte de mi hijo. A partir de ahí, todo cambió. Sentí una necesidad íntima y radical de contarme, y abrí una espita que ya no

he sido capaz de cerrar. Y hasta ahora. Y no sé si la cerraré en algún momento. Pero a partir de ahí me instalé en la literatura de un modo muy distinto. Yo creo que Miguel Ángel llegó por caminos distintos, más tortuosos ¿no?

Miguel Ángel Hernández: Primero, muchas gracias a todos por venir y gracias a la Fundación por la invitación.

En mi caso fue un camino de la ficción hacia el desvelamiento paulatino del yo. Para este libro en concreto, *El dolor de los demás*, sí que tenía eso que dices tú, una especie de tensión o de pudor para contar a los otros, que vencí exponiéndome yo del todo, algo que tenía transitado antes por los diarios. Se acusa a la autobiografía de exhibicionista, con esa especie de acusación casi moral, y creo que puede tener algo así, pero, en cualquier caso, nosotros somos dueños de dónde nos estamos exhibiendo. A mí lo que más tensión me causaba cuando escribí este libro, y lo que más me ha cansado y me ha hecho cuestionarme si voy a querer meterme otra vez en algo semejante, es la libertad con la que uno puede llegar a escribir sobre sí mismo (uno se puede hacer un *striptease* moral, desnudarse como quiera, puede ser un suicida de sí mismo), y el cuidado extremo que debe tener, o al menos yo lo he sentido así mientras escribía, para hablar de los demás. En esta novela, los momentos de desnudez absoluta mía me servían como una relajación de la tensión al contar algo que yo creía que no me pertenecía. Ahí esta el límite al final de a quién pertenece las vidas de los otros. En mi caso, mi mejor amigo mata a su hermana la noche de Nochebuena y después se suicida. Y quedan sus padres y quedan sus hermanos, a los cuales este libro puede hacer, y de hecho hace daño.

Sergio del Molino: Pero cuenta, para quien no lo haya leído, que eso sucedió hace mucho, mucho, mucho tiempo.

Miguel Ángel Hernández: En un país muy lejano, hace 23 años ahora.

Cuando me planteo escribir ese libro, el miedo que tengo es, sobre todo, el relacionado con a quién pertenece esa historia. Primero, el miedo al daño que puedo hacer a todo el que yo meta dentro como personaje, porque cuando trabajamos con las vidas de los otros (yo no tengo esa experiencia del periodismo, nunca había dado voz a nadie) estamos manipulando a todos los que ponemos en nuestros libros, que no han pedido salir. Tú si has pedido salir, pero los que salen en tus libros no han pedido ser personajes tuyos. Y en este caso, la tensión esencial era si debía o no contarlo, porque yo hablaba de mi sufrimiento como amigo, pero ¿en qué medida me pertenece aquello a mí? ¿O en qué medida les

pertenece a sus padres, a sus hermanos? ¿Quién posee, al final, el monopolio del dolor del otro? En tu caso, por ejemplo, en *La hora violeta* tú posees ese dolor, y en *Lo que a nadie le importa* parece que es la familia quien posee ese dolor; sin embargo, en *La mirada de los peces* hay como alguien que está fuera (claro, si la familia es el límite, también vamos apañados), sí que estás hablando del otro. A mí me resultaba muy problemático y no lo tengo resuelto. He acabado escribiendo el libro, pero todavía tengo bastantes problemas éticos con eso, en qué medida uno está contando cosas que no debería contar. Cómo nos pertenece o no nos pertenece, ya no sólo la vida de los otros, sino el dolor de los otros. Me causa bastante tensión ética y, quizás por eso, como ahí estoy en tensión, cuando me cuento a mí, me relajo.

Sergio del Molino: Yo creo que está bastante resuelto en el propio planteamiento de los libros. Tú incluyes en *El dolor de los demás* todo un discurso, que se repite mucho a lo largo de la novela, de tu cuestionamiento; estás constantemente cuestionándote si lo que haces está bien, si debes o no, y eso es uno de los ejes que sostienen todo el libro. Pero yo creo que está ya implícito, que son unas disculpas que como lector no necesito, y creo que como escritor tampoco. Siempre lo he dicho en relación a *La hora violeta.* Iba a decir que fue el primer libro donde me desnudé, pero creo que en la literatura no te desnudas, o te desnudas pero íntimamente, no sales desnudo a la calle. El exhibicionismo no se puede aplicar a la literatura. Eso, si quieres, lo hablamos luego. Pero, bueno, es el primer libro donde me planteo con un yo y con un hecho muy doloroso y muy dramático, que es la pérdida de mi hijo. Es un libro que escribí muy en caliente, es un libro que está muy pegado a los acontecimientos y es muy poco reflexivo, en ese sentido, muy poco meditado. Y a veces pienso que, si volviera a escribirlo hoy, asumo el libro tal cual. Aunque ya no soy esa persona, ya no soy ese padre dolido, ya no soy esa piltrafa humana que lo escribió, me he rehecho, soy otra persona distinta, sí soy capaz de asumir todo y hacerlo mío, y noto que estoy ahí en ese libro, salvo por una cosa, y es porque pido disculpas en un momento dado del libro, pido disculpas por escribirlo. Lo dejaría todo tal cual eliminando esas disculpas. Porque yo creo que no es necesario, creo que no tenemos que andar pidiendo perdón ni por contar, ni por contar la vida de los demás que nos importan y que están a nuestro alrededor, siempre que lo plantees desde un punto de vista honesto (honesto es otra palabra también problemática, que no me gusta mucho aplicar a la literatura, pero, bueno), desde que están claros las reglas y el pacto de lectura con el lector, que se sepa muy bien lo que estás haciendo, desde dónde hablas y que sea evidente. A partir de

ahí creo que no es necesario andar pisando huevos, porque sabemos que no somos *paparazzi*, que no pretendemos hurgar gratuitamente, sino que estamos escribiendo de cosas que nos importan, que nos afectan mucho, y queremos llegar a algún sitio con ellas, con lo cual no es algo burdo.

Y aparte -podría ser interesante saber qué opinas sobre eso-, me sorprende mucho cuando se acusa a la literatura de exhibicionismo, porque para mí la literatura es algo que ocurre en ambientes muy íntimos. El acto de lectura en sí mismo es un acto íntimo, no es algo que suceda por la calle. Ahora hemos visto las banderolas que esta Fundación ha puesto en las calles, eso sí que es verdad que intenta acercar a la gente, es una forma publicitaria que se pone, no puedes evitar verlas, salvo que seas un miope y un torpe como yo, que voy mirando al suelo y no me percato de la banderola con mi nombre y mi cara. Lo normal es que la publicidad, el periodismo y los medios de comunicación vayan a por ti. Intentan captar tu atención y ponerse delante de tus ojos, de tus oídos y que no puedas escapar de ellos. La literatura, no; tienes que ir tú a por ella. De hecho, exige mucho del lector, aunque parezca que no, exige muchos actos de voluntad. Para empezar, un desembolso de dinero generalmente (a no ser que lo pirateen, que espero que no), ir a la librería, buscar tiempo y buscar silencio, buscar unas condiciones que requieren mucho desgaste por parte del lector. Entonces, cuando el lector abre la primera página del libro, ya hay un compromiso implícito, le interesa lo que le están contando, así que se obvia cualquier petición de disculpas. No ha sido el escritor el que se ha metido en su casa, le ha abierto los ojos y le ha dicho: toma, léeme, mira cómo me desnudo. No. Es decir, hay un acto de libertad, con lo cual yo no siento en ningún momento que me esté exhibiendo.

Miguel Ángel Hernández: Yo tampoco. Me exhibo más en Facebook o Instagram, en las redes sociales, que en un texto en el que tú construyes esa manera de mostrarte. Pero en cuanto a lo de pedir perdón y las disculpas, déjame volver, porque me parece interesante una cuestión. A lo mejor el lector no siente esa cercanía con la historia, y a lo mejor lo puede sentir como reiterativo. Creo que no es un valor literario, pero sí es un valor humano, y es que ese libro causa un efecto en la realidad, porque al final, cuando uno está tratando con el mundo real (que ese sería otro debate), cuando uno está hablando de las vidas reales, de las vidas que le rodean, en ocasiones sí que es cierto que causa daño. ¿Tienes que pedir perdón, o permiso? No, o no siempre, pero sí que tienes que ser consciente de que eso no es inocuo, que la literatura no es inocua y que produce reacciones. Y que va a hacer daño. Y que en ocasiones ese daño sería evitable,

si no se cuenta. En el caso concreto del libro último, yo sé que hay gente que está en él y que más o menos se puede sentir incómoda. Eso es un daño relativo. Pero hay tres personas que habrían preferido que eso no se rescatase: el padre de mi amigo y sus dos hermanos. Es un crimen de hace 23 años que estaba muy bien en el olvido. Entonces, cuando yo publico el libro, el día que se habla de él, que se habla del crimen, que sale de nuevo todo eso a la luz, sé que esas tres personas están bien jodidas. Y que yo no maté a nadie, que el problema no lo creo yo, pero desde luego el recuerdo duele, y el que está poniendo el recuerdo sobre la mesa soy yo.

Sergio del Molino: Pero, además, no estás desvelando ningún secreto. Cualquiera se mete en Internet y puede encontrar esa historia, ¿no?

Miguel Ángel Hernández: Pero estás hurgando en la herida. El mismo día que salió el libro, en Murcia -allí somos muy de celebrarlo todo-, me invitan a la televisión murciana por la mañana, y abre las noticias así el periodista, muy sensible él: "Un joven de la huerta mata a su hermana y se tira por un barranco. Así comienza la nueva novela de Miguel Ángel Hernández". Yo, en ese momento, imagino a los hermanos, viendo las noticias, diciendo: "¡Qué hijo de puta!, ¿qué necesidad había de sacar esto a la luz?". Para mí sí que la hay, es una necesidad clara, que es literaria, que tiene que ver también con una necesidad muy vital de aclararme muchas cosas, pero para ellos esa necesidad no existe. No soy un inconsciente cuando sé que eso va a doler. Intento (y creo que es ahí donde está la ética de la escritura), sabiendo que eso va a doler a otros, minimizar daños, que es lo que tiene que hacer uno cuando sabe que a lo mejor para otros habría sido mejor quedarse callado.

Sergio del Molino: Yo procuro no ponerme el paño en el propio libro. *La mirada de los peces* cuenta la historia de mi profesor de filosofía en el Instituto, que luego fue amigo mío de adulto y que se suicidó en el año 2016. Además le hizo un documental Jon Sistiaga, porque él quería que su muerte fuera un alegato a favor de la muerte digna. En fin, estaba muy fastidiado, y el libro cuenta esa historia, cuenta nuestra relación y mi sentimiento de culpa por no haber estado a la altura, no haberle acompañado y no haberle entendido muchas veces, incluso haberle despreciado ya de adultos. Se llamaba Antonio Aramayona y tenía dos hijos. Os cuento: a uno de los dos hijos le gustó mucho el libro, y somos amigos, tenemos relación; pero a la hija no le gustó nada. No le gustó nada el retrato que yo hacía de su padre. No compartió nada, en absoluto. Para que veas

que también dos hijos tenían visiones muy distintas de su propio padre. Somos muy distintas personas, según quién nos mire. Y como yo tenía relación con el hijo mayor, lo que hice fue quedar con él y contarle lo que estaba haciendo. No darle el libro. Ni le di el libro, ni le pedí permiso. Sólo le conté. Intenté explicarle lo mejor que pude lo que estaba haciendo. Y me debí de explicar bien. Estuvimos hablando todo un día y, cuando nos despedimos, él mismo con mucha delicadeza me dijo: "Bueno, pues estoy deseando que se publique para leerlo, pero no quiero leerlo antes". Y, efectivamente, en cuanto recibí los ejemplares, el primero se lo mandé a él, y me dijo: "Era lo que tú me habías contado que estabas haciendo". Pero esto lo hice por detrás, quiero decir, eso no lo incorporé al libro, dudé sobre si tenía que hacerlo, pero yo creo que no era necesario incorporar ese discurso al libro, porque parecería que me estaba protegiendo de una forma que no necesitaba. Si doy el paso, me arriesgo a lo que me ha pasado: a que la hija se enfade y me eche el libro a la cara. Creo que es un riesgo que hay que asumir, que no puedo protegerme cuando decido dar ese paso.

Miguel Ángel Hernández: No se trata de una protección, pero sí de una reflexión. Al final, toda va en cómo es cada uno. Si estamos hablando de autobiografía, cada libro incorpora una relación con el mundo que se parece mucho a la relación que tenemos con el mundo. En mi caso, no era una protección, sino una toma de conciencia de los daños que puede causar la escritura. Y quiero que eso sea evidente en la novela. Sea, como en tu caso, que esté por detrás, o sea algo muy consciente; porque, si no, no te tomas la cerveza con la persona... Al final, está de un modo u otro. En mi caso yo sentía que tenía que reflexionar sobre la potencia de la escritura para afectar a lo real. Y a lo mejor es que yo soy de pedir mucho perdón y tú eres de pedir menos. Y se resume en eso.

Sergio del Molino: Eres mucho más servil, y yo, más aristócrata.

Miguel Ángel Hernández: Yo soy más servil. Si me ponen unos guantes de boxeo, yo me los pongo. Entonces, creo que tiene mucho que ver con la relación que tenemos con el mundo y eso hace que Knausgård vaya en barrena o que Carrère vaya en barrena y le dé igual separarse de la mujer y lo que produce, y a mí no. Hay cosas que no quiero jugarme por la literatura. Por ejemplo, había dos relaciones que yo no quería jugármelas por la literatura. No fue pedir permiso, pero sí fue minimizar los daños. ¿Qué me importa más: mi amigo o el libro? ¡Mi amigo! No tengo la menor duda. Y si tengo que perder esto, no publico el libro. Hay a quien le importa más el libro.

Sergio del Molino: Eso es muy interesante. Yo ahí sí que me lo planteo, y sobre todo en mi último libro, porque aparecía todo mi mundo del tiempo del Instituto, de finales de los años 90 (ya han pasado 20 años), en un barrio que no existe y estaba hablando de un montón de gente con la que he perdido el contacto y no sé qué es de sus vidas. Y entonces ahí, sí que es verdad, me planteo una cuestión puramente extraliteraria, porque partiendo de la base de que todo es ficción, de que cuando estamos narrando ya estamos convirtiendo en ficción los recuerdos, que la mera enunciación de esos recuerdos ya es una ficción, una construcción narrativa...

Miguel Ángel Hernández: No es ficción, es una construcción narrativa.

Sergio del Molino: Es una ficción, porque los recuerdos nunca coinciden unos con otros.

Miguel Ángel Hernández: Claro, pero en ese sentido el periodismo también es ficción…

Sergio del Molino: Claro que sí; y la física teórica…

Miguel Ángel Hernández: Y nuestra conversación es ficción. En el momento en que entra en juego el lenguaje, es ficción…

Sergio del Molino: Eso igual ya es un debate para otro congreso. Partiendo de eso, evidentemente, hablo de hacer una obra narrativa, no unas memorias. Si la concibiese como una autobiografía pura y dura, tendría que hacer un ejercicio de contrastar, de intentar verificar, de intentar llegar hasta una verdad; no una verdad filosófica, que es incombustible, pero sí una verdad pedestre, decir "con las herramientas de las que dispongo, hasta donde yo puedo saber, creo que esto sucedió así". No hago ese esfuerzo; hago una recreación basándome sólo en mis recuerdos. Juego con ellos y me tomo muchísimas licencias.

Pero, aparte de eso, hay unas consideraciones extraliterarias que tienen que ver con lo que hablábamos del respeto a los demás. La táctica que uso es que si el que narro está en mi vida y tengo acceso a él, aparece. Porque cualquier malentendido o cualquier problema que tenga, lo vamos a solucionar con una cerveza; o no, o me va a pegar con un ladrillo en la cabeza. Pero es una cosa que podemos solucionar. Donde creo que no tengo derecho a meterme es con gente de la que no sé nada, no sé qué es de su vida, entonces ahí sí que cambio

el nombre y unas cositas, no para que ellos no se reconozcan, que se van a reconocer en el relato, sino para que no lo reconozcan otros. Por ejemplo, si hablo de una exnovia que ahora está casada en Zimbabue y no quiere que se sepa que tuvo una relación conmigo, porque su actual pareja me detesta profundamente y lo ha llevado oculto, no quiero que la pareja de esta señora se entere por un libro. Ahí creo que no tengo derecho, porque no tengo posibilidad de hablarlo con ellos. Pero la gente que está en mi mundo, que sabe a qué me dedico, que sabe quién soy, sabe también que uno de los riesgos de tratar conmigo es acabar en un libro. Asumen ese riesgo.

Miguel Ángel Hernández: No te cuento más nada. Tenemos en común que hay una concepción ética en la escritura que hace que no vayamos en barrena, inconscientes, a escribir, soltar y que explote. Cuando estaba escribiendo ciertas cosas, me causaba una tensión incluso física.

Sergio del Molino: Pero tu primera novela era autobiográfica...

Miguel Ángel Hernández: Sí, pero en esa novela autobiográfica o novela en clave, tú dices: "No, esto lo dice el personaje".

Sergio del Molino: Eso es un parapeto. Por eso digo que la ficción al final es un parapeto.

Miguel Ángel Hernández: Sí, pero en esta no lo dice el personaje. En esta todo lo que pasa es verdad, entendiendo por verdad que es constatable.

Sergio del Molino: A mí la ficción, cuando haces paraficción, cuando lo ves en un libro, me parece un recurso cobardica. Cuando alguien ha retratado un personaje y dice: "Es que no es mi padre de verdad, es una construcción"... ¡Las narices! Claro que es tu padre. Estás poniendo ahí todo lo que no te atreves a decirle, para que cuando tu padre se enfade y te diga: "¿De verdad me ves así, hijo mío?" puedas contestarle: "No, hombre, no, esto es una construcción literaria. Yo te quiero mucho, papá". Entonces te quitas de problemas. Ese es el tema.

Miguel Ángel Hernández: Esto es uno de los grandes temas. Es que en la autobiografía te metes en problemas. Nos preguntaba antes Carlos [Pardo] que cuántos nos han dejado de hablar después de un libro. ¿No te ha pasado a ti? A mí, sí.

Sergio del Molino: Me ha pasado algo paradójico, que no me esperaba, y con el último libro me ha pasado. Me he encontrado con gente de la que no sabía desde hacía 20 años, que se enteraban de que iba a su pueblo a firmar o a un acto a presentar el libro, y se acercaban y me decían: "¿No te acuerdas de mí?" No me acordaba, evidentemente. Y habían leído el libro y no sólo les había gustado, sino que estaban completamente de acuerdo con la visión que yo manifestaba del barrio y del mundo que habíamos compartido entonces. Eso me llama muchísimo la atención, porque yo concibo los recuerdos desde una posición radicalmente subjetiva, y creo que exagero, y que miento deliberadamente y a veces inconscientemente, y construyo una visión que, alguien que ha vivido las mismas cosas que yo, por fuerza tiene que contradecirlas, porque su perspectiva es distinta y habrá visto omisiones, exageraciones y demás. Y sin embargo, la comparten. Yo creo que ahí la literatura ejerce una especie de embrujo, de encantamiento. Cuando se ven, se reconocen, se identifican. Pero si es imposible... Además, se identifican en cosas que yo sé que no se pueden identificar, porque me las he inventado. Ahí no es una invención inconsciente, sino deliberada. Esto no pasó así, esto es un recurso que yo he metido literariamente y, sin embargo, vienen y te lo afirman, convencidos. Yo creo que sucede algo parecido con la parapsicología, que al final hay una especie de sugestión. Alguien cree que le han abducido de verdad, le metes las luces adecuadas y le creas un falso recuerdo. Pues sucede eso, fíjate, hay una armonía, no han venido a partirme la cara sino al revés, a darme abrazos.

Miguel Ángel Hernández: A mí, salvo alguna cosa, también.

Sergio del Molino: ¿Quién te ha partido la cara a ti?

Miguel Ángel Hernández: Sí que hay un personaje al que trato mal. Bueno, aunque en el libro sean personajes, son personas, tienes que tratarlos con la dignidad o con el respeto con el que tratas a una persona y, cuando la tratas mal, como yo he hecho con una persona en el libro, se mosquea, y es normal que no me salude y le diga a la gente que no me hable.

Pero en cuanto a lo que decías de gente que comparte o que se ve reconocida en cosas que no han existido, que la literatura tiene ese efecto de embrujo, es que los libros crean realidad, proyectan unas cosas que tú ves y que inmediatamente empiezan a formar parte de la realidad. Y a mí también me ha pasado. Hay quien ahora piensa que la versión oficial es la que yo he escrito en el libro. Y sucede que me diga mi cuñada: "Pues cuando esta chica estaba cerca

esa noche, él pasa y la mira…" Y yo le digo: "Eso no ha existido. Esa es de las dos o tres licencias que me he permitido en la novela". Y ella: "Sí, sí, a mí me lo contó su tía; eso fue así". ¡Ostras, qué peligro tiene esto! Qué peligro tiene porque estás creando realidad. Y si eso se hace minimizando impacto, éticamente, vale. Pero cuando se hace, como sabemos que muchas veces se hace, con la historia, el peligro que tiene el libro para crear realidad es grande.

Sergio del Molino: Sí, lo tiene, pero creo que no es para tanto.

Miguel Ángel Hernández: Aquí hay una señora que yo me he inventado y que todo el mundo cree que es real.

Sergio del Molino: Pues eso es genial, eso es fantástico.

Miguel Ángel Hernández: Y esa señora imaginaria ya no me habla. Con esa señora he perdido ya todo contacto.

Sergio del Molino: Dices que qué peligro y tal… Mira, pues que se jodan y que escriban ellos un libro. Si quieres fijar el relato, tómate el esfuerzo, siéntate ocho horas al día y hazte el librito, ¿no?

Miguel Ángel Hernández: Tiene peligro. Bueno, quizá no peligro, pero es muy curioso cómo se proyecta el libro a la realidad. Pasa también en las novelas estas en clave, donde todo el mundo se siente reconocido. Esto es más peligroso todavía, porque al final, cuando tú no le pones el nombre, todo el mundo siente que el personaje está inspirado en él o en ella. Y en este caso, como está el nombre... Pasa una cosa muy curiosa, hay conversaciones que yo he inventado y me dicen: "¿Cuándo te dije yo a ti eso?" Sucedió con un policía que aparece en el libro. El hombre lee poco, pero su hija lo llamó por teléfono y le leyó el pasaje de una conversación que teníamos.

Sergio del Molino: ¿Ve que sale en el libro y no es capaz de leerse ni el pasaje donde sale él?

Miguel Ángel Hernández: No es capaz de comprárselo, que es más llamativo. Y almorzando un día en un bar que aparece en el libro, en "El Yeguas", caemos al lado y me dice: "¿Cuándo te he dicho yo a ti eso? Porque es que soy yo, me reconozco, pero esa conversación, ¿cuándo la hemos tenido?" Le contesto que

no la hemos tenido nunca, que hemos tenido un trozo, otro trozo. Y el insiste: "No, no, no. ¿Cuándo te he dicho eso?" Y se cabreó, porque no se acordaba de cuándo me lo había dicho y yo lo había copiado.

Sergio del Molino: Puso la pistola encima de la mesa y dijo: "¿Cuándo he dicho yo eso?"

Miguel Ángel Hernández: No, pistola no; puso otra cosa. Es que está jubilado y lleva un garrote. Es muy curioso cómo se crea realidad. Me parece algo muy interesante.

Sergio del Molino: Es verdad, pero tú no puedes hacerte responsable de los malentendidos o de las lecturas que genera tu obra.

Miguel Ángel Hernández: Pero no puedes ser inconsciente.

Sergio del Molino: Inconsciente, no; pero no puedes hacerte responsable de ello. Tú has escrito, has firmado tu libro, lo has narrado en primera persona, has dejado claro que es tu visión, que es tu subjetividad. A partir de ahí, tampoco eres responsable de que eso se tome como palabra de Dios. Porque tú no lo has escrito desde el punto de vista de la palabra de Dios.

Miguel Ángel Hernández: Son mis proyecciones, igual que te pasa a ti, que son tus recuerdos y en la medida de lo posible tú crees que así es como ha pasado; y a veces te das cuenta de que te equivocas. La memoria juega unas pasadas tremendas.

Sergio del Molino: Luisgé no está de acuerdo con eso, por ejemplo; Luisgé piensa que sí, que la memoria funciona medianamente bien y que puedes llegar a contrastar.

Luisgé Martín (entre el público): ¡Sobre todo la de Miguel Ángel!

Sergio del Molino: No; la de Miguel Ángel, fatal, porque se ha pasado demasiado tiempo en "El Yeguas".

Miguel Ángel Hernández: En el libro hay un momento en el que yo narro los recuerdos del pasado, el día en que entierran a mi amigo y a su hermana. Como

yo era monaguillo, voy antes, abro la ermita yo solo, recuerdo a mi amigo en ese momento... Esa era mi memoria, lo siento y me veo, y lo narro así en el libro. Cuando voy a entregar el libro, donde hay varias fotografías de archivo, me dan también otras fotografías que tiró el fotógrafo de *La Verdad* que no habían aparecido, y en una de ellas me veo, delante de los ataúdes, con un ramo de flores. Coño, yo no fui solo, yo iba delante. Y no me reconozco en esa foto, y sin embargo me reconozco en el recuerdo. Estuve a punto de decir: "Paren máquinas, que cambio esta versión". No la cambié porque, al final, de lo que estás hablando son de tus proyecciones y de tus recuerdos. Para mí es mucho más intensa esa realidad experimentada, que esa realidad que no reconozco en la imagen.

Sergio del Molino: Fíjate, a mí, aunque no estoy de acuerdo con…

Miguel Ángel Hernández: ¿Con lo que digo?

Sergio del Molino: Contigo sí, pero voy a incorporar a Luisgé a la charla, sin ser invitado. Él dice que la memoria más o menos funciona bien, que los recuerdos más o menos son fieles a lo que sucede. Yo creo que no, pero con *La memoria de los peces* me pasó que yo reconstruí de memoria, basándome sólo en mis recuerdos, un acto que sucedió en el Instituto. Este profesor era muy performático, intentaba enseñar desde la exageración y desde la teatralidad, e inventó una especie de "Festival por la Paz", de estos que se hacen en los institutos, como el "Día de la Paz", con actuaciones y con una falsa chica bosnia que venía a hablar del drama de la guerra y demás. La cosa era que había gente conchabada de otro instituto, entre el público, y a una señal, cuando la chica que estaba haciéndose la bosnia contaba lo terrible que había sido, y cómo habían entrado los soldados en su pueblo, les habían violado, y estábamos todos compungidos, se levantó uno diciendo: "¡Ya está bien, ya está bien, putos moros, joder! ¡España para los españoles!", como que iban a reventar unos falsos nazis el acto. Y se armó la marimorena. Yo cuento eso en el libro, sólo de memoria, y creía que estaba falseándolo todo, porque estaba contando lo que yo recordaba de ese tumulto. Pero había una grabación de ese acto, y una amiga me la pasó. La vi y, ¡joder!, es que lo describí bastante bien. Sucedió así más o menos, no exageré mucho ni omití mucho. Pero sólo me ha pasado esa vez. El resto del tiempo, suelo omitir y exagerar con mucha ligereza, pero inconscientemente, ya no sólo cuando lo hago con oficio.

Miguel Ángel Hernández: En caso de traumas, sí que es verdad que la memoria crea una serie de vacíos que luego tú rellenas con proyecciones, para poder vivir tranquilo. Y ahí es donde sí que falla la memoria. Porque después me di cuenta de que yo había ido al entierro así cuando se murió mi otro amigo al año siguiente, que se ahogó, y había mezclado los dos recuerdos. No había podido tolerar la idea de ir delante de la caja de la hermana de mi amigo y de mi amigo, acompañando al cortejo. De alguna manera yo había borrado eso y había puesto en su lugar otro recuerdo que se amoldaba a esa narrativa, y que le daba mucho más sentido. Yo creo que en caso de traumas, hay esos vacíos que tú proyectas y al final le dan sentido. Pero en un caso normal, no te vas a acordar, como Knausgård, de las conversaciones que tienes con 5 años durante 45 páginas…

Sergio del Molino: Es que yo creo que eso es un recurso, una llamada de atención para decirte que eso es ficticio. Aunque sea inconsciente. Es como cuando Knausgård cuenta una comida y narra cómo se ha comido, guisante a guisante, un plato, cómo ha masticado cada guisante, cómo han ido pasando por el esófago, el proceso de digestión, y dedica 300 páginas a narrarlo…

Miguel Ángel Hernández: Y la textura del papel higiénico…

Sergio del Molino: Y sin el jamón, sólo los guisantes, luego pasa al jamón y son otras 50. Yo creo que nos está llamando la atención sobre que eso es una construcción literaria, que evidentemente nadie recuerda con tanto detalle. O es una patología y tiene algo neurológico, o nos está transmitiendo algo con esa minuciosidad exasperante. La memoria es mucho más vaga, mucho más confusa. Y yo creo que eso es mucho más interesante literariamente: plasmar esa confusión, esa vaguedad, y que te la contradigan, y que las cosas estén siempre en claroscuro, que haya cosas que recuerdes a medias y cuyo significado se te escapa un poco. Eso tiene mucha más potencia literaria que el registro notarial y preciso de cada guisante que te comes.

Miguel Ángel Hernández: Yo tengo un tema que quiero que discutamos porque me obsesiona mucho (tampoco tanto, pero creo que puede caer bien en la mesa), y es que en todo este tipo de libros autobiográficos, cuando se cierran como libro, como novela, como artefacto, la historia que cuentan continúa, porque seguimos viviendo. Y de algún modo, la vida que seguimos viviendo se convierte en una especie de epílogo de ese libro que está escrito, y que uno podría constantemente ir añadiendo partes. Tus tres libros, en cierta manera, son

una continuidad. Aunque cada libro cuenta una historia que acaba ahí, luego reverbera en los otros libros. Hay algo en este tipo de libros que tiene que ver con un fin de artefacto artificial, en el sentido de que tú sigues viviendo, no es una historia que acaba…

Sergio del Molino: Sí, es que escribir después de muerto es muy difícil. Las memorias siempre son incompletas porque todavía te queda.

Miguel Ángel Hernández: Sigues viviendo y las cosas siguen sucediéndote, y tienen que ver con lo que has escrito. Entonces, tienes dos opciones: o escribir *Negra espalda del tiempo* y contar todo lo que sucede con la recepción de tu libro, o aceptar que el libro se ha cerrado como artefacto, pero que la historia sigue reverberando. Porque seguro que a ti, después de publicar *La mirada de los peces*, te habrán pasado ciertas cosas que te hagan decir: "Es que esto como historia tiene una potencia semejante al libro".

Sergio del Molino: Pero eso te pasa a ti porque eres muy benjaminiano, y te puede pasar lo que a Walter Benjamin, que no hagas libros, sino un montón de folios, un proceso enorme, y que los libros al final no se construyan. Yo no concibo mis libros, por muy abiertos y difusos que sean, como un material al que luego se pueda volver, y se puedan ampliar o rellenar. Los libros están cerrados y no vuelvo a ellos.

Miguel Ángel Hernández: Los libros sí, pero no las historias.

Sergio del Molino: Las historias también. Yo cuento historias cerradas, generalmente porque además son de gente muerta, con lo cual es difícil que acumulen nada más.

Miguel Ángel Hernández: Pues fíjate, yo creo que hay cosas que sí que siguen pasando.

Sergio del Molino: Sí, pero lo que yo quería contar con relación a todos esos personajes ya está, era lo que yo quería contar en ese momento. Y si vuelvo sobre esos personajes, sobre esas historias o sobre esas emociones, no es para redundar y para agrandar esos libros, que considero que ya están contados, sino porque creo que (tú has usado la palabra) reverberan, porque sí que reverberan, van dialogando unos libros con otros. Pero no creo que estén inacabados; para

mí están acabadísimos. No quiero volver sobre ellos, no siento ninguna necesidad de volver sobre ellos.

Miguel Ángel Hernández: Yo creo que los libros sí, pero las historias no. Con esta en concreto, me han seguido pasando cosas. La última, una ya tremendísima. Yo no había encontrado el expediente judicial y, hace tres semanas, en Murcia, en la clausura de un festival literario, se me acerca una mujer y me dice: "¿Tú eres Miguel Ángel Hernández? Mira, he leído tu libro y me ha gustado. Yo soy la jueza que sobreseyó el caso". ¡Ostras! Una cosa a la que no había podido acceder... Pero sigue, llama a una persona que estaba allí: "¡Julio, ven, ven! Y este es el juez que levantó el cadáver de tu amigo y de tu amiga". Yo estaba casi sin respirar. "Tranquilo, tranquilo, que venga mi marido". Viene el marido y dice: "Y este es el forense que le hizo la autopsia a tu amigo y a su hermana. A mí no me ha contado nada, pero a ti te lo va a contar todo, porque tenemos un pacto, yo soy jueza y él forense, de no contarnos nada para que no se nos llene la casa de muertos". Y yo, ya, diciendo: "¿Me puedo sentar?" Es algo tan novelesco, que podría haber sido parte fundamental en el libro. Sin embargo, yo creo que el libro como libro está cerrado, y jamás escribiré sobre eso, pero esto me lleva a pensar en que el libro es una cosa, y la historia, cuando estás hablando de una historia real, continúa y tiene una serie de lazos y de aspectos que se proyectan.

Por eso digo que, a partir de esos libros, la vida se vive como una especie de epílogo continuo, de todos esos libros que tú decides no volver a escribir, o incorporar o que reverberen, o decides olvidarlos porque, al final, escribes un poco para aclararte con las historias, pero sí que tienen esa particularidad de estar constantemente reviviendo. Que se convierten en un epílogo sin fin.

Sergio del Molino: Son unas consecuencias que desata ese libro; si no hubieras escrito el libro no habrías accedido a esa información, no habrías llegado nunca a ella. Tienes que contar que no has llegado a la información para que la información llegue a ti. Y yo creo que es un acto de suma elegancia que no esté eso en el libro. Podrías haber dicho: no lo publico hasta que no lo tenga. Y haberte empeñado y, cuando lo tienes, lo incorporas a la historia. Para mí, detenerte ahí no es sólo un acto de elegancia, también es decidir hasta dónde narras o no narras, es un acto de voluntad narrativa y creativa, y me parece que mejora mucho el libro. Que habla muy a tu favor.

Miguel Ángel Hernández: Pero que la historia sigue y hay una serie de géneros, como el diario…

Sergio del Molino: No sé si deberíamos dejar que hable el público, nos queda poco tiempo...

Carlos Pardo (entre el público): Yo creo que es muy importante eso que dices, porque los libros autobiográficos ya no sólo se escriben de otra forma, sino que se leen de otra forma. Suponen, de alguna manera, el fin de la obra autónoma, de esta idea de la autonomía del arte, que es algo que parece que pertenece a una ideología estética determinada de unos siglos. A los lectores de ahora, aunque no lo expliquen así, sienten que un libro que está cerrado en sí mismo, empaquetado y que parece que lo terminas y ya termina todo, eso les genera cierta insatisfacción. Uno de los grandes alicientes que tiene la escritura autobiográfica es precisamente esa expansión hacia la realidad. Que los libros se terminan, pero es un cierre momentáneo, y el lector presupone que la historia continúa: esa gente sigue viva, o no, el autor puede seguir vivo, pero digamos que están como decantados hacia ese lado de la realidad, están un poco abiertos.

Miguel Ángel Hernández: Y está la actitud del lector, que también es extraliteraria y de la que no hemos hablado. Creo que ese valor extraliterario de que pienses que aquello que estás leyendo es verdad, no hace que la novela sea mejor ni peor, pero sí que cambia, por supuesto, la actitud. Si mañana descubrimos que todo lo que ha contado Knausgård es mentira absolutamente, o que todo lo que ha contado Manolo [Vilas] es mentira absolutamente, la novela sigue siendo igual de buena, pero el modo en que la hemos leído es diferente. Hay una implicación con que aquello que se cuenta es verdad, o tiene una relación con la realidad, que, si lo leemos como novela, no es igual.

Sergio del Molino: Y yo creo que eso tiene que ver también con las reacciones que provoca la novela autobiográfica, para bien y para mal. Creo que se lee con una visceralidad, y que el lector que la aprecia agradece, precisamente, esa dimensión, esa ruptura de la autonomía de la obra. Va buscando eso porque ya no se cree esos códigos, porque le cuesta conectar y le cuesta vivir la literatura como se vivía, de una forma muy emocional, como el contador de historias, porque la ficción cerrada lo codifica todo demasiado y es muy difícil entrar. Y creo que eso lo agradece, esa imprevisibilidad, la sensación de que no está leyendo algo que ya ha leído, o que sabe que al final es un juego intelectual o un artefacto en el que no hay consecuencias, y cuando cierras el libro, sigues con tu lavadora y con tus cosas, y no ha pasado nada. Aquí sí, hay cosas que te incomodan, que te implican. Y creo que eso también es lo que provoca rechazo a

muchos lectores: esa incomodidad de decir ¿por qué me vienes tú con tus mierdas?, ¿por qué, si yo lo que busco es, precisamente, ese juego intelectual o ese entretenimiento, tengo yo que meterme con tus dilemas, si ya tengo los míos? Creo que tanto el rechazo como las posiciones a favor tienen que ver con eso.

Público: Tengo una curiosidad. Todo escritor se documenta cuando hace una novela de cualquier tipo. ¿Qué hacéis vosotros? ¿Os documentáis o sólo usáis vuestro recuerdo y lo que os acontece alrededor?

Sergio del Molino: Una cosa es escribir una autobiografía, y otra escribir desde una posición autobiográfica. Si escribiera mis memorias, una autobiografía, haría un trabajo de investigación como el que haría para escribir la biografía de cualquiera. Intentaría biografiarme a mí mismo desde fuera. Pero en mis novelas lo que hago es trabajar sólo con recuerdos. No sólo no me documento, sino que intento no hablar con la gente. Me documento a lo mejor muy mínimamente, porque tenga curiosidad por algo que incorporo a la trama. Por ejemplo, en *Lo que a nadie le importa* hago una investigación de archivo para conocer la historia militar de mi abuelo, consigo su expediente y eso está incorporado a la novela. Pero es sólo porque me interesa esa investigación dentro de la trama, de lo que quiero indagar, no porque crea que necesite esa documentación. Trabajo sólo con los recuerdos y no los contrasto, además, porque no quiero que me los estropeen. Cuando voy a escribirlos, ya los he trabajado y madurado, y sé que cuando los comente con los protagonistas, me los van a chafar, porque sus recuerdos van a ser peores y me van a contradecir. Pues que no me lo digan.

Pero si alguna vez alcanzo algún tipo de senectud venerable y me planteo que es importante escribir mis memorias para dejarlas a la posteridad, me investigaré a mí mismo. Eso sí.

Público: Y en ti caso, Miguel Ángel, ¿pediste documentación sobre el caso que narras en tu novela?

Miguél Ángel Hernández: Sí, sí; la pedí toda. Investigo, voy al archivo, investigo qué dijeron los medios, las noticias de la televisión, busco el expediente judicial... Y también me doy cuenta de que, a diferencia de lo que dicen las novelas policiacas, donde al día siguiente del crimen el detective lo tiene todo sobre la mesa, en España encontrar un expediente judicial es muy difícil. En el camino se te pasan las ganas de saber. Uno también escribe para saber lo que quiere saber y a medio camino se da cuenta de que lo que estaba buscando no

era algo concreto, sino que se estaba buscando a sí mismo. Es una especie de serendipia donde uno encuentra lo que no sabía que estaba buscando. Cuando ya sé los datos exactos de cómo mi amigo mató a su hermana, ya sé que no es eso lo que más me interesa. Intento hacer esa investigación cuando escribo de los demás. Cuando estoy evocando los recuerdos con mi amigo, o mi infancia, la documentación esencial es la memoria. Tienes las fotos, pero no vas a buscarlas para fijarte en cómo era aquello. Eso está en tu memoria.

Sergio del Molino: Las fotos son muy importantes en las obras de nosotros dos, pero no como documentación sino objeto poético. A partir de esas fotos, vamos construyendo una poética.

Miguel Ángel Hernández: Forman parte del mundo en el que nos movemos. Muchos de los recuerdos los conservamos porque se han hecho imagen. De hecho, recordamos ciertos momentos porque nos acordamos de la foto que nos hicieron. Son objetos poéticos, pero también configuran nuestra memoria. En ambos libros, esas fotos están ahí como disparaderos de historia.

Sergio del Molino: Y como contraste, muchas veces. Las fotos mienten mucho. No hay nada más mentiroso que un álbum familiar. Lo vas viendo y piensas que es una familia plácida, que se llevan muy bien y están contentos pero, si conoces la historia de esa familia, sabes que no es así, que a lo mejor están deseando matarse unos a otros. Pero en la foto se posa y parece que eso da armonía. Ese contraste es muy sugestivo.

José María Pérez (entre el público): Miguel Ángel, has mencionado la potencia que tiene una novela por el hecho de ser verdad o aproximarse a ella. ¿Tú te planteaste el disfrazar la novela (con tu oficio sería relativamente fácil), situarla en otro ámbito, cambiar los nombres...? Si hubieras hecho eso, ¿perdería fuerza la novela?

Miguel Ángel Hernández: Seguro que perdería fuerza. Pero no me planteé en ningún momento hacerlo. Las historias no aparecen como un deseo de escribir un libro sobre un tema, sino que la historia sale y hay que encontrar la mejor manera de contarla. La decisión era: ¿la cuento o no la cuento? Si la cuento, tengo que llevar todo ese cuidado. Si no, me la callo. En ningún momento pensé que esta novela tuviese sentido contada en otro contexto. Porque es sobre ese crimen, pero es también sobre la huerta murciana, sobre el origen. Tiene que

ver con lo que pasa y con dónde pasa. Tiene que ver con quién es el personaje y con quién soy.

Sergio del Molino: ¿Puedo contar una cosa de cuando leí el manuscrito?

Miguel Ángel Hernández: Según lo que quieras contar. La noche fue muy larga.

Sergio del Molino: Todavía era una versión que ibas a reescribir. A mí me gustó mucho, y te dije que echaba de menos (en esa versión, luego lo ampliaste) más huerta. A mí me parece que el escenario era tremendo, muy poderoso, tenía mucha sugestión, y que lo escondías al principio. Me contaste que tenías un debate sobre si era excesivamente localista y había que disimular ese escenario o potenciarlo. Y yo pensaba que había que darle vida, primero porque las historias ocurren en un sitio y un tiempo, y que tienen que estar presentes, y más cuando el lugar es tan potente. Y tu debate era si dificultaría al lector o si lo metería más en la historia. Al final lo resolviste a favor de la huerta.

Miguel Ángel Hernández: Nunca piensas que lo más cercano sea narrativo. Las grandes historias no pasan en la Huerta de Murcia. Los grandes bares donde se reúne la gente no se llaman "El Yeguas". Igual que las grandes historias no suceden en los descampados de Zaragoza. Y luego nos damos cuenta de que sí, de que todas las historias pasan en un sitio y no se pueden desligar de él, porque precisamente es por el lugar, por el contexto, por la historia, por lo que ocurren. Nos da miedo que sean excesivamente localistas, pero al final todo lugar y toda historia que trasciendan de lo anecdótico son literarios. Es tan literario un descampado en Zaragoza como Manhattan, la Huerta de Murcia o Jerez de la Frontera.

José María Pérez (entre el público): Tengo que decir que agradecí, cuando tú mencionas "El Yeguas", haberlo encontrado en Google Maps.

Miguel Ángel Hernández: Aparte, está en Tripadvisor bien valorado.

José María Pérez (entre el público): ¿Por qué agradezco eso cuando lo leo? No lo sé.

Miguel Ángel Hernández: Son puntos extraliterarios, pero es verdad que hay un momento en que te dices: esto ha pasado.

José María Pérez (entre el público): Pero luego he recomendado tu novela no porque se localice "El Yeguas" o porque sea verdad, sino porque está muy bien escrita. Es una paradoja a la que le doy vueltas. No sé si es el morbo de la realidad.

Miguel Ángel Hernández: Es que, y a lo mejor podemos cerrar con esto, de lo que no hemos hablado nada, por encima de todo, lo que intentamos hacer es literatura. Lo más importante es la estrategia de contar, cómo contar. Las historias son importantes, pero el modo en que se cuentan hace que sean literatura, o que sean una conversación de bar, o que sean periodismo.

Sergio del Molino: Por cerrar, y volviendo al alegato inicial sobre la moralidad, yo creo que a veces se nos dice también que no podemos hacer juegos literarios con cosas tan importantes, que estamos banalizando los dramas, las tragedias que estamos contando porque, claro, estamos haciendo literatura. ¡Precisamente por eso! Hacemos literatura con ellos porque son tremendamente importantes para nosotros, porque son cruciales. Nos tomamos la literatura muy en serio. No buscamos banalizar, ni jugar con ello; al revés, buscamos dotarlo de un sentido que no le encontramos en la vida cotidiana. Quien nos hace ese reproche, en realidad no se está tomando en serio la literatura, piensa que es un divertimento banal y tiene una concepción muy pacata y limitada de ella.

La literatura: enfermedad, sanación, duelo, rabia, reconstrucción y autodestrucción
Participan: **Luisgé Martín, Begoña Huertas y Marcos Giralt Torrente.**
Modera: **Marta Sanz**

Marta Sanz: Estoy absolutamente impresionada tanto por la afluencia de público como por todo lo que llevo oído desde ayer hasta hoy. Estoy aquí en la primera fila escuchando, y pienso: "Y cuando llegue mañana, ¿qué vamos a decir…?" Creo que está siendo todo de una intensidad, de una inteligencia, de una lucidez, que yo les agradezco muchísimo a todas las personas que han sido invitadas, porque se nota que se han tomado la invitación muy en serio.

Como siempre, expreso mi agradecimiento a la Fundación Caballero Bonald, y muy especialmente a Pepa Parra, porque es la persona que me ha dado la oportunidad de decir de qué temas íbamos a hablar, con qué personas, quién iba a venir, cómo se podría hacer, y eso es un verdadero lujo por el que creo que hay que dar las gracias. También doy las gracias por estar en esta mesa, que tiene un título tan estimulante, de tanta alegría de vivir, como es: "La literatura: enfermedad, sanación, duelo, rabia, reconstrucción y autodestrucción". Menos mal que tenemos la reconstrucción y la sanación porque, si no, ya nos abriríamos todos en canal o saldríamos corriendo… A mí me gusta mucho estar en estas mesas tan alegres y, sobre todo (y esto sí que lo digo sin ironías), estar rodeada de estos tres escritores que yo admiro, respeto y quiero desde hace muchísimos años.

Son dos escritores y una escritora que para mí son absolutamente admirables en su manera de convertir la experiencia vital en literatura y, al mismo tiempo, literaturizar la vida, si es que eso es posible. Yo creo que ellos vivifican la literatura, literaturizan la vida en el mejor sentido de la palabra y, además, como os decía, son amigos, los quiero, tenemos muchas experiencias en común y empezamos a escribir en momentos muy próximos. Desde luego, Begoña, Marcos y yo, sí. Luisgé un poco antes porque es un poco mayor.

Luisgé Martín: ¿Qué necesidad hay de decirlo?

Marta Sanz: Como estamos en clave autobiográfica y hablando del dolor de los demás y hasta qué punto es legítimo, ha venido a colación...

Begoña Huertas, como os decía, es una escritora nacida en la década de los 60. Su penúltimo libro es una novela maravillosa que se llama *Una noche en Amalfi,* y el último es un libro inclasificable, y me gusta mucho que lo

sea, porque me gustan los libros inclasificables sobre todas las cosas, titulado *El desconcierto.* Es un texto publicado por la editorial Rata, donde reflexiona sobre la enfermedad como tema literario y al mismo tiempo también nos deja vivencias estremecedoras sobre su propia enfermedad, como ella misma nos contará. Nosotras dimos nuestros primeros pasos juntas en Punto de Partida, en Debate, con Constantino Bértolo. Hemos ido juntas a plazas muy exóticas en nuestros primeros tiempos y sé que ahora está muy contenta porque ha sido becada por la Academia de Roma. Yo lo digo porque ella está ilusionada y feliz.

Marcos es madrileño, también nacido en la década de los 60. Es un escritor no demasiado prolífico, se prodiga poco, pero también es cierto que cada vez que Marcos saca un libro se crea mucha expectación en el campo literario, porque yo creo que es de los pocos autores en este país que siempre dan en la diana. Yo nunca he leído un libro de Marcos del que haya dicho "esto se lo podía haber ahorrado". No. Desde su colección de relatos *Entiéndame,* que publicó en Anagrama, su Premio Herralde con *París,* su último libro que es una colección de relatos en torno al asunto familiar, que se titula *Mudar de piel*, y el texto por el que creo que está aquí hoy más especialmente. *Tiempo de vida.* Para mí este es también un texto muy híbrido; evidentemente es autobiográfico -yo creo que es una novela de duelo-, pero al mismo tiempo es un cuento perverso de hadas, y al mismo tiempo es muchas cosas que a mí me interesan un montón. Es un magnífico escritor y magnífico compañero.

A mi derecha tengo a Luisgé, que también es un escritor magnífico, también es un magnífico compañero. Es un poquito más mayor, ya sabéis, pero no pasa nada. También es de los 60, pero de un poquito más al principio. Ha escrito novelas, ha escrito ensayos, ha escrito relatos... En breve creo que va a aparecer en "Compactos" de Anagrama un ensayo titulado *El mundo feliz.* Al final le has puesto un subtítulo. ¿Cómo era?

Luisgé Martín: *Una apología de la vida falsa.*

Marta Sanz: Estamos todos deseando leerlo, para ver si nos enfadamos con él o no… En cualquier caso, hoy está aquí porque es un escritor que, en mi opinión, sabe traspasar magníficamente bien las barreras del pudor, y hacerlo sin ningún tipo de sensacionalismo. Hay un libro suyo maravilloso que se titula *El amor del revés,* en el que él, en primera persona y con su propia voz, habla de las dificultades de un homosexual para asumirse a sí mismo en una sociedad o en un medio que es absolutamente hostil, y cómo en la medida en la que uno no se asume a sí mismo cuando es homosexual, al final se convierte en el primer

homófobo del mundo, porque vive su tendencia sexual, sus preferencias como una enfermedad.

De todas estas cosas vamos a hablar en este ratito que tenemos, y lo que voy a hacer es lanzarles preguntas para que ellos las contesten con la inteligencia y la brillantez que les caracterizan. Tenéis que estar a la altura del resto de las mesas, chicos, tenemos un nivel verdaderamente espeluznante.

Lo primero que os quería plantear, en vista del título de la mesa, es que hace relativamente poco tiempo la editorial Siruela publicó un *Manual de remedios literarios*. Existe una disciplina que se llama biblioterapia y, de hecho, Luisgé y yo hemos estado recetando libros en diferentes sitios de la Comunidad de Madrid: bibliotecas, Feria del Libro y otros lugares. La primera pregunta va en esa línea: ¿pensáis que esto es una chorrada como un piano?, ¿tiene un componente de estimulación, de promoción de la lectura que puede ser eficaz?, ¿es una tendencia lúdica o hay algo de verdad en todo esto? Puede empezar el que quiera.

Marcos Giralt Torrente: Yo creo que el mayor, ¿no?

Luisgé Martín: Son 4 años con el que menos y 5 con la que más, me parece. O sea que… Marta se ha empeñado en subrayarlo varias veces porque sabe que no se nota, que más bien es al contrario y, entonces, está abochornada…

Yo creo que eso es un juego. Si la pregunta va directamente por las actividades que se organizan (en Málaga tenemos este fin de semana una con Guillermo Busutil) del tipo el librólogo, el recetador de libros, al que la gente acude y le dice: pues a mí me ha dejado mi novia, o tengo tal problema… Una vez que lo hice (que es una cosa muy difícil porque uno tiene que tener los suficientes reflejos como para recordar en ese momento un libro que le vaya bien al asunto), vino un señor a decirme: “mira, yo tengo 76 años, he sido una persona razonablemente feliz, pero ahora mismo estoy en un momento en que ya nada me ilusiona ni me interesa. ¿Tú que me recomendarías leer para que me curara?”. No sé qué le recomendé, evidentemente no creo que en ese contexto consiguiera curarlo. Pero, aunque organizado así no deja de ser sólo algo divertido, estimulante, algo que a la gente le hace gracia y que puede impulsar la lectura del libro o la compra en determinadas ferias del libro o festivales, sí que creo que la literatura (y hablo como lector, como escritor es otro asunto) me ha salvado la vida muchas veces. Es decir, yo no he encontrado un sitio donde dijera: ahora que lo que tengo es una depresión tipo 2 porque no follo o porque me han abandonado, ¿qué leo? No. Pero sí que es verdad que, hurgando

de esa manera anárquica que es la mejor forma de leer, yendo de libro a libro, la literatura (y el cine, pero es de la literatura de lo que estamos hablando hoy fundamentalmente) me ha salvado la vida. Me ha ayudado a curar los males que tenía, o al menos a hacer que no se desangrara del todo la herida. Sí que es verdad que hay literatura y literatura, como siempre. Y hay una literatura que está más pensada para curar y otra que está más pensada para hacer olvidar. A mí siempre me ha parecido que la literatura que me ayuda es la que me hace un poco de daño.

Anteayer en Madrid, presentando la última novela de Samanta Schweblin, lo dije así. Es una novela que me hizo daño. Leyendo *El desconcierto* se lo dije a Begoña: es un libro que a mí me trastocó. Y leyendo a Marta, o leyendo a Marcos, o leyendo a muchos de los escritores que están en este Congreso y que están en la sala, lo que más les puedo agradecer es justamente que con sus libros notas el dedo del escritor en el intestino.

Marta Sanz: ¿Justo en el intestino?

Luisgé Martín: Justo en el intestino. Y perdón en el caso de Begoña… Lo del intestino, Marta, seguramente es un contagio de que nos conocemos hace muchos años, es una frase más tuya: el intestino, el padrastro… ¿Quién es el siguiente mayor?

Marta Sanz: Podéis ir en orden de mesa

Begoña Huertas: Pues la verdad que la literatura como terapia y sanación, el poder curador, me hace gracia, gracia entre comillas, porque hablamos de males, de enfermedades, todo en el campo de lo mental y de lo espiritual. Cuando escribo *El desconcierto,* es una enfermedad muy física, un cáncer, y mientras estoy atravesando esa experiencia que fue muy larga, dos años entre una cosa y otra, yo no podía escribir nada. Y comprendí mejor que nunca la frase de Marguerite Duras: "No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo". Ahí me di cuenta. Y me di cuenta de que se planteaba el problema de la dualidad cuerpo-mente y de la construcción del yo, la conciencia que constituye quién soy. En fin, la enfermedad como un problema de identidad. Dicho esto, no pensaba escribir nada. Yo misma me pregunté: "¿Escribirás sobre esto, Begoña, ya que eres escritora? Y me contesté que no. Bueno, ahí está el libro; es verdad que lo escribí después, cuando pude mirarlo, alejarlo y tratarlo como material literario.

Pero empezó como un ensayo en el que yo me preguntaba qué pasa con los personajes enfermos, qué pasa con la enfermedad en la literatura. Y me di cuenta de que la mayoría de personajes están todos enfermísimos, pero son enfermos de celos, enfermos de ambición, enfermos de amor. Son todas enfermedades espirituales. El intestino es difícil que aparezca… Y eso me pareció algo interesante para ponerme a trabajarlo. Mientras lo hacía, se me iba colando mi propia experiencia y, en lugar de echarla a un lado, la incorporé. Y el artefacto que resultó fue este, *El desconcierto.*

En la escritura como terapia me hizo gracia cómo en escritores que fueron grandes enfermos, después, a la hora de escribir, el cuerpo queda fuera… El dolor, el cuerpo, lo físico queda fuera, en general. Hay, sí, obras como *La muerte de Ivan Ilich*, de Tolstói, que me voló la cabeza. Pero hay otros escritores como Proust, que estaba enfermo todo el día, que escribía cartas a su madre dándole noticia de la temperatura que tenía, las veces que había ido al baño, si estaba constipado o no, y luego, en por ejemplo, *En busca del tiempo perdido,* que precisamente habla del paso del tiempo, no hay ni un personaje en no sé cuántas mil páginas que vaya al médico, en ninguna ocasión… Entonces esa es la pregunta que me hice, por qué no salía más el intestino.

Marcos Giralt Torrente: Definitivamente, no voy estar a la altura de mis magníficos colegas, sólo he asistido a una mesa, la anterior, de Sergio y Miguel Ángel, que ha sido fantástica. Ambos dos tuvieron la buena idea de emborracharme, buena idea para ellos. Les llevo bastantes años y es lo que me ha permitido estar ahora hecho polvo y en cambio, a ellos, brillar.

Luisgé Martín: Pero su mesa era anterior…

Marcos Giralt Torrente: Ya, sí, pero yo soy insomne porque soy mayor, me he levantado a las 7 y todo ha sido un despropósito desde entonces.

Marta Sanz: Pero está muy, bien porque esta mesa gira en torno al cuerpo…

Marcos Giralt Torrente: Sí, sí... Pues no querría que sintieses ahora mismo cómo está mi cuerpo… Por eso mismo yo creo que la vida, después de todo, es una enfermedad de la que nos morimos poco a poco. Cualquier literatura, lo que para mí es la literatura, trata sobre eso, y trata con ese dedo de Luisgé, que yo no pondría en el intestino porque me da un poco de asquete, pero que pondría encima de la piel muy incisivamente. Por eso mismo no soy un buen recomendador de

libros. Primero, porque no tengo memoria, dudo permanentemente de mi talento, incluso como lector (lo cual explica muy bien por qué me prolongo tanto entre un libro y otro), y luego, porque si me atreviese a recomendar libros por sus valores medicinales, no por sus valores literarios, muy probablemente las personas a las que se los recomendase no me volverían a hablar, precisamente porque les recomendaría libros sobre esa herida por la que supuran. Al fin y al cabo, donde no hay conflicto ni dolor, no hay literatura. Esa es mi manera de verlo.

Luisgé Martín: Yo creo que hay dos tipos de personas, clasifíquense ustedes en cuál de ellos. Hay muchas posibilidades de clasificación pero una de ellas es esta. Está la gente que, cuando lo está pasando mal (porque le ha dejado el novio, porque tiene problemas en el trabajo, porque está en paro, porque no le llega el dinero, por lo que sea), elige un libro o una película de entretenimiento para olvidarse del mundo, para arreglar eso. Y están los que (es mi caso), cuando les ha dejado el novio, tienen algún problema, lo que hacen es justamente elegir algo que vaya a la herida que tienen abierta. Probablemente, de una manera pueril, se podría suponer que es para pensar que no eres el que peor está y, por lo tanto, para darte ánimos. Creo que no es por eso, sino porque hay una forma de compasión y de empatización con el mundo en la literatura que nos descubre cosas de nosotros mismos y, por lo tanto, nos cura. Yo además, aunque estoy enfermo de cosas muy espirituales casi siempre, lo somatizo todo. Y al final tengo el intestino también mal, tarde o temprano.

Marta Sanz: Luego volveremos al asunto de la literatura como sanación, pero, enlazando con la mesa anterior, y así le damos una continuidad a los libros sucesivos a lo largo del relato de este congreso, Miguel Ángel Hernández escribió un libro que se titula *El dolor de los demás.* Sé que uno de los temas fundamentales, o que más le interesan a Luisgé en la literatura, es el asunto de la venganza, creo que es un tema que le apasiona. Me gustaría preguntaros si, en lugar de esa consideración extrema, ese sentido ético del que hablaba hace un momento Miguel Ángel con Sergio, la destrucción de los otros a través de la literatura autobiográfica puede resultar sanadora para uno mismo. Porque, claro, estamos todo el rato hablando de buenos sentimientos, pero la literatura se hace también con muy malos sentimientos.

Marcos Giralt Torrente: Pienso que, efectivamente, puede resultar sanadora, pero lo que no sé es si puede resultar literariamente valiosa en sí misma esa venganza, si la dejamos sólo en venganza. Creo que al final la literatura es

siempre un intento de comprensión del mundo, un intento inalcanzable, porque solamente puedes entender o aprehender ciertas parcelas de ese mundo y siempre, aunque sean parcelas, incompletas. Es más como el aliento o la voluntad de alcanzarlo que realmente haber alcanzado esa parcela. Pero, como intento de comprensión, creo que surge inevitablemente de la búsqueda de un equilibrio, tienes que intentar ese equilibrio. Y la venganza, como el odio, siempre es desequilibrante y desequilibrada. Literariamente, has de controlarla. Por ejemplo, en *Tiempo de vida*, que es un libro sobre mi relación con mi padre y su enfermedad y muerte posterior, había una tercera persona a la que yo aludo como "la amiga que mi padre conoce en Brasil", que fue su mujer, y la llamo mediante esa perífrasis, primero porque el libro no tiene nombres propios y no quería romperlo precisamente con ella; y, segundo, porque llamarla "su mujer" me resultaba falso, desde el momento en que me parecía que había perdido ese rango. Es una mujer que abandonó a mi padre en el primer tratamiento de quimioterapia, y en cualquier matrimonio, ya sea religioso, ya sea civil o ya sea simplemente un contrato personal entre dos miembros, la cláusula primera es el socorro mutuo. Entonces, desde el momento en que esa mujer había incumplido esa cláusula primera, a mi modo de ver había perdido el derecho a ser llamada la mujer de mi padre. Llamarla la ex mujer, ex compañera, ya me parecía feo literariamente. Entonces me pareció mejor el recurso de esa larga perífrasis, que se explica también en el libro. Pero hay una cosa curiosa y es que, en determinado momento, esta mujer, alguien que de alguna manera es capaz de abandonar a su compañero, a su marido, en ese momento tan duro como una primera sesión de quimioterapia, es muy fácil que encarne el mal absoluto. Yo como hijo tenía muchas cuentas que saldar con ella. Pero hubo un momento en el que me di cuenta de que no podía dar salida a todo eso porque habría sido un libro de venganza, y habría puesto en duda ante el lector la veracidad de mi recuerdo. De tal manera que, aunque es un libro real (real asumiendo que la memoria siempre es una ficción, es decir, que hay una reelaboración inconsciente, que siempre hay unos olvidos y no todos recordamos lo mismo sobre hechos compartidos), yo traté de ser 100% fiel a mi recuerdo, asumiendo que, por supuesto, si el libro lo hubiese escrito mi padre, habría sido muy aproximado al mío pero que él habría incidido en unos recuerdos y yo en otros. Y al final, el dibujo probablemente habría sido parecido. Pero me di cuenta de que, para ser 100% real literariamente y no perjudicar a la totalidad del relato, tenía que callar precisamente sobre esta mujer; no lo podía contar todo, porque, si lo contaba todo, habría parecido una venganza, cosa que no quería que fuera. La venganza puede sanar en el momento en el que la estás cumpliendo, pero literariamente puede llevarte a un mal fin.

Luisgé Martín: Mi primera novela publicada, *La dulce ira,* es una novela que yo dediqué a reivindicar la venganza, que es un sentimiento literariamente denostado. Lo que decía Marcos es una obviedad: quien escribe no para vengarse sino sobre todo odiando en el momento, tiene todas las papeletas para hacer mala literatura. Hay que tener una cierta distancia. También está el famoso aforismo de que la mejor venganza es la que se sirve fría... Pero quienes me conocen saben que yo estoy perpetuamente enfadado. Y soy cada vez más partidario, a medida que me voy convirtiendo en un viejo, o en un pre-viejo de momento, cada vez más maniático, en una persona disconforme con el mundo. Ayer, viniendo en el AVE, le tuve que montar el pollo a un señor que estaba con su familia. Con justicia, ¿verdad, Marcos?

Marcos Giralt Torrente: Sí; pero tampoco exageres, no le montaste el pollo…

Luisgé Martín: No, por eso, que luego al final no le pegué

Marcos Giralt Torrente: Hiciste menos de lo que se merecía.

Luisgé Martín: Pero hice más que tú y el resto del vagón, es lo que quiero decir…

El otro día, en una mesa redonda en la que yo había planteado si escribíamos sobre lo que nos duele, nos exalta o nos excita, Álvaro Enrique decía: "Yo escribo sobre lo que me duele, sobre lo que me exalta y sobre lo que me excita, pero sobre todo escribo sobre lo que me toca los cojones".

Cada vez más, en el mundo en el que vivimos (y no lo digo desde un punto de vista sólo social, geopolítico, sino también desde el punto de vista íntimo, y además desde la edad en la que escribo, porque yo sí que creo que no es lo mismo tener 20 años en este mundo que tener 56), las cosas que te enfadan, que te destruyen, son un resorte perfecto como asunto literario, o como estado de ánimo que te pone en marcha literariamente.

Dediqué esa novela a reivindicar la idea de la venganza, no a la venganza… Luego escribí una novela que habla en parte de cómo la verdadera venganza está en la vida, nunca en la literatura. Y luego, mi último libro, *El amor del revés,* que sí que está absolutamente pegado a mi vida, yo creo que no lo escribí en ningún momento y en ninguna de las partes con ánimo de venganza; lo que pasa es que no lo escribí tampoco con una tirita a mano. Es decir, que en el momento en el que entré, entré. Y los que yo creo que son hijos de puta, que en el fondo son hijos de puta, han quedado más o menos retratados como tales.

Pero el ánimo que estaba detrás no era la venganza, sino (y no quiero ser cínico) la reconstrucción de la verdad.

Begoña Huertas: Yo, en esto, me doy cuenta de que estoy hablando desde otro lado, porque todos mis libros anteriores han sido novelas. Es decir, eran pura ficción. *El desconcierto* es la primera escritura de no ficción que he hecho. Quizás sea por el tema de la enfermedad, alrededor del que gira *El desconcierto,* por lo que lo veo un poco fuera de este tema. Es verdad que sale gente en el libro, gente que andaba en ese momento por mi vida, pero aparece de manera lateral y además voluntariamente. Bueno, algunos para mí no son nada laterales. Está mi padre, que murió justo en medio de ese proceso. Fue algo muy fuerte, pero soy consciente de que esa figura de mi padre, que atraviesa todo el libro, está implícita, no me dejé llevar por ella. Había hilos de los que podía haber tirado: los acompañantes a la hora de acompañar a las quimios, cómo tratas con un enfermo… Ahí hay un mundo de tensiones en el que no quise entrar.

Es un libro, como digo, en torno a la enfermedad, y la enfermedad es de las pocas cosas que uno hace consigo mismo, es algo muy individual. Toca tu identidad, toca la construcción del yo, el problema mente-cuerpo, qué te constituye, y ahí los otros quedan un poco desdibujados. Y quizás sea también por eso que la enfermedad aparece más en los libros de no ficción que en los de ficción. Es una voz narradora que al fin y al cabo está hablando consigo misma.

Marta Sanz: Yo (voy a intervenir aquí), la primera novela que escribí en mi vida, la escribí con la intención de vengarme de alguien en particular de la red que formaba parte de la realidad. No me siento nada mal por ello, y me salió una novela buenísima. Quiero decir, que tampoco creo que haya que tener tantas cautelas… Era performativamente vengativa, y además la venganza se cumplió. Y pensé: la literatura sirve. Ahí tomé conciencia de que la literatura servía al menos para meter el dedo en la llaga.

Enlazando un poco con lo que estaba comentando Begoña, que a mí me interesa muchísimo, pienso en esas enfermedades relatadas a lo largo de la historia de la literatura desde el punto de vista de lo espiritual, escamoteando la presencia del cuerpo, convirtiendo la enfermedad en metáfora. Hace muy poco tiempo leí una biografía de Bram Stoker donde se hablaba de cómo las hambrunas, la sífilis y sobre todo el miedo al contagio de la sífilis, estaban en la raíz de la creación del personaje literario del conde Drácula. Fijaos qué nivel de sofisticación. Para hablar de la enfermedad, el miedo a la enfermedad y al contagio, cristalizan en la creación de un personaje de ficción universal y maravilloso... Lo que me gustaría

preguntaros es: ¿cómo percibís vosotros que ha ido mutando el tema de la enfermedad a lo largo de la historia de la literatura?, ¿cómo se va haciendo explícita, qué tipos de tratamiento son para vosotros más interesantes, los autobiográficos, como decía Begoña, o los que convierten la enfermedad en pura metáfora y crean personajes de ficción tan maravillosos como Drácula? Sé que esta pregunta no es fácil, pero sé que tengo buenos interlocutores.

Begoña Huertas: A mí me molestó no encontrar personajes a los que les estuviera doliendo el estómago o que tuvieran arritmias. Hice una lectura desordenada de todo lo que cayó en mis manos: novelas que recordaba, autores preferidos... Y una se pone a buscar y, sí, se encuentran, pero en novela hay poco. Para mí, *La muerte de Iván Illich* de Tolstoi fue un descubrimiento, porque por primera vez la enfermedad del protagonista (que no se dice con todas las palabras, porque el cáncer sigue siendo tabú, ahora en el presente) es central. Y empieza así, con que le dolía el costado, tenía un mal sabor de boca, y a partir de ahí el foco de la narración no deja de mirar al dolor de ese personaje, al dolor físico. Es la única novela donde el motivo era ver, mirar la enfermedad. Muchas veces aparecía en otras novelas como un recurso para dar un giro de guion y derivar al personaje a la muerte, para poner fin o para justificar ciertas cosas, pero no como núcleo de la narración.

Sí que encontré cosas más interesantes en la escritura lateral, por decirlo de alguna manera, de otros escritores, que hablaban de sus enfermedades, por ejemplo, en sus diarios. Kafka, en su diario, está permanentemente tirado en un diván con dolor de cabeza. De Katherine Mansfield me interesaban más las anotaciones que ella hace, donde da cuenta de lo que le cuesta moverse, eso lo encuentro interesantísimo; y sin embargo, ella se lamentaba continuamente de que no podía dedicarse a la escritura de ficción, de los relatos, que era su obra, la que a ella le interesaba.

¿Por qué es más fácil en la literatura de no ficción hablar de esto? Quizás por lo que he dicho antes, porque es un tema que le implica a uno. No lo sé. Sigue siendo tabú. A nadie le gusta la enfermedad, pero es un proceso normal. Tampoco a nadie le gustan los asesinos en serie, y devoramos las novelas de asesinos en serie, ¿no? O un divorcio espantoso… Hay verdaderas barbaridades. La literatura se nutre de eso, de los conflictos, del lado oscuro. Pues la enfermedad, el deterioro del cuerpo, es un lado oscuro. Hay un mundo.

Luisgé Martín: Recuerdo que, cuando leí *El desconcierto,* me impresionó todo esto que cuenta Begoña con mucho más detalle, y que además le lleva, y a mí

como lector me lleva, a ese agujero negro en el que nos damos cuenta de que realmente la identidad empieza en el cuerpo y acaba en el cuerpo. Es decir, somos conscientes de que todo aquello que llamamos "yo", y más cuando uno siente la amenaza real de la muerte (no de una manera figurada, lejana, apartada o enfriada, que es con la que vivimos todos), empieza y acaba en el cuerpo.

Me estaba acordando ahora, por recordar novelas típicas y tópicas, de *La muerte en Venecia.* Aquí, nuevamente, la enfermedad es una metáfora, juega el papel de metáfora, no es el tema. Me preguntaba a mí mismo mientras leía a Begoña, y me lo vuelvo a preguntar ahora: ¿cómo es posible que yo (iba a decir el escritor más hipocondriaco de España, pero ahí la competencia es muy dura) no haya usado esa hipocondría como material literario y argumental? Creo que la respuesta es lo suficientemente vulgar como para que nos dé vergüenza decirla: porque al final, aunque somos materialistas (unos más dialécticos que otros, pero materialistas al fin y al cabo) y creemos, o podemos decir con conciencia de que es verdad, que todo acaba y empieza en el cuerpo y que nuestra identidad es el cuerpo, en el fondo seguimos manteniendo algún tipo de creencia espiritual que nos hace pensar que el cuerpo es una cochinada, y que realmente donde estamos nosotros, donde el "yo" reside, es en alguna glándula pineal en la que se encuentran nuestros valores, nuestra autenticidad, nuestro pensamiento, nuestra literatura, nuestra grandeza. Entonces, el cuerpo es "eso"; unos hemos tenido peor suerte que otros, pero es "eso". Esto mismo pasa con la belleza, no sólo con la enfermedad. La belleza es un tema que, si no la usas metafóricamente, parece que eres un frívolo, cuando realmente todo empieza y acaba en el cuerpo y la belleza es mucho más importante para la vida de alguien que la inteligencia (la inteligencia que yo tengo). Yo, igual que prefiero no estar enfermo -del todo- o no hablar de eso, habría preferido ser guapo a ser escritor. Hay una serie de temas que en la literatura están tratados mal, y en ese sentido me parece que el libro de Begoña es un libro, por su singularidad, excepcional.

Marcos Giralt Torrente: Creo que la enfermedad es una vivencia demasiado íntima, demasiado del "yo", para la ficción. Bueno, no estoy muy de acuerdo con qué se considera ficción, porque la ficción llega hasta esta literatura del yo de la que estamos hablando: la autoficción la considero ficción. Mi propio libro, a pesar de que he dicho antes que era 100% real con respecto a mi recuerdo, también asumo que es ficción por las técnicas que empleo, por cómo está elaborado… Pero digamos que esa visión tradicional de la ficción necesita de un "ellos", de un "otros", de un "vosotros". Y en ese "ellos", o "vosotros", la enfermedad solamente puede ser utilizada como resorte, como mecanismo que

mueve acciones, que mueve sentimientos, y no para concentrarse en el proceso de la enfermedad, en la vivencia de la enfermedad desde ese "yo" muy acusado. Veamos, por ejemplo, la literatura sobre las drogadicciones, desde *Yonqui* de Burroughs, hasta *Morfina,* de Bulgákov. Precariamente son ficciones, en realidad tienen más que ver con el tipo de libros sobre los que estamos hablando aquí. Si un yonqui aparece en una novela, es porque mueve cosas, provoca una determinada situación, porque al escritor le ayuda a dibujar un marco social, etc. Pero, si te centras en ese yonqui (solamente habiendo sido un yonqui o habiendo sufrido a un yonqui en tu casa o a un amigo puedes entenderlo), eso te remite a otro tipo de relato. Lo puedes disfrazar como Burroughs o como Bulgákov, pero al final es de lo que estamos hablando. La diferencia es entre un "yo" y un "ellos" o un "vosotros".

Marta Sanz: A mí me gustaría que me contarais un poco cuál es vuestro concepto de pudor y cómo os funciona a la hora de afrontar la escritura. Yo sé que, por ejemplo, en el caso de Luisgé, el pudor es una barrera que hay que superar; y sé que para otros escritores, otras escritoras, es al revés, es una especie de decoro que hay que mantener para ser respetuoso con el otro. Explicadme un poco vuestro concepto del pudor…

Luisgé Martín: ¿Para mí es una barrera que hay que superar?, ¿en qué sentido?

Marta Sanz: Cuando tú evocas por ejemplo a Leiris y dices que el pudor es algo que molesta, que hay que enfrentarse a la cornada de los otros de una manera impúdica… Fíjate si te conozco. ¿Lo habías olvidado?

Luisgé Martín: No, no lo había olvidado. Me parece bien esa imagen. Lo que dice Leiris es que el verdadero compromiso del escritor es un compromiso con la verdad, con aquello, una vez más, que le toque con el dedo en el intestino. En el caso de Leiris, dice, en un textito titulado *La literatura considerada como una tauromaquia*, que lo que tiene que hacer el verdadero escritor comprometido es, como el torero, ponerse delante de algo que le pueda dar una cornada, una cornada real, algo en lo que él esté implicado. No algo a lo que mire de fuera, no algo que construya con distancia o con disfraz. En ese sentido, creo que estamos todos de acuerdo y estamos usando palabras distintas, pero no puedo estar de acuerdo (sin salir de mí) con que sea igual de ficción que mis otros libros *El amor del revés,* en el que todo lo que se dice se corresponde a hechos que ocurrieron, con manipulación cero

por mi parte, pero con la manipulación que quieras, evidentemente, de cosas que no están. En cualquier selección de momentos ya hay una manipulación. Claro que estamos usando materiales narrativos, pero entre ese libro y el resto de mis libros, en los que voluntariamente he disfrazado o he inventado para, partiendo de una idea, construir algo, hay diferencia. Y a una cosa yo la llamo ficción y a otra, no ficción. Novela de no ficción si quieres… Ficción de no ficción... Pero siempre "no ficción", porque el material del que parte es un material anclado con la realidad, con los hechos, con lo autobiográfico, con lo histórico, con lo que ocurrió, sin entrar en fenomenologías. En ese sentido yo, que soy una persona terriblemente pudorosa en la vida real, creo que en la literatura el pudor es un absoluto estorbo. El otro día hablaba con un amigo, un gran escritor cuyo nombre no voy a decir, que tiene un grave problema, que es muy pudoroso. Con lo cual, siempre construye ficciones -y él me lo decía- que son muy ficcionadas. Y por tanto, creo que ahí, y sobre todo en estos tiempos literarios que corren, el lector lo ve con una lejanía mayor y se implica menos. El pudor, afronte uno el proyecto literario que afronte, es un estorbo absoluto para un escritor. Porque lo que creemos que son verdades (luego todos somos un poco posmodernos y decimos que la verdad es relativa, pero cuando tomamos vinos unos gritamos más que otros pero somos todos lo suficientemente dogmáticos con algún tipo de verdad), las verdades que pretendemos revelar, o las Preguntas (con mayúsculas) que pretendemos plantear en nuestros libros, exigen que entremos a saco, a muerte, con lo que pensamos, con lo que somos: con nuestras mezquindades, con nuestras debilidades, con nuestras enfermedades, con nuestros anhelos más inconfesables Y entonces, hagamos una novela de ficción, o una autobiografía, el pudor, que está ahí, es un estorbo. En la literatura, en un libro autobiográfico o confesional, o en unos diarios (ahí sería muchísimo peor, no habría por dónde cogerlos), pero también en una novela, el pudor y la prudencia son malas para el escritor.

Begoña Huertas: Estoy de acuerdo en esto. Y también en diferenciar la literatura de no ficción de la literatura de ficción.

Y sí, el pudor en la literatura de ficción es un concepto que me resulta muy difícil de manejar y entender, porque estás trabajando materiales, unos inventados, otros no, otros cogidos de aquí y de allá, y al fin y al cabo son construcciones en donde no vas a saber dónde está el referente, ni falta que hace. Ahí me resulta difícil manejarme con ello… Ahora, en la escritura autobiográfica (donde sí hay un "yo" narrador, que es construcción porque obviamente dejas fuera cosas y transformas otras, lo construyes, lo trabajas literariamente, y ese

es también el poder terapéutico de la escritura, cuando lo tienes fuera y lo puedes manejar), ahí ya sí, el "yo" que narra está más cerca del "yo" que escribe y claro que entra el pudor. En mi primera experiencia, que ha sido esta, no he tenido demasiado problema. Como el libro surgía de una voluntad muy clara de análisis, con una perspectiva y un tono muy frio y racional, que era todo lo contrario a lo visceral, al intestino, pues me he sentido bastante cómoda. También he parado cuando he querido parar. Es como quien prueba las descargas eléctricas consigo mismo: paras cuando quieres…

Luisgé Martín: Qué imagen tan sugestiva…

Begoña Huertas: No es mía. De hecho, quería haber pedido la palabra en la mesa anterior porque Emmanuel Carrère la utilizó en la Feria del Libro de Guadalajara de este año en su discurso, y me pareció muy efectiva. La anécdota era la de un torturador de la guerra de Argel, un militar, que decía que las descargas eléctricas tampoco dolían tanto porque él las había probado consigo mismo. Eso es igual que el escritor que escribe hasta donde quiere escribir. El horror de la tortura es que no sepas cuándo va a parar ni la intensidad. Que ese sería el horror de aquellos de quienes escribes: de los personajes que no eres tú y mencionas en un libro de no ficción. Ahí tú eres el que tiene en su poder el arma para las descargas, y ahí sí que hay un problemón.

Marcos Giralt Torrente: Yo creo que sí hay una diferencia entre unas memorias tradicionales, o una autobiografía al modo en el que se han escrito siempre, y este tipo de libros. Para empezar, aíslan un segmento de una vivencia. Es una vivencia, sí, personal (hay un "yo", que es el mismo "yo" que puede escribir unas memorias totales o una autobiografía), pero digamos que se aísla un acontecimiento en concreto y se obvia todo lo demás que no tiene que ver con ese asunto. No renunciamos al término de novela, y en ese sentido hablaba más de procedimiento, es decir que para mí son libros de ficción porque emplean procedimientos del escritor de ficción. Lo hacen a partir de una vivencia personal, por supuesto. Unas memorias se supone que intentan dar cuenta de una vida de una manera equilibrada, casi asignar a cada acontecimiento vital importante el porcentaje adecuado de número de páginas en relación con el porcentaje que tuvo en tu vida. Quiero decir, haces un retrato tuyo de todas tus etapas en proporción a lo que ha sido tu vida, mientras que estos libros aíslan y además no es una escritura que busque ese equilibrio, esa proporción, sino que es una escritura más bien de escritor de ficción.

Sobre la pregunta, y haciendo un juego sobre el libro de Miguel Ángel Hernández, a mí realmente el único pudor que me importa es el pudor de los demás. Es obvio que si te dejas vencer por tu propio pudor no vas a llegar a ningún lugar literariamente interesante. Pero sí me preocupa ese control de daños sobre los demás. Yo creo que escribir un libro de estas características exige un pacto previo contigo mismo para decidir si te merece la pena escribirlo. Te puede merecer la pena personalmente, pero a lo mejor el daño que puedes causar en los demás es demasiado profundo y, como decía Miguel Ángel Hernández en la mesa anterior, a lo mejor es mejor conservar un amigo, conservar el aprecio de un ser querido…

Cuando escribí *Tiempo de vida,* me tuve que enfrentar a esto. El libro estaba protagonizado por mi padre y por mí, lo cual facilitaba ese pacto: mi padre estaba muerto y era mucho más fácil. Pero había unos personajes laterales que tuve que tratar con cierta delicadeza, tuve que pactar conmigo mismo hasta dónde podía contar, y mi pacto fue contar de ellos únicamente aquello que era imprescindible para la comprensión de la historia con mi padre. Y, sin embargo, los daños surgen. Por ejemplo, en este libro había, aparte de mi padre, otros personajes, como "la amiga que conoció en Brasil", mi madre, mi mujer... Como le contaba esta mañana a Manuel Vilas, cuando mi madre leyó el manuscrito, no me habló en tres días. Y por algo tan absurdo como que en el libro tienen mucha importancia ciertas penurias económicas que padecimos mi madre y yo, como familia monoparental. Era necesario que aparecieran esas penurias, porque explicaban también el porqué de mi resentimiento con mi padre, por no ayudar económicamente, o por no pasar esa manutención que cualquier padre divorciado está obligado a pasar. Eso hacía mucho más ardiente mi enfado con él. Si hubiésemos nadado en la abundancia mi madre y yo, probablemente no habría tenido tanto resentimiento hacia él por el hecho de que no contribuyera económicamente. Esos padecimientos económicos con mi madre eran imprescindibles para explicar también mi padecimiento emocional. Sin embargo, mi madre es una mujer muy digna, muy pudorosa y muy orgullosa, y le horrorizaba el hecho de que los demás supiesen de eso. Esa cosita tan pequeña…

Luisgé Martín: Al final lo dejaste…

Marcos Giralt Torrente: Lo dejé porque al final, claro, tú también mesuras cuáles son los daños. Yo no sabía que mi madre me iba a dejar de hablar durante tres días. Todavía hoy, cuando alguien le habla de mi libro, dice: "Sí, pero es una novela…".

Pero el problema es menor. Ahora mismo tengo una historia que estoy escribiendo y estoy atascado precisamente por eso. Y aquí hay un problema, y es mi madre de nuevo. Hay ciertas cosas que no puedo contar de mi "yo" porque tienen relación con ella, y contarlas le causaría un daño tremendo. ¿Merece la pena hacerle ese daño a mi madre?

Luisgé Martín: Una de las técnicas que se han usado mucho a lo largo de la literatura y que yo pensé, equivocadamente como comprobé luego, que iba a usar en *El amor del revés,* es simplemente esperar a que los padres mueran.

Marcos Giralt Torrente: Pero al mismo tiempo es muy triste verte a ti mismo esperando que mueran. Hay un libro que me repugna y que tiene mucho que ver con todo esto: *Patrimonio*, de Philip Roth. Y me repugna porque lo veo tomando notas mientras su padre se está muriendo. Yo no me puedo ver a mí mismo tomando notas, aunque sólo sea mentalmente, o aguardando ese momento.

Luisgé Martín: Esperando, no deseando, Marcos…

Marta Sanz: Yo creo que en eso hay mucho tópico. Por ejemplo, cuando escribí *Clavícula,* en una de las páginas escribí que no iba a escribir ni una palabra acerca de mis padres cuando mis padres se hubieran muerto, que todo lo que tuviera que decir de mis padres iba a intentar decírselo en vida. No sé si lograré cumplir mi promesa, pero me parecía una actitud digna, digna hacia ese fuera del texto.

Y, enlazando con *Clavícula,* anoche, conversando con Clara y con Vicente Molina Foix (como veis, los autores conversamos unos con otros en las cenas, en los desayunos), hablaba precisamente de que con esta novela yo tuve la experiencia de salir por primera vez del cenáculo literario para ir a hablar de mi texto a otros lugares. Fui a un hospital, estuvo allí Miguel Ángel Hernández, con el *crowdfunding* del Hospital de Murcia, me pagaron médicos para ir a hablar de esta novela; fui a asociaciones de víctimas de damnificados por distintas enfermedades... Entonces, por una parte, eso me hizo sentir muy bien, y ratificar mi idea de que la literatura a veces tiene utilidades misteriosas y que no habíamos visto *a priori;* pero, por otra parte, me hizo sentir regular, porque había escritores a los que, en esa conciencia de que al fin y al cabo lo que estábamos escribiendo es un artefacto literario y que nuestro compromiso es con el lenguaje y con los artefactos del lenguaje, les parecía que el hecho de que *Clavícula* suscitara discusiones sobre la menopausia era menos interesante que el hecho de que suscitara discusiones por cómo estaba escrita.

Me gustaría conocer vuestro punto de vista respecto a este asunto, y cuál ha sido vuestra experiencia con esos libros vuestros que, precisamente por hablar de vosotros mismos y de asuntos que a la vez trascienden a un "yo" que es muchísimo más general, parece que se quitan del espacio de la literatura e incluso se solapan de una manera peligrosa con los libros de autoayuda o similares.

Begoña Huertas: Contesto rápidamente porque me horroriza. Confundir una cosa con otra me parece muy difícil, es un trazo muy grueso...

Marta Sanz: Pues díselo a Paulo Coelho…

Begoña Huertas: A él no, a él no habría que decirle nada… *Clavícula* es el libro tuyo que más me ha gustado hasta ahora, y fíjate que es la no ficción. Mas allá de que sirva, de que te lleven a otros ámbitos, creo que una cosa no quita la otra. Es literatura. Es un texto trabajado literariamente y es un buen libro. Todo lo demás va fuera: el marketing para venderlo, las etiquetas que te pongan… Me parece que no. Veo que es otro mundo completamente diferente.

Luisgé Martín: Yo tengo una vida oscura, soy agente literario y me dedico a vender muchos libros de autoayuda a los editores, con lo cual, los conozco y los tengo que leer por obligación. Y hay algunos que tienen su gracia. No todos son tan horribles.

Yo creo (corrígeme, Marta, si interpreto mal) que lo que pasa es que en algunos libros -a mí me sucedió clarísimamente con *El amor del revés-,* el tema, el asunto es socialmente todavía tan conflictivo o tan conversable, que opaca el resto, la literatura. Es decir, yo, en la mayor parte de mesas redondas, presentaciones, clubes de lectura, sitios donde he ido a presentar *El amor del revés,* o a hablar de él, hemos acabado hablando de la homosexualidad: de cómo se ha evolucionado, de si es bueno ser maricón o no... Y, de repente, es verdad que alguien dice: "A mí me ha molestado que no habláramos de lo bien escrita que está". Pero, probablemente, si hemos llegado a hablar de ella es porque está medianamente bien escrita. Si no, probablemente habría sido un libro que no habría tenido ningún interés, ni para los homosexuales, ni para los no homosexuales, ni para nadie.

Hace un mes iba a participar en una mesa redonda con Eduard Limónov, el escritor-personaje de Carrère, que además de personaje de Carrère es también escritor. Íbamos a hablar de autobiografía. Al final él no fue, se puso enfermo,

con lo cual no le vi. Pero me tomé el trabajo, porque soy muy concienzudo en esto, de leerme las memorias de Limónov. Limónov es un personajazo absolutamente impresionante. Y lo que cuenta en sus memorias, que es la parte oscura de Nueva York, es muy interesante. Pero el libro es absolutamente insoportable y es un coñazo.

Aprendamos en este caso a saber que hay cosas que son muy interesantes, y que hay escritores muy malos que pueden dar mucho juego en cualquier conversación porque tienen vidas muy intensas, porque tienen una determinada mirada o conocen una perspectiva especial de algo, de un tema conflictivo, o de una época determinada, pero cuyos sus libros, literariamente, son insufribles. Pero yo tengo el empeño de que en los Congresos, en los festivales de literatura, no se hable demasiado de literatura, porque luego los escritores también acabamos hablando de estructuras literarias, etc. La mesa de antes, y esta (aunque visto desde aquí esté mal decirlo), pueden tener interés, pueden tener gracia y pueden ser ágiles porque de lo que estamos hablando es de la hija de puta de la novia del padre de Marcos, por ejemplo; de cosas que han estado muy cocinadas literariamente, pero que son cosas que todos reconocemos.

Marta Sanz: Acabo de alucinar de la mesa en la que he participado... Yo había preparado preguntas todas superliterarias…

Marcos Giralt Torrente: Contesto breve y desorganizadamente. Para mí la mejor parte del libro de Carrère es precisamente allí donde está el libro de Limónov debajo. O sea, las partes de Nueva York. Los libros de Limónov no los he leído, entre otras cosas porque intuyo que son tan horrorosos como tú cuentas. Pero no deja de sorprenderme esa paradoja de que el mejor Carrère es precisamente ahí donde está, en el sustrato literario del propio Limónov. Ya las partes de Serbia y de Rusia, donde desaparece ese sustrato, me interesan menos. Y luego me pregunto: ¿a quién le importa cómo se escriben los libros? A mí muchísimo, pero ni siquiera los críticos reflejan estar muy avisados sobre cómo se han conjugado las cosas en los libros que juzgan. Muy pocas veces hablan de estructura. Está siempre el recurso de hablar de la cosa social, pero… ¿estructuralmente de un libro? Yo, ni siquiera con mis colegas. Ojalá… Y decir qué bien escrito está este libro es no decir nada. Y al mismo tiempo, no sé si me disgusta eso, en el lector normal quiero decir. Yo mismo, o todos los escritores, somos un poco lectores degenerados, hemos perdido esa inocencia del lector de olvidarte frente a un texto de hacerte la pregunta de cómo se ha hecho. Nosotros ya estamos viciados y vamos buscando en todo lo que leemos precisamente cómo

se ha hecho. Y encontrarte con un lector que viene y te da la enhorabuena por lo valiente que has sido, o te viene, en tu caso, a hablar de la homosexualidad, y en el mío de la pérdida de su madre, acabas hablando como un pavo locuelo, porque al final no hablas de literatura, hablas de la pérdida del padre o de la pérdida de la madre de esa persona que ha venido a contártelo. Pero, también, qué emocionante es que se hayan olvidado que han estado leyendo un artificio, porque, después de todo, un libro es un artificio, y buscamos precisamente por parte del lector ese olvido, ¿no?

Luisgé Martín: Sí, sí; yo antes de ayer mismo decía que había estado presentando en Madrid la última novela de Samanta Schweblin, que hubo un turno de preguntas del público (es verdad que casi todos eran argentinos, lo cual explica también un poco esto) y todas las preguntas eran del tipo: ¿cómo construiste estas historias?, ¿son cinco historias que se entrecruzan?, ¿las escribiste primero independientemente y luego las mezclaste? Ese tipo de cosas sí que hay gente a la que le interesa y, desde luego, a mí me interesa hablar de ellas. Si leo un libro tuyo en el que creo que hay algo que me interesa de la cocina de la escritura, te lo preguntaré, te lo comentaré y lo hablaré…

Marcos Giralt Torrente: He de decir que Luisgé es de las pocas personas que, cuando le he dejado un manuscrito, me lo ha comentado de verdad desde dentro, pero no es muy común…

Marta Sanz: En este caso no estoy muy de acuerdo con Marcos. A mí me importa muchísimo, porque creo que la manera de contar es lo que se cuenta. Creo que a veces las maneras de contar y las estructuras retóricas (las estructuras retóricas, no estoy diciendo ya que pienses tal cosa sobre esto o lo otro: la menopausia, la homosexualidad, los huérfanos o el hambre del mundo) se filtran en las maneras de vivir las cotidianidades, y se filtran en otros discursos. O sea, la retórica de la literatura filtra la retórica de la justicia, y esto a mí me perturba, me incomoda, como diría Esperanza Gracia, la de los horóscopos… ¿No la habéis visto nunca? Es maravillosa.

Luisgé Martín: ¿Qué haces a esas horas viendo la televisión?

Marta Sanz: Cosas raras...
Quiero acabar con dos preguntas en una. Begoña ha dicho antes que ella escribió *El desconcierto* después de todo lo que había vivido, de su experiencia

traumática, y ha hablado de tenerlo fuera para poderlo manejar. Me gustaría mucho que me contarais si para vosotros el relato, relatar, es estructurante, desestructurante o las dos cosas a la vez. Y quisiera rematar con la pregunta que hemos utilizado en el folleto: ¿vivís para contarlo o lo contáis para sobrevivir?

Luisgé Martín: Yo no había leído el folleto. ¿Cómo es? ¿Vivís para contarlo o lo contáis para sobrevivir? Evidentemente, las dos cosas… La primera, sin duda. La segunda… Para mí la literatura no es una actividad que me divierta ni me entretenga (esa es otra clasificación eterna entre los escritores: los que gozan escribiendo y los que no gozamos); sin embargo, no concibo mi vida sin escribir, y no dejaré nunca de escribir. Con lo cual, es evidente que algo de supervivencia tiene que haber en eso.

Y a la primera pregunta, para mí, absolutamente y sin ningún matiz, es estructurante. Yo creo que el pensamiento que tenemos los escritores, que es fundamentalmente intuitivo (tenemos alguna intuición, algún sentimiento, algo que nos revuelve y nos lleva a la página en blanco o al ordenador, alguna historia pero que no sabemos tampoco por qué se nos hace tan presente), en el momento en que nos ponemos a escribir es cuando adquiere alguna coherencia. La adquiere en el acto de escritura. Yo he aprendido a través de la escritura no sólo a conocer el mundo, en lo poco y mal que lo conozca, sino que he aprendido, en *El amor del revés,* hasta a quererme a mí mismo retrospectivamente. Es decir, he acabado entendiendo a aquel chaval imbécil que fui y que hizo las cosas que hizo, escribiendo *El amor del revés.* Para mí la literatura siempre es estructurante.

Begoña Huertas: En mi caso también. Al menos con la escritura de *El desconcierto,* era una satisfacción poder ordenar. La literatura venía a ordenar algo que no tenía orden, que no tenía sentido… ¿Qué sentido tenía una enfermedad?, ¿de dónde venía?, ¿por qué?, ¿quién era yo?, ¿qué era yo? Es poner un orden donde no lo hay.

También hay una parte, como decía Pavese: "Lo que escribimos es siempre ciego". Hay un punto ciego que tampoco ves. En mi orden, en el orden que yo creía que estaba poniendo y que puse, una vez hecho me di cuenta de cosas de las que no había sido consciente. Como, por ejemplo, que es un libro que empieza de una manera muy racional, atendiendo únicamente al análisis, al intelecto y, sin embargo, el último capítulo habla de los sentidos, de la memoria de los sentidos, de lo sensorial. Precisamente de lo contrario. De eso no fui consciente hasta que el libro estuvo ya publicado y lo vi. Ese es un poco el poder terapéutico de la literatura.

Y la última frase, en este caso es claro: vivir para contarlo. Quizás la literatura es el orden que le das a esa vida…

Marcos Giralt Torrente: Estoy completamente de acuerdo. Para mí también es estructurante, y yo escribo fundamentalmente para entender. ¿Que entender me permita también sobrevivir? Sí, pero entender es la raíz del asunto. Ese es el impulso de toda la literatura, ya sea esa literatura que se construye mientras está sucediendo (los dietarios, por ejemplo), o ya sea esa literatura en que, como en el caso de los tres libros nuestros, ya se ha superado un asunto, ya la historia está completa en tu cabeza y puedes dedicarte a mirar atrás y a reordenar las piezas. Pero también es para entender, aunque esté completa la historia. En ambos tipos de literatura, que son distintas y causan efectos distintos, el impulso es el de intentar entender.

Marta Sanz: Pues gracias… No tenemos tiempo para más. Siento mucho que hayamos sido tan locuaces.

REMEDIOS ZAFRA

Pensamiento y escritura: la reflexión narrada desde una misma

José Jurado (presentador): Muy buenas tardes, vamos a dar comienzo a esta parte de la jornada, la sesión de tarde, con la presencia de Remedios Zafra, que tal y como recoge el programa viene a hablarnos de "Pensamiento y escritura: la reflexión narrada desde una misma". Un título muy genérico, ya veremos por dónde va su charla.

En este caso no vamos a hablar ella y yo, sino que ella va a reflexionar y a hacernos reflexionar sobre una serie de contenidos, y luego al final, o bien yo, o -lo que más nos gustaría- algunos de vosotros, que le haga alguna pregunta para abrir o para enriquecer el debate.

Como decían ayer los que inauguraron el congreso, y ahí ha estado la intención de la comisaria, Marta Sanz, y de Josefa Parra, se trata de reflexionar sobre la novela y la vida, sobre la escritura y la vida, desde una mirada caleidoscópica, que pueda, en la medida de lo posible, afrontar la reflexión desde distintos ángulos. Todos lo que están aquí, o casi todos, son creadores y pensadores, pero casi todos están hablando como creadores. En este caso, aunque Remedios Zafra también tiene un perfil creador y ha escrito poesía, narrativa y relato corto, ella viene fundamentalmente como ensayista. Por tanto, la veta creativa, aunque la trabaja mucho cuando reflexiona, queda apartada, porque hoy viene como "invitada pensativa", que es algo que le gusta mucho decir a Gonzalo Sobejano.

Remedios Zafra es profesora en la Universidad de Sevilla y en la UNED y, fundamentalmente, da clases en relación con la escritura creativa y las culturas, por llamarlo así de forma muy genérica, aunque se ha centrado, como muchos saben, en la cultura digital. En la UNED también es tutora y da clases de Antropología Social y Cultural. Con los años ha ido ganando tanto prestigio, que muchas universidades la invitan, y hoy por hoy da seminarios, imparte conferencias en muchos lugares de España y en universidades europeas, en el Reino Unido (en Londres ha estado muchas veces) o en Princeton en Estados Unidos. Por tanto, tenemos la suerte de contar hoy con una de las voces, una de las ensayistas más afamadas del panorama actual.

Si tuviéramos que reducir a tres o cuatro palabras el campo de su investigación, hay una que nace casi con sus primeras investigaciones: el ciberfeminismo. Cuando, a finales de los 90, de eso prácticamente no se hablaba en España, fue una de las primeras que empezó a investigar la relación de la identidad femenina y de la teoría de los géneros con respecto a las redes sociales, a

Internet y a este mundo tecnológico en el que hoy nos movemos. Le interesa, por tanto, mucho el espacio de la red y ver cómo eso está entreverado con la cultura actual, la cultura humanística o la cultura científica. Le interesa, en cualquier caso, el pensamiento crítico y analizar la cultura digital.

Voy a decir cinco o seis obras suyas, y como apellido al libro voy a decir el premio que le han concedido, para que veamos la talla de la pensadora que tenemos hoy aquí. Su último libro *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*, ha sido premio Anagrama en 2017. *(H)adas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*, Premio Málaga de Ensayo en el 2013; *Un cuarto propio conectado: ciberespacio y autogestión del yo; Netianas. N(h) acer mujer en Internet*, Premio de Ensayo Caja Madrid 2004; *Habitar en (punto) net. Estudios sobre mujer, educación e Internet*, Premio de investigación de la Cátedra Leonor de Guzmán 2001; y *Cartas rotas. Espacios de igualdad y feminización en Internet*, que fue Premio Nacional de Ensayo Carmen de Burgos 2000. En fin, esperamos que termine su intervención y luego abrimos un debate con ella.

Remedios Zafra: Muchísimas gracias, Pepe, por tan exhaustiva presentación, y por precisar tantas y tan interesantes cosas. Hablando de novela y vida, los currículos son una parte muy importante de nosotros, y normalmente las novelas y los libros son esa otra parte que no se lee en los currículos.

Os quería dar las gracias antes que nada, A mí me encanta que haya tantísimas personas interesadas por la cultura, interesadas por la literatura, por la novela. Cuando paseaba por una de las calles que están con las banderolas, me emocionaba ver cómo la literatura que, normalmente, atraviesa la ciudad sin hacerse ver, era visibilizada. Vivimos unos tiempos extraños. La semana pasada estaba en la Bienal de Filosofía en Barcelona, y se veía cómo la gente aclamaba a filósofos y a filósofas. Pasa algo extraño, es una época, creo yo, de muchos contrastes, donde de pronto, no sé si saturados de un mundo que va muy rápido, donde las figuras y los referentes que tenemos ya no nos convencen, hay muchas personas que vuelven con gran entusiasmo, con entusiasmo sincero, a ese otro tipo de cultura que traen la literatura y el pensamiento.

Comentaba Pepe que voy a hablar de literatura y vida desde el pensamiento. Yo tengo una motivación en mi trabajo, desde hace ya más de 25 años. Descubrí que lo que a mí me interesaba de la creación tenía que ver con el compromiso con la época. Lo decía mucho mejor que yo Marcel Duchamp, que afirmaba que todo artista y todo creador (y entiendo que todo escritor) que se diga contemporáneo debe ser capaz de habitar la dificultad de su época. Para

mí esta idea es motor, un punto de inicio, y haga lo que haga, le pongamos el nombre que le pongamos a mi escritura, lo que me motiva es ser capaz de habitar esa dificultad de la época presente a través de la reflexión y materializar esa reflexión. A veces es en ese pensamiento más ortodoxo que llamamos ensayo, pero casi siempre es en una escritura más abierta, más experimental, donde hay espacios cerrados y donde también hay espacios en blanco. Y con esos espacios en blanco o espacios vacíos quiero comenzar.

Quiero comenzar con un recuerdo. Imaginad: ante una estructura de cartón semejante a una caja, un niño de pocos años, repetía de manera insistente: "Se ha acabado, se ha acabado". Pese a no haber visto antes esa estructura y desconocer su uso, entendió que aquel vacío era el resultado de un consumo. El vacío no era percibido como parte de una estructura (una caja vacía), sino como una fase posterior a un uso o a un gasto de lo que el niño creía que antes había en esa caja. Como efecto, el niño mostraba su angustia de no tener. "Se ha acabado", decía. No tengo muy claro por qué he elegido esta escena para comenzar, pero sí tengo la intuición de que, siendo una escena personal, un recuerdo personal que viví hace unos años, me permite hablar de nuestra cultura, que puede funcionar como instantánea de una época que yo describo como consumista hiperproductiva, poco amiga de los espacios vacíos, imprescindibles para todo ejercicio reflexivo.

Esto es para mí un punto de partida. Yo considero los espacios vacíos, que podríamos representar en esos rompecabezas donde las piezas son móviles, pero en los que, para que cualquier pieza pueda moverse, es imprescindible un vacío. La literatura tiende a repetir imaginarios donde esas piezas están ya de una manera más estructurada, pero hay una literatura que no repite mundos, y esa es la que a mí más me interesa. Esa literatura siempre tiene un espacio vacío, un espacio en el que muchos filósofos ven la subjetividad, que permite, frente a los modelos identitarios que nos ofrecen el mundo y la cultura, esa posibilidad de ser nosotros mismos, o eso que llamamos ser nosotros mismos. Esta es una época construida más en base al tener que al ser, más orientada a ser productivos que a ser pensativos. Y este me parece un gran riesgo para la libertad creativa, pero también para el sujeto, que necesita casillas vacías para tomar conciencia de sí y de su mundo, incluso cuando esa casilla no sea más que tiempo vacío. Ese tiempo que, en apariencia, se pierde para poder ser ganado, ese tiempo que podría ser el "holgazanear por las esquinas" del que hablaba Virginia Wolf, y que aquí va a ser un tiempo que voy a intentar reivindicar.

Solo quien tiene tiempo propio puede identificarse como sujeto que habla, y yo descubrí en algún tiempo propio que tengo voz y puedo pronunciarme

desde mí misma. Esta es mi posición: "una mujer escribe"; una mujer escribe y busca pensar críticamente su mundo, una mujer que se pregunta qué supone reflexionar desde la vivencia propia, es decir, desde la biografía, hoy. Una primera cuestión sería que pensar desde una misma implica hacerlo desde la materialidad, ya sabéis, la salud, el dinero, el cuerpo, las casas donde vivimos, esas cosas groseramente humanas. En mi caso, tal vez sea un poético guiño cómplice de mi cuerpo o un desquite que materializa la proclama "vida interior", pero parece más bien una perversa coincidencia que, mientras reflexiono sobre la escritura y la intimidad, implícita en el título de esta conferencia, ese "hablar desde una misma" o "reflexionar sobre una misma", cuando hago esto, el cuerpo desde el que escribo anda replegándose. Que la enfermedad mengüe llamativamente mi vista y comience a hacerlo con el oído al tiempo que escribo sobre introspección y escritura, ha sido algo casual, pero os diré que, a las dolencias y limitaciones que esto conlleva, se une una pequeña fortuna que moviliza una suerte de intimidad duradera, un aislamiento por apagamiento de los sentidos, que deriva y me sumerge -con mayor o menor goce- en mi mundo interior. Y como efecto también, un descanso del hiperproductivo mundo de afuera, que relaja su exigencia aflojando el lazo ante un cuerpo que identifica como averiado, un cuerpo pobre, bajando (mínimamente, pero algo) su expectativa sobre mí, pudiendo entonces recuperar ese tesoro bombardeado en un tiempo precario y cargado de estímulo como el actual. Me refiero a ese tesoro que es la concentración.

Para todo discurso necesitamos una posición, y para mí una de esas posiciones es la de materializar al sujeto que habla y la vulnerabilidad del sujeto que habla. Casi coincidiendo con la escritura del entusiasmo, mi salud comenzó a empeorar y mi visión se vio muy mermada. Posteriormente, también el oído. Yo bromeo mucho pensando que, como pierda la voz, me voy a convertir en una magnífica postal de esos monos que no ven, no oyen y no hablan; pero, pese a que pueda parecer un tanto duro bromear sobre cuestiones de este tipo (y sé que hay personas en la sala que también han tenido situaciones similares o incluso peores), me parece interesante esa resiliencia que supone advertir cómo el conflicto en muchos casos se convierte en potencia para la escritura y, en este caso, en una excusa para la concentración en un tiempo bombardeado de estímulo. Ese replegarse hace que podamos crear una suerte de intimidad duradera, como os decía.

Pero, bueno, todo esto es íntimo y quizá no os importe más allá de la curiosidad que despierta poner piel a quien escribe, una historia que vulnerabiliza a quien escribe cuando habla desde sí misma.

Para mí, la materialidad del sujeto que habla importa. La escritura no puede separarse de nuestras habitaciones, del dolor de espalda, del fin de mes, de nuestras enfermedades, y me parece que de muchas maneras el pensamiento es como esta visión averiada mía: una lente que visibiliza mundo y casi siempre se invisibiliza como lente. Sólo cuando se hace consciente, a veces por fallo, a veces por extrañamiento, logramos hacerla reflexiva. Pero creo que el pensamiento es justamente esto: nos permite visibilizar mundo invisibilizándose como lente. Por ello, mi intención aquí es visibilizarla, qué significa en esta época que personas como yo, como vosotros, escribamos desde el yo. Creo que es tan acertado el enfoque, tan acertado que una persona como Marta Sanz, admiradísima, haya decidido que pongamos en conversación la novela y la vida... Porque creo que justamente es algo que nos une a muchas personas. Escribir desde una misma implica también un escribir situado. En mi caso, escribir como mujer supone hablar desde una posición que quiere ayudar a situar preguntas, allí donde existe la inquietud de que un discurso afecte y se posicione políticamente respecto a ese estado desde el que se pronuncia. Escribir desde mí misma supone escribir desde un compromiso con la época y con la sociedad, a la que digo una serie de cosas.

Hay además algo que en este asunto me punza especialmente. Me punza que, lejos del esfuerzo contemporáneo (pero yo diría especialmente esfuerzo capitalista) por mostrar lo que nos hace singulares, lo que nos hace únicos, ese esfuerzo de resaltar "tú puedes, eres el mejor, eres el único", resaltar esa singularidad que tanto y que tan bien casa con la idea mitificada de autor, lejos de esa singularidad, a mí lo que más me interesa es lo que me iguala a los otros, es decir, lo que no nos hace únicos. De hecho, pienso que es donde nuestra historia se hace compartida, donde podemos cumplir ese propósito de hacer reflexivo el tiempo que vivimos. Mi pensamiento es posición, y hablar desde una misma implica también exponer o compartir esa posición, exponer los filtros y las parcialidades para compartir desde qué mirada se estás narrando el mundo. En mi caso, uno de esos filtros viene de la antropología y, pese a que yo tengo cierta tensión con el mundo académico en el que trabajo (eso no me priva de tener tensión con él), la antropología es de los pocos campos que he elegido y que me interesa especialmente porque me permite llegar a lo real a través de una dimensión integral, una dimensión no fragmentada. Me permite esa visión que hace convivir lo que las personas dicen que hacen con lo que percibo que hacen, y me fascina esa escritura de la observación íntima, que viene de la mirada antropológica y que permite llegar a la cultura desde lo íntimo, es decir, conectar lo personal con lo cultural bajo la idea de que se puede leer una sociedad a través del relato biográfico.

Y esto es lo que también en el mundo académico se hace habitualmente desde el estudio científico a través de historias de vida, etnografías, autosetnografías… La inclusión del uno mismo en la escritura es algo que en la investigación y en mi trabajo en la universidad también me motiva. De hecho, me llama la atención cómo, frente al desbordamiento de yo que existe en la literatura contemporánea y en Internet, en la Academia el sujeto que habla es hoy fuertemente penalizado en gran parte de su hiperproductivo discurso, docilizado y cedido a los ránkings, a las revistas indexadas y al mercado. Me parece que en la Academia el sujeto que habla sigue la tradición de ser obviado del discurso, buscando crear conocimiento esterilizado, conocimiento que siempre vaya precedido de una presencia de neutralidad y rigor, camuflado de falsa objetividad. En este sentido, coincido con la idea de Adrienne Rich cuando afirma que objetividad es el nombre que han dado muchas personas, muchos de ellos hombres, a su propia subjetividad. La objetividad, para mí, es una forma también de camuflar la subjetividad. En gran medida esto también lo propone el saber situado y feminista de Donna Haraway, donde se reivindica que es necesario que el yo sea visible, que sea posicionado en la escritura de manera desacomplejadamente parcial, para conocer esas lentes del pensamiento de quien está escribiendo, y para que esas lentes nos permitan contextualizar ese pensamiento posicionado.

Antropología, ensayo, feminismo, son quizá pilares de ese pensamiento propio que os intento compartir, pero quiero retomar historia propia, porque mi pensamiento es también mi historia propia. Y en mi obra el yo sale y entra desde el ahora y desde mi historia íntima y pasada, conformando estratos siempre presentes en mi escritura. Y quizás el estrato más profundo tenga que ver con mi casa, con mi infancia y con esa otra materialidad que son los libros. Hace un ratito, me preguntaban por cómo es mi biblioteca. Bueno, mi biblioteca casi está ahora en un ordenador, prefiero leer en la pantalla porque tiene más contraste. Pero lo que quiero compartir con vosotros es el origen de mi primera biblioteca, el origen de ese hábitat material que para los escritores es nuestra primera biblioteca. En ese sentido, recuerdo que en mis primeros recuerdos, en la casa de mis padres, no había ni un solo libro. Mis padres nunca han leído un libro. Su leer se limita a los sobres de las cartas que llegan y la lectura es telegráfica y torpe, de los cabeceros de su contenido. Pero, sin embargo, mi padre, que no lee, sí valoró un buen día que mi hermana y yo (que aún éramos pequeñas) debíamos leer, y que debía traer todos los libros que encontraba o que le daban en las casas donde trabajaba "haciendo chapuces", como él los llamaba. Y los traía, por el mero hecho de ser libros, daba igual lo que contuvieran. Pronto encontró un lugar que se convirtió en punto de suministro durante muchos años,

un lugar imprevisto, periférico, y para mí determinante. Cada vez que mi padre viajaba a Córdoba, visitaba a un paisano que trabajaba en la sección de oportunidades y saldos de lo que entonces se llamaba Galerías Preciados (no llego a ver los rostros de los que estáis aquí, pero a poco que haya personas de 40 para arriba recordaréis que lo que hoy conocemos como El Corte Inglés, era nuestro Galerías Preciados de antes). Alabado sea Dios que inventó la sección de saldos y oportunidades de Galerías Preciados, y que puso allí a un paisano de Zuheros a vender esos libros. Y, como pasa en estos departamentos, aquí los más famosos autores en baratas ediciones de bolsillo convivían con sobrantes de catálogos, exposiciones locales minoritarias, ensayos poco vendidos, enciclopedias incompletas y otros libros que nadie había querido comprar. A diferencia de la centralidad actual de los más vistos, vendidos y valorados, que predomina en Internet, en las redes, en las librerías, aquí habitaban categorías que a mí me parecen curiosas: los sobrantes, los baratos, los menos valorados. Mi primera habitación propia se fue construyendo con estos libros.

Conforme se repetían las visitas al centro comercial, mi cuarto mutaba. Los libros lograron sustituir en las estanterías a las fotos de comuniones, los crucifijos, las reliquias de santos y todas esas cosas que empapelaban de tradición las paredes de mi casa y de mi habitación. A priori, los libros carecían de criterio temático alguno, y la combinación dependía de las ofertas del día, del afán cuantitativo de mi padre y, probablemente, de algún otro criterio subjetivo de su amigo. Pero, a simple vista, igual daban la temática, lo voluminoso del ejemplar, la edad recomendada o el idioma. Todos los libros, por serlo, podían venir a nuestra casa para hablarnos de lo que había en el mundo, porque entonces mi hermana y yo descubrimos que todo lo que tiene pretensión de existir plenamente, debía tener su libro. Es probable que lo divergente del saldo y el desconocimiento literario de mi padre y su amigo chirriaran a muchos ilustres organizadores de los saberes del mundo y, con seguridad, esa combinación removería algo dentro de los que se dedican a comentar y a ordenar esos libros. No obstante, aun sin intención clara, no parecía descabellado (y esta idea es una cuestión que a mí me ha formado pensamiento) desorganizar las categorías que habían hecho posible un mundo plagado de exclusiones, donde no todos podían tener acceso a los libros, sobre todo si te toca crecer o vivir allí donde no existe casi nada de lo que sale en esos libros, o lo que allí existe rara vez se menciona en un libro. Lo fascinante de esta entrópica colección, que durante los 80 me acomplejó un poco frente a bibliotecas ordenadas de algunos compañeros ya de instituto, eran los vacíos de sentido y las preguntas que estos libros provocaban, no solo que cohabitaran un manual de matemáticas, tebeos de Ibáñez, catálo-

gos de exposiciones locales o ensayos como *Mujeres, graneros y capitales*, o *Diario de un homosexual comunista*, sino que esta combinación azarosa, nunca vigilada y mezclada en filosofías y enfoques, convertía, por ejemplo, las enciclopedias incompletas en algo siempre pensativo. No por lo que incluían sino por lo que obviaban, por sus ausencias. En este sentido, creo que mi hermana y yo hicimos nuestro mundo pensativo al preguntarnos: "Ay, hermana, ¿qué habrá en esos tomos que no tenemos?". Teníamos una enciclopedia que trataba sobre la ciencia, y sucedía que en esa enciclopedia parcial no encontramos una sola mujer. Los tomos que teníamos iban de la A a la D, de la I a la L, y de la V a la Z. Necesitábamos mujeres porque teníamos que contrarrestar que había muchos libros de monjas… Había uno en concreto que nos martilleaba, por la portada y por la historia, que se llamaba *Ella es lección.* Necesitábamos contrarrestar esas imágenes de referentes femeninos. Y, como era impensable que no hubiera mujeres científicas, lo que mi hermana y yo llegamos a pensar es que todas las científicas del mundo mundial debían de apellidarse Martín o Pérez, y que estarían justo en los tomos que no teníamos, porque era del todo impensable que no hubiera ninguna, que no pudiéramos aspirar a ser desde ese parecernos que generan la escritura, el libro, la referencia de esas personas que crean o que investigan.

Este argumento nos valió mientras duró la inocencia, claro, hasta que se convirtió en clave de pensamiento, que la cultura se hace más con lo que se omite que con lo que emite; por eso, inevitablemente, mi pensamiento es político porque mi pensamiento se pregunta por lo que se omite, y busca observar y mirar en la periferia, en la sombra. No ya por lo que visibiliza la escritura sino por lo que excluye. La escritura es poderosa y tiene una tradición que ha permitido poner luz a lo que es archivado (y, por tanto, opera como referente) y dejar en la sombra a lo que termina siendo infravalorado. Creo que en este poder se sostiene la pregunta política, cuando advertimos las consecuencias, de un lado, del acceso a la escritura como herramienta de libertad de conciencia y, de otro, del acceso a la lectura al conocer o imaginar mundos mejorados para quienes sufren algún tipo de desigualdad. Pasa con las personas pobres, pasa con las identidades que se definen *otras* respecto a las voces hegemónicas en el saber y en la cultura occidental, pero pasa especialmente, o yo lo he observado especialmente, en el caso de las mujeres. Su marginalidad en la literatura se ha materializado tanto en exclusión como en devaluación, y creo que en la actualidad las formas más perversas vienen de esta última categoría, de la devaluación. Difuminando muchas de sus obras históricamente entre seudónimos, anónimos o apropiaciones de familiares y parejas (y claramente no es lo mismo

ser, ser tú, ser uno mismo, que ser de alguien: la mujer de, la hija de, la amiga de, la hermana de).

Tradicionalmente, en occidente, la escritura y la lectura han estado restringidas y vigiladas para las mujeres; no sólo limitadas a determinadas clases pudientes, sino especialmente condicionadas y dirigidas para ellas, reforzando roles como esposas, cuidadoras, educadoras o buenas conversadoras, favoreciendo un estatus social y familiar, pero cuidando de no incomodar ni competir con sus parejas. Este acceso a los libros ha sido, por tanto, a determinado tipo de libros, connotados como femeninos en un sentido reduccionista y estereotipado, y concebidos como refuerzo de un imaginario casi siempre de subordinación. Hoy la situación cambia, es cierto, pero conviven todavía estas herencias. No debe extrañar entonces que desde el feminismo seamos críticas no sólo con el discurso sino con la escritura, no sólo con lo que se cuenta sino con el cómo se cuenta, de forma que la experimentación formal sea algo que a muchas escritoras nos motiva, pues en ella encontramos también críticas a la centralidad de un sujeto abstracto y sobrentendido, llamadas hacia la falta de significado frente al esfuerzo por significar, llamadas a las oscuridades frente a esas zonas muy iluminadas. Pero, muy especialmente, encontramos la posibilidad de una voz que no esconde nuestra subjetividad, y esto es doblemente importante, tanto como ejercicio de libertad como para sugerir otros modelos y referencias a *poder ser*.

Y en este punto retomo de nuevo mi historia íntima e intento ahondar en las limitaciones que nos encontramos ante esos modelos a *poder ser* que nos inspiran desde niños por estar muy presentes o simplemente porque no existen, esos modelos que ocuparían esos espacios vacíos de los que os hablaba al inicio. Os comparto que, queriendo escribir y crear -como casi todas las personas que estáis aquí- desde pequeña, en mi caso, antes de llegar a la antropología y a la filosofía, mis estudios derivaron de una manera yo creo que incluso caótica, o cuando menos desordenada, por contextos donde la escritura no estaba presente. Mis itinerarios, errores y aprendizajes pasaron por estudios de Ingeniería en Telecomunicaciones y también por estudios de Bellas Artes. Estos últimos, cuya base, entonces y ahora, es el hacer y no tanto el pensar, fueron importantes no ya como ejemplo creativo, sino como modelo de rechazo. Para mí hay un tipo de aprendizaje muy valioso, tanto en la escritura como en el pensamiento general, y es justamente cuando identificas aquellas historias, aquellos personajes, a los que bajo ningún concepto quieres parecerte. Tristemente, yo he encontrado en contextos de Bellas Artes, donde se supone que la creatividad habita y explota, que es (y especialmente en contextos donde hay una larga tradición que apuesta por las Bellas Artes) tal el peso de ese mundo más conservador, que es

muy difícil innovar, experimentar, y es muy difícil ser creativo, de forma que a menudo ese tipo de enfoques tienden a frustrar primero y a animar a buscar creatividad en otros lugares. De otro lado, este fue un aprendizaje por rechazo, respecto a no dar por presupuesto que estos lugares que se nos presentan como *creativos* tienen que serlo sólo por el hecho de que vayan acompañados de esta palabra. La creatividad es otra cosa, no es una mera palabra.

Pero otro aprendizaje, también en el caso de las Bellas Artes, vino del descubrimiento, casi *amateur* por mi parte, de la lúcida creación más experimental y abierta derivada del Arte Contemporáneo. Y aquí, llamativamente, encuentro a muchos escritores que, habiéndose formado de una manera más ordenada en la literatura, de pronto encuentran formas o prácticas de arte contemporáneo a las que ellos han llegado a través de la literatura, y van llegando a ellas, a algunas de las que se gestaron y proponen a lo largo del siglo XX, con sorpresa. Esto tiene que ver con las disciplinas en las que nos forman pero, curiosamente, si en algún momento en este país pensáramos en escuelas de formación donde las disciplinas no sean el único punto de partida, sino donde pudiéramos crear y retomar ese proyecto del que artistas como Joseph Beuys hablaba, cuando planteaba escuela libre interdisciplinar para la creatividad, pues igual podríamos experimentar otras formas de crear menos frustrantes. Pero, en ese sentido, mi trayectoria estuvo llena de esos itinerarios, como os digo, desordenados, y ahora confieso sin complejos mi interés estético y político por todo aquello que en la creación atraviesa los límites convenidos y por sus derivas inter, trans, post, híbridas, por sus derivas indefinidas, por aquellas que no se acomplejan por habitar espacios ambiguos o contradictorios. Me parece que tenemos el privilegio de trabajar y de habitar en uno de esos pocos espacios que permiten hacer convivir las contradicciones.

Es estimulante la fuerza de dicción que advierto contenida en estos márgenes en los que podemos mirar lo que aparece fuera del marco: lo excluido, la ex-textualidad. El poder de la imaginación para especular nuevas figuraciones, en tanto posibles nuevas figuras de dicción y posibilidad, me parece que es algo que emerge en estos espacios. Creo que en esta creación en los márgenes, si tengo que elegir, me interesa esta pregunta, esta pregunta o este posicionamiento que más que elegir técnicas nos pide elegir entre formas creativas y formas de domesticación.

Creo que la libertad creativa es condición de toda escritura, y aun entendiendo la utilidad científica de las clasificaciones y de los campos, me parece importante poder crear sin la etiqueta previa de "investiga, escribe, hace poesía, escribe relato, hace novela, ensayo, crea en Internet". Muchas personas lo hace-

mos conscientes de que dichas categorías no son inocentes, que están atravesadas por dominios que cuestionamos. Como contrapartida, nuestro trabajo tiene a menudo una dificultad añadida para llegar a la gente, en un mundo que tiende a ser cada vez más cuantificado, a clasificar y a operacionalizar todo, para que pueda integrarse en el circuito marcado por algoritmos que hoy domina nuestra vida en las redes. Y si lo que haces, no corresponde al estante determinado, es probable que termines en las sombras del almacén. Es algo retroalimentado, a mi modo de ver, por la cultura académica, donde obsoletas clasificaciones de los saberes en viejas áreas de conocimiento siguen obviando que la creación y el conocimiento precisan ante todo de libertad. Un ámbito, el académico, en el que, a riesgo de ser excluidos de sus estructuras de valor y promoción, muchos optamos por habitar de manera intencionada la fértil desubicación, no ya interdisciplinar sino indisciplinar. Confieso que este asunto puede parecer un tanto obsesivo en mi escritura, como una de las heridas del "pudo haber sido de otra manera", pero comparto con pasión aquella reivindicación que ya os decía hace un momento, una reivindicación Gilles Deleuze, al afirmar que la cuestión que importa no es tanto elegir uno u otro medio, una u otra técnica, sino elegir entre formas creativas y formas de domesticación, sobre todo si hablamos de pensamiento. Y, si hablamos de un cierto compromiso social y político con lo que uno escribe y con lo que uno piensa, no importan tanto la técnica, el género, lo que importa es: ¿estamos eligiendo formas que repiten un mundo y contribuyen a asentar determinados imaginarios, o estamos eligiendo formas creativas? Pienso que toca ya reconocer que elegir una técnica o un campo no es tan importante en el trabajo creativo como elegir formas que repiten un mundo, formas que permiten imaginarlo, desmontarlo, ayudar a ver las maneras en que se diseñan nuestros mundos. De hecho, lo interesante del arte y de la creación no es que te proponen una determinada verdad, sino que pueden ayudarnos a desmontar y a conocer esas verdades con las que hoy se diseñan los mundos. Nos permiten hacer pensativo ese diseño de verdades en el sistema contemporáneo.

Elegir formas de domesticación facilita el trabajo a quienes organizan las disciplinas, y también facilita cada vez más a la máquina, favorece una mejor y más rápida inclusión en un campo, y asentarlo, pero se corre el riesgo de creer que los límites que esos campos acotan son reales; y no lo son, son convenidos. Cuando un estudiante entra en la universidad y piensa matricularse en alguna carrera, yo me acuerdo de la clasificación de Borges, en "El idioma analítico de John Wilkins", en la que habla de algo así como que los animales se dividen en: los pertenecientes al emperador, embalsamados, los que acaban de romper un jarrón, etc… Bueno, pues esta división de áreas de conocimiento es

una de las muchas posibles. Igual no es tan divertida como la de John Wilkins, pero es convenida y, en tanto que es convenida, puede ser modificable.

Y quiero llegar a uno de los puntos con los que quiero hacer conversar el pensamiento desde uno mismo en la época contemporánea, en este contexto que podemos denominar cultura digital o cultura red. ¿Cómo cambian el pensamiento y la escritura en este contexto?

Me falta transitar, como os decía, por un hilo de historia personal determinante… Vuelvo a ella. Desde que salí desde mi primera habitación propia con estanterías y libros, cambió de nombre el centro comercial, llegaron otros cuartos propios hechos de objetos y libros distintos, que no siempre eran de saldo, y tampoco elegidos por otros. A principios de los 90, comencé a pintar y mi primer premio de pintura me sirvió para cambiar la máquina de escribir por un modesto pero asombroso ordenador. Al poco tiempo, Internet llegó para quedarse. El cuarto propio se hizo conectado y comenzó a simplificarse y a hacerse más portátil. Cada vez necesitaba menos espacio para estanterías, más capacidad en mis discos duros y más velocidad para acceder a todo lo que existe en el mundo, porque todo esto estaba ya en Internet. De hecho, con la conexión a la red vinieron infinitas historias, y todos sus protagonistas, con sus particulares colecciones de libros.

Hoy, 25 años más tarde, el escenario difiere enormemente. Hoy el mundo después de Internet es completamente otro, para la escritura y para el narrar desde una misma. No sólo la industria y la literatura se han transformado, sino muy especialmente la convivencia sin precedentes de voces propias que ahora son públicas. Hoy los relatos se han multiplicado. Hemos perdido ese privilegio de antes, donde unos pocos escribían para muchos; hoy muchos escribimos para muchos que también escriben. Otra cosa es leer.

Pensando en mi propia historia, descubro que aquel primer ordenador conectado fue tan importante para hacer pensativo mi mundo como el hecho, incluso, de salir de mi pueblo. Que la vida y la escritura desde entonces son muy diferentes. Puede que la razón sea que me fascina, o asusta quizá, que la fuerza creadora que percibo frente a él hable de la increíble potencia humana, pero que desde esa máquina también se vislumbre la posibilidad tanto de una vida más vigilada y dependiente, como de una vida más emancipada.

Las pantallas han motivado que mi generación, y otras más jóvenes, hayan accedido de otra manera a estas infinitas historias desde sí mismos que ahora inundan Internet. Hoy podemos producir y acceder más abiertamente al conocimiento y a los mundos de los demás, pero también al increíble ruido y al exceso paralizante que esto genera. Ahora los libros ya no son el privilegio de

los escritores, y circulan y se incorporan a un magma simbólico que se descarga y se lee de forma distinta, donde intervenimos de otras maneras. En la red la escritura es más rápida, casi aforística, leída casi como una imagen. En la red nos enfrentamos al mundo desde una suerte de presente continuo que supone primar el ahora y la caducidad como señas de ese afán de novedad constante.

Habitamos un contexto creativo ansioso, donde el pensamiento y el tiempo implícitos en la escritura y en la lectura profunda parecen ser una rareza… Por eso, que sepáis que sois unos raros. Quienes leemos libros y escribimos libros somos raros en esta cultura que lee como quien surfea. Y por ello, este pensamiento profundo, y en consecuencia la literatura, son una herramienta cargada de potencia para la resistencia y para la concentración, un mecanismo necesario para enfrentar críticamente el mundo, para proporcionar conciencia y sentido.

Pero, siguiendo con esta reflexión sobre cómo Internet cambia la escritura desde una misma, quisiera compartir dos aristas: una que a mí me parece muy positiva y política, y otra más crítica. Esta primera lectura positiva viene del lado de esos sujetos políticos que he identificado al principio y que a mí me interesan mucho. Me interesa pensar en de qué manera Internet nos ayuda a lograr más igualdad, y en este caso más igualdad, por ejemplo, para las mujeres, pero también para todas aquellas personas que han tenido algún tipo de exclusión o que han estado excluidas del espacio público e invisibilizadas en algún adentro. Creo que Internet permite llevar a la práctica esa proclama feminista de "lo personal es político", y lo permite porque hoy la autonarración y la autovisibilización de mundos íntimos que predomina en Internet es, en gran medida, utilizada por todas aquellas personas que quieren de pronto recuperar, publicar, compartir, tener su voz propia. Y esa voz propia es en gran medida responsable de esa grandísima transformación (yo creo que la gran revolución del siglo/milenio que empieza) que es la feminista, que también está muy vinculada con *me too* y con fenómenos similares, y que tiene en la escritura una potencia importante, porque de pronto nos encontramos que Internet permite publicar lo privado, y observar que eso que pensábamos que nos afectaba solamente a nosotros es compartido por millones de personas con esa misma vivencia.

Pero también tiene otra arista, además de la lectura política y feminista: la publicación de la privacidad desde la vulnerabilidad del sujeto con voz propia -que es importante en el caso de las mujeres- sucede hoy en un contexto generalizado de publicación y exhibición del yo. De hecho, si las subjetividades modernas se construyeron mirando el lugar interior, hoy ese lugar parece abandonarse, derivando a una llamativa exteriorización del uno mismo. Si durante

los siglos XlX y XX se hablaba de la escritura en relación a mirar al adentro, hoy parece que es una exteriorización del yo el que marca ese fenómeno. Como efecto, en Internet las personalidades tienden a mercantilizarse y la intimidad se expone, querámoslo o no. Sin embargo, en lugar de promoverse técnicas de introspección para mirar hacia dentro de uno mismo, las que se incentivan son prácticas opuestas, prácticas que animan a mostrarse hacia fuera. Pero es distinto dirigir estas fuerzas de exposición del yo desde afuera que desde dentro de sí mismo. Desde dentro de sí mismo es lo que hacen la literatura, la filosofía. Desde fuera es lo que están haciendo hoy en día las industrias digitales. Y he aquí una de las cuestiones que me parecen claves en el triunfo de la escritura desde el uno mismo en la actualidad: todo apunta a que la externalización de la intimidad es un motor eficazmente rentabilizado por el poder económico, azuzado por el mercado, que en ella encuentra la materia prima para gestionar, predecir y condicionar a las personas desde la tecnología, para generar también nuevas lógicas de valor, primando lo más visto como lo más valioso y, sobre todo, para una cierta neutralización de las personas que se han convertido en los protagonistas de esos espacios donde hablan y escriben sobre sí mismos.

Creo que no nos debe pasar desapercibido cómo frente a la introspección, incluso frente a la hermenéutica desde la filosofía, que triunfaban en el pasado y que caracterizaban la escritura, las formas de conocer y presentar al sujeto que propone ahora la época son más técnicas. Se apoyan en conocimientos basados en datos, inteligencia artificial, algoritmos... La tecnología toma y analiza la multitud de pistas sobre nosotros mismos, buscando desglosar al sujeto para predecirnos y gestionarnos. Esa sería la mejor instantánea de la época, que busca asentar imaginarios complacientes en un mundo hiperproductivo. Sería un claro ejemplo de elección entre escritura que repite mundos y escritura creativa.

Voy terminando. Creo que en la contemporaneidad se viene asentando un cambio respecto al orden que comenzó a conformarse en el siglo XVIII, y que posicionaba un sujeto libre, que precisaba vida pública, vida privada y vida íntima (la vida íntima, esa que tanto conocemos los escritores). Hoy, la revolución digital y el marco capitalista conforman un escenario que reduce a su menor expresión los dos ámbitos que más caracterizan al sujeto humanista: reducen al máximo la intimidad y la vida pública, y crean una suerte de esfera público-privada en Internet en la que se hipervisibiliza ese magma de publicaciones privadas, un magma claramente incentivado por el mercado, allí donde el sujeto también escribe casi todo el tiempo sobre sí mismo. Siendo el protagonista, cómo no volver a ese lugar, a esa casa donde todos saben nuestro

nombre y donde además está esa lógica exponencial de "hoy he conseguido 10 *likes*, pero mañana 20", y quien tiene 100, mañana 200. Nunca van a menguar, siempre van a crecer y esto es una magnífica manera de crear, de convertir en necesidad algo que era una posibilidad.

Sugiere Byung-Chul Han que ese mundo donde nos publicitamos a nosotros mismos no debiera ser entendido tanto como un teatro que nos anima a representar identidades, sino como un mercado en el que hoy se exponen, venden y consumen intimidades. Esta idea me parece clave para situar una discontinuidad cultural histórica de la humanidad: después de siglos protegiendo el ámbito más personal y privado, más valioso, hoy todo nos anima a visibilizarlo, y esto es político tanto por la voluntad de hacerlo (en el caso que os comentaba, por ejemplo, del feminismo), como por los contextos en los que la voluntad no existe, sino que es más una inercia por parte de la industria.

En estos nuevos escenarios, llama la atención la incontenible deriva y entretenimiento de las personas hacia asuntos de sí mismos que protagonizan sus espacios públicos privados, creando nuevas necesidades. Así, el interés que en otro tiempo había por lo colectivo es desplazado hoy por la promoción del yo y las ambiciones profesionales, que derivan en formas de autoexplotación, donde hacemos y nos pronunciamos conectados las 24 horas. Y si la preocupación por uno mismo y por la precariedad de un desarrollo profesional, monitorizado por la red, diluye los tiempos como ciudadanos, también engulle los tiempos de intimidad. Borra de los días esos tiempos de vida que no son trabajo, sumergiendo a los sujetos en una escalada competitiva y autopromocional. Este asunto es uno de los puntos de entrada a mi libro *El entusiasmo*, sobre el que si queréis después os comento. Así se asienta hoy una suerte de contradictoria privacidad exterior derramada, tendente a llenar los tiempos y a generar nuevas rutinas, limitando el acceso a las capas más profundas y reflexivas, a lo que llamamos *vida interior*. Por eso hoy la exhibición del yo privado, la conversión de lo privado en espectáculo en las redes, hace primar el *parecer* al *ser*, como si triunfara una especie de falsedad retransmitida, una lastimosa falta de autenticidad en las construcciones subjetivas contemporáneas, como si ante la demanda de exhibición sólo la apariencia y la máscara hicieran vivible una vida sobreexpuesta, como si esa multiplicación de autoficciones señalara la extinción del viejo yo, pero no una vida más emancipada o más plástica, sino ante todo una vida permanentemente proyectada y visible. Yo recuerdo en este sentido, inevitablemente, a Virginia Woolf, cuando decía que "aunque sea desagradable que las puertas se cierren y lo dejen a uno fuera, quizás sea aún peor quedar encerrado dentro". Así, me pregunto si una de las consecuencias de

esta expansión de vida público-privada en Internet no implicaría hoy el riesgo de que estemos encerrados en nuestras máscaras, el riesgo de la impostura. Impostura ha sido una de las palabras que más me he encontrado en los múltiples mensajes que desde que publiqué *El entusiasmo* he ido recibiendo. Muchas personas de pronto descubren que lo que caracteriza su día a día creativo en un trabajo creativo, en la redes y fuera de ellas, es vivir en la impostura. Aparentar, y aparentar si es posible con esa máscara de entusiasmo que dan la vocación y la motivación por estar en un trabajo que "quién no iba a querer", "qué afortunado eres de dedicarte a lo que te gusta", cuando normalmente esa fortuna conlleva dedicarte a trabajos poco pagados, no pagados o que, en muchos casos, pagas tú por realizarlos.

Y termino con esta referencia que os hacía a Virginia Woolf, porque pareciera que es la realidad la que busca parecerse cada vez más a una novela. Y es algo viable, porque la pantalla es un marco de fantasía, y en ese marco de fantasía vivimos, habitamos, pero también tenemos esas máscaras a nuestra disposición. Curiosamente, puede pasar que en este espacio donde compartimos geografía, seamos pura pose; pero (qué curioso) en una novela, sin embargo, los personajes pueden ser ahora más reales incluso que en Internet. Lo pueden ser porque en las novelas trabajamos con esas máscaras que son como de aire, que nos permiten ser otros, pero también con esas máscaras de agua, con esas máscaras que nos permiten liberarnos de las máscaras cotidianas. Esta es una estrategia que yo utilizo en *El entusiasmo*, por ejemplo a la hora de hablar de Sibila. Sibila es una creación biográfica, una creación donde la única máscara es un nombre, pero siendo máscara es más real, porque es casi como cuando los niños pequeños se tapan con una sábana y piensan que están protegidos de algo que les asusta. Claro que no están protegidos, pero a ellos les vale. Pues la máscara en ese sentido es algo así. Piensas que estás protegido de una expectativa pero, sin embargo, te permite hablar desde una mayor libertad, mostrar la realidad de una forma más profunda que la que nos permiten las redes.

Yo no sé muy bien qué significa ser uno mismo, pese a que no he parado de darle vueltas en toda la charla: dónde termina y empieza uno mismo, si son tantas las voces que nos habitan... Pero sé de la potencia de crear imaginario y alianza con otros en lo que escribimos, cuando de pronto el yo que habla se hace nosotros, y un relato logra narrar una época o hablar por muchas personas. Creo que no hay poder más grande para una escritura que, comenzando con el singular, sea capaz de hacerse plural y colectivo. Y pienso que esto ocurre cuando esos pliegues, esas máscaras de agua, nos permiten mostrar la realidad hasta tal punto de libertad, que otros se identifican con nosotros, y que entonces

podemos dejar de hablar del yo y podemos hablar de lo que supone el nosotros, podemos hablar de cultura. Las grandes novelas y los grandes escritos que tienen una pretensión política se caracterizan justo por esto. Muchas gracias por vuestra atención.

José Jurado: Muchas gracias, Remedios. Supongo que alguien querrá opinar o decir algo… Tenemos unos minutos para ello.

Público: Más que una pregunta, lo mío es una reflexión personal al hilo de lo que has comentado de la autoficción en Internet y de la sobreexposición de la que adolecemos ahora quienes participamos tanto en foros como en blogs, y propiamente en las redes sociales, que es lo más socorrido. A mí me gusta mucho observar a la gente que participa en foros, un poco por conocerlos. Y, hablando de la autoficción, yo pensaba: esto es una mina de personajes, de historias, de creación bastante potente. Pero, después de tantos años en redes sociales, acabas encontrando que los personajes no son redondos. La mayoría son planos, previsibles y carentes de interés.

Mi reflexión es esa, qué estamos haciendo mal con esa autoficción y esa sobreexposición. No lo sé. En ese ser nosotros mismos, en realidad no destacamos, somos totalmente planos.

Remedios Zafra: Justo ahí donde apuntas, creo que hay un punto de interés. A mí en los años 90 me interesaba mucho observar cómo artistas y pensadores se unieron, sobre todo en el este de Europa, para hablar sobre lo que sería Internet, cuando Internet era un erial. Lecturas muy utópicas y a veces también muy distópicas se dieron cita entonces. Pero me pareció muy interesante que los pensadores se hicieran acompañar de escritores y de artistas, justamente porque creo que los escritores y los artistas daban una visión donde lo simbólico y lo imaginario confluyen, una visión donde lo contradictorio puede convivir sin complejos, y esto fue muy fértil a nivel de textos, ideas y de producción tanto literaria como creativa, desde un prisma más global. Y fueron muy fértiles esos años porque no había todavía (esta es mi impresión) un contexto territorializado. De hecho, en los años 90 se especulaba que Internet sería ideal para todas aquellas personas que quisieran desmontar, deconstruir las identidades que venían dadas por el cuerpo, por los estereotipos, porque, al venir dada por una interfaz, el cuerpo queda aplazado; por tanto, tú puedes ser quien te dé la gana. Se especulaba con la idea de ese “ser muchos” ,“ser otro”, independientemente de tu edad, de tu cultura, de tu color de piel, de tu género, etc. Esas lecturas, muy deconstructivas y muy críticas

con Internet, cambiaron radicalmente. A partir del año 2002, aproximadamente, perdimos la oportunidad de que Internet fuera realmente un espacio público y de que las empresas privadas no tomaran el protagonismo que han tomado (y no sólo eso, sino que han inundado Internet). Se crea un espejismo de espacio público cuando no es espacio público. Esa territorialización de Internet ha sido un punto de inflexión y coincide también con el advenimiento de las distintas redes sociales, que han creado también un espejismo de diversidad, cuando lo que suelen incentivar es una mayor homogeneidad. Sólo hay que ver redes como Instagram, por ejemplo, donde podemos ser millones de personas que pensamos que somos muy diferentes, pero son patrones muy homogéneos los que se repiten. Hay inercias muy potentes que llaman a esos pronunciamientos.

Tú comentabas que te llamaba la atención cómo, habiendo todo ese escenario de posibilidades, finalmente hayamos sido tan poco imaginativos. Yo os animaría a dar un vistazo a obras y textos de los años 90, donde había una imaginación más liberada, quizá porque todavía no estaba territorializada. Ahora en Internet hay unas autopistas tan claras, que los proyectos creativos que solemos ver suelen ser críticas a esto, pero hay pocos espacios para especular de una manera más libre.

Siendo dispersa esta respuesta que te estoy dando (y esto os hará entender por qué escribo ensayo y no soy activa en Twitter ni contesto muy bien preguntas, porque me cuesta muchísimo resumir), sí que tengo la sensación de que el hecho de que seamos muchas más las personas que producimos y nos relacionamos en Internet va de la mano de un mayor ruido, un mayor exceso que, a veces, se convierte en una forma de ceguera, de censura, y va unida también a la sensación de que ese espejismo de democracia que tenemos en Internet (porque somos muchos y la relación es horizontal) se convierte más en una oclocracia. Frente a la democracia que es el gobierno del pueblo (al pueblo se le presupone estar al día, conocer aquellos asuntos sobre los que se tiene que pronunciar), la oclocracia es el gobierno de la muchedumbre. En Internet hay muchedumbre. Somos esa multitud de individualidades que actuamos muy por inercia. Nos da mucho miedo ese linchamiento, que es espontáneo y que está a la orden del día, y ante el miedo a ser vistos, queremos ser vistos pero en la masa, siendo más docilizados. Son tantos los mecanismos de los que hoy en día se vale Internet para crear esas estructuras de entretenimiento, esas estructuras que aparentan dejarnos un espacio para pronunciarnos y desarrollar nuestra subjetividad pero que, al mismo tiempo, nos hace muy homogéneos, que yo creo que es un contexto sobre el que tenemos que seguir pensando muy críticamente. A reflexión dada, reflexión compartida y no respuesta, perdona.

José Jurado: Remedios, ¿y dónde queda en este mundo de Internet un concepto del que estuvimos hablando ayer, el del pudor, que ha marcado la escritura autobiográfica en España, sea por el peso del catolicismo o por cualquier otro peso, frente a la escritura autobiográfica en Francia o en Inglaterra? Estuvimos hablando aquí de que siempre el escritor de confesión ha sido pudoroso o pudoroso-virtuoso... ¿Dónde queda ese concepto del pudor en este mundo de Internet de la visibilidad máxima?

Remedios Zafra: El pudor es un concepto muy interesante que, sobre todo desde la escritura feminista, se está trabajando mucho. El pudor encaja muy bien en un contexto que nos permite relacionarnos a través de una pantalla. La pantalla tiene también mucho de confesionario, y el pudor puede también encauzarse cuando gestionamos la pantalla. A mí me parece que hay puntos potentes sobre este tema en los trabajos, por ejemplo, de Laurie Penny. Es una escritora activista feminista británica que trabaja sobre esta idea del pudor en relación a Internet, reivindicando todo aquello que nos ha hecho pudorosos por nuestra cultura, por nuestra religión, más a las mujeres más que a los hombres. Ella reivindica visibilizar ese pudor a través de la visualización de lo abyecto. Es una estrategia que también se usa mucho en el arte feminista, visibilizar lo abyecto. Lo que normalmente es utilizado por otro para chantajearte, por ejemplo, esas amenazas de chantaje cuando cuentan algo privado tuyo o cuando enseñan algo que tú no quieres enseñar, lo que hace Laurie Penny, como escritora activista feminista, es apropiarse de ese discurso, adelantarse y contarlo ella con sus razones, con su contexto y con su argumento. El caso del feminismo sería, creo yo, muy peculiar porque ahora hay todo un mundo, un universo de voces constituidas y educadas en el pudor que se hacen públicas. Se hacen públicas a través de los libros y se hacen públicas también a través de Internet. En Internet, el territorio es mucho más inquietante, no es un territorio que esté controlado. Puedes controlar lo que dice un libro, revisarlo, pero la instantaneidad de Internet opera como una llama, se puede incendiar. Para bien y para mal. En ese sentido, es un concepto cargado de fuerza, de luz para indagar en él. Posiblemente hayáis dado en estos días ideas interesantes sobre el pudor en relación a la escritura más convencional, sin vincularla a Internet...

Público: Frente a esta inercia de las redes, que nos arrastra, nos has hablado de espacios en blanco, espacios vacíos, imprescindibles para la reflexión. ¿Cuáles son tus propios espacios vacíos, tus herramientas de pensamiento?

Remedios Zafra: En mi caso concreto, los espacios vacíos están ahí físicamente. Desde que veo mal, leo blanco sobre negro y casi todos mis archivos tienen un diseño *malevichiano*: un cuadrado blanco sobre un fondo negro, me resulta extremadamente estimulante ver un cuadrado o una casilla vacíos, es como una señal para frenar, una llamada al tiempo propio.

Me ha sido muy duro conseguir espacios vacíos, espacios para la escritura y el libro *El entusiasmo* ha sido posible gracias a un posicionamiento por lograr no ya espacio sino tiempo vacío. Me sucede como a muchas otras escritoras, que trabajamos en muchas otras cosas que no son la escritura, y trabajamos además en una vida conectada. Es la sensación de que la vida que no es trabajo desaparece. La toma de conciencia de esto para mí ha sido dolorosa, y además se va reiterando, porque es muy difícil gestionar los tiempos propios en los trabajos y las vidas contemporáneos, más si cabe si te entusiasma lo que haces de una manera sincera. Logré hacer *El entusiasmo* porque convertí una enfermedad degenerativa en la razón para rechazar esos mensajes que llegaban a mi buzón, que antes parecía que no podía rechazar y que llenaban mi vida de trabajo. La enfermedad fue casi una casilla vacía para tener tiempo de concentración. Si esos tiempos no los cuidamos, caemos en una escritura precaria, de mala calidad, caduca, que tiende a repetir lo que ya se ha dicho. *El entusiasmo* seguro que tiene partes que son precarias, pero hay otras que no.

Y para contestar más concretamente a tu pregunta, gestionar esos tiempos propios es uno de los grandes retos hoy. Yo, de momento, el móvil que tiene conexión a Internet lo tengo apagado. Tengo un móvil de esos con tapa, maravilloso, que utilizo para hablar con mi familia, y no cojo el teléfono. Prefiero la escritura, que sí que permite esos tiempos de los que hablábamos. Todos tenemos pequeñas formas de sobrevivir. Si no tenemos esos espacios vacíos para crear, terminamos con una vida no sólo precaria, sino desapasionada.

Público: Me gustaría que hablaras un poco más del libro *El entusiasmo*. Me parece uno de los mejores ensayos que he leído en los últimos años. Me gustaría que hablaras un poco más de la publicación de los trabajos culturales, de esa autoexigencia…

Remedios Zafra: Te agradezco esa petición porque me quedo con ganas de hablar de *El entusiasmo*. Es un libro sobre el trabajo creativo, sobre los trabajadores creativos. Es un libro escrito desde lo pequeño, no es un libro cargado de estadísticas, no es un libro construido sobre la investigación y los grandes números, sino construido sobre el trabajo más autoetnográfico, más vivencial, más

biográfico, y observa los trabajos creativos, culturales y académicos en la cultura contemporánea. La base de *El entusiasmo* es la consideración de que el entusiasmo es algo positivo, algo que nos une, que hemos sentido todas las personas que nos dedicamos a la creación, y que de pronto descubrimos que está siendo instrumentalizado para alimentar y hacer girar la maquinaria hiperproductiva y competitiva. Y se instrumentaliza porque el entusiasmo es algo que hemos interiorizado como algo positivo, porque muchas personas entienden o entendemos que ser unos entusiastas y tener un trabajo creativo es ya un pago. De forma que es fácil, entonces, que cedamos a cuando nos piden un retrato para mi amigo, para mi familiar, tradúceme este texto, un poema para mi hijo… El trabajo creativo es un trabajo que se devalúa hasta tal punto cuando es pagado meramente con capital simbólico, que es fácilmente instrumentalizado, y de ello se está valiendo el contexto contemporáneo. Saben que hay multitud de personas formadas, entusiastas y dispuestas a conseguir más visibilidad, o trabajos que les lleven a otros (porque son trabajos que normalmente vemos siempre como una cadena, como trabajos aplazados, siempre postpuestos). Esas personas acaban encontrando trabajos que se pagan mal, que a veces no son pagados, y a veces directamente tienes que pagar tú por ellos. Encuentro diariamente cantidad de experiencias en el contexto cultural, personas a las que les venden becas, colaboraciones, prácticas o trabajos con nombres en inglés, preciosos y maravillosos, que suponen trabajar gratis. Y, encima, les dicen: "qué afortunado, qué suerte tienes, te dedicas a lo que te gusta", cuando van encadenando esas formas de precariedad. Si tú pagas con capital simbólico a una persona que tiene recursos, a una persona rica, esto lo puede convertir en prestigio. Pero cuando se paga con capital simbólico a un pobre, a una persona que no tiene recursos, esto se convierte en frustración. Y se paga simbólicamente casi siempre a quien no tiene recursos, a personas pobres, muchas veces mujeres, a quienes acaban de incorporarse al mercado laboral y a quienes, también en muchos casos, vienen de contextos pobres y están demostrando a sus familias que pueden dedicarse a esos trabajos creativos que nos han enseñado que no siempre van pagados con dinero. Ese contexto contemporáneo rompe además vínculos entre iguales, porque es muy fácil encontrarte a aquel que era tu amigo, con el que estudiaste en la universidad o en el instituto, que aspira a un trabajo igual que tú pero, si tienes que competir con 50, 100 o 1.000 personas, ese que antes era tu aliado se convierte en el competidor constante, en el rival constante. Y esto rompe los vínculos entre iguales. Para mí una de las aportaciones que hace *El entusiasmo* en esta línea es llamar la atención sobre cómo se están desmontando las estructuras de lo público, a las que también cito en la conferencia. Cómo todo parece

empujar a mundos mucho más individualistas, donde el yo se convierte en un producto y se entretiene constantemente, visibilizándose, porque ese pago de momento le va compensando al menos en vanidad, el pago en visibilidad en Internet. En ese escenario, identifico un entusiasmo sincero que nos moviliza y que quiero reivindicar, frente a un entusiasmo impostado, que es el que hoy caracteriza a muchas personas que, sabiendo que el mercado funciona así en el contexto cultural, fingen ser los más entusiastas y los que están dispuestos a trabajar más por menos, convirtiendo el escenario laboral en un escenario no sólo precario sino cargado de perversión y de desigualdad.

Os podría hablar muchísimo sobre esto, pero digamos que este es el punto de partida. Para quienes estéis en el contexto académico, es más que nunca urgente una lectura crítica y una verbalización de esa impostura. Para quienes estamos en los contextos creativos, el libro observa no solamente la precariedad laboral y económica, sino que también apunta a esa otra precariedad, que es seña de época y que tiene que ver con una vida donde las categorías que predominan son la velocidad, el exceso, la caducidad; donde lo desechable y lo prescindible marcan la cultura contemporánea. Autores como la pensadora y artista Hito Steyerl, y otros que están en el libro, advierten sobre ese peligro que tiene la precariedad para la cultura. Leedlo y comentamos por email o en otra ocasión.

José Jurado: Un millón de gracias por invitarnos a reflexionar esta tarde, Remedios.

CLARA USÓN Y ANTONIO OREJUDO

La transición, contada por sus hijos

Clara : Empiezo yo, aunque Antonio se lo ha preparado mucho más. Sólo quiero deciros que no nos vamos a presentar el uno al otro porque soos extraordinariamente jóvenes y casi no tenemos pasado. No tenemos ninguno de los dos ni 60 años. Y, en realidad, todo lo que tenemos que decir sobre nuestro pasado y nuestro currículo está en esas novelas de las que vamos a hablar y si ahora lo contamos nadie las va a comprar ni las va a leer, así que hemos dedicido de mutuo acuerdo no presentarnos. Él es Antonio, yo soy Clara, y vamos a hablar de nuestros libros.

Antonio Orejudo: Buenas tardes. Antes de empezar (es de bien nacidos el ser agradecidos), muchas gracias a la Fundación Caballero Bonald, a Pepa Parraque lo ha organizado todo maravillosamente-; nos estamos sintiendo (quiero hablar en nombre de todos mis compañeros) muy bien tratados y estamos impresionados de la afluencia de público. Muchísimas gracias a todos los trabajadores de la Fundación, a Ricardo, que me vino a buscar, a todos.

Aunque parezca que no lo hemos preparado, llevamos todo el día preparando: nos hemos reunido varias veces. Los dos hemos escrito dos novelas que pueden incluirse en este ciclo de "Novela y vida" porque, efectivamente, son novelas y, efectivamente, tratan de nuestras respectivas vidas en mayor o menor medida.

Yo quería hacer una breve introducción contestando a la pregunta de por qué ahora de repente esta explosión de novelas en primera persona. No me gusta llamarlas "biografias": prefiero hablar, de una manera un poco más aséptica, de textos escritos en primera persona. No es una cosa nueva en la historia de la literatura, pero ¿tienen alguna peculiaridad los libros escritos en primera persona por nuestra generación? En ese sentido, me quiero referir en particular a *El asesino tímido*, la novela de Clara .

Tengo un hijo de 20 años que ha decidido sabiamente no seguir el trabajo de su padre y se dedica exitosamente a los negocios. Cuando tenía 10 años encontró en Internet una página web en China en donde vendían camisetas de la NBA a mitad de precio.

¿Les interesa lo que les estoy contando? Pues ahí tienen una primera respuesta a la pregunta de por qué últimamente asistimos a una explosión de novelas en primera persona. Pero voy a seguir con la anécdota, luego retomo esto.

Mi hijo, desobedeciendo a sus padres, humanistas, profesores de literatura los dos, que le aconsejaban compartir con sus amigos el descubrimiento, compró una partida de camisetas de basket en China, las revendió a sus compañeros del colegio e hizo su primer negocio. Ahora piensa en cómo hacerse millonario. Yo le digo que, mejor, empiece a pensar en abrir una cadena de asilos, porque dentro de 20 o 30 años, toda esta generación a la que pertenecemos Clara y yo, seremos viejos y tendremos necesidad de cuidados, de andadores, de pañales... Y somos muchos los nacidos en los años 60, como para que haya un buen nicho de negocio. Se lo repito una y otra vez a mi hijo.

¿Por qué traigo a colación esta anécdota? Porque nuestra generación, que ha sido poco significativa en la construcción del país en los últimos 40 años, sin embargo sí que creo que ha tenido una influencia notable en las tendencias comerciales del país. Esa campaña que todos conocemos de la vuelta al cole, que todo comienza en septiembre, creo que empezó cuando empezamos nosotros a ir al colegio. El negocio de la enseñanza concertada, por ejemplo, comienza también entonces. La sobrevalorada movida madrileña, de la que podemos encontrar correlatos en todas las ciudades de España, corresponde a la edad en la que nosotros nos convertimos en jóvenes, salimos a tomar copas por ahí, y se crea un nuevo nicho de negocio. Y el concepto de trabajo basura, incluso las empresas de trabajo temporal, nacen a mediados de los 80, precisamente cuando nuestra generación, tan numerosa, sale al mercado laboral y no encuentra trabajo. De alguna manera, nosotros no hemos participado en la construcción política del país, pero el hecho de ser muchos y de ir accediendo a los diferentes servicios sociales y de todo tipo ha ido marcando las tendencias comerciales del país.

Yo creo que el auge de los libros escritos en primera persona es también el resultado de la llegada, la afluencia de nuestra numerosísima generación, no ya a la literatura, sino a esa edad de la mitad de la vida, los 40 0 50, donde es normal echar la vista atrás y hacer balance. Como somos tantos, el resultado final es una explosión notable de este género, que no es nuevo, de la narración de uno mismo en primera persona. ¿Es esta la única explicación del aparente auge de la novela escrita en primera persona? Evidentemente, no. Es un factor pero no el único. Hay más. Se me ocurren algunos.

Una sensación de agotamiento, tanto en los lectores como en los escritores. Una sensación de agotamiento al escribir novelas que comiencen, por ejemplo:

> "Bruno salió de la posada. La aurora teñía con sus pétalos de rosa un cielo que parecía a punto de reventar en una sinfonía de colores imposibles. ¿A dónde

iré?, se preguntó Bruno con una indolencia impropia de su carácter resolutivo y desenvuelto..."

Esto ya no es satisfactorio para un escritor. Ni siquiera es satisfactorio para los lectores: los lectores se encuentran saturados de un tipo de novela que yo diría escrita por escritores para escritores, y que ha sido el modelo prestigioso de narrativa en los últiimos 40 años. Estoy hablando de esa densa novela centroeuropea, estoy hablando de Bloch, de Musil, de Thomas Mann, del modernismo anglosajón de Faulkner, estoy hablando de Joyce, de esa estética que prefiere a Faulkner antes que a Carson McCullers, por ejemplo. Hay una sensación de agotamiento e insatisfacción en los escritores y en los lectores: una sensación de que es una literatura que escriben los escriotres para los escritores, que no es útil (en el sentido más humanista de la palabra: que no sirve para vivir). Hay una sensación de que la ficción tradicional (este párrafo un poco paródico que he leído) esconde dentro de sí el germen de la impostura. Ficción, ficción, ficción, ficción... Todo es ficción. El comunismo ha resultado ser una ficción, Marx era una ficción, Freud era una ficción, la revolución es una ficción. La ficción es también una ficción.Y ante este panorama de empacho absoluto, como ha ocurrido siempre en la historia de la literatura, los escritores y también los lectores vuelven su cabeza no sé si a lo único que parece un poco más fijo y más seguro, el yo, la construcción del yo.

Ya digo que no es la primera vez que esto ha ocurrido en la literatura. Hacia 1550 más o menos, los lectores también estaban hartos de la ficción, ficción, ficción... No había nada más. Había ficción caballeresca, unos libros increíbles protagonizados por caballeros, unos libros de pastores también increíbles, que solamente necesitaban tocar la flauta y enamorarse, o novelas de enamorados que emprendían viajes interminables, se perdían, se separaban y luego volvían a encontrarse. Y en este ambiente, allá a mediados del XVI, de empacho absoluto de ficción, donde los lectores estaban cansados de un tipo de narración que ya no les hablaba de su propia vida, que ya no servía para vivir, ¡pumba!, aparece una novelita escrita por un pregonero de Toledo que se llama Lazarillo de Tormes, en donde el yo irrumpe de una manera brutal contando lo que la gente estaba pidiendo a gritos desde hacía años, y es que les contaran cosas útiles, cosas que aparecían en la vida, cosas que reconocían y veían todos los días en la calle con sus propios ojos.

En las charlas a las que hemos asistido últimamente he tenido la sensación de que se hablaba de vida pero poco de literatura, y me producía una cierta insatisfacción y una cierta desazón. Me han dado ganas -lo que pasa es

que soy un poco tímido para intervenir cuando formo parte del público- de decir a alguno de mis compañeros que la sinceridad no es un valor literario. O, dicho de otro modo, que la sinceridad en el arte y la literatura no consiste en decir la verdad. Preguntarnos por la sinceridad de un libro creo que es tan improcedente y tan absurdo como preguntarnos por la sinceridad de un cuadro. ¿Es sincero un bodegón de Madrazo, son sinceras las Meninas? La sinceridad en el arte y en la literatura consiste básicamente en que el escritor se crea lo que está escribiendo y, sobre todo y mucho más importante, que sea capaz de que el lector se crea lo que él está escribiendo. ¿Y cómo se consigue esa credulidad en los lectores? Pues no nos volvamos locos: mediante el orden de las palabras. Si yo hago una fotocopia de un libro de, pongamos, Dan Brown, y un libro de, pongamo, Clara , lo que veo ahí es exactamente el mismo objeto, una cuartilla blanca con una serie de signos impresos. No hay nada diferente en una y en otra. Ahora bien, cuando leo el modo en el que Dan Brown ha ordenado sus palabras no siento nada; y cuando leo el modo en el que Clara ha ordenado las suyas, sí siento que hay una verdad. Por eso probablemente Clara no comienza su novela de la siguiente manera:

> "Sofía abrió los ojos. La luz, tamizada por los vaporosos visillos que apenas cubrían la ventana, se filtró por sus pupilas evaporando los restos del sueño y devolviéndola a la realidad de su cuarto juvenil. Algunos peluches, restos de su infancia recién abandonada, parecían observarla como si hubieran vigilado toda la noche la placidez de su sueño."
> No. No. Mierda.

Clara comienza su novela de esta manera:

> "Fui joven en una época en que el futuro parecía también joven y nuevo, no una mera prolongación de años tristes que se arrastraban y olían a polvo y encierro. Mis contemporáneos y yo estábamos convencidos de que nuestras vidas serían mejores, más prósperas, más libres que las de nuestros padres, de quienes renegábamos, de los que nos avergonzábamos, como si fuera su culpa haber crecido y vivido bajo la dictadura. Los jóvenes no temen a la muerte, o no les preocupa, la saben lejana, es algo que llegará, sin duda, pero no les acaecerá a ellos, sino a los seres incoloros y dóciles en que se habrán transformado por el paso del tiempo, tan similares a esos padres que les repugnan; los jóvenes, si tienen miedo a algo, es a dejar de serlo, a convertirse en adultos con ataduras, rutinas, responsabilidades, de ahí proviene la urgencia y el ahínco y la pasión

que ponen en ser jóvenes, en dedicarse a eso, a disfrutar y alargar cuanto puedan las prerrogativas de una edad llena de posibilidades y nuevas experiencias y casi, casi, sin obligaciones. O al menos así viví yo mi juventud, así la vivió mi generación. Queríamos divertirnos, queríamos ser modernos (por contraposición a nuestros padres, esos hijos de Franco, a quienes llamábamos "viejos"), queríamos probarlo todo, ¡queríamos ser europeos!, y no, no teníamos ningún miedo a la muerte, nos daba la impresión de que nuestra juventud nos hacía invulnerables, pero la vida nos sorprendió alternando los funerales de nuestros amigos con los de nuestros abuelos."

El efecto es radicalmente opuesto. Yo empezaba esta charla contándoles una anécdota en primera persona, y de nuevo la primera persona vuelve a captar la atención de nuestro auditorio, de nuestros lectores, porque la vieja manera de contar nos resulta insatisfactoria a los escritores y también a los lectores.

¿Y cómo es nuestra generación, la que escribe estos libros y está protagonizando este renacimiento de los libros escritos en primera persona? Yo soy profesor de literatura y los profesores siempre buscamos comunes denominadores a los fenómenos un poco dispersos. ¿Cómo es esta generación? ¿Cuál es el común denominador, qué compartimos Clara y yo, y muchos de los compañeros que tenemos aquí? Pues creo que son libros escritos por una generación cuya transición biológica coincide con la transición política. Cuando hace unos meses Pepa (Parra), Clara y yo pensábamos en esta charla y en el modo en que íbamos a titularla, yo, muy en mi línea un poco desmesurada, les propuse titularla "El nacimiento de las instituciones democráticas y del vello púbico en la década de los 70, contada desde la corrupción política y la decrepitud biológica". Y eso es exactamente lo que estamos haciendo. Nos parecía un título básicamente un poco largo, y lo desechamos. Pero, fuera de bromas, esta coincidencia del yo en todas sus dimensiones (espirituales y corporales, sexuales, puramente físicas -esta mañana se hablaba aquí del intestino; pues bueno, también del intestino-) y de España está en el común denominador de todas estas novelas. La idea que creo que subyace en muchas de las novelas de escritores de mi generación que han utilizado la primera persona para hablar *aparentemente* de sí mismos (subrayo lo de aparentemente) es "hablar de mí es hablar de España; hablar de España es hablar de mí". O, dicho de otra manera, "no puedo hablar de mí sin hablar de España; no puedo hablar de España sin hablar de mí". Por eso el libro de Clara , por eso también el libro de Manuel Vilas, son dos libros que no voy a decir que son desesperados (es una palabra gruesa), pero sí desesperanzados. Se escriben no diré desde el final de la vida,

pero sí desde un momento de la vida en donde la frustración y la insatisfacción son mayores que la satisfacción y la felicidad. Se escribe desde una sensación de fracaso vital, pero no porque Vilas o Clara hayan fracasado, sino porque cuando uno mira su vida desde los 50 años la sensación es siempre agridulce. Una amiga mía decía: "Da igual lo que seas en la vida, que seas rico o pobre, que te haya tocado la lotería, que hayas hecho cualquier cosas... Da igual. Cuando cumples 50 años y miras atrás, te das cuenta de que te has equivocado en todo". Esa es un poco la sensación desde la que creo que se escriben estos libros, desde la de haber fracasado. Y también desde un país que no es el que esperábamos que fuera, en 1975 o 1978, cuando muchos de nosotros empezamos a tener una conciencia política. Lo comentábamos antes ahí afuera. Hemos visto hoy, 25 de octubre, a un vicepresidente ingresar en la cárcel de Soto del Real... Escribimos desde una sensación vital de frustración y desde un país que no es el que nos gustaría.

Y, por último, quisiera subrayar también algo de lo que no se habla mucho, y es que estos libros son generalmente violentos; y en particular el de Clara y el de Vilas. No digo que sean extraordinariamente violentos, pero sí contienen violencia, no hacia afuera, sino hacia adentro. Es una violencia autoinfligida. El de Clara se llama *El asesino tímido*. El título viene de una cita de Cesare Pavese: "Los suicidios son homicidios tímidos, masoquismo en vez de sadismo". Yo creo que tanto la narradora de Clara como el narrador de Manuel Vilas se hacen a sí mismos lo que querrían hacer al mundo, o lo que querrían hacer a su país, a España. A mí me parece, por ejemplo, que la de Vilas es la novela de un terrorista que decide activar su chaleco de explosivos en un descampado antes que hacerlo en una estación plagada de gente. Revienta su chaleco de explosivos, se revienta por dentro, y nos muestra las entrañas: "Esto es lo que había". Y la narradora de Clara hace una cosa parecida. Un poco más sutil, pero parecida. Arrojaría por el balcón a su propio país, o al mundo, pero prefiere arrojarse ella. O siente una cierta fascinación por esa actriz de los 70, Sandra Mozarowsky, que se tiró o la arrojaron, pero en todo caso cayó despeñada. Pero, como decía antes, esta sensación de verdad, de sinceridad, de reventamiento íntimo, de muestra de vísceras, es un orden de las palabras. Tanto las páginas de Clara como las de Vilas son impolutas, no hay ni una tripa. ¿De dónde me viene la sensación de que Vilas se explota a sí mismo y de que la narradora de Clara querría tirarse por la ventana? Me viene de un orden de las palabras, de una retórica, de una manera de escribir, de un oficio.

He pensado en por qué tengo la sensación de que los libros de Clara y de Vilas, y muchos de los libros de los que se ha hablado aquí, son libros

sinceros. Una de las cosas que más me gustan de las novelas de Clara es su dispersión discursiva, que da a entender que hay una especie de precariedad compositiva voluntaria, es decir "hago lo que puedo con lo que tengo". Wittgenstein se relaciona con Sandra Mozarowsky, con Pavese, con la heroína, con la madre... El relato tradicional se mezcla con el relato autobiográfico... Uno tiene la sensación de que quien está escribiendo ese libro, la voz que nos lo está contando, está tratando de reconstruir una identidad con los cascotes que han quedado después de la explosión. Y esa disposición aparentemente descuidada, ese discurso aparentemente caótico, tanto en el texto de Clara como en el de Manolo Vilas, contribuye mucho a ese efecto de sinceridad, al que tienen los lectores de que aquello que se cuenta se está haciendo casi delante de sus propios ojos, que quien lo está contando no se dirige a otros escritores sino a sus "hermanos", a sus semejantes.

Esta es la lectura que yo hago del auge de este género, que no es nada nuevo, y en particular de la novela de Clara.

Clara : Creo que voy a empezar discrepando para dar un poco de ambientillo (hemos dicho que nos íbamos a pelear): discrepando para acabar por concordar. En mi caso, voy por libre, quizá por ser mujer (y por cierto, quiero agradecer a Marta (Sanz) y a Pepa (Parra) que hayan invitado a tantas mujeres, porque lo habitual es que haya una o dos, por aquello del qué dirán, pero aquí estamos un montón y una se siente acompañada, porque la experiencia es diferente, y luego hablaré de eso: la transición vivida por un hombre y la transición vivida por una mujer).

No hubo ninguna noción, en mi caso, de que el lector estuviera fatigado de un tipo de literatura, porque convivimos con tantas literaturas ya... Lo de las tendencias era muy francés. La verdad es que la novela tradicional sigue funcionando: el folletín es lo que más vende, eso no ha cambiado. En realidad creo que estamos hablando de escritores que leen, que están cansados de un tipo de libro y creen, creemos, que tenemos que salirnos, que no vamos a escribir como Faulkner, e intentamos buscar un método nuevo (que acaba siendo el de siempre). En mi caso, por primera vez hablo de mí misma, cosa que pensé que nunca haría. Cuando leí *Lección de anatomía*, me quedé asombrada por la valentía y por el impudor, que me parece maravilloso, pero pensé que yo sería absolutamente incapaz de hacer eso. Al cabo de un tiempo, acabé haciendo algo parecido pero no fue por una decisión, sino buscando una historia. Tanto los libros que he leído como las personas que he conocido o los acontecimientos que me han sucedido son una parte de mi vida (y ahí vamos con lo de *Los cinco*

y yo, porque me parece que a Antonio le sucede igual, que somos muy lectores, que la lectura es parte de nuestra experiencia). Yo no veo diferencia entre ficción y realidad, o poca. Mi vida es en gran parte los libros que he leído. Supongo que para ti también es así: los libros de *Los cinco*, Enid Blyton... Entonces, yo andaba buscando una historia y me encontré con Sandra, y al hacerlo me encontré con la Transición, con el pasado. Transición es pasar de un estado a otro, pero nuestra generación (y ahí sí concuerdo contigo en lo que decías) se ha quedado en ese estado muchísimo tiempo, y ahí seguimos, no hemos llegado nunca, porque tampoco este país ha acabado la Transición. Estamos todavía yendo. Entre la dictadura y la democracia plena, ahí nos hemos quedado, congelados. Somos como los jóvenes perpetuos, que resulta que nos vamos a jubilar pero nunca hemos sido del todo responsables. Quizá por eso no hemos sentido el deber cívico de cambiar la sociedad o mejorarla. Hemos sido jóvenes muchísimos años, todos los que hemos podido. La nuestra es la generación que inauguró eso que hoy podemos ver en los periódicos: "un joven de 35 años...". En la época de mi padre eso era impensable: con 35 años tenía cinco hijos. Y fuimos nosotros quienes inauguramos esa idea de prolongar la juventud hasta extremos insospechados. El presente es como madera que vamos quemando, dejamos ahí unas cenizas que son el pasado y pensamos que lo mejor está por llegar. Nos estamos preparando para ese futuro que va a llegar para justificar nuestra existencia. Pero llega un momento en el que te dices "¿qué edad tengo yo? Pues lo que me espera no tiene ya pinta de ser esplendoroso, lo que me espera es el asilo". Entonces te planteas que lo mejor ha debido de pasar. ¿Y qué fue? Entonces una da la vuelta atrás.

Cuando estaba escribiendo mi novela sobre esta época, decidí hacerlo en primera persona porque una persona amiga a quien le conté lo que me había pasado (que fueron muchas cosas, por eso me he utilizado como personaje, autoinfligida) me dijo: "Hasta una puta de las Ramblas diría que eres una mujer con pasado". Y ahí pensé: "Pues sí, tengo un pasado, mira por dónde, yo que andaba pensando que no tenía vida ninguna, que mi vida eran los libros... Al final, con todas mis equivocaciones, he conseguido armarme un pasado del que puedo hablar. Pues lo voy a usar".

Yo me he tratado a mí misma como un personaje. Tú has hecho lo mismo. Cuando salió el libro de Antonio (yo estaba escribiendo mi novela) todo el mundo hablaba muy bien de él, y tuve la cautela de no leerlo, porque estábamos hablando del mismo periodo, somos casi contemporáneos y pensé que habría puesto esto, esto y esto y ya no lo podría hacer yo. Con lo cual, postergué la lectura hasta acabar mi novela. Y, en efecto, hice muy bien, porque

hay muchas cosas que tenemos en común y, si lo hubiera leído antes, conscientemente ya no habría podido contar cómo fue eso de ser niño en la época de Franco y estrenar la juventud con la democracia.

Me llamó la atención que habíamos leído los mismos libros. Tenemos cosas en común. Yo paso de una cosa a otra en la novela, parto del caos y pretendo organizarlo, darle la ilusión de sentido que no tiene la vida. Tú haces algo parecido: vas de aquí para allá, empiezas hablando de ti, del colegio, de *Los Cinco,* no sabemos que tienen que ver con tu padre, con tu amigo, con Rafael Reig..., pero una está pensando "¿será verdad lo que está contando este animal?". No puede ser verdad, pero te lo crees. Se produce esa incomodidad, que a mí me gusta, y con la que algún lector se puede sentir estafado. "Si no es verdad lo que me estás contando, ¿por qué pones tu nombre?" Para mí eso es lo que significa la ficción, que no sepas qué es verdad o mentira. La ficción es otro tipo de verdad.

Los Cinco también fue una lectura mía, pero aparte (y habrá aquí contemporáneas mías y gente más joven que puede decirlo) había libros que solo leíamos las chicas. Y ahora podemos hablar de la Transición vivida por un chico y por una chica. Estaban otros libros de Enid Blyton, que era una mujer prolífica (debía de tener "negros" -aunque no se puede decir así-, porque no podía publicar tanto): los Torres de Mallory y la gemelas O'Sullivan. Eran nuestros referentes, no teníamos otros. Antonio no habla de ellos porque él no los leía, los chicos no los leían. Nosotras sí leíamos libros que leían los chicos (también estaban los de Guillermo), teníamos esos referentes masculinos, pero referentes femeninos habia muy pocos. Cuando yo leía una novela, me identificaba con el protagonista, no ibas a identificarte con la tonta que le estaba esperando para hacerle la cama. Y en esos otros libros las chicas sí tenían un protagonismo. Estamos hablando de personajes de los años 40 que, en la España franquista, parecían libres, transgresores. A mí me daba envidia. Le decía a mi madre: "¿Por qué no me llevas a un internado?", y ella me respondía: "¿Para qué vas a ir a un internado? Si tú no suspendes...". Y yo, que me aburría, pensaba que en los internados se pasaba muy bien. Esa referencia que tenemos del mundo anglosajón como el paraíso está en tu mitificación de *Los Cinco*. La visión de los chicos es la complementaria, cómo las clasificaban, la aproximación... Pero, y ahora estoy hablando de mi novela, cuando revisé no sólo mi vida sino también la de mi madre (porque tiene mucho de reflexión sobre las relaciones con mi madre, que eran muy malas hasta que hizo algo extraordinario por mí y no sólo me reconcilié con ella, sino que este libro es un poco un homenaje), la comprendí, y a las mujeres de su generación. Y comprendí que el

franquismo fue espantoso, pero especialmente cruel con las mujeres. Se ensañó con ellas. Los hombres no sois conscientes de eso. El hecho de que hasta el año 1977 una mujer en España (hablo de la etapa franquista, en la República era diferente) no pudiera abrir una cuenta corriente, pedir un pasaporte, viajar al extranjero, abrir un negocio, comprar un piso, sin el permiso paterno o marital, es extraordinario. Yo ya tenía muchos años entonces. No sólo éramos ciudadanas de segunda: éramos propiedad del padre o del marido, subordinadas a un hombre. Tiene que ver con lo que ha comentado antes Remedios (Zafra). Mi madre, que perteneció a una familia de clase media, pudo estudiar, y se hizo la ilusión de que podría llevar una vida distinta a la de su madre, más interesante, que iba a poder trabajar... Se casó, como todas. Se casó virgen con el hombre del que estaba enamorada, escapando de la autoridad paterna, creyendo que iba a encontrar la libertad, y se encontró con que se había cambiado un objeto por el otro. Como ella, tantas. No había anticonceptivos, ni aborto, ni separación... La Dictadura imponía la vida, pero a las mujeres es que no les daba otra opción: una mujer española de la época de Franco tenía que casarse y tener hijos; si no, era una fracasada. Aceptar aquel papel secundario es espantoso.

Cuando leía tu novela, Antonio, me hizo mucha gracia la rivalidad entre tú y Rafael Reig. Te he preguntado hoy y me has dicho que era impostada, que te la has inventado para la novela. Porque (hablamos de la impudicia virtuosa) tienes pudor de hablar de ti mismo, y bien. A través del personaje de Rafael Reig y de otros, en tu novela tú de alguna manera te disminuyes. Es como si te permitieras hablar de ti mismo pero si te ríes de ti. ¿No es así?

Antonio Orejudo: A ver... Como he dicho antes, la sinceridad de un libro no depende de que se diga la verdad, es que no tiene nada que ver. Yo no sé cuánta de la información que tú cuentas en *El asesino tímido* es verdad, pero es que no me importa. No me parece relevante esa discusión. Puede ser divertida si salimos a tomar una caña, pero cuando hablamos de literatura me parece irrelevante si su madre hizo esto o no, si ella conoció a Sandra Mozarowsky. De lo que se tiene que hablar es de cómo ha conseguido Clara , o mejor dicho la narradora de Clara , que a mí eso me parezca una confesión a tumba abierta que refleja muy bien los años 70 desde una perspectiva femenina. Me lo creo, Y eso no sale, es mi gran protesta al asunto. Se corren riesgos si no hacemos hincapié en que un texto literario, o un texto en general, es un artefacto de una complejidad extrema, incluso cuando no tenemos ninguna intención de publicarlo. Incluso cuando escribimos "querido diario: hoy he sido muy feliz. Me he levantado, he hecho los deberes...". Incluso cuando escribimos eso, estamos

sometiendo nuestra experiencia a una complejidad retórica de la que no somos conscientes. No digo ya el trabajo y el oficio de un escritor o escritora, en pijama en su casa, dándole vueltas a lo que en sus orígenes fue sin duda alguna una experiencia personal. Pues claro. ¿Cómo no va a serlo? ¿De dónde salen los materiales de un escritor si no de la experiencia personal? Ahora, claro, el concepto "experiencia personal" no podemos limitarlo única y exclusivamente a "lo-que-me-pa-só". La experiencia personal es lo que yo quiero, lo que yo deseo, lo que yo temo, lo que yo quise haber sido, lo que yo he leído, lo que me han contado, lo que yo he soñado... Eso es la experiencia personal. Naturalmente que cuando uno escribe acarrea materiales de su experiencia personal. ¿De dónde, si no?, ¿de la güija?

Clara : No has respondido a la pregunta.

Antonio Orejudo: ¿Cuál es la pregunta?

Clara : La pregunta es por qué te produce tanto pudor tomarte a ti mismo en serio cuando escribes sobre ti.

Antonio Orejudo: Me produce pudor tomarme a mí mismo en serio, en general.

Clara : Cuando no nos ve nadie, nos tomamos en serio, y hasta somos trágicos.

Antonio Orejudo: Cuando escribí *Los Cinco y yo,* no tenía ninguna intención de hablar sobre mí mismo. Yo quería hablar de un grupo humano, de una generación que normalmente no aparece ni aparecerá nunca, ni en los libros de Historia, ni en los manuales de Literatura... Aparece fundida con lo que yo llamo en el libro "mis hermanos mayores", los que han nacido en los años 50, incluso en los 40. La generación de Felipe González, digamos. Demasiado jóvenes para ser padres míos, quizás un poquito viejos para ser mis hermanos... Pero podrían serlo. Nosotros somos un vagón de cola, mal colocados, sin un papel histórico definido. Éramos demasiado jóvenes para participar activamente en la Transición política y demasiado viejos ya para el siguiente movimiento político y social que fue el 15M. Nos pilló a medio camino entre uno y otro. Y al mismo tiempo, como decía al principio, hemos tenido cierta influencia en el devenir del país. No por nuestro papel activo sino porque somos un montón de individuos. Los colegos estaban llenos y apareció la enseñanza privada concertada. Salimos de copas, los bares estaban a rebosar: la movida madrileña y en

todas las ciudades. Nos haremos viejos y, ya le he dicho a mi hijo: "ahí hay un gran nicho de negocio; pon una cadena de asilos de ancianos y te vas a forrar". Es decir, que no hemos tenido un papel activo en la construcción de país pero, al mismo tiempo, el país ha ido funcionando porque entrábamos al mercado un caudal enorme de personas. Entonces, me preguntaba por esta generación, numerosa pero al mismo tiempo fofa, amorfa, sin ninguna sustancia identificatoria. De todas las generaciones, hay un porcentaje (no sé si el 1, el 2, el 3%, eso sería interesante estudiarlo) que se dedica a la literatura, que decide redimirse, salvarse por la literatura. Como nosotros somos tantos, ese tanto por ciento implica un montón de nuevos escritores. Somos muchísimos los que en su momento fuimos "la nueva narrativa española". Y si uno echa un vistazo a cuáles son las líneas de fuerza de esa generación, que sí podemos encontrar más o menos en generaciones anteriores, hallamos en la nuestra precisamente esa diversidad y esa heterogeneidad que hacen tan difícil a un profesor encontrar el común denominador que, como os decía antes, siempre buscamos los profesores de literatura para comprenderla un poco mejor. Cuando alguien estudia nuestra literatura, le cuesta trabajo, porque los escritores de nuestra generación somos como los yogures del supermercado (y no es una comparación gratuita). Uno va al supermercado y encuentra "yogur natural biobífidus con motitas de chocolate", "con cereales", "para celíacos", etc. Cada consumidor tiene su yogur. Nosotros somos un poco parecidos: cada lector tiene su preferencia literaria y nosotros vamos a llenar ese nicho. Probablemente la razón de nuestra heterogeneidad se deba a que en estos últimos 25 años en el panorama literario español han ocurrido cosas que lo han puesto todo patas arriba. Una de ellas es la llamada globalización, es decir, el triunfo absoluto del capitalismo y la entrada del mercado con sus reglas impiadosas en en el terreno de la literatura. No sé si por primera vez, pero los escritores de mi generación empezamos a pensar en la literatura términos de oficio, de producción y de mercado. Probablemente, ahí habría que buscar una de las razones por las que existe tanta especialización entre nosotros. No hay una idea fuerza, no hay una escuela...

Clara : Pero, ¿por qué te preocupa?

Antonio Orejudo: No me preocupa en absoluto, sólo lo estoy describiendo.

Clara : La idea de que una generación tenga que tener unos signos de identidad parecidos es una construcción posterior de profesor de literatura, que no se corresponde con la realidad. Lo que me llamó a mí la atención cuando leía tu

novela (y volvemos al punto de vista femenino/masculino) era esa idea de la literatura como una carrera, como un llegar, un triunfar, un ver obstáculos en la generación de los mayores. Y me llamó la atención porque las mujeres estamos como al margen, estamos aisladas, vamos cada una por nuestra cuenta, no nos metemos en las generaciones porque son siempre de hombres. La idea de ser escritora ni se me pasaba por la cabeza porque era una cosa "de hombres", y en España en particular. Hablabas de hermanos mayores y yo, esa sensación de que me hayan hecho tapón, no la tenía. Es que son todos tíos. No hay una mujer en el lugar de los hermanos mayores porque a las mujeres no les dejaron. Aún vams muy despacio. Lo que tú decías esta mañana de que para nosotras Franco no se había muerto... No; sigue ahí, en gran medida, y ya hemos visto que aún no lo acabamos de enterrar, porque España es todavía un país muy machista. No sólo en el campo de la literatura, en el que siempre hablamos de generaciones de hombres, las escritoras son seres raros, dispersos, hablan de nosotras como *literatura femenina* -que es como hablar de *odontología femenina* o *arquitectura femenina*- y de que es "otra mirada". Hasta hace muy poco, y todavía ahora, dicen que los libros de escritoras los leen otras mujeres. Nos ha pasado a todas, que viene un señor (ahora cada vez menos) y te dice: "Este libro es para mi mujer" o "mi mujer ha leído tu libro y le ha gustado mucho". La generación de tus hermanos mayores (y no vamos a decir nombres), Antonio, esos no leen a mujeres ni aunque los maten. Al menos no a españolas. Anglosajonas, puede, pero españolas no. Quizás eso nos libera, o al menos a mí me libera. No pertenezco a ninguna generación, no me identifico. Tú y yo tenemos más o menos la misma edad, hemos vivido experiencias parecidas, pero yo me considero representante de esa generación pero no en tanto en cuanto escritora. A ver, pienso, desde el punto de vista del realismo, que a Tolstoi o a Chéjov no los voy a mejorar: lo único que puedo hacer es aprovecharme de que están muertos para reflejar este periodo de vida que conozco y del que ellos no pueden hablar, que lo harían mucho mejor que yo.

Los de nuestra generación dimos mucho que hablar (porque fue la de la movida y la de los yonquis, tenemos muchos amigos muertos, y eso no es tan habitual), pero hay pocos cronistas de esa generación. Quizás es porque provocamos tal cataclismo, fuimos una generación de suicidas, que fue como tierra quemada. Luego nos incorporamos, tarde...

Antonio Orejudo: Estoy de acuerdo en que no hay cronistas de esa generación pero la razón no creo que sea la de los muchos muertos, sino que no hay una sensación de generación. La pregunta es: ¿formamos una comunidad los hom-

bres y mujeres nacidos en los 60 con relación a la Transición? Sí. En el título ese chisposo y grotesco que manejamos en algún momento para esta charla, se expresa muy bien los que tenemos en común hombres y mujeres españoles que nacimos en los 60, y es que nuestro cuerpo y nuestra mente se transformaron al mismo tiempo que lo hacía el país. Insisto: esa es una de las razones por las que muchos de vuestros libros (yo no me incluyo ahí) coinciden.

Clara : Pues tu libro tiene mucho que ver con eso. Por ejemplo, cuando a través de Rafael Reig les das a Los Cinco una vida posterior, resulta que son arquetipos de la Transición, y a mí eso me gustó mucho. De alguna manera estás hablando de tu generación por persona interpuesta, por unos personajes totalmente ficticios.

Antonio Orejudo: Sin duda. Y el recurso es muy parecido al tuyo, sólo que tú no utilizas unos personajes literarios, sino un personaje todavía más pop: Sandra Mozarowsky...

Clara : Que es representante de nuestra generación... Hemos hecho algo parecido, porque los dos tenemos ese mismo pudor a hablar de nosotros y utilizamos una persona interpuesta.

Antonio Orejudo: Por eso decía que un texto como el de Vilas es un texto como en el que se explota de una manera más directa. ¡Pumba!

Clara : Es más valiente.

Antonio Orejudo: Tú eres más...

Clara : Por eso te preguntaba sobre el pudor, porque a veces lo tengo.

Antonio Orejudo: Prefieres lanzarte tú que empujar. Es una violencia más soterrada.

Clara : Hablo de mí pero no hablo de mí, como tú. Tenemos muchas cosas en común. Entre ellas el miedo a volar. Cuando leí tu novela, hablas de un amigo del colegio (absolutamente ficticio, pero yo me lo creía), biólogo, que trabajaba en una compañía que inventó la parabiosis, una cosa maravillosa, y que además inventó un producto que evitaba el miedo a volar. Y, cuando lo leí, me ilusioné

tremendamente y me dije: "lo voy a llamar a ver cómo puedo cnseguir esto". Sabiendo que era mentira, que era ficción, que se lo había inventado, me hizo una ilusión... Se lo pregunté con la esperanza de que me dijera que era verdad.

Antonio Orejudo: Pues eso es probablemente lo único cierto de todo el libro.

Clara : (Risas)

Antonio Orejudo: ¿Te identificas con lo que te he dicho antes de que tu novela es violenta?

Clara : No. No lo creo.

Antonio Orejudo: Se titula *El asesino tímido*, ¿eh?

Clara : Pero es un juego de palabras, es un oxímoron. Un asesino se supone que no ha de ser tímido, y por eso me gusta: la contraposición de ideas. Asesino y timidez parece que sean ideas que no se puedan unir. Además, yo ni siquiera soy asesina tímida, porque estoy aquí, ¿verdad? Hablo del suicidio porque es una obsesión que tengo desde siempre, en todas mis novelas se suicidan uno, dos, o tres o cuatro... Y ahí explico por qué.

Antonio Orejudo: Pero no es violenta...

Clara : No es violenta porque el conflicto...

Antonio Orejudo: Pero cuando yo hablo de violencia, déjame que te precise, hablo de violencia hacia dentro. Te la infliges tú a ti misma; bueno, no: tu narradora a sí misma.

Clara : En el mismo sentido en que tú, innecesariamente también, te disminuyes con esa falsa rivalidad con Reig. Tenemos ese pudor similar. No tenemos impudor virtuoso sino pudor vergonzoso. Hablamos de nosotros pero nos cuesta hacerlo en serio.

Algunas veces se cuenta algo trágico. Todo conocemos el celebérrimo inicio de *Ana Karenina*: "Todas las familias felices se parecen, pero las infelices lo son cada una a su manera". Y a continuación no nos endosa 1.500 páginas de una familia feliz, porque eso no habría quien lo leyera. La felicidad

no interesa si no es autosatisfactoria. La felicidad no vende; nos gustan la desgracia, los conflictos. En ese sentido, con absoluta frialdad, me he utilizado a mí misma, porque tenía cosas que contar, había algo de confesión... Pero tú has hecho lo mismo contigo.

Antonio Orejudo: Yo niego la mayor. No me explico bien. No tenía ninguna intención (lo repito) de hablar de mí mismo. Ninguna. Hay un personaje ahí que se llama Yo, que es una cosa un poco diferente. Podría haberlo llamado John, pero decidí llamarlo Yo, consciente de que, como he demostrado al comienzo de la charla, una anécdota en primera persona capta inmediatamente la atención del público. Es un viejo truco que los retóricos romanos nos enseñaron. Y, consciente de que estamos todos ya hartos de ficción tradicional ("Bruno salió temprano de la posada..." ¿Y qué cojones hago con Bruno, por el amor de Dios), incluyo en mi título el yo: *Los Cinco y yo*. Pero eso no significa que quiera hablar de mí mismo. No tiene ninguna relación; utilizo un pronombre personal que produce un efecto que es exactamente el que yo busco.

Clara : Pero hablas de ti mismo, de tu generación.

Antonio Orejudo: En la medida en que todas mis novelas, en mayor o menor medida, hablan de mí mismo. Insisto: ¿de dónde sale el material de un escritor? Creo que estamos dando demasiada importancia a la procedencia de los materiales. Cuando oigo a un escritor hablar, a mí no me importa de dónde proceden los materiales. Me puede interesar si me tomo una cerveza con él. Pero si asisto a una conferencia, o como profesor de literatura estudio de manera más académica su obra, la procedencia de sus materiales no me interesa mucho. Me interesa más bién cómo ha podido producir determinada serie de efectos con sus libros: el orden de las palabras. Mi novela se titula *Los Cinco y yo*, pero eso no significa que hable de mí mismo. O, si hablo de mí mismo, lo hago en la misma medida en la que siempre hablo de mí mismo, naturalmente. Diré más: he sido muchísimo más impudoroso en otras novelas escritas en tercera persona, con personajes que aparentemente no tienen nada que ver conmigo, que con ese personaje que se llama Yo.

Clara : Me estás dando la razón.
Antonio Orejudo: No. Te estoy diciendo que no he hablado nunca de mí en el sentido de desnudarme.

Clara : Pero es que yo creo, como tú, que los escritores cuando nos desnudamos es con otros personajes. Yo no pondría en una novela que quería matar a mi madre. Pero a un personaje que se llame Fulanita le puedo atribuir los peores pensamientos. Por eso me asombraba la valentía de Marta, porque se atribuía a sí misma esas cosas que una tiene que disimular con un personaje. Por eso me fascinaba en *Lección de anatomía*. Yo decía: "¡Coño, lo cuenta todo! Eso para lo que yo yengo que inventar una ficción y un personaje..." Somos mucho más sinceros cuando nos ponemos una máscara que cuando nos fingimos a pecho descubierto, en una especie de comedia *stand up*. Pero entonces no decimos la verdad. Somos más sinceros, y tú lo acabas de decir, por medio de la ficción que cuando estamos utilizando el recurso narrativo de la primera persona, porque eso nos produce un cierto pudor.

Antonio Orejudo: Insistiría (pero creo que debemos ir cortando) en que la sinceridad en una obra literaria no depende de su cercanía de los hechos tal y como sucedieron sino de que el lector se la crea. El término es verosimilitud. Y la metáfora que utilizo siempre para describir el trabajo de un escritor es la del prestidigitador. Todo el mundo sabe, cuando asiste a un espectáculo de prestidigitación, que las chisteras no tienen conejos y que de los pañuelos no nacen palomas. Y, sin embargo, existe un acuerdo previo entre el público y el prestidigitador. Este dice: "Si te olvidas de cómo funciona el mundo ahí fuera y me prestas atención sólo a mí, te prometo un rato entretenido, interesante, estimulante...". Un escritor, tal y como yo lo entiendo, trabaja de la misma manera. En literatura, la sinceridad no consiste en decir la verdad; consiste en creerte lo que escribes y en que quien lo lea se crea lo que has escrito. Para lo cual se requiere un orden determinado de palabras. No hay más, creo yo.

Clara : Acabamos ya. Estoy totalmente de acuerdo contigo. Una cosa es la confesión que se le hace al cura y otra escribir una novela.

Antonio Orejudo: Incluso de la confesión que se le hace al cura habría mucho que hablar...

Clara : Lo que tenemos que conseguir es lo que decía Coleridge, la suspensión de la incredulidad. Por medio de la primera persona creamos la ilusión de que estamos diciendo la verdad aunque, como hemos comentado tú y yo, es entonces cuando somos menos sinceros en el sentido de desnudarnos. Y ya

hemos acabado.

Antonio Orejudo: Supongo que estaréis candados pero, por supuesto, si alguien quiere criticar lo que ha dicho Clara...

José Ovejero (entre el público): Estoy de acuerdo en general contigo, Antonio, pero hay una cosa que no me encaja y a la que se refería Clara: tú decias que estábamos cansados de ficción, de esos escritores que escriben para escritores, y sin embargo yo tengo la impresión de que ese cansancio es de los escritores, no de los lectores. Porque vosotros sois escritores muy populares, pero Dan Brown vende muchísimo más que vosotros... Y él hace justamente eso que dices que ya no se puede hacer.

Clara : Estoy totalmente de acuerdo contigo: el folletín del XIX sigue vendiendo, y más que nunca, y la misma fórmula se repite. Nosotros al escribir estamos pensando en otros escritores, porque si tú y yo, Antonio, estuviéramos pensando en ganar dinero, escribiráimos otras novelas. Si supiéramos... Eso de siempre ("La condesa se levanta a las 5 y toma el té...") sigue funcionando.

Antonio Orejudo: Me parece muy pertinente lo que acabas de decir y te confieso, José, que no tengo una respuesta definitiva. Pero tiene mucho sentido que el cansancio del que hablo sea un cansancio mío, o de mis contemporáneos, que vienen los géneros tradicionales o prestigiosos como géneros que han llegado a su tope. Carlos (Pardo) el otro día hablaba del renacer de la autobiografía como el renacer de los géneros menores, o del asalto de los géneros menores al canon genérico, que me pareció una idea muy interesante. Pero sí, las evidencias son las que son: gruesos *best sellers* de gente que hace ficción *comme il faut.* Probablemente de lo que yo hablo es de una sensación de cansancio mía como escritor, o de un cierto tipo de lector que a lo mejor no es el mayoritario.

Carlos Pardo (entre el público): Pero hay un matiz, yo creo. Ese hartazgo no está sólo en escritores que leen a otros escritores. A vosotros no sólo os leen escritores, os leen lectores. No son lectores de *best sellers* sino de novela literaria. No son lectores que busquen evasión, sino que buscan otra cosa en los libros. Son lo que, si uno trabaja en una librería (yo lo he hecho durante muchos años), te hacen ver que los lectores son más inteligentes de lo que piensan los escritores y muchísimo mas de lo que piensan los editores. Y te das cuenta de que el auge de la literatura autobiográfica es evidente. Se reeditan,

se redescubren muchísimos clásicos de la literatura autobiográfica que antes no se consideraban gran literatura y que ahora sí se leen como tal. Y que novelas como *Lección de anatomía* o como *Ordesa* hayan llegado a tantos lectores, era impensable hace unos años en la literatura española. Había que disimularlo de alguna manera. Incluso Javier Marías, cuando escribía esas novelas autobiográficas, lo disimulaba para que se viera como ficción, como algo mayor, superior.

Antonio Orejudo: Y eso es lo que me hace pensar que hay algo en el ambiente que está pidiendo una inyección de vitaminas realistas a lo que hasta ahora es una ficción que ha perdido su energía y necesita ser vitaminada.

Clara : Pero es una ilusión, tú lo has dicho, es un truco narrativo.

Antonio Orejudo: En mi caso lo tengo muy claro.

Clara : En tu caso: hablo de mí porque creo que así me van a creer más, aunque lo que les cuente sea mentira.

Antonio Orejudo: No, no, insisto. Me interesa dejar claro que no se puede juzgar un libro en función de un juicio en una Corte.

Clara : Me corrijo: no que sea mentira, sino que no se corresponde con mi biografía.

Antonio Orejudo: Lo acepto.

Clara : Juego a eso porque sé que así estoy captando al lector. De todos modos, no estoy muy de acuerdo. En mi caso, y puede que tenga que ver con la edad, en mis úlltimas novelas he mezclado realidad y ficción, y cada vez tiendo más a la realidad. Es algo personal que, como digo, tal vez tenga que ver con nuestra edad, pese a que seamos extraordinariamente jóvenes. Ese cansancio quizá sea más fatiga personal. El lector sigue estando encantado de leer ficciones.

Antonio Orejudo: Por eso te decía que una de las primeras condiciones para que un libro sea sincero es que escribas lo que tú te crees. Si empiezas: “Bruno salió de la posada...” y haces uffffff...
Clara : Si no te crees a Bruno...

Antonio Orejudo: Dices: ostia, que se muera Bruno, es que no me importa. Con esos materiales no puedes hacer un libro creíble, porque no te estás creyendo a Bruno. Ahora bien, si hablas de un yo, en un acercamiento, mayor o menor...

Clara : Eso es en esta novela. En la siguiente ya buscarás otra cosa, porque ese yo tampoco te servirá.

Antonio Orejudo: No me refiero a mí, estoy tratando de explicar el porqué de ese auge de la novela en primera persona.

Clara : También puede que tenga que ver con que España era un país muy pudibundo. En la España franquista, hablar de uno mismo, para empezar, estaba mal visto. Está moralmente mal, cómo se atreven, qué impudicia (y no virtuosa), qué escándalo. Y eso se ha hecho en el mundo anglosajón, o en el francés (hemos hablado antes de Rousseau), pero en España hemos sido muy mojigatos. El franquismo todavía está ahí. Cuando uno cuenta cosas de su vida y de su familia le pueden decir que esas cosas no se cuentan. Eso es muy español. Seguimos yendo atrasados. Cuando tú y yo éramos jóvenes, Antonio, decíamos con toda consciencia que España era un país atrasado, que vivíamos atrasados: ese complejo de catetos atrasados. Por eso los de nuestra generación queríamos ser modernos, incorporarnos a la contemporaneidad porque venimos de un país que vive en el pasado. Quizá en este sentido es ahora cuando estamos siendo contemporáneos, cuando nos atrevemos a hablar desde el yo sin que nos dé vergüenza.

Luisgé Martín (entre el público): He sufrido mucho, porque me habría gustado estar en la mesa para pegarme con Antonio abiertamente. Como gran escritor y como gran profesor (yo como profesor no te conocía), eres un gran pestidigitador...

Antonio Orejudo: Bueno... ¡Lo que me espera después de este elogio...!

Luisgé Martín (entre el público): Un gran prestidigitador y un gran manipulador. Has estado discutiendo durante todo el tiempo algo que nadie te discute. Claro que la sinceridad no nace de la verdad. Es una evidencia. Creo que los escritores que están aquí han estado en todos los lados de la ficción, desde la ficción más pura hasta la autoficción (que es un concepto a definir) o en algunos casos hasta la confesión o la autobiografía.

Hay dos cosas que te quería decir. Una: no sólo importa el orden de las palabras; importa también la elección de las palabras. Dos: "Bruno salió de la posada" da pereza, pero "yo salí de la posada" también me daría pereza. Pero, y reconóceme que en eso has sido manipulador, el libro de Clara tiene un arranque acojonante, no porque ella no salga de la posada, sino por otras razones.

Y acabo. Creo que hay una palabra, aparte de todo esto de lo que hemos estado hablando: la palabra pacto, el famoso pacto con el lector. Yo sí que creo que tiene que ver. A mí me da igual que *Los Cinco y yo* o *El asesino tímido* o cualquiera de los libros actuales de los que hemos estado hablando hablan de algo cierto. Yo, por cierto, Clara, leí así el tuyo, como algo absolutamente cierto, y me dio igual. En tu caso, Antonio, como te conocía, me daba menos igual, porque después está el morbo ese de las cañas... Y si un lector, dentro de 200 años, todavía nos lee, a ese sí que le dará absolutamente igual. Pero el libro tiene una dimensión histórica. En ese pacto con el lector, cuando se leen contemporáneamente los libros, no me parece que sea banal ni irrelevante que haya libros como el de Manuel Vilas o el de Clara, que cuenten una realidad no sólo literariamente verosímil, creíble y sincera, sino que además es una realidad real. Creo que la realidad real en ese pacto, sobre todo cuando estás leyendo a tus contemporáneos, sí que tiene un peso.

Yo recuerdo un libro de Édouard Louis, un francés de un pueblo de la Normandía que contaba su biografía de adolescente gay maltratado, estremecedora: cómo le pegaban, cómo se reían de él, hasta que tenía que huir, cambiaba de nombre y emprendía una nueva vida. Ese libro vendió lo que ni tú ni yo vamos a vender en siete vidas, y ha sido muy traducido. Es un libro que se vendió como "mi vida, yo soy este". Pero de repente me enteré, en un congreso, de que, en las presentaciones del libro en Francia, detrás de él iba siempre su madre y que, llegado el tiempo de la tertulia, se levantaba y decía: "Es un farsante, nos ha arruinado la vida, es todo mentira". Efectivamente, la lectura de ese libro es independiente de que sea verdad o mentira, pero yo, cuando me enteré de esa anécdota, dije que el libro me parecía peor. No lo puedo explicar. O sí. Yo creo que se entiende. Me parece una impostura que juega con la idea de que no lo es. Y eso no cambia ni la situación histórica de los gays ni los valores literarios del libro, pero el pacto sí que está cambiado.

Antonio Orejudo: Les pasó lo mismo a los primeros lectores de *El Lazarillo*. Me gusta imaginar, en esos 5 o 10 años hasta que el experiemento cuaja y se convierte en el realismo, a un grupo de lectores que caen en la trampa y dicen : "esto lo ha escrito un pregonero de Toledo, que nos está contando,

con desvergüenza además, lo orgulloso que se siente de haber llegado a la cumbre de la más absoluta basura". Y la decepción de esos mismos lectores cuando descubren que no lo ha escrito un pregonero de Toledo. Lectores ingenuos los ha habido siempre, lo que sucede es que se van acomodando a lo que, por otro lado, ha sido siempre la ficción: un intento de suplantar a la historia. Desde el origen de la novela ha sido así. ¿Farsante? Bueno, esa decepción me recuerda a la de mi abuela cuando descubrió que detrás de la televisión no había nadie.

Clara : Pero hay un matiz ahí. En *El Lazarillo de Tormes* está lo del artefacto literario que decías -saber poner una palabra junto a la otra y saber elegir las palabras-, que vale por sí mismo. En cambio, en el caso de Édouard Louis, él estaba poniendo énfasis en que eso le había pasado. Tenía algo de *misère et mémoire*, de esas historias de calamidades y superación. Si alguien te está vendiendo su desgracia y descubres que es mentira... Es diferente. *El Lazarillo de Tormes*, para empezar, era anónimo.

Antonio Orejudo: Es que *El Lazarillo* era un truco absolutamente eficaz. Ni siquiera era una novela, era una carta como las 50.000 cartas que circulaban anónimamente.

Clara : Tú imagínate que le ponemos un nombre, por ejemplo Antonio Orejudo, y que va por los pueblos diciendo que es su historia, y de repente su madre dice que es un farsante. Lo habrían corrido a cantazos. Cuando nos venden algo como real... Tu caso es dintinto. Al leer *Los Cinco y yo,* me lo empecé a creer, pero luego comprendí que no me podía creer nada, y eso me encanta.

Antonio Orejudo: Algunas veces tengo la sensación de que hemos dado 50 pasos atrás en la Historia de la Literatura.

Clara : Una cosa es la literatura y otra el filón de la *misère et mémoire*, esa historia de una vida muy desgraciada, que tiene que ver con la superación, y esto, que ha vendido, basa su éxito en la veracidad. Si descubres que quien te está vendiendo su historia de superación miente, te sientes engañado. En *El Lazarillo* no es así.

Antonio Orejudo: Dejadme que os cuente una brevísima anécdota. Es que me llena de desazón todo esto. Ese hijo del que os hablaba antes se dedica a subir

contenidos a youtube. Cansado de sus años subiendo vídeos de videojuegos y tal, decidió hacer algo que no había hecho ninguno de los otros *youtubers* que se dedicaban a lo mismo: una ficción. Me sentí orgulloso de él. Le habían robado el teléfono en un concierto de gente joven, e inventó una historia: que había encontrado el teléfono en Rumanía e iba a perseguir a la persona que se lo había robado porque había logrado localizarle. El caso es que hizo una serie de vídeos parecidos a los que solía subir, pero contando, en 5 o 6 episodios, su viaje a Rumanía, la localización del ladrón, la entrada en su domicilio, la recuperación del móvil y la huida. Naturalmente, todo era mentira, un montaje. Cuando la chavalada que consume estas cosas de videojuegos, que suelen tener de 10 a 15 años, o hasta veintitantos en algunos casos, descubrió que mi hijo había mentido como un bellaco, no os podéis imaginar la ira furibunda de los comentarios: "eres un engañador", "eres un traidor". Y yo decía: hemos vuelto a la Edad Media. Volvemos a encontrarnos con gente que no entiende el elemental mecanismo de la ficción, que consiste en, como os decía antes, decir: sí, ya lo sé, los conejos no viven en las chisteras, pero, si suspendemos un poco la incredulidad, voy a haceros pasar un buen rato. Nada por aquí, nada por allá... ¡Un conejo de la chistera! Entonces, cuando estos muchachos de 12 años -supongo que no demasiado lectores- insultaban con esa virulencia a mi hijo, considerándose engañados porque habían consumido aquello pensando que era verdad para descubrir luego que era un guion cinematográfico, una película, una ficción, me pareció que habíamos regresado a la Edad Media, donde los lectores no entendían lo que siempre ha pretendido la ficción: hacerse pasar por Historia, simular. Es una *fake new*, es el origen de la novela. Y, en algunos casos, esa sustitución fue tan efectiva como en *El Lazarillo*, que estoy seguro de que durante mucho tiempo se leía como la historia real de un tipo que tenía la desvergüenza de contarla por escrito. Aquel experimento fue exitoso, y lo que vino después se llamó realismo. Esa es la historia.

EDURNE PORTELA Y JOSÉ OVEJERO

Vida y ficción en la propia obra

Edurne Portela: Comenzaré hablando de mi libro anterior, *El eco de los disparos*, si os parece bien. Este libro es una reflexión ética. Yo ahí cuento cómo he sido testigo de diferentes violencias, y lo hago a través de unos relatos narrados en tercera persona, pero que son absolutamente autobiográficos. No voy a decir verdaderos, porque la memoria tiene sus quiebras y la memoria, al final, es nuestro presente (cómo desde el presente recordamos ese pasado), pero sí hay una pretensión de recordar y de plasmar esas memorias, que son memorias íntimas. Aunque sean en tercera persona, enseguida los lectores se han dado cuenta de que era un texto muy autobiográfico.

Y a partir de ahí, donde creo que me di cuenta del potencial de ese tipo de relato, de narrativa, es cuando di el paso a la ficción y escribí *Mejor la ausencia*, que es una novela narrada en primera persona. Cuenta la historia de una mujer, Amaya, desde que tiene 5 años hasta los 35, y seguimos su voz. Desde que es una niña, está intentando entender el mundo, en su familia y el mundo que la rodea. A través del lenguaje y de su relación con los demás, intenta expresar esa realidad. Está escrita desde el yo, pero no es una novela autobiográfica. Yo no soy Amaya. ¿Qué pasa?, ¿eso significa que no haya una labor de memoria y que no haya anécdotas que tengan que ver con mi vida? No. También hay anécdotas que tienen que ver con mi vida y lo más importante, creo, es que hay un acceso a una memoria que no por ser autobiográfica, es decir, no por basarse en hechos de mi vida, es menos real, y que tiene que ver con la memoria afectiva. Es decir, esas memorias que tenemos (que yo creo que se pueden compartir con una generación o con personas que han vivido experiencias similares o en contextos similares) tiene que ver con lo que sientes o con lo que recuerdas que sentías en cierto contexto. Ahí intento indagar cómo era vivir en un pueblo postindustrial, en la margen izquierda, en un momento de una contaminación medioambiental brutal; en un momento en el que la heroína estaba corriendo por nuestros pueblos de una forma tremenda; un momento en el que había una banda sonora que eran "Eskorbuto", "Kortatus", "La Polla Records; un momento en que salías a la calle y sentías miedo porque en cualquier instante se podía crear una conmoción de violencia porque había una manifestación, porque la policía estaba disparando pelotas de goma... Es decir, es recrear un ambiente que todavía recordamos los que vivimos esas experiencias, y también se habla a través de una imaginación que, al final, ayuda a elaborar y a convertir en una ficción centrada en ciertos personajes, ese tipo de recuerdos y de emociones,

que son autobiográficas aunque no dependan del hecho biográfico en sí. Para mí, la relación entre esas memorias personales y lo que acaba siendo una novela tiene ese proceso. Luego, como les sucede a todos los escritores, a veces encuentras o recuerdas anécdotas que también transformas con tu imaginación, pero igual sí están ancladas en hechos que de alguna manera quieres elaborar, porque te han marcado o porque piensas que pueden dar al contexto de la creación una verdad, un acercamiento a la realidad que el lector o la lectora siente como verdadero y creíble. De eso también se habló mucho ayer.

Y ya para terminar, el proyecto que estoy acabando ahora, que también es un proyecto de ficción, es una forma de narrar muy diferente. He encontrado otro tipo de narradora o narradores, pero veo que el mecanismo de elaboración es similar. Es un contexto que para mí ha sido fundamental, el de Estados Unidos, en mi vida académica ya, pero los personajes también han tomada vida propia: hay también una serie de experiencias personales que he querido elaborar, pero no desde una confesión autobiográfica, porque ese tipo de elaboración, en este momento, no me sirve. Yo necesito la imaginación para adentrarme en una serie de temas que de forma directa me resultaban muy difíciles de elaborar, porque me quedaba en la superficie. Supongo que dependerá de los temas que tratamos, también del momento biográfico desde el que escribimos, pero para mí la elaboración de esa experiencia de vida y de esa memoria a través de la imaginación es fundamental para tener acceso a una reflexión más profunda y a una representación que creo que, a pesar de que no se base en lo puramente autobiográfico, es más personal, o acaba siendo más personal después del proceso de elaboración a través de la imaginación.

José Ovejero: Empiezo yo en este turno, y luego ya pasamos con preguntas con nuestra moderadora, Ana Rodríguez Tenorio, o con el público.

Se habrán dado cuenta de que el documental que hemos proyectado se titula *Vida y ficción* y no, que también sería una posibilidad, *Vida o ficción*. Podríamos plantear esa dicotomía entre lo que vives y lo que lees, esa idea que también me he encontrado en algunos sitios de que leer es una manera de escaparse de la vida, que es un refugio. Yo nunca lo he concebido así. Yo creo que no se puede separar la vida de la ficción. A menudo, cuando pensamos esto, pensamos solo en una parte: que la ficción se alimenta de la vida; lo que es interesante es que también la vida se alimenta de ficciones. Nosotros vivimos de una manera a partir de las ficciones que construimos. Me parece que era Althusser el que decía que "la ideología es la relación imaginaria que tenemos con el mundo en el que vivimos". Nosotros nos creamos narraciones,

imaginamos, imaginamos al otro, imaginamos el mundo, llegamos a una serie de conclusiones y vivimos de acuerdo con esas conclusiones. Ahí esas ficciones nuestras influyen en nuestra vida. Un ejemplo mucho más cercano, del que vengo hablando desde *La invención del amor*, es el enamoramiento. Yo creo que todo el mundo coincidirá conmigo en que enamorarse es crear una ficción, porque no enamoramos del otro, en realidad, cuando no lo conocemos, o es lo más frecuente. ¿Y qué hacemos? Imaginarlo, proyectar sobre él o ella nuestros deseos, nuestras necesidades, etc. Nos construimos una ficción que nos permite acercarnos al otro y luego, en la vida, en el trato con ese otro, empezamos a acercarnos también a la realidad del otro. Lo que puede ser un desengaño o puede ser todo lo contrario, aunque siempre queda una parte de imaginario, siempre nos imaginamos al otro.

Pero no quiero tanto hablar de esa parte, aunque me parece que es muy interesante, la de las ficciones que crean nuestras vidas, sino de cómo utilizamos la vida para alimentar nuestras ficciones. Ninguna literatura (lo decía también Antonio Orejudo ayer) surge en el vacío. No vivimos en una burbuja, por mucho que pienses que la literatura es algo separado de la realidad y haya quien ha intentado separarlo al máximo. Ha habido vanguardias que han experimentado con cuestiones puramente formales, o que creían puramente "formales", puramente "estéticas". Al final, incluso esas ideas que les llevan a escribir así, parten de una situación dada, en un lugar dado, en un mundo dado. Hay una estructura ideológica que hace que una serie de individuos busquen lo puramente estético, lo puramente formal. Pero, de todas maneras, son una minoría en la historia de la literatura. En el resto de la historia de la literatura, la mayoría de los escritores pretende entablar una relación a través de la escritura con lo real. Cuando digo lo real puede entenderse de maneras muy distintas. Hay autores particularmente interesados en lo íntimo; los hay en la psicología del individuo; otros más interesados en las relaciones con los demás, en las relaciones familiares, por ejemplo (Marcos Giralt, que andaba por aquí, acaba de escribir un libro de cuentos que tiene que ver fundamentalmente con las familias y con situaciones de familia); hay quien pretende o se interesa más por la cuestión social, por la política, por cuestiones mucho más amplias que desbordan la vida de los pequeños grupos, aunque eso nunca se puede separar del todo. Cuando Primo Levi escribe sobre su experiencia en Auschwitz, está contando una experiencia personal, pero no sólo eso: está contando la experiencia de una época, de una situación que va mucho más allá de lo que sólo él pueda haber vivido. La cuestión que yo me he planteado a menudo en los últimos años es que quiero utilizar la literatura para hablar de la realidad; el lenguaje a mí me interesa mucho, la

cuestión estética, una frase bien construida, una relación entre personajes que funcione, pero en el fondo yo quiero hablar de la realidad. ¿Y puede la literatura hacer eso? Ha habido toda una serie de teorías sobre cómo es la relación de la literatura con la realidad, hasta qué punto puede o no reflejarla. Hay una cita que introduce Stendhal en *Rojo y negro,* de un tal Saint-Real, que dice: "la novela es un espejo que sacas a pasear a lo largo de un camino", con la idea de que la novela puede reflejar tal cual es la realidad. Primero, Stendhal hace trampa, porque esa cita no existe, dice que es tal Saint-Real, un oscuro escritor, me parece, del siglo XVIII, pero jamás se ha encontrado en sus textos tal cosa; o sea, que lo mismo incluso Stendhal estaba jugando con nosotros. De cualquier manera, según avanza el tiempo, según se pasa esa fe en el realismo, otros escritores empiezan a pensar en el espejo de otra manera. Oscar Wilde decía que la literatura es un espejo que no muestra la realidad sino al espectador, al lector. Lo que nos está diciendo Oscar Wilde es que con la literatura no podemos contar la situación social en un país, o grandes panoramas realistas, sino que únicamente podemos mostrar a aquel que nos está mirando. Yo creo que incluso esa teoría del reflejo perfecto, sea de lo social o del individuo, ha ido cayendo en descrédito; que la literatura, pensamos muchos, no puede reflejar tal cual es la realidad. Y aquí me encuentro, como escritor, con un problema, porque yo creo que el objetivo de la literatura, y del arte en general, no es la belleza, sino la verdad. Y, sin embargo, la literatura y el arte no pueden alcanzar la verdad, casi por definición. La literatura es ambigua, el lenguaje es ambiguo. Yo puedo escribir una frase que significa varias cosas a la vez, el lector la lee filtrada por su experiencia y entiende, incluso, una cosa distinta de la que yo quería decir. Mi objetivo al escribir es la verdad, pero sé que no puedo contar la verdad, que es imposible conseguirla mediante los medios literarios, los medios que están a mi alcance.

Así que, para resolver esa paradoja, me he inventado una teoría. Me he inventado una teoría que, como casi todas las teorías que se inventa uno, es una copia de un montón de trocitos de lo que han dicho otros. Que es también una teoría de espejos. Yo creo que la literatura puede ser un espejo empañado o puede ser un espejo cóncavo. Es decir, la literatura puede permitirnos vislumbrar la realidad, digamos tal cual es, sin pretender cambiarla de ninguna manera, pero sabiendo que no puede mostrarla, como cuando vemos un espejo empañado: vislumbramos formas, entendemos lo que hay allí detrás, pero no del todo; hay un espacio para la ambigüedad. O un espejo cóncavo, en el que, por el tipo de instrumento que tengo en mis manos, deformo la realidad de tal manera, que algunos aspectos que estaban ocultos se vuelvan reconocibles. Como cuando

nos miramos en uno de esos espejos deformantes en los que vemos que no somos nosotros, y al mismo tiempo vemos rasgos nuestros que, de no haber sido exagerados o deformados, a lo mejor no habríamos percibido del todo.

Les doy tres ejemplos de mi propia literatura, porque yo lo que he decidido es no utilizar un solo juego de espejos, sino ir cambiando de un espejo a otro para contar eso que para mí es lo que está detrás de la literatura, eso real a lo que nunca voy a llegar. Cojo una novela como *Añoranza del héroe*, que es de una época -debo decir también- en la que yo tenía más fe en el realismo o, para ser exactos, en la que no me había planteado tal cosa, porque es del principio de mi trabajo literario. Allí se narra la historia de un revolucionario cubano, que ya estaba en la época de Machado metido en la subversión, que tiene que huir de Cuba, llega a España, participa en la Guerra Civil, se enamora, tiene una hija, pierde la guerra (porque está con los republicanos), tiene que volverse a Cuba, y luego se cuentan en la novela todas sus experiencias con la Revolución y con la postrevolución, el desencanto, el intento más o menos ficticio de volver a reunirse con esa mujer que dejó en España, etc. Aunque está contado con una técnica realista, hay, y yo de aquello no era consciente, una cierta desconfianza a la hora de decir "esto es lo que pasó". Por eso en la novela hay un personaje, el nieto de este revolucionario cubano, que nos va contando cómo investiga la historia de su abuelo y que por ello nos va mostrando que él, en el fondo, no lo sabe todo, que hay un montón de cosas que quedan en claroscuro, que hay versiones distintas de las distintas personas que conocieron a su abuelo, que no acabas de ver precisa las figuras del abuelo, de la abuela, de esos revolucionarios que andan por allí con él. Siempre nos queda esa sensación de "no acabo de verlo claro, no acabo de verlo nítido"; y, sin embargo, el espejo intenta ser lo más fiel posible a eso que está del otro lado.

Ejemplo de espejo cóncavo: en *Mundo extraño* hay un cuento, con el que empieza el libro, que se titula "Mamá eligió para suicidarse el 24 de diciembre por la mañana". No hace falta que les cuente que hay un suicidio, eso es evidente, y nos encontramos con una mujer que llega a casa de su madre el 24 de diciembre por la mañana, entra en la casa, y se encuentra con su madre con la cabeza metida en el horno y con el pavo tirado en el pasillo. Eso, en una novela realista, daría lugar inmediatamente a un drama: qué le ha pasado a mamá, está viva o no, la llamada a la ambulancia o a la policía, el dolor, etc. Bueno, pues en este cuento lo que sucede es que la mujer que llega a casa dice: "Uy, el pavo hay que hacerlo, no se puede dejar así. A mamá no le hubiera gustado dejar el pavo sin cocinar", y mete el pavo en el horno, y todos celebran la Navidad como si allí no hubiese sucedido nada. ¿Espejo cóncavo, por qué? Porque eso no pasa

normalmente. No creo que ninguno de ustedes reaccionase así ante una situación tan terrible. Pero espejo, al fin y al cabo, porque lo que sí conocemos todos son esas cenas familiares en las que hay un montón de rencillas, de peleas, de malestar, de odios incluso -al cuñado, a la cuñada, al padre, a la madre-, y seguimos haciendo como si no pasase nada, y qué bien todos juntos otra vez este año, chin-chin… Entonces ese cuento, al final, lo que refleja es nuestra realidad, pero tan deformada que nos permite ver mejor ciertos rasgos.

El tercero es un ejemplo de cómo ese espejo, a veces, muestra cosas que no esperábamos ver. El último libro que he publicado es un libro de poemas, que se titula *Mujer lenta*. La poesía, casi siempre, o nos cuenta algo, como en *La Ilíada,* o nos refleja las emociones del autor o autora. Un poeta nos cuenta lo que siente o lo que piensa. Y yo pensé que por qué no puedo hacer como en un libro de ficción, en el que un personaje no dice necesariamente lo que pienso o siento yo, sino qué es lo que siente o piensa ese personaje. Entonces me inventé a una escritora, que es la que escribe ese libro de poemas, y escribe sus propias experiencias. Muchas de ellas no son las mías. Pensaba crear un libro de poesía-ficción, que tenía muy poco que ver conmigo, hasta que en una charla en la Biblioteca Nacional con Marta Sanz, ella me dice: "es tu libro más autobiográfico", y digo: "¿más autobiográfico? Me acabo de crear un personaje, una mujer además para que no se parezca a mí...". Pero si yo releo ese libro con los ojos de Marta Sanz, digo: "claro, es que yo estoy contando buena parte de mis experiencias, de mis deseos, de mi vida, utilizando ese personaje". Entonces, los espejos a veces están en un ángulo desde el que nos muestran algo que no esperábamos ver allí. Al final, lo que escribo está siempre reflejando algo de la vida, de mí mismo, pero de manera o bien confusa, empañada, o bien distorsionada, o bien me muestra aquello que yo en el fondo no quería mostrar y que acaba apareciendo en la imagen. Esa relación es la que tiene mi literatura con la realidad. Y, dicho todo esto, pasamos a la siguiente fase.

Ana R. Tenorio (moderadora): Yo tengo muchas preguntas, pero no voy a hacerlas todas. Haré algunas y voy a dejar que el público pregunte.

Respecto al documental, contabais vosotros que los autores no sabían qué pregunta ibais a hacerles, sino que vosotros, a raíz de la lectura de su obra, decidíais qué pregunta era la más adecuada para profundizar en su razón de la escritura. Y también elegíais el lugar. Yo os voy a proponer a vosotros que, mutuamente, os hagáis la pregunta que os haríais y que digáis el lugar en el que responderíais a la pregunta.

José Ovejero: Yo lo tengo muy claro (dirigiéndose a Edurne)

Edurne Portela: ¿El qué?, ¿todo?

José Ovejero: No. Casi nada. Tengo muy claro dónde te entrevistaría a ti, y sería, evidentemente, en Santurce. Nos iríamos a los Astilleros de Santurce. Ese sería el lugar que yo elegiría para entrevistar a Edurne. No sólo por su experiencia personal. Bueno, si tuviese el dinero y los medios de producción, la entrevistaría en los Astilleros de Santurce y en la Siderúrgica que está cerca de donde Edurne daba clases en EEUU. Porque resulta que ella se fue a un pueblecito de EEUU, donde tenía una Siderúrgica igual a la que tenía al lado de casa.

Edurne Portela: Sí; durante la entrevista de trabajo, pasábamos con el coche por el río que dividía el Campus, o sea, como la margen izquierda y margen derecha, y era norte y sur, y de repente veo unos astilleros como los de Sestao, Altos Hornos de Vizcaya. Era una entrevista de trabajo y me salió un ¡ostias!, fue una revelación. Pero aparte de la anécdota, desde luego que sí.

Pero tú es que tienes una trayectoria tan variada y tan larga, que me sería mas difícil elegir un lugar. Yo creo que sería Lavapiés, por toda la conversación que ya llevamos teniendo hace tiempo. *La añoranza del héroe*, la novela que ha comentado José, que se acaba de reeditar ahora, ocurre en parte en Lavapiés. Es una novela que… ¿Lo puedo decir?

José Ovejero: Sí. No sé, pero sí.

Edurne Portela: Refleja una historia familiar. En ese lugar, la calle Zurita, vivió tu abuela, que se refleja de alguna manera en la novela, y porque es el barrio donde has vuelto ahora, y es también en el que… ¿Lo puedo decir? Es el barrio en el que transcurre la novela que acaba de terminar de escribir José, que no se ha publicado todavía, pero que se publicará pronto. Lavapiés es como el principio, el retorno y, ahora, la permanencia. Forma parte de tu universo afectivo, pero también literario.

José Ovejero: Sí. ¿Puedo añadir una cosa? Como aclaración. Algunos autores sí nos decían algo del lugar. Por ejemplo, a Sergio del Molino le dijimos: "Queremos entrevistarte en uno de esos pueblos vacíos. ¿Cuál nos recomiendas?". Y fue él quien nos llevó a ese en ruinas en el que le han visto. Pero a otros autores no les preguntábamos, les decíamos dónde queríamos hacerlo. A Antonio Ore-

judo, en el desierto, se lo propusimos nosotros; y Luisgé Martín no esperaba ser entrevistado en la cama tampoco, ¿no? Luego, ellos podían negarse, pero no hizo falta convencerlos, se fían bastante de nosotros…

Edurne Portela: Bueno y en casa de Chema y Marta nos metimos… Porque además al principio empezamos a rodar aprovechándonos de nuestros amigos. Estaba esa confianza que sale con Fernando Royuela, con Luisgé Martín, con Marta y Chema, que tienen también su papel. Fue como: "¿Podemos ir a vuestra casa y daros la pelmada durante no sé cuánto tiempo? Porque tenemos este proyecto...". Así que algunos sitios los impusimos, otros fueron parte de una negociación y, en otros casos, fue como con Sergio, que fue muy generoso, se pasó el día con nosotros y nos llevó hasta… Nunca me acuerdo del nombre del pueblo, algo del Jalón; está cerca de Zaragoza, a 40 kilómetros o algo así.

Y la pregunta que yo te haría en realidad tiene mucho que ver con lo que has dicho de la representación, de la forma de reflejar la realidad a través de esa teoría de espejos, pero también con esa indagación constante de lo oscuro, de lo secreto, de lo que no se muestra, de aquello que no se quiere ver, que yo creo que es una de las constantes en la literatura de José. Tiene que ver con extraer aquello que es más difícil de representar porque está en lo oculto, o porque forma parte de esa realidad que nos negamos a ver.

José Ovejero: Cuando decimos que les hacíamos una pregunta, no piensen que les decíamos una frase. Normalmente, lo llevábamos un poquito más elaborado, le decíamos: "Rosa (a Rosa Montero), en tus novelas siempre está la muerte presente"... Bueno, elaborábamos un pequeño discurso también para permitirles ir pensando un poco, mientras les poníamos el micro y estas cosas. Siempre llevábamos un discurso un poquito más elaborado, no era una pregunta directa. Yo ahora mismo no sé cómo se lo plantearía a Edurne. Sí sé que querría que me hablase, sobre todo, del trauma y del silencio que envuelve al trauma, individual y social. Querría que pusiese palabras al silencio, que hablase de él, que me hablase de cómo ese silencio está en su literatura y qué es todo lo que va tapando ese silencio que creamos también en nuestras sociedades.

Ana R. Tenorio (moderadora): No hago más preguntas y dejo que pregunten ustedes.

Jesús Fernández Palacios (público): Antes se ha hablado de que a Luisgé lo filmasteis en la cama. Sin embargo, a Vilas y Ana Merino, no.

¿Eso fue deliberado?
Edurne Portela: Ni a Marta con Chema...

Jesús Fernández Palacios (público): ¿O era deliberado lo otro, para demostrar que no tenéis ningún pudor en enseñar a dos homosexuales acostados?

José Ovejero: No era tanto hablar de nuestro pudor. De lo que se trataba era de encontrar espacios que tuviesen que ver con su vida y su obra. Sí sabíamos que queríamos hablar, con Luisgé del pudor, por los últimos libros que estaba escribiendo. Él estaba allí mostrando una parte de su vida que a menudo ocultamos, no porque seas gay o porque no lo seas, sino porque hay toda una parte de nuestra experiencia que a menudo ocultamos, y, como queríamos hablar del pudor y de la falta de pudor, entonces nos pareció que era una buena idea meterlos en la cama y hablar desde ese espacio desde el que nunca habla nadie, salvo que seas Onetti que no te levantas de la cama en diez años. No teníamos ningún interés en seguir ese juego con los demás, porque queríamos que cada uno tuviese su propio espacio, y que lo que mostrábamos tuviese que ver con aquello de lo que estábamos hablando.

Público: Me gustaría saber el criterio que habéis tenido para la elección de los autores.

Edurne Portela: Fue muy difícil. En la primera sentada teníamos una lista de 30. Al final, el criterio fue múltiple. Por una parte, queríamos tener una variedad generacional. Tenemos autores más jóvenes (en ese momento Aixa de la Cruz tenía 29 años), y luego también tenemos a Cristina Fernández Cubas, de cuya generación era difícil encontrar autores dispuestos a participar. En la primera selección había voces que nos hubiera encantado añadir, gente de la generación de Cristina Fernández Cubas o más mayores, como Sánchez Ferlosio, por ejemplo. Lo que pasa es que nos dijo que él estaba muy feo y muy viejo, y que no quería salir en ningún documental. Con Juan Goytisolo estuvimos a punto, porque nuestro editor, que era también el suyo (Joan Tarrida, de Galaxia Gutenberg), nos iba a poner en contacto con él. Ya estaba muy mayor y no pudimos hacerlo. Había un interés muy grande en reflejar una diversidad de generaciones. También una diversidad de géneros: masculino, femenino, gay; o sea, que hubiera una visión de la realidad también desde esas diferentes perspectivas. Y que hubiera una variedad temática. Es decir, como teníamos pensado hacer ese estudio de los autores (ya teníamos la idea de un guion en el que se refleja-

ran diferentes motores o pulsiones de escritura), también eso fue fundamental. Como veis, hay algunos que entrelazan memoria, espacio, desarraigo, cuerpo, muerte, dolor... Son temas que se van engarzando; están relacionados pero también son diferentes temas y desde diferentes puntos de vista. Esos eran los criterios fundamentales y luego era buscar voces, que ya aquí entra el gusto personal. Son autores que nos interesaban, a los que habíamos leído mucho, en su mayoría, y que pensábamos que era gente que tenían algo interesante que compartir. Fuimos recortando la lista, dejando en el camino a gente que nos interesaba muchísimo y que no pudimos incluir por tiempo, por falta de interés, por necesidad o por lo que fuera, y al final quedaron estos 16. La verdad es que fue un proceso difícil.

Y luego, hay algo que no se refleja en absoluto (eso sería otro documental): la gente que escribe en España, pero que no escribe en español y que leemos muchas veces en traducción al español. Y ahí está todo el tema político también: ¿forman parte de la literatura española o no?, ¿se sienten ellos parte? Eso hubiera dado para otro documental, pero fue una discusión que sí tuvimos al principio. A mí me hubiera encantado poner aquí a Iban Zaldua o a Ramón Saizarbitoria, escritores a los que yo personalmente admiro, y con quienes tengo también una relación literaria, pero ya si entrabas por ese camino, la lista empezaba a crecer y era imposible.

Ana R. Tenorio (moderadora): Quizá se hubiera desviado, tergiversado, o ampliado mucho la propuesta...

Público: Mi pregunta es para José Ovejero, acerca de sus espejos. Cuando hablas de la ambigüedad del espejo empañado, ¿no estás buscando, realmente, la interacción del lector? ¿O es una provocación?

José Ovejero: No es provocación. Yo creo que en mi literatura confronto al lector pero no lo provoco. Provocar exige una sensación de superioridad intelectual sobre el otro, que a lo mejor la siento en algún momento en mi vida, pero que no me parece un aspecto fructífero de diálogo. Confrontarlo, sí.

Pero esta idea del espejo empañado tiene que ver con aceptar la limitación del lenguaje. Cuando acepto esa limitación, sé que no puedo dar nada definitivo a un lector. Pero luego resulta que, como en muchos casos, esa limitación es muy rica, porque permite el diálogo con el lector o la lectora, que entiende las cosas de manera distinta, que da una interpretación diferente y, sobre todo, a quien dejo en una situación de ambigüedad y de incertidumbre. Una de las co-

sas más fructíferas en la literatura y la creación es la incertidumbre porque, en el momento en que estás seguro, cierras las cosas. La incertidumbre te mantiene en una cierta tensión con la realidad, con lo que lees, con quién eres. Digamos que acepto el espejo empañado como una limitación pero que es, al final, una limitación muy rica y muy creativa.

Público: Es un recurso muy útil para el lector.

José Ovejero: Yo creo que sí.

Ana R. Tenorio (moderadora): Esta pregunta se la habrán hecho muchas veces a Edurne pero me parece conveniente y tengo curiosidad. Decías que tu ensayo era muy autobiográfico pero, a pesar de ello, ¿la novela posterior surgió como una necesidad de contar la violencia más desde dentro, con mayor libertad?

Edurne Portela: Fue un proceso continuo. Los dos libros dialogan mucho. La novela, en realidad, sí que trata el tema de la violencia en Euskadi, porque es el contexto en el que se desarrolla (los años 70, 80), pero habla de muchas más cosas. Cuando la novela se lee fuera de Euskadi, los lectores (sobre todo las lectoras) son muy conscientes de que la cuestión de la violencia machista, dentro del seno del hogar es el tema fundamental. Es una novela sobre una familia desestructurada, donde las grandes violencias de fuera penetran en el seno del hogar y también son grandes violencias. En ella seguí indagando un tema que me ha preocupado siempre: qué significa vivir en un contexto de violencia, cómo nos marca afectiva y socialmente. No es sólo la violencia política. A veces hablamos de violencias como si cada violencia tuviera su propio cajón, y en realidad todas están muy relacionadas. La violencia de una crisis socioeconómica tiene mucho que ver con patrones de violencia machistas y con cómo el cuerpo de la mujer viene a ser el espacio donde se dirime todo tipo de violencias. La novela sí que es una continuación de *El eco de los disparos*, pero es una ampliación del tema también porque ahí tuve una libertad absoluta en la creación, y la cuestión vasca queda como el contexto en el que se desarrollan otras cuestiones.

Público: ¿Hay es esos libros tuyos, en tus reflexiones, algún atisbo de esperanza o mejora con respecto a esa violencia?

Edurne Portela: Si digo que no, uf, queda como muy siniestro todo... Cuando estaba escribiendo, no pensé en esperanza ni en reconciliación. Son términos,

conceptos o formas de cerrar las historias de dolor, las heridas, que a veces forzamos, como ese falso abrazo del final, para que el lector cierre la página sintiéndose tranquilo. Yo no estaba ahí, no es mi forma de entender los conflictos. Yo creo que hay daños irreparables y perdones imposibles de otorgar. No me gusta imponer ese tipo de conclusión a procesos que, desde el punto de vista desde el que los he tratado y desde el que se desarrolla la novela, son muy difíciles de cerrar positivamente. No sé si es una interpretación muy negativa de mi propia escritura...

Ana R. Tenorio (moderadora): Quiero hacer una pregunta a José en relación a tu último libro, *Mundo extraño*. Decías en unas declaraciones que es "un libro con mucha imaginación, o sea, muy atento a lo que ocurre a tu alrededor". Quería que nos hablases de esa idea tuya de contar la realidad a través de lo extraño, como en el ejemplo que has puesto del relato del 24 de diciembre. Aunque, y esto es una precisión que a lo mejor a quien no haya leído el libro no le dice nada, relatos como "*Fucking* Vincent" los encuentro muy autobiográficos. Cuando lo leo, te estoy viendo con tus amigos pequeños, con ese personaje, y luego con el abandono del lugar donde crecemos para tener otra historia, y veo (también en tus novelas) esa nostalgia del yo que creíamos que íbamos a ser.

José Ovejero: *Mundo extraño* surge también un poco de esa idea de los espejos, que no había acabado de desarrollar, pero sí me había dado cuenta de que en mi literatura había como dos vertientes muy marcadas: una más realista, y otra más disparatada, más esperpéntica. Las había mantenido como dos mundos aparte. Una vez escribí una novela con este estilo, con estas herramientas, y otra vez una novela de esa otra manera. O eso pensaba. Porque, cuando me puse a mirar, me di cuenta de que en realidad la cosa es más compleja, porque ese espejo no es siempre el mismo, y en una misma historia a veces pasaba de lo disparatado a lo absolutamente realista. Y entonces decidí escribir un libro de cuentos en el que por fin se reconciliasen esas dos tendencias mías. Pero, cuando digo realista, recuerdo otra vez lo del espejo empañado, que siempre hay una parte que hay que imaginar. En ese cuento realista que mencionas, Ana, de esos chicos, perdidos allí en la Plaza de los Cubos (una plaza de Madrid, que existe), con este vagabundo, yo no estoy. Primero, es una narradora (aunque ya sabemos que eso puede ser un engaño), una chica adolescente, pero además yo no he estudiado lo que ellos han estudiado (he tenido luego relación por otros motivos con su mundo de traductores), y no cuenta una anécdota personal, nunca he conocido a un vagabundo como ese... Todo eso lo he ido imaginando. Pero al final

imaginamos para poder contar aquello que tenemos delante de nosotros. Por eso digo que es un libro muy imaginativo porque lo que me interesa es contar lo real. Me parece que esa especie de paradoja es muy fructífera y que, al final, volviendo a la pregunta que me hacían hace unos momentos, permite también establecer una relación muy rica con los lectores: ese juego entre lo imaginario y lo real que pone en contacto a los lectores con su propia imaginación y con su propia realidad. Tampoco tengo un mensaje concreto que quiera transmitir: no empiezo a escribir un libro o un cuento planteándome decir tal cosa al lector, o expresarle tal convicción. No porque no las tenga (también es verdad que procuro no tener muchas convicciones: a mí me parece que las convicciones son como la grasa corporal, que es necesaria para vivir pero, cuanta más acumules, más movilidad pierdes). No sé por qué les cuento esto, salvo porque me gusta contarlo... En mis cuentos, y en *Mundo extraño* es así, hay esa mezcla continua de lo imaginario y de lo real; y eso sí que es una convicción, algo que quiero hacer.

Ana R. Tenorio (moderadora): No tenemos más tiempo. Muchísimas gracias a todos por su atención y a Edurne y a José por sus esclarecedoras palabras.

La autobiografía bajo sospecha
Participan: **Estrella de Diego, Celia Fernández Prieto y Laura Freixas.**
Modera: **Jesús Fernández Palacios**

Jesús Fernández Palacios (moderador): Entramos en la recta final ya de este XX Congreso. Parece mentira vayamos por el número 20. Es un Congreso que está siendo muy interesante, gracias a la labor de la directora del mismo, Marta Sanz, y del equipo de gobierno de esta Fundación, que es sencillamente impecable. Esperemos que el año que viene, en el 21, podamos volver aquí y decir lo mismo.

Hace un rato hemos hablado con Caballero Bonald y con Pepa Ramis, y mandan un abrazo para todos los tertulianos y los asistentes, sienten no haber podido venir y prometen venir el año que viene sin falta.

Cuando recibí el programa y vi que estaba dedicado a la autoficción, realmente, lo tengo que confesar, yo no sabía qué era eso, porque me dedico más a la poesía, a los diarios, a las autobiografías, pero la palabra autoficción no había aparecido en mi territorio literario todavía. Sí tengo una amiga en Cádiz que había escrito una novela en la se implicaba mucho, y yo decía: "Qué original lo que hace esta chica". Ahora me he dado cuenta de que esta chica es el eslabón de una cadena que empezó, según he visto en las redes, Serge Doubrovsky. En 1977 cuando publicó *Fils,* acuñó el término de autoficción. Que yo sepa, en estas Jornadas casi no se ha nombrado al padre de este término.

El otro día les decía yo a Laura Freixas y a Celia Fernández Prieto que, leyendo *Diario de ladrón*, de Jean Genet y *El pan desnudo,* de Mohammed Chukri, creía que aquello podía ser autoficción. Me aclararon rápidamente, como expertas, que no, que eran autobiografías puramente dichas, porque no se confundía el narrador con el autor y con el protagonista de la novela. No se confundía como se puede confundir en la autoficción. Lo aclararemos todo luego. El término fue acuñado, por si alguien no lo sabe (está todo en la red, donde hay una información exhaustiva sobre esto), por el escritor Serge Doubrovsky, con su novela *Fils*, publicada de 1977, para dar nombre a esta práctica literaria que, en diferente medida, ya se había manifestado en obras de diversas latitudes y épocas, pero que no había aterrizado adecuadamente para ser entendida como un fenómeno particular, pues, como dice Manuel Alberca, un gran teórico de la autobiografía y de los diarios:

> "Hasta que Doubrovsky no lo formuló, no se había tenido conciencia teórica nigenérica de la especificidad de este tipo de relatos olvidados, rechazados, in-

comprensibles e inclasificables por su forma contradictoria. [...] Ahora se puede observar en obras de escritores como Unamuno o Azorín que, pese a preceder en algunas décadas a la aparición de este neologismo, utilizan a todas luces recursos autoficcionales, pues ambos no cuentan lo que hacen, sino que aspiran a hacer lo que proyectan sus respectivos personajes.
Asimismo, tampoco se puede considerar a la autoficción como un fenómeno literario completamente innovador y disímil de cualquier otro género cultivado previamente; de hecho, sus puntos de encuentro con la novela autobiográfica, tan en boga en el siglo XIX, han generado diversas reflexiones en torno al grado de su cercanía y familiaridad, pues ambas se suscriben a la tradición literaria que se sirve de la autobiografía. [...] pese a que sus semejanzas las hagan en apariencia tan próximas, hay que atender más bien a diferencias sutiles pero significativas, pues ponen de relieve la verdadera naturaleza de cada género".

Alberca se sigue enrollando pero yo no voy a abundar sobre ello porque de este tema, como dije antes, no sé casi nada y por eso se ha constituido esta ilustre mesa formada por tres señoras: Celia Fernández Prieto, Laura Freixas y Estrella de Diego.

Si os parece bien, intervenís en ese orden. Voy a presentar primero a Celia, mi amiga Celia, que es muy amiga también de la Fundación y ha venido a más que un Congreso. Es profesora titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Córdoba y doctora por la Universidad de Santiago de Compostela. Sus líneas de investigación fundamentales se centran en la teoría y la crítica de la novela histórica, la escritura autobiográfica y, en general, las relaciones entre historia, realidad y ficción. Entre sus libros destacan los dedicados a dos grandes poetas cordobeses: *Vicente Núñez: oralista, poeta y sofista* y *Pablo García Baena: misterio y precisión.* También se encargó de hacer la edición crítica de *Automoribundia*, de Ramón Gómez de la Serna, en la que se incluye un estudio introductorio. Además es autora de muchos artículos y reseñas.

Les pedí a ellas un título de sus ponencias, y Celia me dijo que iba a hablar de "La credibilidad de la autobiografía y las tensiones morales y emocionales que desajustan dicha escritura". Pues ya tienes la palabra…

Celia Fernández Prieto: Buenas tardes**.** Efectivamente, como acaba de decir Jesús, para mí estar aquí en la Fundación Caballero Bonald es realmente como estar en mi casa, porque tanto Pepa Parra como Fernando Domínguez, cuando estaba, como el propio Pepe Caballero Bonald, han tenido siempre la amabilidad, la generosidad de invitarme, de hacerme pasar unos días espléndidos aquí.

Por lo tanto, yo no tengo más que agradecimiento a todos los que formáis parte de la Fundación, por seguir incurriendo en el error. Y agradezco también a Marta Sanz, que ha hecho esta coordinación tan inteligente y tan perspicaz, el que haya también pensado que yo tengo algo que decir sobre esto. Quiero mandarle un abrazo a Pepe Caballero Bonald y también de alguna manera felicitarle el cumpleaños a todos, porque tener 20 años en la Fundación es un motivo de brindis, así que va por vosotros y por él.

Voy a hablar de la credibilidad de la autobiografía, porque yo creo que, de algún modo, hemos estado hablando de eso todos estos días. Aunque el título sea "Novela y vida", casi todos, por no decir todos, los escritores que han venido, han discutido, comentado y merodeado acerca de qué es escribir la vida, qué significa comprometerse con una escritura personal. La escritura autobiográfica, que incluye muchas modalidades, como todos saben (el diario, las cartas, el libro de viaje, las memorias…), presenta ciertos rasgos semánticos y pragmáticos que ponen en juego la cuestión de la verdad y de la credibilidad, al menos desde mi punto de vista. Yo creo que, si no fuera así, no tendría sentido el título de esta mesa redonda. El título es "La autobiografía bajo sospecha". Uno no podría entender la novela bajo sospecha, por ejemplo, el teatro bajo sospecha. Sería algo distinto. En cambio, el decir la autobiografía bajo sospecha supone que hay algo que tiene que ver con confiar, desconfiar, creer, no creer, etc.

Cuando me sugirieron el título, pensé: ¿sospechosa de qué, para quién, cuándo? Toda una serie de preguntas, porque además es una afirmación, no una interrogación: autobiografía bajo sospecha. La autobiografía siempre, o por lo menos en los últimos 20 o 30 años, y especialmente en ciertas culturas como la nuestra, ha sido sospechosa o ha sido acusada de prometer lo imposible, porque traducir la vida en palabras de algún modo es traicionarla o inventarla, de fingir ser sincera cuando no es más que una impostura, un engaño o un autoengaño, e incluso, en algunos casos, directamente una mentira. Yo me propongo discutir, o al menos reflexionar sobre estos planteamientos y parto de mi experiencia como lectora de autobiografías. Es un género que me gusta, que disfruto, y me interesan precisamente porque en ellas creo que hay un deseo o un afán por parte del autor de poner algún orden en el discurrir azaroso e imprevisible de la vida. Manuel Vilas decía en *Babelia*, hablando del pudor:

> "Tal vez este deseo de verdad fuese una de las últimas exploraciones que la literatura ofrece a los escritores. La aventura de narrar la propia vida y hacerlo desde ese lugar al que podríamos llamar sentimiento de lo que tuvo lugar, algo que conserva una iluminación especial y que los lectores detectan".

Esa iluminación especial de la que habla aquí, yo la encuentro -algunas veces, no siempre- en los momentos más intensos de una lectura autobiográfica. Creo que el lector se encuentra especulando, de alguna manera, sobre la verdad de la vida del autobiógrafo y quizá también ineludiblemente sobre la propia. Partimos de que la autobiografía (sólo voy a hablar de ella, no de memorias ni de diarios) es un relato retrospectivo que alguien real hace de su propia existencia o de una experiencia importante en su vida: una pérdida, una enfermedad, y que es presentada así a los lectores. Es por tanto un discurso asumido por una persona que habitualmente ya tiene una identidad pública, más o menos delineada; y digamos que su marca genérica, que es la más tradicional, la que describió en su momento Philippe Lejeune, que se plantea una identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje. Identidad nominal, obviamente, no significa que esas tres entidades, que esos tres elementos, sean uno y el mismo: el autor es una figura real, narrador y personaje son figuraciones textuales. Se trata sólo, creo yo, de explicitar una propuesta de correferencia, que se hace, a veces, no sólo mediante la identidad del nombre, sino también mediante fotografías, notas al pie, referencias, datos biográficos comprobables, etc. Antes incluso algunos autobiógrafos, ahora ya casi ninguno pero hubo un tiempo en que se hacía, declaraban su compromiso de sinceridad. Un texto paradigmático de este compromiso, el texto testimonial por antonomasia, del que hablaba Mercedes Monmamy, es *Si esto es un hombre,* ese relato impresionante de Primo Levi, pero sin irnos muy lejos tenemos entre nosotros *La vida arrebatada*, de Lidia Falcón, por ejemplo, *Pretérito imperfecto*, de Carlos Castilla del Pino, *El balcón en invierno,* de Luis Landero, *Adolescencia en Barcelona,* de Laura Freixas... Todo esto implica que el autor se hace responsable de lo que el narrador afirma, algo que nunca ocurre en la novela. Y que su escritura tiene consecuencias.

De esto ya se hablaba el otro día, a propósito de las restricciones o las autocensuras cuando el autobiógrafo tiene que hablar de otros. Tiene que hablar de su mujer, de sus hijos, de sus amigos y, claro, uno puede decir, bueno, pues que ellos escriban la suya. Eso es mentira. La escritura es un poder y el que ejerce ese poder de la escritura, que no lo tenemos todos, contrae una responsabilidad. Uno podría preguntarse lo que ya se preguntaban aquí el otro día: quién pertenece a qué, o qué derecho tenemos a hablar del otro. Es decir, la autobiografía siempre plantea problemas, porque es un discurso híbrido. Es un discurso oscilante entre lo privado y lo público, lo real y lo inventado, la contención del testimonio y la querencia retórica e imaginativa del narrarse.

Esta naturaleza autorreflexiva, esta naturaleza bifronte de la autobiografía es la que ahora se ha puesto de relieve, a partir sobre todo de mediados

del siglo XX. Corrientes filosóficas, psicológicas, lingüísticas, neurocientíficas, cuestionaron algunos de sus pilares; por ejemplo, la confianza en que el lenguaje transparenta al ser. El lenguaje no transparenta, frente a la capacidad mimética el lenguaje es sobre todo una construcción retórica, un sistema autónomo frente a la realidad, heterónomo. Y además también se replanteó la relación del sujeto con su discurso. El sujeto, todos nosotros, nos constituimos verbalmente: el decir yo, el contarnos. Pero la imagen que aparece en el espejo de la escritura (por recuperar la metáfora del cartel de este congreso y también José Ovejero hablaba de ella) no refleja un rostro exactamente real, sino una figura que, como afirma un teórico de la autobiografía, deconstruccionista pero muy inteligente en sus análisis, es una figura que es al mismo tiempo su desfigura. O sea, el lenguaje no transparenta al sujeto sino que muchas veces lo desplaza, lo suplanta y lo produce. El valor cognitivo de la autobiografía, por tanto, se sustenta desde este punto de vista en una ilusión generada por el poder mimético de ciertos tropos como la metáfora o la prosopopeya.

Y el tercer pilar de la autobiografía, que es la memoria, de la cual se ha hablado aquí, lejos de ser un archivo o una copia, es un facultad dinámica que reelabora constantemente los recuerdos y los olvidos en función de las necesidades del presente. O sea, la memoria es un mecanismo adaptativo. La autobiografía no reproduce ni copia la experiencia vivida, es imposible. La recuerda desde el momento en que la escribe, la selecciona, selecciona esos recuerdos, los ordena en una trama narrativa en función del final, que es a la vez el presente desde el que se escribe. Así pues, la autobiografía es un discurso performativo. La identidad es "resultado de" y no es "previa a" la escritura; se crea en el proceso mismo de narrarla. Y, además, la autobiografía no cuenta quién se ha sido sino cómo se ha llegado a ser el que ahora se es o se cree ser. Es decir, citando a un neurocientífico que yo les recomiendo, un científico de la memoria, Daniel Schacter: "Cómo éramos depende de cómo somos". No al revés, es una curiosa paradoja. El libro se titula *Los 7 pecados de la memoria* y es muy recomendable. ¿Quién puede tener esa ingenuidad de creer que existe una auténtica realidad del pasado, unívoca, nítida, como el original? El pasado es siempre una conjetura, a la que contribuyen además los recuerdos ajenos. La memoria personal es un tejido de memorias; el único tiempo del yo es el presente de la escritura, un presente en el que confluyen pasado y futuro.

Estos cambios, y otros, que no el olvido, minaron el valor cognitivo de la autobiografía y un concepto de ficción expandida (eso de "todo es ficción": el lenguaje es ficción, cualquier texto es ficción) colonizó la singularidad de la autobiografía dentro de los discursos literarios.

Aceptando todo cuanto he comentado y que ninguno de nosotros es ya un lector ingenuo (uno se pregunta si realmente existen los lectores ingenuos, porque todo lector lleva al libro, pone ahí su historia, sus expectativas), ¿realmente tenemos razones para, a pesar de todo ello, pensar que la autobiografía no es fiable, que se nos está mintiendo, que hay que sospechar siempre de las declaraciones de los autobiógrafos? Yo no lo creo. Primero, la práctica autobiográfica acusó el impacto de estos cambios, estas transformaciones del pensamiento, y los autobiógrafos o las autobiógrafas incorporaron al texto sus dudas sobre la propia escritura, sus incertidumbres. Caballero Bonald es un ejemplo espléndido, que está contando su vida y al mismo tiempo se está siempre preguntando: ¿fue realmente así o estoy alterando lo que recuerdo?, ¿hasta qué punto no me estoy inventando mi vida? Estas dudas, estas incertidumbres, paradójicamente acentuaban la credibilidad, porque se adelantaban a las posibles objeciones de ese lector descreído. Por supuesto *Coto vedado* de Juan Goytisolo es otro ejemplo. Conscientes, por tanto, los escritores y las escritoras de autobiografía de que la identidad no es nunca unívoca sino un juego de imágenes en constante negociación con la alteridad (la de los otros, pero también la alteridad que uno es) y de la multiplicidad de un yo diseminado en un haz de desdoblamientos especulares (es decir, el yo que narra, evoca, y juzga a los yoes que ya no existen pero que, gracias a la escritura, vuelve a parecer que tienen consistencia: ese niño, esa madre, ese joven, esas imágenes de la memoria que recupera), admitiendo esto, los escritores de autobiografías se lanzaron a ensayar nuevas formas, nuevos modelos para decir una experiencia de vida que no había sido dicha antes. Cada libro, cada escritura autobiográfica merece un tratamiento porque, de algún modo, en cada escritura autobiográfica hay una teoría implícita. De ahí la emergencia de lo que se ha venido denominando autoficción. El término famoso de Doubrosvky es un término inventado contra la autobiografía. En principio la autobiografía parecía que era de gente importante, masculina, que ya estaba hecha, y entonces se trataba de nombrar estas otras formas de escribir la vida que no respondían a ese modelo de una vida que parece que el autobiógrafo puede controlar perfectamente. Un proyecto como puede ser la autobiografía de Lidia Falcón, sin ir más lejos. Es una autobiografía que, en ese sentido, responde al parámetro de alguien que controla su destino, o al menos es así como nos lo cuenta. Otra cosa es otra cosa.

No importa tanto el término crítico, detenernos o distraernos en "esto se llama autoficción, o novela, o lo otro", cuanto entender que esos términos están revelando un malestar en la autobiografía (parafraseando aquello del malestar en la cultura), un malestar en la autobiografía lineal, realista, tradicional y, a

la vez, revela el impulso -no la renuncia a la escritura autobiográfica sino al contrario- de ensayar otras formas de representar la experiencia personal y de figurar un yo desconcertado, perplejo, consciente de que el azar determina muchas veces los acontecimientos, de que lo no vivido a veces tiene más presencia que lo realmente experimentado, y de que la trayectoria de las vidas resulta imprevisible, zigzagueante o extraña.

En este camino, los textos que estamos leyendo (el texto de Manuel Vilas, el de Marta Sanz, el de Sergio del Molino, y tantos más) nos presentan relatos en los que el fragmentarismo, la discontinuidad, el desorden, la acumulación, sustituyen a la linealidad; la alternancia de voces, al predominio de una única voz; la temporalidad asociativa y emocional de la memoria, frente a la cronología de la historia; el tono directo, la ironía, el humor, en fin, lo íntimo, frente a lo público. Contar la vida, por tanto, es un arte y resulta un campo de experimentación en continuo cambio.

La identidad es, sin duda, creada en y por la escritura. Pero esa creación se propone al lector como una indagación en el pasado vivido, como un ejercicio de autocomprensión y de autoconocimiento desplegado ante otros, ante los lectores, a veces incluso ante ciertos personajes del propio texto, ante un tú que está ahí, a los que muchas veces se les reclama o se les pide una respuesta.

Ángel Loureiro, basándose en las ideas del filósofo Lévinas, desarrolló una teoría de la ética de la autobiografía. Decía Loureiro que al firmar la historia de su vida, el autor realiza no tanto una operación cognitiva como un gesto ético-político que supone una doble responsabilidad. Al firmar, el yo responde de sí mismo ante los otros y esa misma lógica de alteridad implica que el texto firmado es también un legado a otro, que debe de alguna manera aceptarlo, confirmarlo y asumir su parte de responsabilidad.

Es verdad que Loureiro se está refiriendo a autobiografías testimoniales, está pensando en la de María Teresa León, la de Semprún, en la de Imre Kertész (en *El hombre indigno,* de Rabinad, podría añadir yo)… Pero creo que este elemento ético- político es un factor que está también en la escritura. El sujeto autobiográfico elabora su verdad, que es acogida y valorada por los lectores en función de creencias y expectativas que no son sólo personales, sino moldeadas culturalmente en el marco de alguna comunidad interpretativa. Los lectores sabemos, y los autores también, que la vida contada no es la vida vivida y la conciencia de ese desajuste es un ingrediente fundamental de la escritura. Sin esa tensión que uno nota en las buenas autobiografías (la tensión de esa narración que está luchando por un imposible, contarse a sabiendas de que tanto queda sin contar, de que quizás lo que estoy contando no es del todo lo que querría

haber contado), la autobiografía perdería ese atractivo, al menos para mí, que es decir lo que desborda siempre el lenguaje. La identidad autobiográfica no puede, por tanto, ya concebirse como un producto acabado, perfilado, sino incierto, precario, en constante proceso de revisión, porque, entre otras cosas, se ha elaborado sobre la perdida. Escribir la vida no es recuperarla, sino constatar su disolución en un extenso e inquietante territorio de olvido. La presencia de los muertos, que hemos visto estos días aquí, los fantasmas de ese padre y esa madre, Manuel Vilas cuando se mira al espejo y ve la cara de su padre. En *El mundo* de Juan José Millás, en *La ridícula idea de no volver a verte,* de Rosa Montero, el fantasma de su marido…Yo creo que hay en muchas de estas escrituras una relación interesante con el duelo; son escrituras que también tienen que ver con formas de hacer el duelo. Héctor Abad Faciolince, por ejemplo, es otro ejemplo, o *Tiempo de vida*, de Marcos Giralt. Así pues, la credibilidad de la autobiografía yo creo que se sitúa en el ámbito de las prácticas sociales, de los discursos literarios que generan vínculos afectivos y morales entre quienes los usan. Por supuesto, la implicación de cada autobiógrafo para la conformación de su experiencia admite múltiples gradaciones y matices expresivos. Y en ello tienen que ver factores socioemocionales (hablo del pudor, de la vergüenza) En este sentido, yo creo que a veces el pudor es interesante porque crea silencios en el texto, crea huecos que el lector percibe. Por ejemplo, en el libro de Lidia Falcón, que es muy poco pudorosa, que se atreve, siendo un autobiografía femenina, a contar la relación con el marido, todo el apartado relacionado con el sexo, con el cuerpo, hay un momento en que ella está en la cárcel, detenida, y le comunican que su madre se ha suicidado. Lo que el libro pone es: "mi madre se suicidó esta mañana a...(con la fecha)" . Ni un solo comentario más. Es un silencio tan enorme el que se abre ahí en el texto, que realmente está marcando el punto negro, el vacío, el agujero negro de esa autobiografía. Está ahí, en esos huecos, en sus silencios. Hay un resorte importante de esos desajustes en una escritura que a veces parece demasiado asequible.

Decía, por tanto, que los autobiógrafos tienen distinta implicación, por factores socioemocionales, motivacionales (venganza, autojustificación, autorreinvindicación) y también literarios. Lo importante, como decía Jordi Gracia, es cómo se dice. En la autobiografía, la elección de las palabras, la elección de una retórica y de un orden, es algo ideológico, es emocional. No es simplemente una mera cuestión de estilo, ahí también se juega la imagen que se quiere dar y el sentimiento, la emoción y la moral que se pone.

Para terminar, yo creo que la escritura autobiográfica, en los mejores casos, cuando está bien, creo que es un ejercicio arriesgado y exigente, si se

realiza con esa voluntad de indagar en el proceso de la existencia, en las contradicciones y los desequilibrios íntimos, en la extrañeza de verse reflejado en el espejo deformante de la escritura. Es una apuesta por esclarecer la tensión entre la realidad y el deseo. El autobiógrafo, la autobiógrafa, que se ha inventado a sí misma en el lenguaje, que se ha hecho objeto en él, para sí y para sus destinatarios, solicita una cierta complicidad, y ello porque sólo mediante la adhesión o la confianza del lector, la voz del yo narrador adquiere encarnadura. Y su relato rebasa su condición material de escritura para adquirir imaginariamente la consistencia de un cuerpo.

Jesús Fernández Palacios: Laura Freixas es catalana, de Barcelona, licenciada en Derecho. Su primer trabajo (esto me ha dejado fascinado) fue escribir una novela de aventuras por encargo de un fabricante de licores, la cual, afortunadamente según la propia autora, sigue inédita. No te gustó, ¿no?

Pasó dos años como lectora de español en remotas universidades provinciales de Inglaterra. Fundó y dirigió, en la editorial Grijalbo, la colección "El espejo de tinta", entre 1987 y 1994, en la que publicó, entre otras obras, novelas de Amos Oz, cuentos de Clarice Lispector, cartas de Sylvia Plath, de Emily Dickinson, de Marina Tsvetàyeva y de Rilke. Ha traducido una amplia selección de las cartas de Madame de Sévigné y de los diarios de Virginia Wolf, Andres Gide y Amiel. Ha publicado dos colecciones de relatos (*El asesino en la muñeca,* de 1988 y *Cuentos a los 40*, de 2001), cuatro novelas (*Último domingo en Londres*, en 1997, *Entre amigas* en 1998, *Amor o lo que sea*, en 2005 y *Los otros son más felices,* en 2011), varios libros de ensayo (*Literatura y mujer*, en 2000, *El silencio de las madres*, en 2014, etc.), una autobiografía, *Adolescencia en Barcelona hacia 1970*, en 2007, y dos volúmenes de su diario: *Una vida subterránea,* diario de 1991 a 1994, que publicó en 2013, y *Todos llevan máscaras*, diario de 1995 a 1996, que publicó en 2018.

Es columnista en *La Vanguardia* desde 2001, publica ocasionalmente en otros medios, y ha sido profesora, conferenciante o escritora invitada en numerosas Universidades españolas y extranjeras, especialmente de Estados Unidos. Presidió la asociación "Clásicas y Modernas" para la igualdad de género en la cultura desde su fundación en 2009 hasta 2017 y es ahora su presidenta de honor.

El título de su ponencia tiene guasa, porque es: "Por qué salir a la calle desnuda".

Laura Freixas: Buenas tardes; ante todo, muchísimas gracias a la Fundación Caballero Bonald, a Pepa Parra, a Marta Sanz y a ustedes por su presencia.

A mí me ha costado asumirme como autobiógrafa. Para empezar, como toda persona con vocación literaria, yo sabía que quería escribir antes de saber qué quería escribir y ese "qué" pasaba por la elección de género. Sin duda hay escritores y escritoras que son claramente novelistas o cuentistas, o poetas, o ensayistas, de entrada pero somos muchas y muchos quienes nos sentimos escritoras pero no tenemos un género claramente favorito. Siempre me ha sorprendido que esta cuestión de la elección de género literario no sea una cuestión más debatida. Parece que se da por supuesto que podemos elegir, si escribimos en prosa, entre novela y relato. Cada cierto tiempo, cada cinco años o así, preferiblemente en verano cuando hay pocas noticias, surge el debate de si el cuento está tomando primacía respecto a la novela; luego llega la *rentrée*, hay otras noticias, esto se olvida, para reaparecer, como el monstruo del lago Ness, al cabo de unos años. Pero parece que se discute muy poco esta preponderancia de la novela, esta jerarquía en la cual la novela es el género rey. Se supone que todo el mundo que escribe tiene o debería tener una novela en el cajón, cuando hace dos siglos lo que se tenía en el cajón era un drama histórico en verso en cinco actos, pero esto, como digo, se discutió poco y tampoco ayuda la confusión reinante. A mí me sorprende mucho que no solamente el público sino que incluso buena parte de la crítica literaria no distinga bien entre memorias y autobiografías; eso tiene un pase, porque es una cuestión quizá de grado, pero que las confunda, por ejemplo, con el diario, que tiene una diferencia formal evidente... Tampoco ayuda el hecho de que nos falten en español palabras que en inglés se tienen y son muy útiles como *memoires,* este tipo de obra autobiográfica limitada a una experiencia, un momento de la vida o un aspecto de la vida, como la de Luisgé Martin, *El amor del revés*, que es una época larga pero con un único hilo conductor y dejando de lado otras experiencias de la misma época. Esto en inglés se llamaría *memoires*, y a nosotros nos falta un término. También echo de menos que exista una traducción del *personal essay,* que es esa mezcla, esa reflexión con tintes autobiográficos, o reflexión desde una misma, como decía ayer Remedios Zafra.

Esto sería muy útil, pero, sobre todo, a mí me ha costado asumirme como autobiógrafa por lo que Celia llamaba la sospecha a la que está sometida el género autobiográfico y sus distintos subgéneros, o la desconfianza; yo diría incluso el menosprecio. Recuerdo a este respecto que me impactó bastante leer la crítica de ese libro de Javier Marías, *Negra espalda del tiempo,* que es un libro autobiográfico. Yo no lo he leído, pero, por lo que leí sobre él, me pareció que era un libro de planteamiento bastante original. Y sin embargo, la crítica, casi unánimemente, dijo: pobre Javier Marías, se le ha acabado la imaginación,

ya no sabe de qué escribir y ahora nos cuenta sus batallitas. Más o menos vino a decir esto. Es decir, que parece que la crítica española no termina de salir del tópico de que lo autobiográfico es lo que escribe una escritora o un escritor ya en su ancianidad, cuando ya no tiene nada que decir y entonces, para ganar un premio, o por aburrimiento, o por lo que sea, cuenta su vida. Y yo, siempre que digo que estoy escribiendo una autobiografía (bueno, lo he dejado de decir), me imagino al otro diciendo: "las anécdotas del Café Gijón". De modo que lo que estoy escribiendo ahora es una autobiografía pero yo decido que voy a decir que es una novela, porque para mucha gente cualquier narración escrita con procedimientos literarios, independientemente de que coincida o no la autora con la protagonista y la narradora, es una novela; y si sale de esto y es otra cosa, entonces ya es sospechosa.

Como digo me ha costado asumirme como autobiógrafa porque he tenido que responder internamente a este menosprecio que percibía, al sentimiento de que si era autobiógrafa era porque no conseguía ser otra cosa y de que la autobiografía era una confesión de falta de imaginación. Para responderme interiormente a esto, he hecho dos cosas. Una es recordarme a mí misma la cantidad de grandísimas escritoras y escritores "con poca imaginación": la novela de Proust tiene 5.000 páginas y básicamente cuenta la vida de Proust y de las personas a las que él conocía más. Aunque George D. Painter ya nos explicó cómo cogió a las personas reales, dividió a algunas y las volvió a pegar de otra manera para crear personajes, de todas maneras no deja de ser una obra claramente autobiográfica. Yo hoy diría que es autoficción, aunque eso lo podemos discutir después con Celia, que sabe más que yo. Hay otros muchos casos, como el de Colette. Colette es una grandísima escritora que todo lo que ha escrito, me parece a mí, es autobiográfico. Pla otro gran escritor, Umbral, o el noruego Karl Ove Knausgård, que directamente está escribiendo una autobiografía de la que lleva cinco volúmenes y no ha terminado, y sólo tiene 50 años…

Esa fue una de las respuestas que me di a mí misma, y la otra consistió en leer a Philippe Lejeune, incluso entrevistarle, porque estuvo en Córdoba en un congreso al que yo también asistí, y luego le volví a ver en otros lugares y hablé mucho con él. A través de Lejeune, llegué a la convicción de que, efectivamente, es un malentendido creer que la imaginación solamente se puede traducir en la creación de escenarios, personajes y argumentos. Según eso, la mayor muestra de imaginación o, mejor dicho, de creatividad, sería la novela de ciencia ficción. Yo no leo ciencia ficción, pero estoy segura de que hay otros tipos de novela que no les son inferiores. Y es que no estamos contemplando la imaginación necesaria (y vuelvo a lo que decía al principio, lo poco que se

discute de este tema) para innovar en cuanto al género, para crear géneros híbridos o simplemente para contar la propia vida de otra manera, que no sea: nací en tal fecha, ahora os voy a hablar de mi padre, de mi madre, de mi tío, de mis abuelos, y voy a ir en orden cronológico hasta el momento actual. Hay muchas otras maneras de contar la propia vida y ha habido maneras muy originales.

Una vez asumida mi condición de autobiógrafa, me pregunto por qué escribir una autobiografía o por qué publicar un diario. Digo publicar y no escribir porque yo creo que un diario auténtico, que es lo que a mí me parece interesante, es el que se escribe para una misma, como una especie de monólogo interior, de desahogo... Pero luego está la decisión de publicarlo. ¿Por qué, por lo tanto, escribir autobiografía o publicar un diario íntimo? Yo creo que una de las cosas que debe intentar hacer la literatura, y en general la creación, es expandir sus propios límites, ampliar el territorio de lo expresable. Y eso es necesario no sólo para dar sentido a la experiencia, sino incluso para articularla en tanto que experiencia. Yo no entiendo mucho de esto, yo soy licenciada en derecho y esta es una cuestión filosófica en la que no entro, pero intuitivamente diría que no podemos hablar de experiencia si no es entendida y vivida como experiencia, es decir, como algo que tiene un sentido, que se puede narrar, separado de otra cosa.

Pondría un par de ejemplos de esto. Hace poco, como iba a ir a Perú, leí una novela de un excelente escritor peruano, José María Arguedas, que se titula *El Sexto;* es una novela autobiográfica donde él cuenta los meses que pasó como preso político en una cárcel terrible de Lima. Y entonces cuenta que un día a esta cárcel llega una señora que trae, como quien dice por la oreja, a un criadito suyo como de 12 años que además es indígena, habla quechua, que no entiende nada… Le meten en la cárcel, cosas que por lo visto pasaban en Lima en los años 30, y allí le coge un recluso, le encierra en una celda y se lo ofrece para violarlo a otros reclusos que pagan un tanto, con el detalle siniestro añadido de que el precio va bajando a medida que el chico está más destrozado. Al día siguiente, vuelve la señora y dice que encontró la sortija, que ha sido un error y se vuelve a llevar al chico. Y comenta el narrador que el chico, aparte de estar destrozado, lo que está es desorientado, porque no entiende lo que le ha pasado, no lo sabe expresar.

Y otro ejemplo que podría aducir para explicar que necesitamos articular la experiencia con lenguaje, es la novela póstuma de Elena Fortún, que si no la han leído se la recomiendo mucho. *Oculto sendero* es una novela en la que vemos a una niña que se va convirtiendo en mujer y que, con el lenguaje y los conceptos de hoy, diríamos: primero, rechaza los roles de género que le quieren

imponer y, segundo, se da cuenta de que es homosexual. Pero lo que para mí es fascinante de esta novela es que ella va viviendo todo esto sin ser capaz de articularlo ni de entenderlo; quizá al final de la novela lo entiende un poco más, pero tampoco del todo. Vamos viendo cómo del magma de lo vivido va surgiendo la experiencia articulada y comprensible. Esto me recuerda lo que decía aquí el otro día Paula Bonet, cuando aludía a esas experiencias que las mujeres vivimos en las tinieblas por falta de referentes socialmente compartidos, por falta de unos relatos, unas palabras, en las que nos podamos reconocer.

Palabras y relatos van juntos en el sentido de nombrar y articular lo vivido. Y eso me hace pensar en la otra cosa que yo diría que me ha costado asumir, y es que me ha costado asumirme como escritora, en femenino. Por lo que decía Remedios Zafra de que lo femenino en literatura ha sido marginado de dos maneras: mediante la exclusión o mediante la devaluación; y yo he sentido que yo vivía y podía contar en tanto que mujer, estaba *a priori* devaluado. A propósito de esto, quiero dar un ejemplo del valor y la importancia de las palabras y de los relatos. Pero concretamente de las palabras. Cuando yo era adolescente, recuerdo que en mi horizonte mental apareció una palabra que ahora ha pasado de moda pero que estuvo muy de moda en algunos años, que fue el verbo "realizarse". Recuerdo que lo descubrí en un periódico que debía de ser *La Vanguardia*, al que estaban suscritos mis padres, donde leí un artículo furibundo, que decía que qué manía les había dado a las mujeres por realizarse y que los hijos qué. Entonces yo entendí eso que hacía mi madre y que no se entendía muy bien en el contexto de su clase social, trabajar cuando no lo necesitaba, porque su marido ganaba lo bastante, y me di cuenta de que era lo que yo también iba a querer hacer, y eso me lo hacía comprensible y además lo legitimaba. De hecho, el feminismo nos ha aportado muchas de estas palabras que han sido absolutamente claves para entender nuestra experiencia y para situarla socialmente, como la palabra "cuidados" o la locución "techo de cristal", o la palabra "micromachismo", etc. Surgen estas palabras y surgen también los relatos que las sustentan y, a este propósito, recuerdo esa antología tan interesante dirigida por Anna Caballé, en cuatro volúmenes, titulada *La vida contada por las mujeres*, que era una antología de textos de escritoras españolas y latinoamericanas desde la Edad Media hasta nuestros días. Lo que me llamó más la atención en esos volúmenes es que en los textos no escritos para publicarse, por ejemplo en las cartas o en los diarios íntimos, era donde se decían, todavía a tientas, las cosas más innovadoras y más transgresoras. Por eso a mí me interesan tanto los diarios, las cartas, y he leído, he traducido y he publicado estos dos géneros.

Por ejemplo en el diario de Sylvia Plath, hay una página que cito mucho, porque me parece muy significativo que, siendo así que expresa un sentimiento amplísimamente compartido por las mujeres, algo que todas nosotras hemos sentido en algún momento, nunca lo he visto expresado de una forma pública, en algo escrito para publicar. Por eso lo cito tanto, para sacarlo a la luz, aunque ella lo escribió en su diario sin ninguna intención de publicarlo y, probablemente, si ella hubiera vivido no lo habría publicado, tal cual. Es un párrafo que empieza así: "Horror ante la idea de estar embarazada". Explica que cree haber quedado embarazada, es una especie de jarro de agua fría, desbarata completamente todos los planes que se había hecho… Unos meses después sentirá horror ante la posibilidad de ser estéril, pero eso es otra cosa, es tan auténtico como lo primero.

Por eso, como decía en el título, la necesidad de desnudarnos. En el caso de Sylvia Plath es algo como en dos movimientos: ella se desnuda en privado ante su diario cuando confiesa, y además lo explica largamente y de forma muy gráfica, ese horror a estar embarazada; el segundo, no lo cumplió porque se suicidó, pero lo hemos cumplido quienes luego damos voz a esto y lo hacemos público.

Para mí, desnudarse es desembarazarse de esa ropa *prêt-à-porter* que nos han asignado. Y en el caso de las mujeres esto es especialmente grave, porque las mujeres hemos sido, como dice Celia Amorós, heterodesignadas, es decir, se ha hablado de nosotras pero no se nos ha dejado hablar. Teólogos, médicos, legisladores nos han dicho lo que somos y lo que debemos ser. Y nosotras no hemos tenido la ocasión, por falta de educación, falta de acceso a los medios de comunicación, falta de acceso a la conferencia episcopal, etc., de poder corregir este relato. Por ejemplo, yo misma, cuando fui madre, me daba perfecta cuenta de que luchaba agotadoramente contra un ideal de la buena madre que yo no sabía muy bien de dónde había salido, pero que sabía muy bien en qué consistía: hacer manualidades con sus hijos, llevarlos al zoo, una serie de cosas de las que yo no tenía ninguna gana, pero para las no tenía tampoco alternativa, porque la alternativa a eso era la mala madre, un personaje tan presente en la cultura y tan exagerado e irreal como esa buena madre maravillosa que, además, si existiera, sería aburridísima. Por lo tanto, para mí desnudarme era quitarme esos ropajes o de buena madre o madre egoísta, y vivir un poco a tientas mi propia vida para descubrir esa singularidad que, como bien explicaba Remedios Zafra ayer, es una singularidad que cuando la publicamos nos damos cuenta con sorpresa de que es compartida. A mí viene mucha gente, sobre todo mujeres pero no únicamente, a decirme: me he sentido muy identificada con tu

diario. Por eso he publicado yo mi diario, porque creo que mucha gente se puede reconocer en cosas que cuento. De hecho, el otro día alguien que lo presentó en Murcia, Antonio Ubero, dijo una cosa de mi diario que me gustó mucho; dijo: "Este diario es un ejercicio de solidaridad". En el sentido de que me desnudo y me expongo para compartir esas experiencias, aun sabiendo que me hacen vulnerable porque no quedo bien, y además he hecho cuestión de principios de no corregirlas, de no embellecerme.

Creo que hay cosas que solamente se dicen en los diarios. Por ejemplo, quizá solo en un diario se puede conocer ese mundo literario, editorial y cultural de los años 90 (o de la época que sea, pero en este caso de los años 90), visto desde dentro. Eso que leemos en Balzac en *La ilusiones perdidas*, pues aplicado al Madrid o la Barcelona de los años 90. También en el diario muestro lo que es una vocación literaria y un intento de vivirla, incluido algo que a todo el mundo le llama la atención en mi diario, la confesión de la envidia, que es una cosa que nadie confiesa, pero yo creo que está muy bien confesar, porque así se comparte y se queda una un poco más aliviada. Incluyo también algo que creo que es rarísimo, no se me ocurre otro ejemplo en la literatura española que se hable de esto, que es contar sesiones de psicoanálisis en tanto que paciente. Esto va además a contracorriente de algo muy extendido en la cultura española (contrariamente a la francesa, por ejemplo): el desprecio al psicoanálisis. Hay incluso un momento en mi diario (ya no recuerdo en cuál de los 2 volúmenes) en el que cito a varios escritores conocidos que dicen cosas muy despectivas respecto al psicoanálisis. Si confieso que me psicoanalizo, confieso que no soy una persona autosuficiente, invulnerable, que siempre tiene razón y que puede despreciar a esta gente débil que va a hablar con otro para aclararse. Hablo también, por supuesto, de la maternidad y en ese sentido sería el relato que corresponde a la palabra que en los años 90 no estaba tan clara y tan asumida como lo está hoy, la palabra "cuidados". Quizá si yo hubiera sido consciente de que lo que estaba haciendo era un trabajo de cuidados, habría sido más pragmática y realista en cuanto al reflejo económico que podían tener estos cuidados. Esto sería otra cuestión. Pero, ahora que lo leo, que conozco este concepto de "cuidados", lo puedo conectar con el hecho para mí escandaloso, aunque se hable muy poco del él, de que la pensión media de las mujeres en este país sea inferior en un 40% a la de los hombres. Esto algo tiene que ver con el trabajo de los cuidados.

Por último, en mi diario (y algunos presentadores masculinos me han dicho que sólo a través de él lo han visto) se pueden localizar lo que ahora llamamos también con un concepto nuevo, micromachismos, en el caso de la vida literaria. Yo misma no era consciente ni de que existían, ni tenían entonces ese

nombre. Es una palabra que entonces no estaba de moda, yo la descubrí mucho más tarde. Ahora lo leo y digo: esto es lo que ahora llamamos micromachismos.

En resumen, se puede escribir autobiografía por dos motivos completamente contrapuestos. Uno es el de Rousseau, cuando en el prólogo a *Las confesiones,* dice: "No estoy hecho como ningún hombre que conozca y me atrevo a creer que no estoy hecho como ninguno de los que existen". Por lo tanto, él escribe su autobiografía porque se considera absolutamente excepcional. Y se puede escribir autobiografía, o publicar diario, por el motivo opuesto, por lo que decía Montaigne: "Cada hombre contiene en sí la forma entera de la humana condición". O lo que decía Victor Hugo: "*Quand je parle de moi, je parle de vous*". Y lo digo en francés porque tiene distintas traducciones posibles: cuando hablo de mí, hablo de usted; o cuando hablo de mí, hablo de ustedes o vosotros. Yo diría que cuando hablo de mí, hablo de nosotras o nosotros. Vamos a ver... Yo diría "cuando hablo, de mí hablo de nosotras", y lo digo en femenino. Las normas gramaticales presuntamente neutras (que, evidentemente, no lo son), nos dicen que el sujeto masculino es *per se* el sujeto universal y, por lo tanto, si leemos a un hombre y nos cuenta sus experiencias, se supone que, aunque seamos mujeres, debemos hacer abstracción de este hecho e identificarnos, por ejemplo, con *Moby Dick*, donde todos los personajes son hombres, o con *Ardor guerrero,* de Muñoz Molina, que cuenta su servicio militar y también todos los personajes son hombres. Nosotras debemos identificarnos, y me parece bien y nos identificamos, porque son hombres pero no por eso son menos humanos, y en tanto que seres humanos nos identificamos. Bueno, pues yo pido lo mismo para las mujeres. Las experiencias que yo cuento en mi autobiografía y en mis diarios, en parte son experiencias aplicables a cualquiera y, en parte (lo que tiene que ver con la maternidad o con la experiencia del machismo) son experiencias femeninas, pero reclamo para lo femenino el estatus de lo humano.

Jesús Fernández Palacios: Estrella de Diego es escritora y profesora de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid, ciudad donde nació en el año 1958. Ha ocupado la cátedra Rey Juan Carlos I de España de Cultura y Civilización en la Universidad de Nueva York entre 1998 y 1999. Su investigación se centra en la teoría del género, los estudios postcoloniales y los orígenes de la modernidad. Es autora, entre otras, de las siguiente obras: *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*, *El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género, Tristísimo Warhol* y el libro de ficción *El filósofo y otros relatos sin personajes.*

En abril de 2011, el Consejo de Ministros de España le otorgó la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

El tema de su ponencia es: "Autobiografía documental y sus relaciones con el uso de las fotos y su falsa cualidad de documento".

Estrella de Diego: Empiezo dando las gracias por estar aquí, a la Fundación naturalmente, y a Pepa y a Marta. Yo vengo muy humildemente, como una escritora de ensayo si acaso, aunque, evidentemente, como una feminista. Doy las gracias también a todos y todas por estar aquí esta tarde, creo que lleváis ya un día largo, con lo cual dobles gracias. Voy a intentar ajustarme el tiempo.

Mientras estabais hablando, me estaba planteando si desde el punto de vista de lo femenino, tratando de subvertir ese paradigma que siempre está hablando por otros que no somos nosotros, o nosotras en este caso, finalmente no está uno siempre contando algo de sí mismo, cada vez que está rompiendo el relato impuesto, incluso cuando está enunciando. Siempre hay esa historia de que yo no es que no crea en la autobiografía, o que no sospeche de la autobiografía; lo que sospecho es de la verdad, básicamente, de lo que llamamos verdad. Con la autobiografía todo bien, pero la verdad me crea un poco de incertidumbre.

Estaba acordándome de la biografía de Bergman. Bergman deja de escribir cuando él nace, y me parece lo más justo. Uno nace y ya no tiene nada que contar, es normal. Me parece que es la mejor fórmula autobiográfica que uno puede tener. Pero, claro, mi territorio es el texto visual. Y ahí, sí que ya el malentendido es infinito porque ahí decimos: pues, bueno, si es una foto, es lo que pasó. Pero eso no es verdad de ninguna de las maneras. No es verdad ni es mentira, todo son medias verdades, lo saben muy bien los antropólogos. He traído una serie de imágenes, una especie de texto visual, podríamos decir, para hablar de esa autobiografía que en el mundo artístico desde luego es de lo único de lo que se ha hablado en los últimos años. Si la autobiografía ha sido muy importante desde el punto de vista literario, desde luego desde el punto de vista artístico...

Por alusiones, por el paseante, por el texto y el subtexto femenino, yo tengo que hablar de *Las ensoñaciones de la mujer salvaje* de Hélène Cixous, donde realmente está haciendo una novela pero al mismo tiempo está haciendo una autobiografía, pero a la vez no se sabe qué está haciendo... Ella habla del Viniente, habla de cómo en realidad está rompiendo completamente esa estructura. Cuando lo trabajo en clase con mis estudiantes y se ponen nerviosos, les digo: "Ah no sabéis qué subrayar, ¿verdad?" Y les digo: "Eso se llama falta de jerarquías". Y por eso creo que, cuando uno está hablando desde un determi-

nado tipo de lenguaje, que es el lenguaje femenino, o está fotografiando desde ese lenguaje y quiere subvertir lo que es tal uso, quiere subvertir esa verdad que está muy connotada desde el punto de vista de clase, desde el punto de vista de raza, desde el punto de vista de género... Hay verdades que son más verdades que otras, hay grupos que están más próximos a la verdad y eso naturalmente tiene que ver con la ficción, con la autoficción, la autobiografía, las *memoires*, o como cada uno quiera llamar a eso que se nos está escapando en el mismo nombrar. Pues bien, Hélène Cixous, en *Las ensoñaciones de la mujer salvaje*, está hablando precisamente de eso, de un texto que continuamente se nos escapa y que yo no sé cómo llamarlo, si es un texto biográfico, si es autobiográfico... Desde luego va muchísimo más allá que cualquiera de los textos autobiográficos al uso cuando ella está diciendo: "había escrito, había anotado con premura" (me imagino que algunos o algunas de los aquí presentes han visto ese texto), y hasta está jugando con distintas tipografías. Y lo que parece que era sueño, era la realidad; y lo que parece que era la realidad, era el sueño. Como digo, a mí no me despierta ninguna sospecha la autobiografía, pero la verdad sí me despierta muchísimas sospechas.

La fotografía supuestamente es lo más aséptico que podemos encontrar. Una fotografía es una cosa que está ahí. Lo saben muy bien los directores de cine, que no está fotografiando sólo lo está ahí, sino que todo es mucho más complejo. He traído primero este caso de Nan Goldin, la serie fotográfica *La balada de la dependencia sexual*, en la que ella está hablando de lo que está pasando en ese momento con su grupo de amigos. Este es el novio guapo que en un momento determinado va apareciendo, un novio guapo y maltratador. Es de lo que hablaba antes Laura: lo que nadie muestra. Ella se hace un autorretrato maltratada por ese novio guapo que resultó que era bastante hijo de ya sabéis qué, ¿no? En realidad son fotografías documentales, en las que ella está hablando de su vida. Nan Goldin siempre está hablando de su vida, como cuando de repente se va a trabajar con sus amigos travestidos, transexuales, etc. Básicamente, ella tiene que ir donde ellos van, a sus clubs… Está fotografiando pero, claro, mirar es implicarse, mirar es formar parte de la acción, eso está claro, por mucho que algunos fotógrafos digan: no, no, no, yo miro pero no me implico. Para sacar la vida de esas personas (serían unas *memoires* en este caso), tiene que implicarse con ellas, tiene que ir donde ellas van, etc.

Hay miles de proyectos autobiográficos. Richard Billingham es un buen ejemplo, hablando del desvelamiento, de lo que nadie desvela. Estos de la foto que muestro son su padre y su madre. Me imagino que todos intentamos no mostrar la imagen menos amable de la familia. Aquí hay un supuesto desvela-

miento sin ambages, sin ningún tipo de tabús, todos los tabús están desvelados; pero luego, a lo mejor, se pone uno a pensarlo y sí hay tabús. También aquí hay tabús, o al menos hay conformaciones de una mirada que está claramente organizada en algo que no sé si llamarlo verdad, llamarlo ficción, pero que de todas formas no es tanta verdad como decíamos que era. Que aparezca que es verdad no quiere decir que sea verdad o que sea documental, sino que, cuando la foto es fea, cuando está hablando de algo que está muy en el margen, nos parece mucho más verdad que cuando se está fotografiando la alta sociedad.

Ahora traigo un ejemplo. Esta es una joven fotógrafa rusa, Anastasia Rudenko, que está hablando también de maltratos familiares. He traído aquí las fotos más complejas de cada casa, las que están contando supuestamente las cosas sin ambages.

Otro caso: Sophie Calle. Sophie Calle ha trabajado en series muy obvias que tienen que ver, evidentemente, con lo autobiográfico, no me cabe la menor duda; pero esta es muy curiosa porque es un museo bostoniano, el de Isabella Gardner, un museo maravilloso pero sin mucha vigilancia. Entonces, se iban llevando obras. Lo que ella hace es que fotografía el hueco de la obra que robaron y al lado pone testimonios. Pregunta, por ejemplo, al vigilante: ¿usted cómo recuerda la obra? Va recogiendo testimonios, autobiográficos evidentemente, del señor o señora que se ha pasado mucho tiempo ahí, y construye una especie de relato que es de ellos y de ellas, y que es un relato diríamos de ficción compartida o de autobiografía compartida, como queráis decirlo. Naturalmente, Sophie Calle todo el tiempo ha estado trabajando en muchas de estas cuestiones que han estado siempre ahí.

En este otro caso, este fotógrafo, Yinka Shonibare, afrodescendiente, toma precisamente al inglés Hogarth y hace el mundo al revés. Donde estaban los blancos, se colocan los negros. Por eso digo que los discursos tienen que ver con clases, con géneros, tienen que ver con razas, tiene que ver con opción sexual. Siempre hay un discurso que se impone a todos, y me da igual que uno sea un afrodescendiente, que sea mujer, que sea una persona de una clase baja… A la hora de plantear la fotografía, la subversión es siempre así.

¿Qué es la verdad?, decía yo antes. ¿Qué es la verdad y qué es la autenticidad? Son esos territorios sobre los cuales todos y todas las que han escrito sobre autobiografía y han trabajado sobre autobiografía visual, sobre la autobiografía textual, no han parado de hablar de ello. Leigh Gilmore decía: "lo que hemos llegado a llamar verdad, o lo que la cultura determina como verdad autobiográfica, entre otros discursos, es en buena medida efecto de un proceso largo y complejo de autorización". Por tanto, la pregunta canónica "¿qué es la verdad?" no se

puede separar del discurso de verificación de esa verdad. Algunos están posicionados más cerca de la verdad dependiendo de su relación con otros términos de valor: género, clase, raza, opción sexual, entre otros. Dow Adams lo cuenta muy bien. Cuando estamos tomando una fotografía, estamos siguiendo unas reglas absolutamente férreas de construcción de la visualidad occidental. La visualidad occidental es una especie de punto de fuga, que se ve muy bien, en el que el espectador es absolutamente omnipotente frente a ese punto de fuga, y entonces todas estas fotos que hemos estado viendo, salvo alguna, están siguiendo las leyes absolutamente claras que sigue la visualidad occidental. Igual que las autobiografías son, obviamente, representaciones artificiales de las vidas, las fotografías son claramente imágenes manufacturadas. Los modelos se colocan, se organizan para formar las leyes de la perspectiva y la ideología de la cultura fotográfica.

¿Qué quiere decir ser testigo de un evento? En la autobiografía ficcional, o en la ficción autobiográfica visual, es importante la edad del testigo. Yo creo que siempre es importante la edad del testigo porque la autobiografía también está dando cuenta de ese testimonio. Lo estaban comentando muy bien mis compañeras de mesa cuando estaban hablando precisamente de algunas de esas cuestiones que tienen que ver con qué se cuenta y hasta dónde se cuenta. En este caso concreto es Maruch Sántiz. En 1992 fue a Chiapas un grupo de antropólogos, y tenían una cámara fotográfica… Hay muchísimas culturas que, contrariamente a la nuestra, son incapaces de leer bidimensionalmente. Parece que todo el mundo lee bidimensionalmente, pero esa es otra construcción cultural más respecto a la verdad. Le dieron una cámara a Maruch y empezó a hacer fotografías. Y a estas fotografías, que eran casi una especie de haikus, les ponía *dictum* en chamula, en inglés, en español, y eran casi como una especie de objetos mágicos. En un momento determinado ella está hablando de algo que tiene que ver con los "nosotros", con todo ese problema de Rigoberta Menchú en esa autobiografía que es la autobiografía de cualquiera, la autobiografía de todos, lo lícito, etc. Y ahí sigue ella hablando de este tipo de ejemplos, de esta especie de haikus que escribía en su propio lenguaje.

Otra brasileña, Anna Bella Geiger, hace un guiño con cierta "guasa" (podemos utilizar esa palabra gaditana que me gusta mucho, que es también muy plurisignificante, muy polisemántica). Estamos hablando de los años 70, Brasil y ella dice: vamos a hacer algo documental, ¿por qué no? Coge postales de la representación indígena de Brasil y se hace un autorretrato exactamente en la misma pose. En todas y cada una de las imágenes de las postales ha cogido una imagen de la representación de lo brasileño y se remeda con este proyecto autobiográfico que, efectivamente, ni es verdad ni es mentira…

Os muestro también estas fotos de Milagros de la Torre, que fotografía objetos de los desaparecidos, y tiene también que ver con cierto proyecto autobiográfico.

Pero ¿cómo hacer simplemente un trabajo documental? Que sería un poco a lo que debería de aspirar una buena autobiografía que no está contando mentiras sino sólo verdades. Hasta donde uno puede contarlo, evidentemente, como dice Lejeune. Uno cuenta a otro que no ha convivido en el tiempo ni en el espacio.

Este caso concreto es Cristina García Rodero. Ella siempre dice que no se implica en lo que ve. A mí me cuesta mucho pensar que si tú llegas hasta allí no te implicas. Es la idea del antropólogo intacto, pero yo creo que, al menos como espectadora, yo me implico lo que ella no se implica, yo escribo sobre la autobiografía que ella no quiere escribir. Otras fotógrafas me dicen que sí que se implican.

Como dice Dow Adams, "la autobiografía no es simplemente no ficción", y esto me parece muy interesante dentro del contexto en el que estamos hablando.

Laura Aguilar, en esta serie de retratos, también mostrando lo que "no debemos mostrar" (que está un poco gorda) y ahí están todos los desvelamientos que se utilizan a través de la foto.

Tenemos también a Martin Parr, que se hace fotografías en distintos lugares, una especie de turista *avant la lettre*. O el antes y el después de Boltanski, que además para más señas ha sido un niño judío, con lo cual no ha tenido realmente un relato que recordar de su propia infancia (esta mañana estaba hablando con Mercedes Monmany precisamente algunas de estas cuestiones). Hace el antes y el después en tres meses de intervalo y luego construye un álbum fantástico de su propia historia; no la de su familia: la suya, en la cual todos son personajes que va encontrando, ninguno de ellos es él, ni nada tiene que ver unos personajes con otros. Son personajes encontrados que hablan, precisamente, de otra posibilidad autobiográfica.

De todo lo que les estoy enseñando, en el fondo decimos: claro que no es posado, es todo autobiográfico. Pues cuando yo veo las fotos de Cristina García Rodero, me tienen ustedes que perdonar pero me parece que sí que hay siempre una parte de posado, que, exactamente igual que en la autobiografía, siempre hay una parte en la que uno se sienta ahí para que esto ocurra y ocurra de esa determinada manera.

Incluso en casos como Gervasio Sánchez, que se llamaría documentalista puro y duro y claro que hay una parte de historia. Gervasio en esta serie lo

que está haciendo es escribir, reescribir esa historia suya de la cotidianidad en la guerra, que es algo que le interesa muchísimo. Para mí estas fotos de "Los ojos de la guerra" constituyen simplemente un texto visual, no hay diferencia con un texto escrito. Simplemente es un texto visual, que crea aún más malentendido porque, supuestamente, están sacando lo que tienen delante, o sea que no habría trampa ni ficción. Pero, ¿realmente no hay trampa ni ficción?

Otro caso más, un artista colombiano, Fernell Franco. Durante los años 70 está documentando imágenes de un prostíbulo, las imágenes de la decadencia en Colombia y desde luego las imágenes de la vida cotidiana de las prostitutas. Pero, aparte de que ver ya le implica a uno, o sea, ver es una ficción, ver es ser visto también, evidentemente si él no hubiera tenido ese proyecto autobiográfico, estas mujeres no lo habrían dejado entrar en su intimidad de esa forma inmediata en que entra. Y de hecho, está esa foto fantástica en la que él se hace un autorretrato con las chicas, y me imagino que es el chulo del burdel. Ahí está este grupo, esta especie de nueva familia… Cuando una historiadora del arte como yo se encuentra frente a esto, tiene claro que es un documento, pero ¿es sólo documento?, ¿o hay alguna parte muy clara de ficción en esta especie casi de radiograma a lo Man Ray?

Este tipo de documentos los ha habido siempre. Esta es Alice Austen, una de las primeras autoras que hace una autobiografía de este tipo. Ella está con sus amigas, las tres disfrazadas de hombre. Es una de las primeras *new women,* de finales del siglo XIX, en Estados Unidos. Hace casi como un diario de sus fotografías, a veces disfrazada de hombre, a veces de mujer, una serie en la cual va sacando tipos de la ciudad de Nueva York, a la que viaja. Eso es una fotografía documental, pero evidentemente es mucho más que eso.

Pero yo antes les decía que, cuando estamos viendo este tipo de imágenes, solemos pensar que el documento trata de algo, por ejemplo, como un prostíbulo, una guerra, etc. Claro que sí pero, cuando nos encontramos con una artista como la mexicana Rossel, que saca a sus primas, a sus amigas, que son de la *jet set* del Distrito, la sensación que uno tiene es que es mucho más ficcional que esas fotografías de Gervasio, ya bastante ficción en sí mismas. Pero es porque, cuando estamos viendo algo que tiene que ver con la alta sociedad, nunca tenemos la sensación de sea un documento, y lo es. Ella está haciendo un autobiografía bastante *sui géneris* porque sus primas y amigas debían de ser bastantes *sui géneris,* pero es como lo que hace Lartigue. Lartigue es un documentalista, o no, porque ya hemos dicho que la verdad y el documento son cosas que a mí personalmente, humildemente, se me están escapando.

Por una parte, lo que se va escapando. Después, el malentendido máximo de estos textos visuales: ¿cómo puede uno engañar en una foto? Pues porque están sometidas a una visualidad, que tiene unas reglas bien claras. Es exactamente igual que cuando las mujeres intentamos escribir, romper el discurso, y estamos, mujeres y hombres, atrapados en un discurso que no es de hombres sino masculino, que es distinto.

He traído dos ejemplos muy perversos, si se me permite utilizar ese término; uno es de Jean Carlos Catlla (que es un fotógrafo peruano, por cierto); el otro es de Chloe Dewe Matthews (que es una autora inglesa). En el caso de Jean Carlos, esta es la pared que está fotografiando, donde se llevaban a muchas personas a fusilar en el Perú, en esos años terribles. Y este es el resultado que consigue. Parece, de repente, que son constelaciones, en esa especie de fluir de discursos constantes, que a mí particularmente me crea mucho vaivén. El trabajo de Chloe Dewe Matthews se llama "Disparados al amanecer". Cuando uno intenta salir del discurso al uso, se encuentra problemas, sorpresas, disgustos, alegrías, pero sobre todo se encuentra de frente con esa verdad que no lo era. Me da igual cómo la llamemos. Vamos a llamarla media verdad, porque tampoco es que sea mentira, ni siquiera es que sea ficción. A ella le encargan un proyecto de la primera Guerra Mundial, y decide que lo que va a hacer es una lista de los desertores que fueron fusilados por sus compañeros, que son los olvidados de los olvidados de los olvidados… El proyecto me aparece aterrador. Ella va buscando (en todos los países europeos había fusilados de la Primera Guerra Mundial), no consigue la lista completa y entonces, como a todos les disparaban al amanecer, lo que hace es que va detectando los lugares donde les disparaban, va allí en el mismo momento del año, a la misma hora aproximadamente, y reproduce la escena con estas fotos que son muy bucólicas. Simplemente ha desaparecido el rastro de ese documento pero, cuando uno lo sabe, de repente el documento vuelve a surgir, yo diría que casi como una bofetada.

Exactamente igual que en estas fotos de Cristina García Rodero. Yo siempre pienso en *Los argonautas del Pacífico occidental, de Malinowski,* cuando está hablando de lo subjetivo y lo objetivo. Cuando el antropólogo elabora la verdad, tenemos un problema: esa verdad objetiva, al ser elaborada, se convierte en subjetiva, porque ocurre en todo discurso cuando se enuncia.

Termino con Claudia Andújar, otra brasileña, que entre 1981 y 1984 trabaja en una serie de imágenes que se llama "Marcados". Está trabajando con los Yanomamis. Los Yanomamis no tienen nombre: cada uno de ellos se identifica a través de lugares que tienen que ver con cómo cada uno va pintado, según cuenta ella. Ella habla de ese marcarse, que tiene connotaciones bastante

siniestras y que sirve para identificar a las personas; es el concepto de nombre, esa especie de concepto de marca. Hace este tipo de series, que son evidentemente fotografías etnográficas (ya no entro en cómo se convierten en artísticas, ahí sí que ya no entro, porque ya es más que patinaje sobre hielo). Efectivamente, son documentales, pero también son autobiográficas. Para llegar al nivel de complicidad que tenía con este grupo (a ella la llamaban mami), tiene que romper con su visualidad, que negociar su visualidad y lo autobiográfico de esa visualidad, dejar que los otros le cuenten su historia y, eventualmente, entenderla y remedarla.

Y acabo con esta imagen de Juan Downey, un chileno que estaba trabajando en este tipo de series, sigo en los Yanomamis, que me parece que resume muy bien todo esto que yo estoy diciendo respecto a la autobiografía visual, o al documental textual, o a dónde está la ficción y dónde está lo documental; porque finalmente, mientras miramos, mientras escribimos, mientras leemos, ya no estamos nunca a salvo. Ni cuando leemos una autobiografía ni con ningún otro género, porque todo está demasiado mezclado. El "mirador mirado" diríamos. El de Downey es proyecto autobiográfico y es mucho más que un proyecto autobiográfico, y es un documental, y son todos estos géneros que se dan cuando uno quiere romper el discurso…

He traído muchas imágenes de esta producción del arte contemporáneo que es arte y es etnografía, y que creo que resume muy bien lo que al principio estaba diciendo… No desconfío de ninguna de las maneras del documento, pero de lo que sí desconfío es de la verdad porque, efectivamente, yo no tengo una verdad, sino que hay una verdad que se me ha impuesto desde algunos lugares. Creo que estos artistas la bordean, intentan bordearla y hacer, de alguna manera, lo que Bergman: parar justo cuando uno ha nacido, que es el mejor momento de parar cuando uno está escribiendo una autobiografía. Muchas gracias.

Jesús Fernández Palacios: Si hay alguna pregunta, este es el momento.

Público: Hay un término que ha salido a colación y, perdón por mi ignorancia pero no la había oído: micromachismos. ¿Es un término aplicable a una persona, a una acción, a un hecho concreto, a todo?

Laura Freixas: Lo he usado yo, pero creo que todas sabemos lo que es. Son las pequeñas muestras de falta de respeto, de falta de consideración, de discriminación, que recibimos habitualmente las mujeres, sobre todo cuando salimos del terreno que nos ha sido asignado, del hogar por ejemplo, y aspiramos a otra

cosa. Eso que vivimos finalmente como discriminación muchas veces es una suma de pequeños detalles, de pequeños desaires, de pequeñas humillaciones, que nos indican que no somos bien recibidas, aunque no esté escrito ni dicho explícitamente en ninguna parte.

Estrella de Diego: Yo voy a darte un ejemplo muy claro, porque creo que con un ejemplo se ve muy bien lo que es ese micro-macromachismo.

En una reunión (no se desvela ni dónde ni cuándo ni quién), estábamos discutiendo de unos proyectos y unas evaluaciones con un profesor de una universidad, un colega. Y dice: "Es que es buenísima, es una persona estupenda, muy seria… Claro como no está casada…". Le señalé con el dedo y le dije: "Inmediatamente retira eso que has dicho". Eso es micromachismo. Es que a mí nunca se me ocurriría en ese contexto comentar si un señor está casado o no. Es que no es mi problema. Esos micromachismos ocurren diariamente a tropel, y uno no contesta en muchas ocasiones (aquí sí porque era un lugar en el que había que contestar). Yo, personalmente, creo que hay que tener el dedo con una escayola y apuntar, porque es bueno colectivamente. Son cosas que puedes decir tú, y puedo decir yo, y puede decir cualquiera. El problema es que, si uno no lo dice, acaba no pensándolo. Y eso es lo que me parece interesante. Pero ese es el micromachismo, decir: "Como no está casada, tiene mucho tiempo". O no…

Laura Freixas: Añadiré que el que acuña este término es el psicólogo Luis Bonino, y creo que se basa en un concepto de Foucault, el micropoder.

Jesús Fernández Palacios: Muchas gracias.

VICENTE MOLINA FOIX Y MARTA SANZ

Carne y máscara

Josefa Parra (presentadora y coordinadora): Buenas tardes. Ha llegado el momento de la despedida. Todo lo que empieza debe terminar, dicen. Han sido tres días discutiendo sobre este asunto interesante, al que pusimos un nombre muy cordial, "Novela y vida" pero que podría haber tenido otros títulos menos cordiales, que están en nuestra mente y en la de todos ustedes. Nos decidimos por "Novela y vida" y han salido muchos más asuntos aquí.

Íbamos a cerrar hoy con una serie de preguntas y conclusiones, pero es un desperdicio que tengamos en la mesa a un maestro como Vicente Molina Foix y a una maestra y nuestra comisaria, Marta Sanz, que tanto saben de este tema, y no los aprovechemos. Nos han quedado ganas de saber un poco más de ellos y de sus obras. Sobre todo, por ejemplo, de que Vicente nos hable de sus dos libros más relacionados con el tema que tratábamos: *El invitado amargo* y *El joven sin alma*, y de Marta nos hable también, por ejemplo, de *Clavícula*, de *La lección de anatomía*, quizá de *Daniela Astor y la caja negra* (también ahí vemos cierta relación), o incluso de su poesía. Su libro de poemas *Vintage* tiene mucho que ver no con "Novela y vida", evidentemente, sino con esos otros binomios más amplios que podríamos haber utilizado: "La letra y la vida", "La palabra o la vida". O con "El pacto ambiguo", ese título que se nos quedó a las dos en el caletre. Nos pueden hablar de muchas cosas y no les vamos a quitar el tiempo.

Sólo, antes de darles paso a ambos, quiero hacerles notar que en algún momento se ha dicho que Caballero Bonald está muy pendiente del transcurso de este Congreso, aunque no esté presente. Pero sí que está presente. Caballero Bonald ha estado todo el tiempo mirándoles, no solamente desde el maravilloso retrato de Hernán Cortés que está colgado en la sala sino porque todo el tiempo, en el cartel del Congreso que está proyectado en la pantalla detrás del estrado, aparece la ilustración de un espejo, y en él está el reflejo de una caligrafía, que es la de Caballero Bonald. Es un truco o un guiño que quisimos poner en el cartel y desvelar sólo al final. No diremos de qué obra de Caballero Bonald es el fragmento que se refleja, por si alguien quiere investigarlo. Pero que sepan que ha estado muy pendiente de todos ustedes, de todos nosotros.

Ha sido un placer y un honor tener a estos ponentes, a este público, a los patrocinadores. Cada uno ha puesto su parte de vida para que este Congreso saliera bien.

Marta Sanz: Muchísimas gracias por haber venido a colaborar o co-construir este congreso de la Fundación Caballero Bonald. Yo vuelvo a agradecer, como siempre, a José M.ª, a Pepe Caballero Bonald, que nos está mirando desde el otro lado, a Carmen, a Ricardo y por supuesto a Pepa Parra esta oportunidad tan maravillosa que me han brindado. Y quiero, sobre todo, agradecerles a ustedes que hayan venido, a todos los participantes, a todos los ponentes porque, vuelvo a insistir, ha sido una cosa, desde mi punto de vista, absolutamente excepcional. Ha sido tan excepcional que de aquí me llevo un poco la sensación, y sobre todo estando aquí ahora, detrás de esta mesa, de que tengo mucho que decir pero ya no tengo nada que decir. Después de lo que he ido escuchando un día, tras otro día, tras otro día, tengo en mi cabeza un cacao mental bastante importante. Tengo que revisar incluso los textos que yo he escrito, a la luz de lo que aquí he aprendido de las compañeras y los compañeros. Por ejemplo, Celia, Laura y Estrella me han vuelto la cabeza del revés. Yo iba a decir una cosa y me digo: "no, pues ahora ya no puedo decir esto de ninguna de las maneras", y eso me parece buenísimo. Que, de repente, a las personas que vengamos a este Congreso se nos coloque en un espacio de contradicción, incluso de inseguridad, respecto a los textos que construimos y cómo esos textos nos colocan en el mundo, me parece una cosa maravillosa.

Enlazando con la última conversación que se produjo aquí ayer, entre Clara y Antonio Orejudo, que fue bastante animada (¿lo recuerdan ustedes?, fue una conversación estupenda), creo que en ella se puso de manifiesto la enorme dificultad que existe para deslindar la literatura de la vida, porque Antonio y Clara estaban hablando de cosas distintas e iguales al mismo tiempo. Yo creo que Antonio estaba hablando de la posibilidad de utilizar los géneros autobiográficos como recursos narrativos, dentro de un artefacto que es una novela, y utilizar esos géneros autobiográficos con una función verosimilizante. Yo puedo utilizar una carta dentro de un artefacto novela porque sé que eso va a dar más verosimilitud a la novela, o un correo electrónico, o utilizar la fórmula de la falsa confesión, o construir una novela epistolar, y estoy utilizando los géneros autobiográficos como material retórico. Pero yo creo que Clara estaba hablando de otra cosa. Clara estaba hablando un poco de esa eclosión de los géneros autobiográficos, no diré puros, pero no introducidos en un artefacto narrativo que, de alguna manera, viene a dar cuenta de la necesidad de construir miradas alternativas a la verdad dominante, a la que aludía Estrella. Miradas alternativas a la voz dominante: la voz de los *outsiders*, que dijo Carlos Pardo en su conversación, también estupenda, con Natalia Carrero. Y yo creo que, en esa fricción que se generó aquí, había mucho de esa dificultad que tenemos para

establecer los límites entre la retórica y la realidad, que es algo de lo que se ha estado hablando a lo largo de toda la tarde.

Una vez hecha esta aclaración (que para mí era necesario compartirla con ustedes, porque así también me aclaro yo si la digo en voz alta), tengo que decir que empecé a escribir textos autobiográficos, fundamentalmente, porque empecé a tener la sensación de que era una impostora. Yo había escrito *El frío*, *Lenguas muertas*, *Los mejores tiempos* (todas ellas grandes novelas, por cierto), pero llegué a un punto de mi trayectoria, de mi camino, de mi oficio como escritora, en el que tuve la sensación de que estaba continuamente poniendo máscaras, artefactos, la sábana encima de la cabeza de los niños de la que hablaba Remedios Zafra, porque no me atrevía a hablar en primera persona. Entonces, leí un ensayito pequeño, de un escritor francés, que se llama Chistophe Donner, cuyo título ahora mismo no recuerdo. Y hacía una cita muy larga, hablaba de Foucault, hablaba de Derrida, hablaba "de los grandes popes-papas" de la Universidad francesa, y al final de todo eso decía algo así: no decir yo cuando se trata de uno mismo es un acto de una deshonestidad y de una falta de valentía absolutas, y todo lo que dicen estos grandes popes no son más que chorradas. Y pensé: "pues no creo que sean chorradas, pero vamos a intentarlo". Decidí asumir esa primera persona; primero, por esa sensación de ser una impostora, de estar construyendo Frankensteins con piezas de personajes que formaban partes de mi vida, pero que me daba miedo, de alguna manera, de que se pudieran reconocer en primera persona; y luego, por la necesidad de reivindicar una mirada y un discurso femenino y feminista. Necesité hablar como mujer, en primera persona. Y creo que en ese desnudo, eso lo ha comentado muy bien Laura, de hecho *La lección de anatomía* acaba con un capítulo en el que una mujer se autorretrata desnuda (y autorretratarse desnuda siempre es una forma de la pose, eso por supuesto), había, por una parte, un compartir contigo mi fragilidad, te muestro al mismo tiempo lo peor y lo mejor que hay en mí, pero, por otra parte, te estoy retando. Me muestro desnuda ante ti para que tú hagas una medición, pero también hay algo de retador en el gesto de mostrarte desnuda. Cuando escribí *La lección de anatomía*, tenía esas dos cosas en la cabeza, y también tenía la idea de que "escribir es aprender". Me planté, con 40 años (ahora tengo solamente seis o siete meses más), y me pareció un momento tan bueno como cualquier otro para volver la vista atrás y hacer recuento. Pero para hacer un recuento muy especial: hacer un recuento de por qué yo era la mujer en la que me estaba convirtiendo. Yo tengo un poema que dice "cuánto cuesta calzarse la palabra mujer en el pie": el zapatito de la palabra mujer, cuándo se llega una a sentir mujer… Es una cosa difícil, sobre todo porque se supone

que tienes que responder a un estereotipo con el que no te identificas, eso está bastante claro. Yo quería analizar por qué era la mujer que era en mis relaciones con otras mujeres de mi vida: la madre, hermanas no porque no tengo, las primas, las tías, las compañeras de trabajo, las alumnas… Y, en ese sentido, *La lección de anatomía* es un intento de indagación en la personalidad, como proceso de construcción a partir de los relatos ajenos y de la socialización. Una socialización muy condicionada por unos patrones que a mí a veces me hacían reconocerme no en micromachismos, sino en "megamaximachismos". En mí, que era una mujer con vocación y voluntad feministas. Y, sin embargo, a veces, yo me veía mirando a otras mujeres, juzgando a otras mujeres, con un nivel de crueldad y con un nivel de simplificación que no era mío. No era mío; formaba parte de mi ADN, pero no era mío. Me veía un poco como una *matrioska* y en ese ejercicio de indagación en la propia identidad tan culturalmente condicionada, tan políticamente condicionada, creo que hice un esfuerzo centrípeto. Todas esas cosas que habían estado dispersas a mi alrededor: el relato de la madre, el día del parto de mi madre, que es como empieza... Yo empiezo un poco más tarde que Bergman pero, en cualquier caso, es el día del parto de mi madre, no el día de mi nacimiento, lo cual tendría que darnos que pensar bastante. Entonces recojo todos esos relatos dispersos, todas esas experiencias dispersas y hablando de "las otras", al final acabo hablando de mí misma. Es un poco, ahora que Estrella estaba hablando de imágenes, el proceso de construcción o deconstrucción inverso a lo que hace Cindy Sherman. Cindy Sherman se fotografía en máscaras, en disfraces, lleva a cabo un proceso centrífugo. Y yo hice al revés. Yo incorporé, busqué los estereotipos, busqué los relatos ajenos, para indagar en por qué yo era la mujer que era. Y en esa indagación me encontré algo, que ya se ha dicho aquí también, y es que lo personal era político. Y que, finalmente, lo singular terminaba siendo absolutamente plural. Y que yo estaba escribiendo una autobiografía, o tenía la pretensión de escribirla, y lo que estaba haciendo, básicamente, era hablar del "fondo"; estaba hablando del contexto, estaba hablando de la historia. Y que mi lección de anatomía era más una lección de geografía e historia. Desde luego no era una lección de nada, pero de anatomía no. Era, sobre todo, un intento de dibujar esas coordenadas del marco histórico, social y político que habían hecho de mí la mujer que yo era a través de las voces de otras mujeres. Algo que también aprendí mientras escribía *La lección de anatomía* (y esto ya entra dentro del territorio de lo anecdótico), es que inmediatamente se me imputó la vanidad de quien habla de sí mismo: la vanidad del "yo", sobre todo si el "yo" es una mujer. ¡Vanidosa! ¿Cómo se te ocurre tomar la palabra? Vanidosa e impúdica. Sistemáticamente lo que se te dice es que eres

vanidosa y que eres impúdica. Y ahí me empecé a replantear hasta qué punto resultaba más o menos vanidoso hablar en primera persona de las cosas que una creía conocer, de las cosas que una creía recordar (y el recuerdo, también se ha dicho aquí a lo largo de estos días, es un fluido del que forman parte muchos ojos, y muchos relatos, y muchas cosas). Pues hasta qué punto eso era más o menos vanidoso que sentirse el propietario, o la propietaria, de las polifonías del mundo. ¿Por qué es más vanidoso, más soberbio, el gesto de hablar de uno mismo para hablar de los demás, o hablar de los demás en la medida en la que forman parte de uno mismo, que creerte capacitada para hablar desde la voz de un perro, o desde la voz de un niño, o desde la voz de un campesino rumano del siglo XVI? Hay algo que tiene que ver con la usurpación de las voces o con la capacidad para impostar las polifonías del mundo que a mí me parece a veces más vanidoso que el modesto gesto (modesto gesto ha sido una cacofonía imperdonable en este contexto tan virtuoso, desde todos los puntos de vista)...

Vicente Molina Foix: ¡Aliteración, aliteración, no cacofonía!

Marta Sanz: Bueno, aliteración cacofónica. Horrible, ¿no? Me parece más vanidoso que ese gesto de intentar indagar un poco en mi identidad, en función de mis relaciones con los otros y teniendo muy en cuenta mi condición de mujer, que por ser mujer naces ya con una serie de deudas que tienes que pagar. En ese proceso también me di cuenta de algo que ya marcó toda mi narrativa posterior: que el cuerpo era central. Y eso sucede porque soy una mujer, y porque siento que mi cuerpo es un campo de batalla. Me siento muy identificada con algo que dijo ayer Remedios Zafra, parafraseando a otra autora (Laurie Penny, me parece que era). Expresaba muy bien lo que yo era la visibilización de lo abierto. Yo quiero hablar de lo abierto, y quiero hablar de lo que no se puede hablar, y quiero hablar de lo que no es decoroso, y no quiero ser comedida, ni quiero ser modesta tampoco… Esa manera de dibujar el cuerpo en *La lección de anatomía* o en *Clavícula* tiene que ver con esa reivindicación de la corporeidad, pero también con la búsqueda de un relato épico alternativo. Se ha citado aquí *Moby Dick.* Tenemos al hombre buscando la ballena blanca, al capitán Ahab y toda su tripulación. Tenemos ese tipo de novelas, tenemos novelas que hablan de gestas heroicas, guerreras, de batallas, incluso de convenios colectivos, pero yo quería hablar de que un parto puede ser un momento épico. Pero muy épico. Y quería hablar de la épica de las pequeñas cosas. *La lección de anatomía* está hecha toda permanentemente, capítulo a capítulo, para iluminar la épica de las pequeñas cosas. ¿Cómo intentaba yo hacer visibles y literariamente legítimas

esas pequeñas cosas invisibilizadas por un discurso canónico de la literatura que yo comparto tan sólo relativamente? Y digo que lo comparto porque forma parte de mí, es muy difícil quitarte eso de encima y no sé si quiero quitármelo completamente. La manera que yo tenía de buscar ese otro tipo de épica era el lenguaje, el trabajo con el lenguaje. Y en ese sentido, aquí muchas compañeras y compañeros han hablado del lenguaje como fuente de la imaginación literaria. Y también han hablado del lenguaje de la combinatoria y de las posibilidades combinatorias del lenguaje, de la sintaxis como herramienta política. Para mí la metáfora del cuerpo y la manera de ordenar las palabras en los relatos que yo llamo autobiográficos, es un modo de significarme políticamente, desde una posición estética, en el mundo en el que vivo. Sé que es un poco complicado, pero, en realidad, he llegado a la conclusión por culpa de todos los que han hablado antes que yo. Yo era una persona mucho más sencilla antes de venir a este Congreso. Os lo garantizo.

Me parecía algo importante que quería compartir con vosotros. Luego, hay algo de lo que se ha hablado aquí, que a mí me estimula mucho cuando me pongo a escribir, que es el asunto de la hibridación genérica. Y en este caso no estoy hablando de micromachismos, ni de hombres, ni de mujeres. Estoy hablando de cómo a veces, cuando intento construir el ambiguo relato de mi propia vida, cuando intento llegar a esa ilusión de verdad precaria (porque aquí se ha hablado de verdades precarias, de la desconfianza respecto a la verdad…), cuando intento definir los contornos de ese espejismo, me doy cuenta de que no me valen los géneros convencionales. Me doy cuenta que en el molde novela me siento muy contracturada, por ejemplo por una idea de la verosimilitud que a mí me parece perniciosa. Porque creo que la retórica de los textos, a veces, traslada a la vida determinados conceptos, como la verosimilitud, que pueden hacer mucho daño. Y por eso a las mujeres en los tribunales de violencia de género se les pide que sus discursos sean verosímiles, no verdaderos. Y eso es terrible, eso es terrible. Porque una mujer golpeada, ¿cómo va a construir un relato verosímil?, ¿por qué le pides que construya un relato verosímil?, ¿por qué hemos asumido que la verosimilitud es lo que legitima determinadas conductas? Entonces, yo desconfío de la verdad pero desconfío de la verosimilitud. Y desconfío de las retóricas en las que prevalece la verosimilitud por encima de todas las cosas. Y hay veces que eso me lleva a hibridar los géneros: meter poesía dentro de *Clavícula*, meter un relato, meter textos de la vida cotidiana, como los correos electrónicos reales. Sí, eran reales (salvo la dirección de correo, que la cambié, por supuesto), eran los correos que intercambiaba con mi marido, cuando estaba en Colombia, triste, sola, asqueada, diciendo: "Vivo en una burbuja, estoy en el Hay Festival de Colombia,

en Cartagena. ¡Oh, qué bien!" No quiero estar así. No quiero que la visión que se tenga de mí como escritora sea esa. Mi vida es precaria. Soy una trabajadora autónoma autoexplotada. Tengo veinticinco mil trabajos a la vez. Me pagan poco (menos aquí, donde espero ser invitada muchísimas más veces y por lo que estoy muy agradecida). Esto creo que también da cuenta de cómo la realidad está relacionada con sus representaciones. Para mí es muy importante hablar en casi todos los libros que escribo de cómo la realidad se relaciona con sus representaciones. Tengo la sensación de que la pipa no es una pipa, porque es la representación de la pipa, y el hecho de que yo represente a la pipa de una manera u otra me está también posicionando ideológicamente respecto a la realidad en la que vivo, pero, al mismo tiempo, ahí está la pipa. A mí la pipa me preocupa. La posibilidad de que la pipa esté ahí me preocupa. Por ejemplo, hay algo que ha dicho Estrella, que a mí me ha estremecido muchísimo y me lo llevo a casa para pensarlo. Claro que en la representación de la realidad fotográfica o literaria siempre hay una trampa. Y claro que siempre hay un artificio. Y siempre hay el filtro de algún lenguaje que te hace emborronar eso que supuestamente estás viendo, o a lo mejor agrandarlo, como decía esta mañana José Ovejero. Pero a mí me preocupa mucho que esa especie de logocentrismo (porque, aunque se haga la crítica a las palabras y a las representaciones, estamos en construcciones muy logocéntricas) neutralice mi capacidad de denuncia. Y me preocupa políticamente, como señora que se dedica al oficio de escribir.

Y ya, por último, que le voy a ceder enseguida la palabra a Vicente y luego si queréis charlamos, Carlos Pardo habló del concepto *parresia*, que dijo que era "decir lo veraz". Yo, cuando utilicé este concepto en *La lección de anatomía*, cogí la definición del DRAE (que, bueno, no es garantía de nada, pero ahí está, es una referencia), y decía algo así como que esta figura retórica consistía en "decir cosas aparentemente insultantes de alguien a quien en el fondo se está halagando". Y eso que os estoy diciendo para mí era fundamental para salvaguardar el pundonor de los otros, el pundonor de los demás cuando escribes textos autobiográficos. Para mí era muy importante cuando escribía *La lección de anatomía*, por ejemplo, que mi madre, que es uno de los personajes fundamentales, se diera cuenta a través de ese mecanismo, de ese artificio, de que aparentemente yo la estaba poniendo en tela de juicio, la insultaba o la retrataba en aspectos no muy fotogénicos de su manera de ser, pero que detrás de todo eso había un ejercicio de amor desmesurado. Y en eso me siento muy empática con todo lo que dijo aquí Manuel Vilas, el primer día. Al final, veis que estoy haciendo un refrito. Conclusiones, Pepa, conclusiones, lo que pasa es que están llevadas al territorio del yo. Con lo cual, fantástico, todo casa.

Vicente Molina Foix: Espera a oírme a mí, a ver si yo te cambio el esquema…

Marta Sanz: No, no, ya no. No, porque ahora voy contigo, Vicente.

Estamos hablando de géneros autobiográficos, realidad, ficción, novela… ¡Vicente es un peligro! Yo creo que Vicente es un peligro público. Creo que casi todas las personas que conviven con escritores, con escritoras, se deben sentir en peligro, esto también se dijo aquí, pero él utiliza a menudo en sus artefactos literarios, que parten de la materia autobiográfica, documentos reales; por ejemplo, en *El invitado amargo,* esa correspondencia que tú mantuviste durante unos años con Luis Cremades. Entonces yo voy a utilizar una epístola de la vida real, una epístola que yo le mandé a Vicente Molina Foix. No aparece la fecha, pero aparece "hoy 9:59, vicentemolinafoix@..." (ya no digo nada más, casi, casi se me escapa), y el correo se titula "Sin alma". Y le digo (y con esta carta doy paso a su intervención):

> *Querido Vicente: Ayer salimos zumbando, porque habíamos quedado, pero me quedé con la espinita de decirte lo mucho que me había gustado* El joven sin alma*. Por muchas razones que me va a costar resumir en un correo. A ver si puedo, me voy a comportar como una maestrilla.*

¿Veis? Siempre las mujeres justificándose: "¡ay, voy a ser una maestrilla ciruela! Por favor, perdóname…". Y luego verdaderamente me comporto como una "maestrilla ciruela" porque voy numerando: 1,2,3,4, epígrafe… Pero eso no importa, lo sabéis porque yo os lo digo, y me sirve para construir mi personaje. Vamos a Vicente.

> *Me encanta ese placer de la escritura que sale de ti y llega a lectores que lo recibimos con el mismo placer o más. La fluidez del artificio. La mirada risueña e incisiva de un sentido del humor que no amortigua esa melancolía que para mí es fundamental en tu texto. Siento envidia* (y ahí, fijaos empatizo con Laura en algo triste, pero siento envidia yo también) *de esos amores antiguos. De ese vínculo entre letraheridos, de ese tiempo del que sabemos algunas cosas, pero que tú nos muestras desde la perspectiva de esa sensibilidad sin alma, tan fría y tan caliente al mismo tiempo. Un cínico cariñoso. Un aprendiz, que viene aprendido de casa* (ese es él). *Un niño con la cara redonda. El símbolo de los abrigos de piel, de la prenda que va haciendo del cuerpo lo que es, la metáfora de Oscar Wilde, de que las apariencias no engañan y de que nuestras*

máscaras, (los libros, las pelis, los aliños indumentarios) somos, sin remedio, nosotros mismos. Eso me encanta de tu libro. Nos ahormamos a nuestros exoesqueletos (perdón por el palabro), y al final es difícil distinguir lo propio de lo ajeno, el dentro del fuera, el amor de otras cosas. En cuanto al tabaco (es que el tabaco tiene un gran protagonismo en el libro de Vicente)...

Vicente Molina Foix*:* ¡Menor que los abrigos, eh!

Marta Sanz: Menor que los abrigos, pero mucho: él usa abrigos; tabaco nunca ha fumado, por eso será.

…En cuanto al tabaco, yo creo que es el hilo que conecta todos los personajes con la muerte, de modo que no puedo evitar establecer una asociación entre el glamour *y la muerte* (porque el fumar, en las películas de las que habla Vicente, era un acto muy glamuroso). *Otra vez pienso en las películas, aunque estoy convencida de que el tabaco, solo era una forma de vencer la timidez. Me encanta la sensualidad intelectual, la sensualidad y el sexo en la antípoda perfecta de la burricie, la sexualidad como sofisticación, el empeño de encontrar lo bello en todo lo que no es convencional* (o sea, exactamente lo contrario de lo que yo hago, pero da igual). *Me gustan las frases redondas. La forma que se ajusta como un guante, como los abrigos, a las intenciones o a las intuiciones. Me gustan la imaginación, las invenciones que humedecen y fertilizan la vida, la historia de Isis y de Osiris, toda esa cinefilia de la que empecé a tomar nota para desistir al final. ¡Zurlini! ¡Cómo me gusta Zurlini! ¡Y Pavese! La voz final de Ana María* (el final de la novela de Vicente es absolutamente soberbio, habla desde la voz de Ana María Moix y no parece una usurpación), *su atractivo, esa fragilidad mordiente, esa belleza difícil, la intuición de que lo que siempre quiso escribir, fueron libros de vaqueros. La luz de las depresiones, y la larva tristeza que está dentro de la euforia. La duplicación de la voz genera una distancia que al mismo tiempo aproxima. Habla de la necesidad de arroparnos que tenemos los unos a los otros, aunque nos creamos impertinentes, jóvenes sin alma, excepcionales, o precisamente el amor por los demás es lo que nos convierte en titanes. Ahora hablo como la monja fantasiosa que yo soy, ecuménica y mitológica. He disfrutado muchísimo. Hay mucho más que decir. ¡Gracias, Vicente!*

Vicente Molina Foix*:* Bueno, esto me ha cambiado todo, claro. Yo venía preparado para otro esquema, pero eso no me preocupa, porque improvisar

siempre me ha gustado mucho. Tristán Tzara, que no escribió muy buena poesía pero sí era muy ocurrente, decía que "el pensamiento se hace en la boca", y yo siempre he creído que el pensamiento se puede hacer (no siempre, pero se puede hacer) en la boca, es decir al hablar. Primero tenía que dar las gracias a Pepa Parra, a vosotros por estar aquí, a la Fundación, a Marta... Pero esta carta (que recuerdo muy bien dónde la recibí, por email en un teléfono, estando en Valencia) me ha conmovido por muchas razones y es quizás una de las cosas más hermosas que, sin ningún compromiso de reseña, aunque después el editor la utilizó, ella a bote pronto me escribió.

De todas maneras, quiero empezar como pensaba, porque la semana pasada, preparando un poco la conversación (no es que hubiera que preparar mucho, porque aquí íbamos a hablar, con Marta no hay dificultad en hilar una conversación, yo he estado aquí desde el primer día, he asistido a la mayoría de las charlas, naturalmente he oído muchas cosas interesantes), empecé a pensar y se me ocurrió, porque soy un poco fetichista, leer unos poemas de Pepe Caballero Bonald, ya que venía a su Fundación y esta vez él no iba a estar presente. Cogí de entre sus libros de poesía uno, para mí muy preciado, porque es el primero que leí de Pepe Caballero Bonald. El libro es del año 1963. Yo lo leí en el año 1966, lo sé porque yo en esa época (ahora ya no lo hago porque estaría todo el rato escribiendo esas cosas), cuando compraba libros, que compraba poco a poco, ponía mi nombre y la fecha. Y ahí está, con una letra que ahora ya no tengo, la letra firme de la juventud que he perdido. El libro se llama *Pliegos de cordel;* salió en una colección muy prestigiosa, la Colección Colliure, que tuvo problemas con la censura porque publicó a poetas que no estaban bien vistos y que dirigía José M.ª Castellet. Ahí salió ese libro de Pepe Caballero. Y al volver a ese texto, me encontré (con esta virtud que los que son más sabios que yo opinan que sucede con más frecuencia de la que pensamos, por la serendipia, es decir, por el encuentro azaroso de dos extremos que causan un efecto, generalmente positivo), en el primer poema del libro que abrí esa noche de la semana pasada, este poema: "Con las manos de un pueblo". Voy a leer seis versos de este poema, que son los versos casi finales. Porque me pareció que Pepe Caballero desde el año 1963 mandaba un mensaje de serendipia pensando en este coloquio. Es un poema que ha empezado antes, un poema que tiene un contenido social evidente; no panfletario: social, como Caballero Bonald y su generación en esa época, antes de evolucionar por muchos senderos. Escuchad estos versos:

Ahora entro a saco en mi vida,
me pido cuentas, pongo

mis años por testigo,
entierro tantas voces
de nadie, salvo
lo que es de todos.

Me pareció que estaba hablando de lo que yo quería hablar aquí, en Jerez, esta semana, y hoy con Marta. Los primeros versos quedan claros: es alguien que habla del recuento. Pepe Caballero Bonald lo hace muy pronto, porque lo escribe cuando tenía 30 años. No hay que ser anciano para esto, se puede hacer antes recuento. Esto es la historia de un recuento, de un poema de recuento, de testimonio, pero a mí lo que me interesó más fue el verso final: "salvo (yo creo que es un verbo no una partícula*)* lo que es de todos".

Me acordé de una pregunta que una vez, estando yo presente, le hizo a Vicente Aleixandre otra persona de su intimidad. Era ya mayor, había ganado el Premio Nobel, pero no había ninguna biografía suya, excepto la de Leopoldo de Luis, que salió mucho antes, y era más bien un estudio biobibliográfico, bien hecho, pero en el que la vida de Aleixandre aparecía (pensamos algunos que la leímos en su día) sólo esbozada, porque por discreción seguramente (es un libro de los años 70) y animado por el propio Aleixandre, eludió la mitad de su vida, de la vida amorosa de Aleixandre. En una biografía (no era un estudio literario, donde no hace falta hablar de las vidas, o no es preciso, aunque se pueda hacer), hay que saber dónde nació el biografiado, algo de la familia, algo de la formación y algo de la vida amorosa. Y Leopoldo de Luis hablaba de la mitad de la vida amorosa de Aleixandre, que era su vida amorosa con dos mujeres importantes en su vida. La primera (yo no la conocí, naturalmente) era la más seductora, contada por él, porque era una cupletista cabaretera de Madrid. Y la segunda, una profesora alemana, estudiosa y enamorada de su obra, que también tuvo amores con Aleixandre. Aquella tarde en Velintonia, se le preguntó a Aleixandre: "Y cuando ya no estés vivo, Vicente, ¿qué te parecería, a ti que ha sido siempre tan circunspecto, tan discreto, tan amigo de huir de cualquier efecto escandaloso, de que una revelación o una toma de posición de este género se produjera, si alguien hablara de esa parte fundamental de tu vida en un libro?" Se refería a los dos grandes amores masculinos, uno de ellos de muy larga duración, que tuvo Aleixandre. Y entonces Aleixandre dijo a esa persona (un poeta conocido, de una generación superior a la mía) una frase que a mí me dejó maravillado. Dijo: "Si vosotros, que habéis conocido mi vida y que me habéis visto amar y vivir esas historias, contáis en un libro o a un biógrafo que os entreviste lo que es la verdad, eso será vuestra verdad". Y yo, el otro día, pensé:

es "salvar lo que es de todos". Antes Celia ha hablado de algo muy interesante, que es la posible inmoralidad del autobiógrafo que habla de su mujer, o de sus hijos, sin que ellos tengan una voz propia. Pero aquí estamos hablando de otra cosa. Quiero hablar hoy de autobiografía y de novela sobre temas biográficos, que es lo que Marta dice que yo he hecho en la última, y así lo pienso; pero hay que hablar también de la verdad, y la verdad nos lleva inmediatamente a un terreno muy espinoso, que es el secreto. Yo nunca habría escrito las páginas sobre Aleixandre que, muchos años después de esa conversación y de su muerte, escribí en mis novelas, contando una historia que él contó (no a mí solo, sino a otras personas de su intimidad), si Vicente Aleixandre, al contarla, hubiera dicho: "esto que te cuento es secreto, nunca lo cuentes". Yo soy un gran respetuoso del secreto, de las revelaciones o de los conocimientos del secreto. Por poner un caso cercano, si hoy al mediodía, Marta Sanz se me acerca y me dice: "Vicente, te voy a contar una revelación, un secreto, pero, por favor, no lo cuentes. Voy a firmar, dentro de seis meses, un contrato millonario con Planeta"...

Marta Sanz: ¡Lo ha contado, acaba de contarlo! Por poner un ejemplo, acaba de contarlo.

Vicente Molina Foix: Tengo un poder de adivinación. ¡Yo lo cumpliría! Pero una cosa es que Marta Sanz me diga a mí, *tête à tête*: "Te cuento este secreto, por favor, hasta que yo no se lo diga a Herralde, no cuentes nada", y otra cosa es que yo esté saliendo del hotel y vea a Marta Sanz saliendo del hotel en un coche en el que la espera el director gerente de Planeta, José Creuheras, que lleva un documento… Entonces, eso es público. Lo he visto yo y lo ha visto más gente. Cuando tú has vivido acontecimientos en los que otras personas han participado y con respecto a los que tú vas a dar tu mirada, tu pertenencia conjunta, naturalmente, yo me siento capacitado para hacerlo. Eso hablando del género de la autobiografía, que es la razón por la que en este libro, *El invitado amargo*, salen evocados, de manera directa, no ficcionada, los episodios que conciernen a esta personalidad completa de Vicente Aleixandre, como persona y como poeta, porque la poesía de amor de Aleixandre está escrita con clave, a veces es fácil de adivinar, si conoces un poco el antecedente.

Yo he escrito estas últimas novelas que tú has citado, a las que se podría añadir la primera de todas y quizás la que más reconocimiento tuvo, *El abrecartas*, que son distintas, aunque yo las agrupo. De hecho tengo la idea de que salgan juntas, en una trilogía involuntaria, que se hizo al ir escribiendo una novela detrás de otra, sin que fuera un pensamiento previo. *El abrecartas* es

una novela documental porque, como tú has dicho, mezcla personajes ficticios, los personajes centrales, que cuentan a través de su vida casi cien años de la historia española del siglo XX. El libro acaba precisamente con un email que la protagonista, una escritora retirada y muy mayor ya entonces, escribe desde una residencia de la tercera edad a una amiga suya más joven. Le escribe un email, acaba con esto, es una novela que tiene la peculiaridad de que toda está escrita en cartas. No la llamaría exactamente epistolar, aunque eso es una matización académica, sino "novela en cartas". Pero es una novela epistolar, aunque no del tipo de *Pepita Jiménez* de Juan Valera o *Las relaciones peligrosas*, que son dos de las más conocidas. Es novela documental, pero novela. Si salía un poema de Miguel Hernández citado en una escena de la guerra civil, el poema, naturalmente, era de Miguel Hernández; pero las cartas que la protagonista del libro (llamada Setefilla Romero, en un homenaje larvado a Cernuda, que utiliza ese nombre de Setefilla, el nombre de una Virgen sevillana), le escribe a Aleixandre y las cartas con las que él le contesta, las escribí yo. Traté de imitar el estilo epistolar de Aleixandre, pero las escribí yo.

Años después, por una historia que tiene su aquel pero que no voy a contar aquí hoy porque es muy larga y se cuenta demasiado en la novela, escribo *El invitado amargo*. Pero ese libro yo no creo que sea una novela. Ese libro es la única autobiografía que he escrito, hasta el momento, aunque en realidad es lo que ha dicho antes Laura Freixas: una *mémoire*. Es una memoria con la peculiaridad, que supongo que es original, según me dice la gente que sabe más de esto que yo, que nunca se había hecho antes. No lo hicimos por eso. Está escrita por dos personas, es una memoria a dos voces. Yo tenía unas cartas, que aparecieron desperdigadas en un robo que hubo en mi casa, y que yo volví a leer. Eran cartas de una historia que había sucedido en los años 80 y en las que el destinatario era un joven poeta que estaba retirado del mundo, y con el que yo no tenía ningún contacto desde aquellos años. Por una serie de razones, la lectura de esas cartas, que me abrió muchos recuerdos y me conmovió, dio pie a localizar a esa persona y a proponerle contar una época, un grupo, una especie de momento social y humano de la llamada transición, en los primeros años 80, y a hacer, desde el entonces, con la ayuda de las cartas que conservábamos, y desde el ahora, esa rememoración. Cuando terminé ese libro y lo leyó Jorge Herralde, le dije que prefería que saliera en una colección de ensayo, la colección de Anagrama que se llama "Documentos", si no recuerdo mal. Porque en ese libro yo hago el pacto, al que se aludía en la charla anterior, de decir la verdad, con la salvedad, en este caso, de que mi verdad chocaba con la verdad que recordaba el otro coautor del libro, que a veces no era la misma. Tuvimos ahí un forcejeo de la

memoria de entonces, pero llegamos también a un pacto entre nosotros. En ese libro todo lo que se cuenta es biográfico. Es una memoria de dos personas que, treinta años atrás, tuvieron una relación que acabó mal, como tantas relaciones, pero que tuvo una intensidad, además ensalzada sobre todo *a posteriori* porque ambos éramos escritores (Cremades poeta, sobre todo), y hecha desde el hoy, con dos salvedades: teníamos unos documentos y teníamos nuestra memoria. Nuestra memoria, como sabemos y se ha hablado aquí, a veces nos traiciona. En este caso, lo que pasa es que teníamos dos memorias en las que apoyarnos. Yo no me acordaba de un episodio, de una bajeza mía horripilante, y Cremades lo recordó; yo entonces, no sé si por venganza o porque mi memoria quiso ponerse brava e intervenir, recordé que él un día, estando solo en casa de unos amigos míos en Londres, les robó un poco de dinero. Y yo lo conté, porque había que contar todo. Dentro del pacto, que casi fue un pacto escrito ante notario y firmado con todas las de la ley, nos comprometíamos a decir la verdad, y llegamos al acuerdo de que sería con nombres propios, evidentemente, porque no puedes hacer un libro de 300 páginas, diciendo X., J., a mí eso me pone muy nervioso. Éramos Vicente y Luis; y las personas que salían de nuestra memoria de entonces, algunas de ellas muy conocidas, salen con sus nombres, excepto en un caso, y fue por una confusión, nadie nos mandó un matón a nuestra casa a golpearnos, ni hubo ningún pleito ante los tribunales. Era una memoria, porque en realidad contábamos la verdad. Yo contaba, en mi caso, y creo que él también, la verdad de lo que sentimos entonces y de lo que sucedió entonces, y la verdad de la rememoración de aquel incidente. La novela tiene dos partes, una que acaba en el momento de la ruptura y otra que empieza en una especie de consideración sobre "el hoy", "el ahora" de los dos personajes. Eso, para mí, pertenece de lleno al género de la autobiografía, de la *mémoire,* como decía antes Laura, a dos voces.

Sin embargo, *El joven sin alma* es un libro que cuenta la historia de seis jóvenes, en los años 60, que se conocen a través de una revista de cine, existente, y que inician una relación Madrid-Barcelona. En Madrid vive uno de los 6, llamado casualmente Vicente Molina Foix, y en Barcelona viven 5 personajes, 5 jóvenes escritores, que se llaman con sus nombres de pila reales. Ahí tampoco quería yo hacer *roman à clef* y poner iniciales. Son Pedro, Ana María, Ramón, Leopoldo María y Guillermo. Son cinco de mis amigos de la juventud, y 4 de ellos miembros de la generación de los novísimos, que estaban conmigo en la antología de Castellet: Pedro, hoy más conocido como Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, Ana María Moix. Y con la libertad del novelista (porque yo no he hecho una *mémoire* de este libro, ni una autobio-

grafía, ni mucho menos un estudio biográfico de los novísimos, que es lo que alguien me decía; no, no, la palabra "novísimos" ni sale), metía a Ramón. Esto es la prehistoria de una parte de los novísimos, en la cual yo, por conveniencia dramática y por economía de la narración, metía como uno de los seis a Ramón, luego conocido como Terenci Moix. Él había sido el núcleo de unión de los novísimos, porque yo le conocí en Madrid, cuando él vivía en Barcelona, en la revista donde yo escribía y él también, brillantemente; me presentó por escrito a Pedro Gimferrer, que también escribía en la revista; yo fui a Barcelona (es un viaje que tiene mucha importancia en el libro); allí conocí a Ana María y, poco después Ana María, trajo la presencia, con un foulard, de Guillermo Carnero. Es la historia de 6 muchachos, a los que yo en el libro, para que no haya confusión, llamo "El grupo de los seis". La palabra novísimo no sale, el libro acaba en el año 1969, cuando la antología de los novísimos no estaba ni siquiera en preparación…

Marta Sanz: Es una precuela.

Vicente Molina Foix: Exactamente, tú lo has dicho. Y para que no hubiera duda y como guiño (el editor no lo veía necesario y algunos amigos míos tampoco, pero yo lo vi tan necesario, que me empeñé, y así está), el libro, ya en la portada, se llama *El joven sin alma. Novela romántica.* Y es lo que es, una novela romántica, la historia de los amores que, inevitablemente, estallaron entre algunos del "grupo de los seis", y la historia de la aventura romántica de esos jóvenes, que no habían cumplido aún los 20 años, que quisieron no solamente vivir mejor, ligar y hacer todas las cosas que uno quería hacer entonces, sino también hacer una especie de galvanización literaria y política, porque la política también tiene una importancia. Y yo ahí, y acabo ya con esto, lo que hice fue utilizar documentos: algún poema, sin tocarlo; algún fragmento de cartas que conservo de algunos de ellos, tocándolas, porque yo no estoy haciendo el epistolario sino la novela... Y, en el último capítulo, que fue una cosa que me rondaba todo el tiempo hasta que encontré la solución, un largo epílogo, una parte final, en la que, como personaje casi testamentario, ella que está muerta hace años, Ana María, la única mujer del grupo y la que concitó en torno a sí unas grandes pasiones que se cuentan, hace el recuento, entre amargo y feliz, entre optimista y melancólico, de lo que fue ese grupo. Más que nada, hace el recuento de lo que fue ser joven, querer comerse el mundo, haber leído todos los libros, citar e imitar a los surrealistas en un piso del Paseo de Gracia de Barcelona, o de una calle de menos prestigio, y pelearse y amarse y soñar, y

ver muchas películas y leer muchos libros. Ha habido personas que yo respeto y admiro mucho, algunas especialistas en la biografía, que han dicho: "Pero, bueno, ¿esto qué es?" Yo soy novelista, a mí que me registren, yo no he hecho un estudio biográfico ni estoy utilizando ese material como un material histórico. Me acuerdo de una crítica, muy positiva pero que no era lo que yo pensaba, que decía: "Los historiadores del futuro, profesores americanos de las universidades, tendrán ahí una mina para explorar a los novísimos, que hacían estas reuniones en casa de uno de ellos, haciendo unas sesiones de revelación y comentarios procaces de temas variados que se reproducen en el libro". Yo a este crítico, al que respeto mucho, le dije: "Te agradezco mucho las palabras, pero los profesores americanos van a tener un disgusto, porque esa parte en particular del libro no existió, eso es un invento". Podría haber existido, pero esas sesiones, copiadas de las sesiones, muy limitadas, que los surrealistas tenían en París en el año 1926, yo las he leído, todos éramos muy surrealistoides, pero no existieron. Y eso lo sabemos muy bien los pocos que quedamos vivos. Lo saben dos de los personajes del libro (yo ya no los considero amigos, los considero personajes de ficción), Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero con los que, hace una semana, en EÑE, estuve hablando, más que del libro, de la época. Ellos, sendos, uno en Barcelona y otro en Valencia, presentaron esta novela, y yo les decía: "Tenéis un honor que me debéis a mí: presentáis un libro del que sois personajes, esto es fantástico".

Marta Sanz: Si tenéis alguna curiosidad, al hilo de lo que ha comentado y relatado Vicente o de lo que he dicho yo, estamos aquí a vuestra entera disposición. A mí solamente me gustaría añadir una cosita. Existe como una obsesión enfermiza por tratar de etiquetar, desde el punto de vista genérico, los textos que una hace experimentalmente, o indagando con la herramienta del lenguaje, que es una herramienta contaminada pero es una herramienta de indagación. A mí me ocurrió una anécdota muy graciosa con *Clavícula*. *Clavícula* fue elegida por el suplemento *Babelia* la 2ª mejor novela del año (después de Javier Marías, por supuesto) y, sin embargo, en Madrid me dieron un premio "al mejor poemario del año".

Vicente Molina Foix: ¿Poemario?

Marta Sanz: ¡Sí! ¿A mí me importó? ¡No! En absoluto. A mí me interesan los libros que, cuando llegan al espacio de lectura, suscitan la pregunta de qué es esto que tengo entre las manos, qué pacto tengo que firmar con esto… Eso me parece interesante, ese tipo de reto intrépido de los lectores con los textos.

Pero sin embargo hay como una especie de manía de comodidad por sentirse a gusto…

Vicente Molina Foix: Pero, por ejemplo, cuando le entregué (entregamos, los dos autores) el manuscrito de *El invitado amargo* a Herralde, yo pensaba que eso tenía que salir en esa línea editorial de "Documentos". Pero él dijo que no, que saldría en "Panorama de Narrativas", con todas las novelas, porque era un texto narrativo. Y en efecto que lo era, porque el libro estaba contado como un folletín inglés del XIX, porque cada uno hacía un capítulo, y no escribíamos el siguiente hasta que llegaba el del otro escritor. Y ese pacto también lo cumplimos. Cumplimos el de decir todos los nombres, el de no mentir, el de aceptar lo que el otro dijera sin censurarlo (que a veces hubo ahí sus más y sus menos, pero se hizo) y este que acabo de decir.

Yo creo que la diferencia está en que hay memorias, que pueden ser interesantísimas (aquí han sido mencionadas varias de ellas), que son más bien confesiones no literarias. Yo creo que el escritor, poeta, novelista, o el puro memorialista de gran nivel, escribe artefactos literarios. Estamos juzgando eso, es un juicio literario. En mi novela, los seis jóvenes han de tener su entidad como personajes. Quienes conozcan los contextos, tendrán una información mayor, una faceta más, algo que añadir, pero sería un fracaso que la novela, para funcionar, necesite decir quién es quién. No estás haciendo un estudio, sino una novela. ¿Qué nos importan los padres de Manuel Vilas, de los que tanto se ha hablado aquí? Él los hace personajes. ¿O el profesor suicida del libro de Sergio del Molino? Yo no sé nada de ese personaje. ¿Qué ha hecho Sergio del Molino? Hacerlo personaje de ficción, es un personaje de una novela. Y este señor existió y todo lo que cuenta debe de ser verdad, no lo sé, pero a mí no me interesa si Sergio del Molino, o cualquier otro escritor inventan? Al lector no le tiene que importar si es real o es inventado, siempre que tú lo presentes como una novela, como una obra de pura ficción. Si dices que es la biografía del profesor tal, o de Gimferrer y sus amigos, es diferente. Tú, Marta, lo tenías fácil porque no tenías a nadie que te demandara. Eras tú misma sobre ti misma.

Marta Sanz: Hombre, a mí me podía demandar mi marido, pero, bueno, es majo.

Vicente Molina Foix: Te quiere mucho.

Ana R. Tenorio (entre el público): ¿No pensáis que sucede, como en las películas, que el "basado en hechos reales" es un atractivo más?

Vicente Molina Foix: ¿Ponerlo en las novelas, dices tú? No es mala idea. En la portada, una banda: "basada en hechos reales"

Ana R. Tenorio (entre el público): No digo de ponerlo en la portada, pero creo que al lector sí le atrae saber que eso es verdad, que ha sucedido y que esos personajes son reales.

Marta Sanz: A mí eso me parece una técnica me parece una técnica un poquito amarillista. Yo no me sentiría nada cómoda poniendo en mi novela: "basada en hecho reales". De hecho hay una novela de Delphine de Vigan que se titula *Basada en hechos reales*, donde juega permanentemente con ese morbo que suscita en el público lector el hecho de que algo esté basado en hechos reales. Igual que yo no me sentiría identificada con un mecanismo que, para mí, es absolutamente mercadotécnico, tampoco me gusta nada cuando la crónica de sucesos adopta técnicas de la ficción narrativa para convertirla en una noticia sensacionalista, para que se venda bien. Me molesta que las noticias se vendan y me molesta utilizar para las novelas marbetes de venta de otros ámbitos.

Ana R. Tenorio: Yo no sugería en ningún momento ponerlo en la portada, sólo comentaba que para el lector puede ser un atractivo añadido el que la novela cuente hechos reales.

Marta Sanz: Pero en ese caso debería poner: "basada en hecho reales y no reales".

Vicente Molina Foix: Pues yo se lo voy a decir a los de marketing de la editorial a ver qué les parece. Porque yo voy mucho al cine, y cada vez hay más películas que dicen eso de "basada en hechos reales". A mí no me cambia nada la percepción, pero es verdad que hay gente a la que le atrae, y en estos tiempos de penuria ganar una entrada en el cine o un libro en la librería es fundamental para todos, para la pervivencia de estas artes amenazadas. No me parece mala idea.

José M.ª Pérez (entre el público): Tiene un atractivo para la gente porque quizás el hecho de estar "basado en hechos reales" les asegura que es como la vida misma, que no les han engañado, que eso ha pasado. Es un plus de realidad que les hace atractivas no sólo las películas.

Marta Sanz: A mí ese plus de realidad, superpuesto al texto por el paratexto, personalmente no me interesa.

José M.ª Pérez (entre el público): Pero a otros sí, a la vista está.

Vicente Molina Foix: Yo creo que no hay que desperdiciar a ningún lector. Pero a mí lo que no me gusta nada es el término "autoficción". Además, la palabra "auto" está muy devaluada. En mi juventud había autocines, donde ibas con un coche y veías la película, y han desaparecido. El autostop ha desaparecido. Autoridad, no digamos... Todas las palabras con el prefijo "auto" están en decadencia. Yo sugiero "la novela del yo".

Marta Sanz: Yo es que nunca me he sentido identificada con el término "autoficción" porque, aunque la verdad sea un concepto tan peligroso, yo he intentado en los libros tener una aproximación no escéptica hacia el lenguaje, y pensar que el lenguaje puede ser una herramienta medianamente suficiente, y que capta las luces y las sombras. Pienso que a veces, en los libros de autoficción que he leído, determinados autores y autoras se utilizan a sí mismos como personajes para verosimilizar un texto que probablemente no es verdad. Y están obsesionados con el concepto de verosimilitud. Como yo estoy permanentemente cuestionando en lo que hago el concepto de verosimilitud, pues no lo comparto. Me gustó mucho Carlos Pardo, el otro día, que comentó que la verdad no son los hechos, que la verdad es una forma de la intención. Es una búsqueda, una indagación; no es un dogma. Entonces, me interesa mucho ese salto desde el lenguaje hacia la realidad. Y como hay veces en que los excesos del lenguaje pueden incrementar una conciencia del texto que apunta hacia lo real.

Muchas gracias a todos y a todas por haber venido y ¡hasta el año que viene!

fundación
Caballero Bonald

Ayuntamiento
de Jerez

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO
Y FOMENTO DE LA LECTURA