

n° 884

5 €  
Abril 2024

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista  
**MARIO BELLATIN**

Dossier  
**INUSUALES.  
TRES GENERACIONES  
DE QUIENES NO SIEMPRE  
COMPRENDIMOS**  
DANIEL ESCANDELL MONTIEL  
FRANCISCA NOGUEROL  
VICENTE LUIS MORA  
CECILIA MIRANDA GÓMEZ  
FERNANDO IWASAKI  
MARC CAELLAS

“

**Me cansé de asumir normas sobre cuál  
debe ser el camino de un escritor**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

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

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

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional  
**Eva Granados Galiano**

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

Director de Relaciones Culturales y Científicas  
**Santiago Herrero Amigo**

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural  
**Eloísa Vaello Marco**

Director Cuadernos Hispanoamericanos  
**Javier Serena**

Comunicación  
**Mar Álvarez**

Diseño  
**Lara Lanceta**

Suscripciones Cuadernos Hispanoamericanos  
suscripciones@lapanoplia.com

Impresión  
**GRAFO, S.A.**  
Avda. Cervantes, 51  
CP48970-Basauri, Bizkaia

Fotografía de portada Iturbide

Depósito Legal  
M.3375/1958

ISSN  
0011-250x

ISSN digital  
2661-1031

Nipo digital  
109-19-023-8

Nipo impreso  
109-19-022-2

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

## CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

---

La revista puede consultarse en:

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

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

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

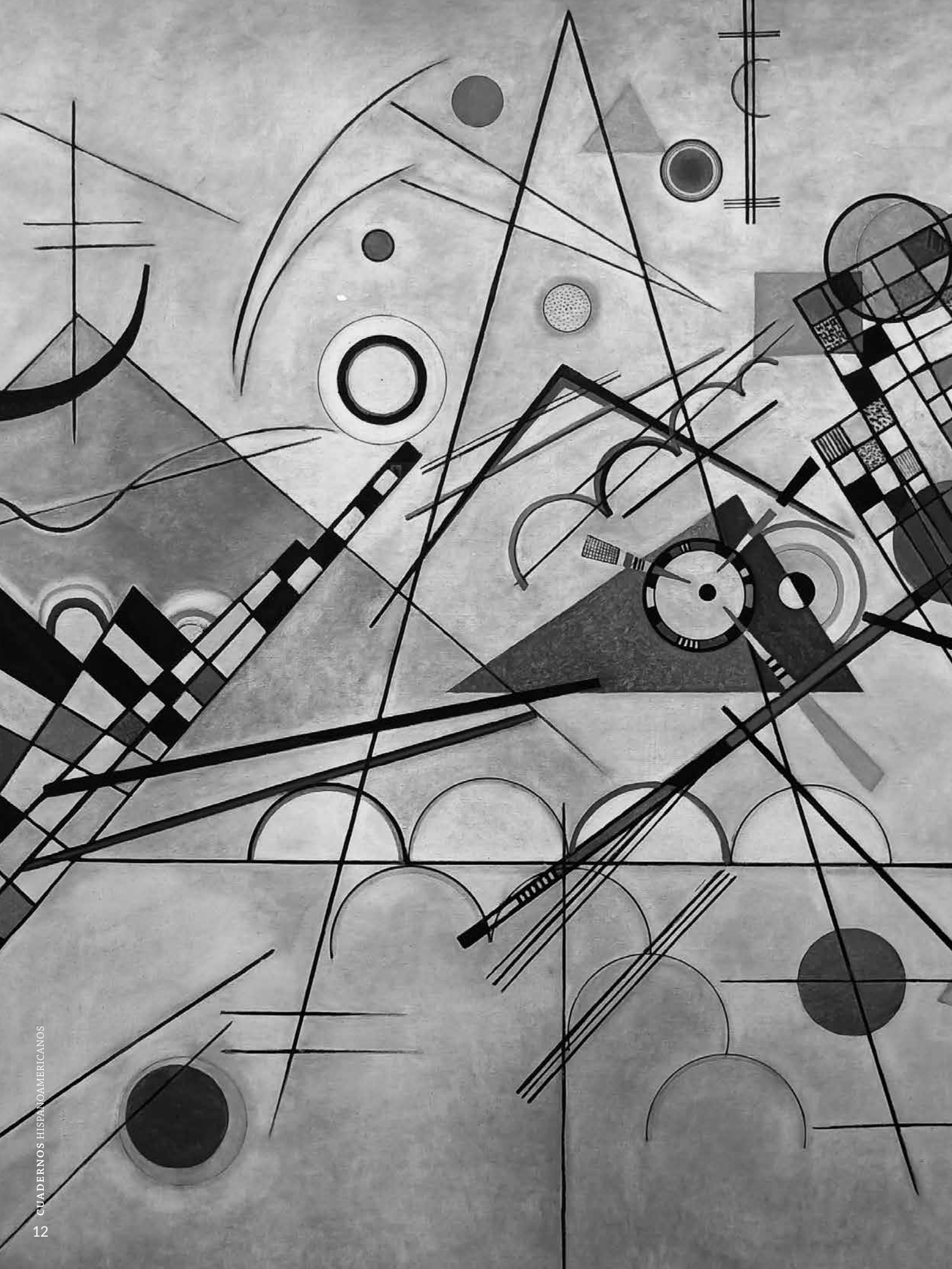
De venta en librerías: distribuye Maidhisa  
Distribución internacional: PanopliaDeLibros

Precio ejemplar: 5 €

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

# SUMARIO

- 4** ENTREVISTA  
**MARIO BELLATIN**  
por Nicolás Cabral
- 12** DOSSIER  
**INUSUALES. TRES GENERACIONES DE QUIENES NO SIEMPRE COMPRENDIMOS**  
**EL SENTIR DEL EXILIO. LA MIRADA ÚNICA Y PRECURSORA DE MARÍA LUISA ELÍO**  
por Daniel Escandell Montiel
- 16** **MARGO GLANTZ: DESHOJAR LA MARGARITA**  
por Francisca Noguero
- 18** **DESPATRIARCOLONIZAR EL CUERPO-CORPUS: GABRIELA WIENER Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FIGURA AUTORIAL EXOCANÓNICA**  
por Marta Pascua Canelo
- 20** **PABLO KATCHADJIAN, LA VANGUARDIA KAFKIANA**  
por Vicente Luis Mora
- 22** **VERÓNICA GERBER BICECCI EN CUATRO ESTACIONES**  
por Cecilia Miranda Gómez
- 24** **RAROS, RAROS, RAROS**  
por Fernando Iwasaki
- 26** **FUE UN PEDAZO DE ATMÓSFERA: PERALTA RAMOS**  
por Marc Caellas
- 28** CORRESPONDENCIAS  
**CLARA OBLIGADO Y TERESA PARODI: «BORGES, TRAMADOR»**  
por Valerie Miles
- 34** SEGUNDA VUELTA  
**TERESA DE LA PARRA, REINA DE LA CONFUSIÓN**  
por Rodrigo Blanco Calderón
- 40** PERFIL  
**LUIS CHITARRONI: ENTERO Y ENTRAÑABLE**  
por Carmen C. Cáceres
- 42** UNA PÁGINA  
**SOBRE LA NATURALEZA MÚLTIPLE DE LOS ESPACIOS**  
por Eduardo Ruiz Sosa
- 44** MESA REVUELTA  
**RUMBO A LA FIL: MI FILIA A GUADALAJARA**  
por Antonio Rivero Taravillo
- 48** **AMIGAS, NIÑAS Y SEÑORITAS: QUIÉN TEME A ELENA FORTÚN**  
por María Folguera
- 50** **LA LOCA SÍ TIENE QUIEN LA ENTIENDA**  
por María Alcantarilla
- 54** **MONTSERRAT ROIG: EL NOMBRE DE LAS COSAS**  
por Marta Rojo Cervera
- 58** **TRÁGAME TIERRA: HISTORIA DE UN DELIRIO**  
por Sergio Ramírez
- 62** BIBLIOTECA  
**EN DESIERTOS DE TEDIO, UN OASIS DE HORROR.**  
Carmen G. de la Cueva  
**MÓNICA OJEDA Y EL CANTO DE LOS LAGRIMALES DE LA TIERRA.**  
Michelle Roche Rodríguez  
**LA CONFECCIÓN DE LA IDENTIDAD.**  
Cristina Gutiérrez Valencia  
**TRES GENERACIONES URUGUAYAS EN UNA NOVELA VIOLENTA Y FRAGMENTARIA.**  
Pedro Pablo Guerrero  
**LECCIONES DE ANATOMÍA DEL ALMA.**  
Juan Ángel Juristo  
**ADIÓS A TODO ESO.** Antonio Rivero Taravillo  
**VOCES MÚLTIPLES PARA UNA VIOLENCIA COMÚN.** Laura María Martínez Martínez  
**CONSUMIR PREFERENTEMENTE.** Liliana Muñoz  
**LA MIRADA SALVAJE DE ANDRÉS GARCÍA CERDÁN.** Javier Moreno  
**MUNDO FUNGI.** Juan Vico  
**MEMORIA Y REPARACIÓN.** Mey Zamora  
**UN FRANCOTIRADOR MELANCÓLICO.** Raquel Garzón  
**BANCO DE COMERCIO.** Ruby Fernández





DOSSIER

# Inusuales.

## Tres generaciones de quienes no siempre comprendimos

**El sentir del exilio. La mirada única  
y precursora de María Luisa Elío**

por Daniel Escandell Montiel

---

**Margo Glantz: Deshojar la margarita**

por Francisca Noguero

---

**Pablo Katchadjian, la vanguardia kafkiana**

por Vicente Luis Mora

---

**Verónica Gerber Bicecci  
en cuatro estaciones**

por Cecilia Miranda Gómez

---

**Raros, raros, raros**

por Fernando Iwasaki

---

**Fue un pedazo de atmósfera:  
Peralta Ramos**

por Marc Caellas

---

Dossier coordinado por Daniel Escandell Montiel

# EL SENTIR DEL EXILIO. LA MIRADA ÚNICA Y PRECURSORA DE MARÍA LUISA ELÍO

por **Daniel Escandell Montiel**  
(Universidad de Salamanca)

Quizá peor que el olvido es la incompreensión, esa forma de mirar prejuiciosa hacia aquello que no parece provenir del molde que se conoce bien. Quienes muchas veces nos interesan son quienes no responden a esos parámetros, ni pretenden ser parte de los centros. Decía Pitol que la diferencia entre el excéntrico y el vanguardista es que este último quiere hacer norma de su desorden. La rareza y la excentricidad nos son siempre llamativas y curiosas, al menos durante un rato; luego pasan a ser extenuantes y agotadoras para quienes viven cómodos en hormas. Romper el molde parece conllevar siempre imponer otro (según el pensamiento vanguardista), pero estar fuera es, simplemente, vivir sin su imposición y no desear sucumbir a lo común y usual. Lo convencional, por su parte, tiene tendencia a querer imponerse porque lo homogéneo es percibido como bueno. Es, por tanto, una de las razones por las que algunas firmas caen en el olvido o se las sitúa en las periferias de los centros de poder. En este dossier nos acercamos a una muestra de figuras que trazan una de las muchas posibles líneas difusas de lo inusual. Así, se da una visión intergeneracional que permite pasar desde las figuras de Lola Montez, José Eufemio Lora y Max Jiménez hasta Margo Glantz y Federico Peralta Ramos, y, de ellos, a Gabriela Wiener, Pablo Kat Chadjian y Verónica Gerber.

Mi intención en estas primeras páginas es sumar a esos nombres *raros* (expresión que usó Rubén Darío, que retomó Pitol, y que en este dossier retomamos en múltiples ocasiones), el de la actriz y escritora María Luisa Elío Bernal por su carácter de autora (forzosamente) tran-

satlántica tantas veces incomprendida. Una autora con una obra breve, aunque significativa y sentida, que cruzó el océano desde España cuando en 1939, con apenas trece años, toda su familia huyó al exilio en México. Su producción queda lejos de los tomos titánicos de otras trayectorias, pero basta un texto-quién sabe si una línea (o menos para los gigantes de la brevedad)- para merecer el recuerdo.

Como tantos inusuales, la crónica de sus días no siguió una línea recta. Su vida social y profesional estuvo unida desde muy temprano a autores destacados. Octavio Paz, Mary Leonora Carrington, Juan Rulfo, Lezama Lima, Álvaro Mutis y Emilio Prados son algunos de los nombres con los que se codeó. Y es bien sabido que Gabriel García Márquez le dedicó su *Cien años de soledad* a Elío y a su esposo, Jomí (José Miguel) García Ascot.

Su obra la conservamos por el impulso editor de su único hijo, Diego, a través de El Equilibrista, con sede en México. En 1988 publicó *Tiempo de llorar* en 1988 y en 1995 *Cuadernos de apuntes en carne viva*. Mucho más tarde, ya póstumamente, llega en 2017 *Voz de nadie*. Con el guion de *En el balcón de vacío*, de 1961, se cierra su producción. En 2021 *Renacimiento*, en España, presenta *Tiempo de llorar. Obra reunida*, un esfuerzo por impulsar su figura, y que sucede a *Tiempo de llorar y otros relatos*, que Turner había publicado en 2002 y que fue la base para una edición a través de la UNAM en 2022.

Su guion *En el balcón vacío* llegó a hacerse realidad en 16 milímetros con la dirección de Jomí en 1962. La historia esencialmente autoficcional de María Luisa se hace cine en una cinta que logra presentar desde la candidez

la crudeza de la guerra y el dolor del exilio. Es la historia de una mujer que evoca, desde México, su huida de España y una infancia perdida, combinando la propia vida de la autora con las licencias necesarias para construir una historia en la que tantos otros pudieran verse reflejados. Y hacerlo con ganas, pues se considera la primera película sobre el exilio español y tuvieron que financiarla, escribirla y grabarla exiliados. Elío refuerza ese lazo con su propia vida al aportar su voz como narradora a la cinta: eso ata la autofictividad más incluso que una lectura en paralelo de la biografía que le dedicó Eduardo Mateo Gambarte (2009). Conviene recordar que este es un guion que se firmó y llevó a la pantalla unos pocos años después de que Rodolfo Walsh publicara su *Operación Masacre* (1957), y antes de que Truman Capote hiciera lo propio con *In Cold Blood* (y Richard Brooks con su primera adaptación al cine). Elío no buscaba fundar lo que conoció como nuevo periodismo, ni definir las bases de la novela testimonio; sin embargo, podemos afirmar que su guion hizo una aportación destacada situándose entre el documental -el testimonio- y la ficción, y una esencial: buscar la restitución de la dignidad de los exiliados, darles voz y reivindicar la memoria histórica.

En Elío Bernal el fragmentarismo y la brevedad son dominantes. También lo es desdibujar la frontera entre lo prosaico y lo poético, incluso en su guion. Pero a lo poco convencional de esa escritura, debemos incorporar su independencia y su compromiso con los exiliados (rasgos que definieron también a su marido). Esta autora construye con su palabra un retrato de una infancia mitificada, pero doliente, que solo puede resolverse con la decepción de la vida presente, adulta, como tantas veces sucede. María Luisa lo vivió de primera mano cuando en sus textos ya especulaba con el posible desencanto de regresar a su Pamplona natal: esa debacle, por supuesto, llegó. «Y ahora me doy cuenta de que regresar es irse», escribió en *Tiempo de llorar*.

Elío no es una autora olvidada; no del todo, al menos, como nos recuerda el volumen de *Renacimiento*, aunque sí es cierto que se la evoca con cierta frecuencia en nóminas (extensas) de aquellas personas a las que no leemos lo suficiente. Es rara e inusual, y, como el resto de quienes aparecen en estas páginas, eso es, sobre todo, por la dificultad para encajar y responder a las exigencias de los troqueladores. Una incomodidad con la preforma de la fábrica de la literatura que han vivido y viven, entre otros muchos, quienes ocupan estas páginas, que quieren celebrar lo inusual de no acomodarse en el molde.



# MARGO GLANTZ: DESHOJAR LA MARGARITA

por **Francisca Noguero**  
(Universidad de Salamanca)

**E**n marzo de 2023, la Casa de México organizó un homenaje a la escritora mexicana Margo Glantz (1930) anunciado con un significativo título: *Glantz: romper moldes, transgredir lo genérico*. Allí intervine con una conferencia de la que proceden estas líneas, encaminada a subrayar la excentricidad de una autora que, aunque hoy se encuentre reconocida con las más prestigiosas distinciones (académica de la Lengua mexicana, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, entre otros) tardó en publicar y, aún más, en ser reconocida por la rareza de su escritura.

Efectivamente, su primer libro de creación vio la luz a la edad de 48 años. Y ello, por la condescendencia con que la trataban amigos escritores como Agustín Yáñez, quien le espetó la frase: «Mire, Margo, a mí me parece muy elegante lo que usted hace, pero son como las cuentas sueltas de un collar». Ante esta situación la gran lectora, crítica y profesora universitaria fue ganada por la inseguridad, como ella misma ha reconocido en numerosas entrevistas, y solo en 1978 se atrevió a publicar por cuenta propia el conjunto de micronarrativas *Las mil y una calorías: novela dietética*, signada por su diversidad tipográfica y la conjunción del texto con los dibujos de Ariel Guzik. En ese momento, Glantz constató que sabía escribir, pero lo hacía de forma distinta a lo exigido por el canon de su tiempo.

## Vida en movimiento

«El estilo es una autobiografía», reza uno de los aforismos más famosos de Andrés Neuman. Y la vida de Glantz explica su escritura híbrida por diferentes razones. Así, la autora procede de una familia judía ucraniana que emigró a México en el primer cuarto del siglo XX, lo que nos habla de su identidad fronteriza; además, sus lecturas son tan variadas como numerosas, lo que explica que cursara Letras Inglesas en la UNAM e Hispánicas en la Sorbonne. Pero la cosa no queda ahí: por su trabajo como docente, agregada cultural y escritora, ha mantenido un trasiego de viajes continuo, residiendo frecuentemente en el extranjero. Esto la ha llevado a practicar una poética muy cercana a la que definiera Roland Barthes en *Crítica y verdad* (1966) –«escribir, es de alguna manera, fracturar el libro, rehacerlo»–, refrendada posteriormente en *El placer del texto* (1973): «método de desprendimiento [que] consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la

excursión». Expresión esta última más que acertada, pues las ideas de Glantz asumen el significado etimológico de *excursio*, saliendo de su curso acostumbrado para practicar el *movimiento perpetuo*.

## Una tradición alternativa

No puedo dejar de mencionar la filiación excéntrica de la literatura mexicana a la que se adscribe la autora, de la que Augusto Monterroso constituye ilustre representante con la miscelánea titulada, precisamente, *Movimiento perpetuo* (1972).

Pero antes de Monterroso, cultivaron los híbridos genéricos y fragmentarios autores como Salvador Novo -inolvidables resultan, en este sentido, *Ensayos* (1925) y *En defensa de lo usado* (1938)- o Alfonso Reyes (*Marginalia*, 1954). Y, más cercanos en el tiempo, Salvador Elizondo (*Cuaderno de escritura*, 1969); Alejandro Rossi (*Manual del distraído*, 1978); Guillermo Samperio (*Textos extraños*, 1981); Felipe Garrido (*La musa y el garabato*, 1984); Bárbara Jacobs (*Escrito en el tiempo*, 1985); Agustín Monsreal (*Diccionario de juguetería*, 1996); o Sergio Pitol -*El Arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2000)-, por citar unos cuantos textos inolvidables, que aúnan sin empacho la reflexión erudita con la observación de los hechos triviales.

Todos ellos pueden adscribirse a lo que supo comentar Pitol en «Los raros», ensayo incluido en *El mago de Viena* (2005):

«Los “raros”, como los nombró Darío, o “excéntricos”, como son ahora conocidos, aparecen en la literatura como una planta resplandeciente en las tierras baldías o un discurso provocador, disparatado y rebosante de alegría en medio de una cena desabrida y una conversación desganada. Los libros de los «raros» son imprescindibles, gracias a ellos, a su valentía de acometer retos difíciles que los escritores normales nunca se atreverían. Son los pocos autores que hacen de la escritura una celebración. [...] Sus miembros han desarrollado cualidades notables, conocen amplísimas zonas del saber y las organizan de manera extremadamente original. [...] Escriben de la única manera que les exige su instinto. El canon no les estorba ni tratan de transformarlo. Su mundo es único, y de ahí que la forma y el tema sean diferentes. [...] En fin, un escritor excéntrico es capaz de marcarle la vida de varias maneras a los lectores para quienes, casi sin darse cuenta, definitivamente escribía».



## De obras y «sobras»

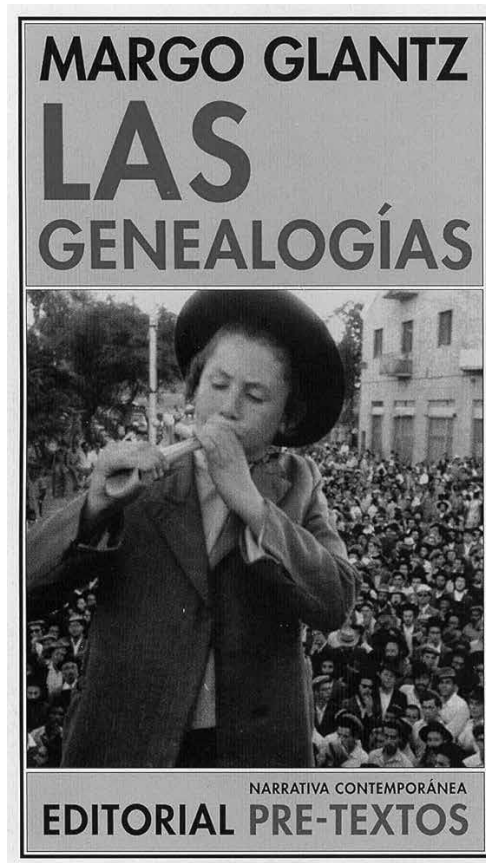
Definido el contexto, repasemos algunos hitos en la producción de Glantz. En ellos, la página se descubre como un «cajón de sastre» donde la narradora -identificada con los traperos que rebuscan en la basura- relata desde las ruinas o, como ella misma destaca en un ingenioso juego de palabras, desde sus «sobras».

Lo apreciamos en *Síndrome de naufragios* (1984), conjunto de minificciones que reflejan los «despojos» acarreados por los viajes. En la misma línea se encuentran las meditaciones integradas en *Doscientas ballenas azules y cuatro caballos* (1981), con hilo conductor en ciertos animales y reflejo de su temprana preocupación ecocrítica, o los caleidoscopios dedicados a reflexionar sobre el hecho de nombrar -*No pronunciarás* (1980)- y sobre la saña -*Saña* (2006)-, conformados por citas de otros autores, leyendas y signos de los más diversos orígenes (firmas, imágenes digitales, facsímiles verdaderos y espurios...).

La crónica familiar *Las genealogías* (1982) la consagró definitivamente como escritora. Estructurada en forma de entrevista, la obra incluye desde recetas de cocina a fotografías, constituyendo un nuevo ejemplo de escritura expandida. Estas «memorias rotas» y multimodales presentan una estructura muy similar a la planteada por otros dos autores de ascendencia judía, interesados en retratar su incómodo encaje en el ambiente intelectual francés: Edmond Jabès, que sufrió la expulsión de su Egipto natal y asumió su condición intersticial a través de textos paradigmáticos de la escritura fragmentaria como *El libro de las preguntas* (1963-1973), *El libro de los márgenes* (1975-1991), *El libro de las similitudes* (1976-1980) o *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha* (1982). Y Marcel Bénabou, nacido en Marruecos y autor de los provocadores *Por qué no he escrito ninguno de mis libros* (1986), *Arroja este libro antes de que sea demasiado tarde* (1992) o *Jacob, Minahem et Mimoun. Una epopeya familiar* (1995).

Regresando a la obra específica de Glantz ¿cómo no hablar de *Coronada de moscas* (2013), libro de viajes acompañado de fotografías de Alina López Cámara, que transita entre autores y experiencias cotidianas para mostrar las enormes desigualdades existentes en la India? ¿O de los proyectos ensayísticos dedicados a una parte específica del cuerpo -*La lengua en la mano* (1984), *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984), *Esguince de cintura* (1994), *La cabellera andante* (2015), *Por breve herida* (2016), con el hilo conductor de los dientes, que complementan el pensamiento desarrollado en su ficción? En ellos, se muestra una actitud equivalente a la asumida por quienes han sabido retratar el mundo a partir de una parte muy específica -y generalmente ignorada- del cuerpo: Armonía Somers con la matriz (*La mujer desnuda*, 1950); Georges Bataille con «El dedo gordo del pie» (*Documentos*, 1969); o Andrés Neuman con todos los órganos olvidados por «la historia oficial» (*Anatomía sensible*, 2019).

Dejo para el final dos proyectos que prueban la radiante juventud del pensamiento de Glantz, relacionados con su interés por unas redes sociales en las que se muestra muy activa y



sobre las que ha comentado en entrevista con Fernanda Lobo (2021): «Para mí, funcionan para poder expresar cosas que son muy fragmentarias, muy evanescentes, que de otra manera no puedo yo decir. Pero, por otro lado, siento que la comunicación se fortalece, hay una posibilidad de interacción».

Este hecho explica la aparición de *Yo también me acuerdo* (2014), libro conformado por tuits y construido a través de la anáfora «me acuerdo» para rendir homenaje a Joe Brainard y Georges Perec, quienes la precedieron en la elaboración de mosaicos literarios con los que retrataron la historia de su tiempo. Así lo afirma ella misma: «Me acuerdo que Brainard y Perec escribieron, cada uno en su país, la autobiografía de una generación. // Me acuerdo que advierto que el tuiteo es semejante a lo que hicieron Brainard y Perec en *Yo me acuerdo*». Por su parte, adopta un verso de su admirada sor Juana Inés de la Cruz -sobre la que es una de las más reconocidas críticas- para titular *Y por mirarlo todo, nada veía* (2018), volumen donde va entrelazando las noticias más diversas para denunciar la entropía informativa que aturde nuestro día a día.

En definitiva, todas estas obras revelan lo que comentó a la revista *Colofón* en 2018: «Me interesa la ruptura absoluta del canon, la intertextualidad, el emborronamiento de los límites entre los géneros canónicos. Quiero doblar la teoría aristotélica de la causa y el efecto». Recordando posiblemente que su nombre, Margo, procede de Margarita, plasmó este hecho en una magnífica frase inscrita en *Yo también me acuerdo*: «Me acuerdo de que este libro es como deshojar una margarita».

Pues eso, que nadie lo sabría decir mejor.

# PABLO KATCHADJIAN, LA VANGUARDIA KAFKIANA

por **Vicente Luis Mora**  
(Universidad de Málaga)

**P**uede parecer oportunista traer a colación el nombre de Franz Kafka cuando hablamos de Pablo Katchadjian, como si esas poderosas «K» que principian los apellidos justificasen el pasadizo por fatalismo consonántico. Sin embargo, la relación entre argentino y checo es fácilmente demostrable, y aporta un horizonte de sentido a la lectura del primero. El propio Katchadjian cita a Kafka de manera harto elocuente en varias ocasiones, luego veremos algún caso, y además se ha referido a él en ensayos como «Arte y técnica. La aureola técnica» (*Artefacto*, n. 6, 2007), como ejemplo de «nueva sensibilidad» por la inclusión de tecnologías en la literatura (Isabel Hernández recuerda en su edición de *El proceso* en la editorial Cátedra que Kafka fue el primer escritor que describió aviones en vuelo en lengua alemana), donde Katchadjian demuele la falsa imagen de un Kafka ajeno a lo social y despreocupado de la realidad de su época. Es decir, que es el argentino quien no nos deja olvidar a Kafka cuando lo leemos.

Pensemos en la novela de Katchadjian *Una oportunidad* (2022). Esta obra parte de un supuesto fáctico no plausible, como es el hecho de que el narrador intradieгético se confiesa embrujado. Desde la primera línea de la novela, por tanto, asistimos a un dato imposible presentado como desiderátum e inequívoco punto de partida, ante el cual debemos suspender nuestra incredulidad, según la descripción de Coleridge. Algo similar sucede con *La transformación* o *La metamorfosis* de Kafka, que parte de otra situación fantástica aclarada en su primera línea. Katchadjian mantiene el planteamiento a rajatabla, con lógica impecable e implacable, hasta sus últimas consecuencias, como el Kafka de *El proceso*, libro con el que *Una oportunidad* puede tener varios puntos de contacto. Katchadjian acota un sistema de reglas para cosechar racional y sistemáticamente las consecuencias sembradas en el esquema original. Y esto se hace mediante dos herramientas conceptuales también presentes en *El proceso*: la ambigüedad estructural (véase *Una oportunidad*, Sexto Piso, 2022: 67) y la exposición de todas las opciones posibles, sin que el narrador-protagonista suela optar por alguna, precisamente porque el embrujo se lo impide. Es una situación similar a la de Josef K., que también columbra de forma agotadora todas las posibilidades que se le abren a lo largo del juicio, pero su irritada desesperación le impide afrontarlas y elegir, dejando

que sean otras personas o la libre lógica de los sucesos quienes tomen decisiones por él.

Otro posible punto de contacto con Kafka, detectable tanto en *Una oportunidad* como en libros anteriores de Katchadjian como *La libertad total* (2013), es el enfrentamiento de los personajes a una situación no menos injusta que irracional, con puntuales actos de violencia. En *Una oportunidad*, una pareja de agentes pertenecientes a una suerte de «sección literaria» de la policía somete el narrador a delirantes interrogatorios. Los agentes son cambiados por otros parecidos, lo que recuerda la indefinición colectiva del tribunal de *Der Prozess*, compuesto por miles de personas de las más variadas edades y trabajos: «Las caras de la gente de la primera fila estaban dirigidas hacia K. con tanta atención que estuvo contemplándolas desde arriba unos instantes. Por regla general eran ancianos, algunos de barba blanca» (Kafka, *El proceso*, Cátedra, 1989: 103). Igual que K. se relaciona con distintas personas (el abogado Huld, el comerciante Block, el pintor Titorelli) que no pueden ayudarle, el narrador de *Una oportunidad* pasa por tres brujas (Sandra, Alberta y Luz) que no consiguen des-embujarlo del todo. Quizá por todo eso, en el último interrogatorio de la novela de Katchadjian leemos:

«Mozart era alegre», dije por decir algo. «Mozart era un genio», dijeron. «Un genio como Kafka», dije. (139).

En ambos autores hay una constante tensión entre libertad y forma, que en Katchadjian cobra la forma de la constricción: tanto en el plano semántico como en el formal, las repeticiones vertebran un estilo *burocrático*, paródico en su procedimentalidad.

Pero no todo son parecidos y alusiones, también hay diferencias: si bien hay sentido del humor en ambos (la escena donde Titorelli le vende a K. tres copias idénticas del mismo cuadro es una simple genialidad), el absurdo de Katchadjian es más luminoso, y el hecho de dar *una oportunidad*, el gesto de ofrecer una salida, es el núcleo de la novela del argentino, frente al fatalismo brutal y sin escapatoria del checo. Si Kafka es un pesimista absoluto, Katchadjian es un optimista cuyos personajes no olvidan que son sacudidos sistemáticamente por un sistema inicuo. Y el humor no está ahí para suavizar u ocultar la tragedia, sino para elevarla a paradoja, para producir un cortocircuito lector y convertirla en una contradicción tan insoluble como simbólica.

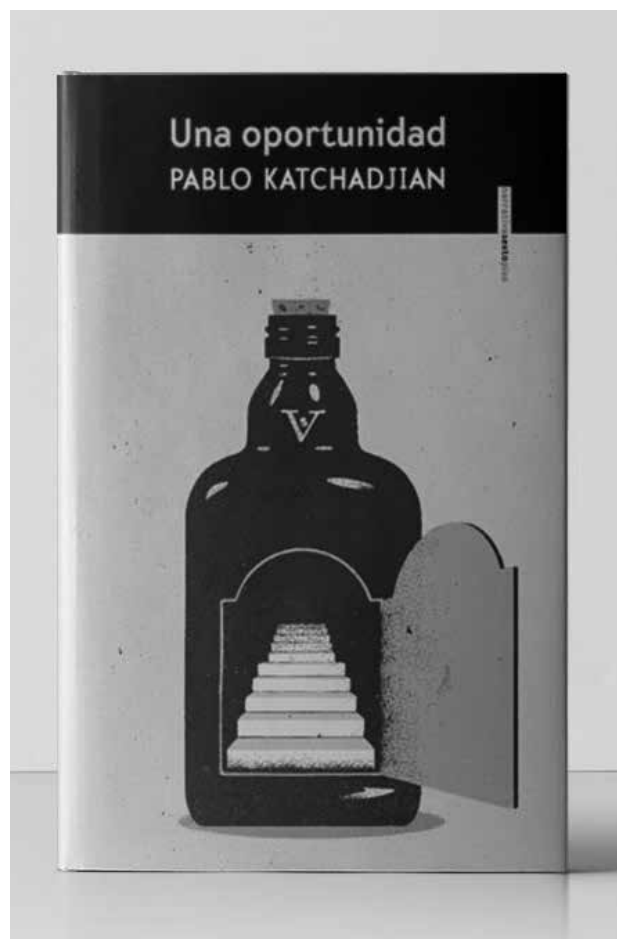
Este compromiso social emboscado tras una trama más o menos abstracta ha sido señalado por parte de la crítica que ha analizado sus novelas, como Victoria Cocco al examinar *Qué hacer* (2010). Adolfo Rodríguez Posada (2018: 53), en un artículo sobre *Gracias* (2011), ha escrito que «No sorprende pues que el mundo ficcional de *Gracias* se construya en torno a la barbarie de la esclavitud; ni que la novela, leída en el contexto actual en el que se inscribe, parezca remitir su crítica, en última instancia, a un colonialismo corporativo, un colonialismo débil podríamos alegar, vinculado a la deriva imperialista de la cultura económica de la globalización». En estas condiciones, la obra de Katchadjian se opone a la «prosa de Estado» –según Marcelo Cohen, el modelo del escapismo–, y de hecho su *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) sería un modo de quebrantar una de las obras fundacionales de la nación argentina, como ha visto Alexandra Saavedra (2018).

Pero, junto a la vertiente social de Katchadjian, no hay que descuidar en el análisis los poderosos componentes estéticos. Lo que Mark Fisher (*K-punk*, 2019: 130) llama la «espacialidad perversa», presente a su juicio en Kafka o en Kazuo Ishiguro, también podría encontrarse en la película *Nada* (2004) de Vincenzo Natali y, por supuesto, en *La libertad total* (2013) de Pablo Katchadjian; en esta especie de limbo narrativo que une a película y novela el lectoespectador queda atrapado en el onirismo espacial de la diégesis, sin tener claro dónde se encuentra exactamente el protagonista, ni dónde se ubica quien lee respecto a la acción (es decir, no sabemos si asistimos a una ficción o, más bien, a una ficción de segundo grado, una *mise en abyme*, donde la sorpresa de los personajes ante el espacio límbico es el correlato de nuestra estupefacción ante una novela «sin agarres», concepto mencionado al final de *Una oportunidad*). Se genera así, en varias obras de Katchadjian, una extrañeza estructural frente a una trama narrativa compuesta por un lenguaje tensionado por la falta de referentes; lenguaje usado por personajes a veces difíciles de distinguir en espacios inasibles, surrealistas o intercambiables, donde nuestro interés es máximo, pese a todo, por la singularidad de la propuesta y por la complejidad irónica de los razonamientos discutidos. Es como un simposio de lógica sostenido entre las llamas del infierno, que se vuelve cómico porque como lectores asistimos a él *desde fuera*, agazapados tras el lenguaje, viendo cómo lo triste se vuelve evidencia de la condición humana y lo físico descriptivo se volatiliza en el seno de lo metafísico.

Si seguimos la versión de *La vanguardia permanente* (2018) de Martín Kohan, las novelas de Katchadjian superan el límite de lo sensible de nuestra época, quebrando la idea misma de tradición. Si aceptamos otro criterio, el del Damián Tabarovsky de *Fantasma de la vanguardia* (2018), Katchadjian sería una de las pocas excepciones a la cristalización del fantasma vanguardista –y, de hecho, recuperar y activar espectros es parte de su poética–. Si seguimos a Julio Premat («Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo», 2013), Katchadjian escaparía del anacronismo característico de la vanguardia

contemporánea porque no pretende ser «nuevo», sino insertarse en una actitud de entronque con cierta tradición –la de Kafka, entre otras–, cancelando el *cul de sac* donde suelen terminar otras novelarías mal entendidas. «No hay nada original porque existe la Historia, pero la Historia misma es la que da lugar a las cosas originales», confiesa Katchadjian a Anna María Iglesia en una entrevista. La de Katchadjian no es una vanguardia contemporánea, sino una vanguardia kafkiana, homérica, borgiana, martinfierrista.

Creo que ese es el milagro: cuando vamos a etiquetarlo, Katchadjian desaparece; al intentar explicarlo, cambia y metamorfosea su prosa, temas y estilo. No se sitúa ni detrás ni delante de nuestro tiempo: el talento de Katchadjian está por todas partes. Es una época distinta, superpuesta al presente, cruda pero brillante. Basta abrir sus libros para vivirla.



Obras citadas:

Iglesia, Anna María (2020). «Pablo Katchadjian: 'Trato de buscar ese desorden culposo activamente, quizá porque no soy antiperonista», *The Objective*, 17/08/2020.

Rodríguez Posada, Adolfo (2018). «Colonias sin metrópolis: neoimperialismo y barbarie en *Gracias* de Pablo Katchadjian», *Caligrama*, 23(3), 47-62.

Saavedra Galindo, Alexandra (2018). «Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian», *Revista Chilena de Literatura*, 97, 269-295.

# DESPATRIARCOLONIZAR EL CUERPO-CORPUS: GABRIELA WIENER Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FIGURA AUTORIAL EXOCANÓNICA

por **Marta Pascua Canelo**  
(Universidad de Valladolid)

**C**elebrada como una de las escritoras más singulares del panorama contemporáneo en lengua española, si algo podemos destacar de la sobresaliente trayectoria literaria y mediática de Gabriela Wiener es, con seguridad, el empleo de géneros y formatos discursivos tan marginales como los temas de su escritura. Pese a que su popularidad podría conducirnos a no contemplar la posibilidad de que su nombre pudiera aparecer en un listado de escritores exocanónicos, es indudable que ha alcanzado su fama remando contra una red de fuerzas centrífugas que aspiran a arrinconar a aquellas figuras autoriales que no comulgan con los ideales de un canon monolítico que sigue respondiendo hoy día a la norma patriarcal, heterocentrada y eurocéntrica. Sirvan como ejemplo de estos ejes de descentramiento su defensa del feminismo interseccional, la diversidad sexo-afectiva, la decolonialidad, el poliamor o los modelos de crianza alternativos.

Así, la autora peruana, afincada en España desde hace más de veinte años, ha hecho de la defensa y reivindicación de los márgenes la razón de ser de su literatura. Pero lo ha hecho desde un compromiso estético que ha sabido encontrar en los moldes más heterodoxos el mejor cauce para su poética de la disidencia. Prueba de ello son sus palabras en la entrevista que le realizó su colega y compañera del proyecto Sudakasa —un espacio físico para la escritura y el arte en comunidad desde la diáspora latinoamericana ubicado en las afueras de Madrid—, Claudia Apablaza, en el pasado número de diciembre, donde, tras encajar sus libros en las categorías de *extraños*, *dementes* o *degenerados*, Wiener reconoce que la literatura puede ser *cambio* y *resistencia*.

*Cambio*, sin duda, por la constante mutación e hibridación de géneros de la que hace gala su escritura, y *resistencia* por esa férrea batalla contra los poderes hegemónicos desde su activismo literario. En efecto, como bien afirma Apablaza, a Wiener siempre la ha movido el deseo de poner en tensión todas las fisuras del sistema, incluida la precariedad del trabajo intelectual y creativo a la que tanto se han referido también autoras como Remedios Zafra, Azahara Palomeque o Bibiana Collado.

Por tanto, en virtud de estos dos factores, cabe hablar de Gabriela Wiener como una escritora exocanónica, sí, pero también abanderada de un contra-canon que está remeciendo los cimientos del campo literario hispánico más ortodoxo. Un contra-canon de activistas de la disidencia con poéticas rompedoras que discurre desde hace décadas en paralelo a los cánones institucionales. Se trata de un movimiento centrífugo que quedó inaugurado casi cincuenta años atrás por autores como Pedro Lemebel, Diamela Eltit o Copi, y está liderado en la actualidad por nombres como la propia Wiener, Yolanda Arroyo Pizarro, Camila Sosa Villada, Ángelo Néstore, Cristina Morales o Gabriela Cabezón Cámara.

En el proyecto revolucionario de Gabriela Wiener el activismo y la escritura se dan la mano. Independientemente del género literario al que se adscriban, lo que tienen en común todas sus obras es el pensamiento disidente de la norma patriarcal-colonial y heteronormativa. Desde su faceta más vinculada al periodismo, fruto de la cual son sus colaboraciones en medios de prensa, su libro de crónicas *Sexografías* o su autoensayo *Nueve lunas*, hasta la más poética de la que nace su reciente título *Una pequeña fiesta llamada eternidad*, pasando

por formatos más convencionales como el libro autoficcional *Huaco retrato*, todo en su escritura se encuentra atravesado por el activismo político.

Vida y literatura se imbrican en sus alegatos anticoloniales, en su vindicación de las maternidades disidentes o de las relaciones no monógamas y la libre sexualidad, a fin de trenzar un proyecto autorial asentado en la subversión de las formas y doctrinas del poder. Ciertamente, como bien lo advierte Ana Casas, ese posicionamiento como «escritora de las formas marginales con respecto al canon (crónicas, cómic, entrevistas) tiene mucho que ver con los temas de su escritura». De ahí que la diversidad y ruptura de modelos discursivos de los que hace gala su obra resulte el mejor canal y la prueba más fehaciente de su disidencia exocanónica.

Francisca Nogueroles viene proponiendo en sus últimas investigaciones que muchas de las publicaciones más recientes en lengua española desbordan el concepto de literatura para aproximarse al de *escrituras*. Es a esta noción de *escritura*, entendida desde su apertura y dinamismo, a la que se aviene la obra de Gabriela Wiener. La maleabilidad de sus textos, de sus *escrituras*, es una de las señas identitarias de su trabajo. No es de extrañar, entonces, la originalidad de títulos como *Dicen de mí*, un atípico libro en el que combina la narrativa del yo con su inclinación periodística, dado que se compone de entrevistas que Wiener realiza a personas de su entorno más cercano sobre sí misma; o la mutación a la que se han prestado otros como *Qué locura enamorarme yo de ti*, que fue primero una crónica autobiográfica publicada en la revista *Turia*, después una lectura o performance dramatizada, y que acabó convertida en una obra de teatro dirigida por Mariana de Althaus, estrenada en el año 2020 y lanzada finalmente por Continta Me Tienes en 2023 junto con otros fragmentos incorporados a la edición impresa.

No obstante, pese a la originalidad de estas propuestas, quizás su texto más leído sea *Huaco retrato*, y también aquel en el que la *despatriarcolonización* golpea de una manera más directa. En esta novela autoficcional, Wiener alterna tres narraciones: la investigación alrededor de la figura de un antepasado colonialista, de nombre Charles Wiener; la exploración de la narradora sobre la doble vida de su padre tras su fallecimiento y, por último, la indagación que ella misma realiza sobre la infidelidad que ha cometido en el seno de una relación sexo-afectiva no normativa. Con ello, queda patente su atentado contra el colonialismo, contra el patriarcado y contra la monogamia, pero también se descubre el cuidado trabajo de construcción, dentro y fuera del texto, de una figura autorial marcada por el grito de rebeldía.

Desde que teóricos como Jérôme Meizoz, Dominique Maingueneau o Ruth Amossy inauguraran las reflexiones y debates en torno a las figuras de autor y las posturas autoriales, los criterios de distinción y singularidad de las autorías más excéntricas han sido sin duda uno de los ejes centrales de atención de la crítica literaria. Desde este planteamiento, se puede afirmar que Gabriela Wiener ha construido su figura



autorial desde el ensalzamiento del margen. Desde esa distinción y singularidad mediática y textual que la caracterizan, como bien demuestran también sus intervenciones públicas y sus perfiles en redes sociales. Y desde el asalto constante a las normas que el poder prescribe.

Su figura y su obra son un ejemplo de lucha contra las políticas de extranjería, contra el machismo, contra la homofobia, contra la pobreza, contra los modelos de maternidad hegemónicos o contra la imposición de la normatividad relacional. Todo ello con el objetivo manifiesto de despatriarcolonizar los géneros literarios y las escrituras más convencionales mediante la asunción de la heterodoxia identitaria y textual.

La disidencia de Gabriela Wiener es la del cuerpo feminizado, migrante, cholo. Y la de sus textos indómitos. Su *escritura* no olvida que ética y estética van de la mano e impulsa a la acción de despatriarcalizar y descolonizar nuestras vidas. Su exocanonidad es la prueba de que otra literatura es posible si fijamos la vista y nos jugamos los cuerpos en los márgenes de nuestro campo de batalla. Su disidencia es, en definitiva, la de ese cuerpo-*corpus* que en el afán de despatriarcolonizar nuestro sistema de pensamiento y de escritura no olvida que una figura autorial exocanónica debe sustentarse en una poética escritural tan inclasificable y combatiente como el cuerpo que la sostiene.

# VERÓNICA GERBER BICECCI EN CUATRO ESTACIONES

por **Cecilia Miranda Gómez**

**Está lloviendo, ¿viste?  
¿Será que siguen las cabañuelas?**

VGB

**D**esplazamiento/ Escondite/ Secreto/ Espejo/ Aparición/ Reescritura. Palabras que me llegan a la mente al pensar en la obra de Verónica Gerber Bicecci. En ocasiones vienen solas, otras veces se mezclan y se conjugan entre ellas. Pero hay una que, tarde o temprano, siempre se manifiesta. En su práctica, Gerber Bicecci pronostica futuros fragmentarios en los que la imagen y el texto colisionan para decir cosas en apariencia ocultas. A diferencia de una predicción —en la que se parte del decir como hecho fáctico—, un pronóstico surge ante el encuentro previo con el acontecimiento: lo que se cree, lo que se ha dicho, lo que se presiente. Es un camino de indicios en retroceso basado en la memoria.

Las cabañuelas son un método tradicional que pronostica el clima mediante un idioma meteorológico, cifrado con palabras hechas de nubes vaporosas y estrellas tintineantes. El tiempo del primer día del año será el reflejo de ese enero incipiente; el día 2 encapsulará la atmósfera de febrero; el 3 de marzo; y así hasta llegar a diciembre con el cielo del doceavo atardecer. No obstante, el 13 de enero será nuevamente época decembrina. El pronóstico concluirá el 31 de enero, tan pronto el año haya sido subdividido en fracciones: un ejercicio reversible, una matryoshka en la que la figurilla más pequeña contiene a otra más grande.

En la lectura de las cabañuelas la posibilidad de advertir el futuro se materializa. A su vez, permite no sólo imaginar lo que viene, sino releer el pasado a partir de sus condiciones —precipitación, temperatura, presión, humedad—, es decir, desde un lenguaje propio. En un símil, las obras publicadas de Gerber Bicecci, entendidas como indicios del porvenir, podrían ser la clave para atisbar los horizontes a los que sus futuros apuntan estética, discursiva y políticamente. Estar atentas a lo que nos dejan atestiguar como lectoras/espectadoras, ya sea en una exposición o en un libro, en una conferencia o en una clase, por frente y vuelta, es el primer camino para descifrar y previsualizar su estado próximo.

## Primavera

Desde sus primeras obras, la «artista visual que escribe» ha desarrollado un interés por las formas en las que el saber es producido de acuerdo a su método de estudio. Relaciones interpersonales, hechos históricos, o condiciones ecosociales oteadas

desde las matemáticas, la física, la biología y la geología. Más que un simple ejercicio de hibridación entre imagen y texto, Gerber Bicecci, —ubicada en la línea fronteriza que separa literatura y artes visuales, con un ojo ambliope y un oído con vértigo periférico—, observa las formas y fuerzas de cada campo para arrojar preguntas sobre su constitución, en tanto «modos de habitar la realidad»: ¿Dónde están? ¿Cómo son? ¿Quiénes los producen?

Sus aproximaciones son cuánticas, miden la energía en pequeña escala: el tiempo suspendido en una tabla contrachapada (*Escritura de tiempo*, 2005), las pulsiones de un grupo de escritores que se convirtieron en artistas (*Mudanza*, 2010), un subtexto en el *Retrato de un hombre invisible* de Paul Auster (*Rastro*, 2012), una forma de adaptarse a una nueva vida, no atada al lugar en el que se ha vivido (*Homesick*, 2007). Desde lo que ella intuye, mecanismos sutiles se activan esperando encontrar algún secreto, reconociendo el fracaso y la incertidumbre que ello implica.

## Verano

Hay quienes dicen que Verónica Gerber Bicecci consumó sus intereses en *Conjunto vacío* (2015), una novela-ensayo que ronda la idea de desaparición y borramiento a partir de las experiencias de un personaje homónimo a ella. Si bien en la estructura del libro la intención de llevar al límite las palabras y las imágenes configuran un modo de decir propio, entretejido como un vaivén entre lo que se ve y dice frente a lo no dicho o visto, en obras anteriores ya asentaba mecanismos similares. Tal es el caso del principio de ambivalencia —visto como la zona de transición entre los dos lados de una cosa— que surge al escribir narraciones imposibles de ver y oír, pues están alojadas en un soporte del mismo color (*Invisible indecible*, 2012); o la abstracción resultante al sustraer las líneas de un texto leído como plano arquitectónico (*Las habitaciones de Stein*, 2015); o bien, la especulación alrededor de ecuaciones no cuantitativas (*Ecuaciones*, 2015). En su práctica, una inclinación por el prefijo *i* prevalece.

## Otoño

Paul B. Preciado sostiene que el lenguaje es un tipo de virus que usurpa las características de la vida, desafiando los límites entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico. Para ase-

gurar su existencia, todo virus requiere de un huésped que le garantice, por un lado, las condiciones de vida, y por el otro, la posibilidad de continuar una cadena de contagio. De acuerdo al tipo, el virus establecerá nexos de beneficio distintos. Será parasitario si intenta aniquilar al huésped; comensalista si se beneficia sin modificar al otro; mutualista si presenta codependencia.

En el caso de Verónica Gerber Bicecci podemos hablar de dos tipos de relación. Si nos referimos a las artes visuales y a la literatura como entidades independientes veremos una fijación por el parasitismo. Contagiar hasta que uno haga desaparecer al otro borrándolo (*Exhumación*, 2006), aislándolo (*Diagramas de silencio*, 2018), carcomiéndolo (*Mujeres polilla*, 2018). En cambio, si estudiamos el vínculo entre lenguaje y cuerpo descubriremos intercambios mutualistas en los que, indisociables, se superponen (*Los hablantes*, 2014-2016), intercalan (*La resistencia*, 2020) y multiplican (*La travesía*, 2022).

Llegado este punto, vale la pena decir que un virus no es un ser vivo como tal, pero tampoco es materia inerte. Su condición es más parecida a la de un «fantasma biológico» en el que se condensa la historia de la humanidad, al tiempo que su destino. Por tanto, el virus lingüístico de Gerber Bicecci —parasitario y mutualista— es simultáneamente una composta de otros tantos cuerpos: Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Anne Carson, Sophie Calle, Donna Haraway, Sofia Coppola, Susan Sontag, Cristina Rivera Garza, Rosângela Rennó, por mencionar algunos.

## Invierno

En un quehacer que no escatima en registros —texto, dibujo, fotografía, escultura, instalación, performance, video, intervención, oráculo web—, Gerber Bicecci cava las superficies como una exploradora interesada en el escombros. Al producir, intenta ser consciente de los materiales con los que trabaja, así como de los lugares y circuitos en los que su obra ha de insertarse: el papel del libro que circula en la industria editorial, el carboncillo enmarcado dispuesto en una galería, la pintura acrílica que desaparecerá del muro con el paso del tiempo. Dicha búsqueda le permite operar no sólo a partir de sus intereses temáticos, sino con los sustratos de la producción artística y literaria de forma subyacente: el trabajo, las instituciones, los intercambios económicos. Así, obras como *La Compañía* (2018), *Centón pétreo* (2021) y *Los folders rosas* (2023), componen entramados desde el arte y la literatura para hablar de un excedente: la transformación del paisaje y el saqueo de recursos naturales, las exigencias políticas y sociales de los movimientos feministas, la demanda de inclusión y revisión crítica de escritoras y artistas en la Historia.

Para Suely Rolnik, el mundo es una superficie topológica-relacional hecha de cuerpos y entidades no-humanas en movimiento en la que convergen formas y fuerzas. Las primeras son genéricas, nos permiten reconocer el entorno mediante la experiencia sensible; mediada por el lenguaje. Por su lado, las fuerzas producen extrañamiento. En ellas habitan los sistemas de control y las relaciones de poder. Al tensionar forma y fuerza,

se despierta una incomodidad con potencia emancipatoria. La producción de deseo que Rolnik ha ejemplificado en los cortes que Lygia Clark hizo en una cinta de Möbius.

Si Rolnik ha usado una superficie geométrica no orientable para explicar las relaciones del mundo, y Gerber Bicecci emplea la teoría de conjuntos como estructura lingüística, ¿qué pasaría si explicamos la obra de la última a partir de un mecanismo inspirado en la primera? Cuando inicié el presente ensayo me preguntaba si considerar la obra de Gerber Bicecci como atípica o rara en el campo de las artes visuales y la literatura no es una lectura reduccionista a su persona. De inmediato recordé los espacios en los que hemos coincidido y mis diversas aproximaciones a su trabajo, desde tomar sus clases hasta colaborar juntas en una antología compilada por ella. En el camino me di cuenta de que, si el objetivo es desmenuzar sus cabañuelas, habrá que ensayar no sólo a partir de su obra artística sino de los otros formatos en los que ha echado a andar su máquina pensante: la práctica pedagógica, la labor como editora o curadora, las veces que ha ilustrado textos de otros. Reparar en ello me hizo pensar en que, su universo, más que un diagrama de Venn, es un eslabón de Hopf; una suerte de ligadura múltiple e indisoluble que al desdoblarse amplifica el espacio entre la «artista visual que escribe» y la persona que busca pronosticar a partir de encuentros fortuitos con lo que la rodea.

La palabra es: futuro.



# RAROS, RAROS, RAROS

por **Fernando Iwasaki**  
(Universidad Loyola Andalucía)

**D**esde que Rubén Darío publicó *Los raros* (1896), la fascinación por exhumar la obra de escritores secretos o extravagantes ha llevado a distintos autores a explorar toda suerte de rarezas literarias, como los bohemios reunidos por Juan Manuel de Prada en *Desgarrados y excéntricos* (2001) o los poetas vanguardistas latinoamericanos que Juan Bonilla y Juan Manuel Bonet antologaron en su fastuosa *Tierra negra con alas* (2019). Sin embargo, muchas de esas figuras ya deambulaban por las páginas del *Pombo* (1918) de Ramón Gómez de la Serna, *Mi medio siglo se confiesa a medias* (1951) de César González Ruano y —sobre todo— en *La novela de un literato* (1995), los impagables diarios de Rafael Cansinos-Assens.

Ramón J. Sender, por ejemplo, se fijó en los raros suicidas en *Nocturno de los 14* (1969) y Enrique Vila-Matas —en *Bartleby y compañía* (2000)— compartió su debilidad por los raros que amagan con escribir y no escriben nada. A mí, sin ir muy lejos, me dio por buscar peruanos desperdigados por las obras de Julio Verne, Edgar Allan Poe, Marcel Proust o Anaïs Nin y me salió un álbum que publiqué bajo el título de *Nabokovia Peruviana* (2011).

Las tres mariposas que siguen a continuación no habrían desentonado en mi colección de rarezas.

## **Canario muerto. José Eufemio Lora y Lora (Chiclayo, 1885 – París, 1908)**

Alejandro Sawa fue uno de los tantos «negros literarios» que Rubén Darío reclutó para que le escribieran reseñas, artículos y «postales viajeras» que luego aparecían en periódicos de México, Madrid, Managua y Buenos Aires. Sin embargo, el maestro era mal pagador y por eso, cuando Sawa murió insolvente y acreedor, Valle Inclán instó a Rubén a escribir de gratis el prólogo de *Iluminaciones en la sombra* (1910), obra póstuma del bohemio sevillano. Mucho menos conocido que Alejandro Sawa fue el chiclayano Eufemio Lora y Lora, a quien Rubén también embaucó para que escribiera sus artículos de *La Nación* de Buenos Aires a cambio de una mensualidad que el poeta peruano tampoco recibió jamás. Así, en la correspondencia de Rubén Darío encontramos una carta de Eufemio Lora y Lora donde el chiclayano escribió respetuoso y con lápiz: «Ud. me garantizó una mensualidad, a cambio de pequeños servicios que pudiera prestar a Ud. aquí [...] ya he mandado mi primer artículo, pero mientras llega a Buenos Aires i viene la contestación i corre la

primera mensualidad, pasarán lo menos dos meses i medio. Ese tiempo es el que se me presenta oscuro, mui oscuro» (París, 28 de octubre de 1906). No tenemos constancia de los pagos de Rubén, aunque sí nos constan la miseria y la desesperación de Lora y Lora, quien falleció atropellado por el metro en la estación Quatre-Septembre de París en circunstancias nunca esclarecidas. Cuando Alejandro Sawa murió Valle-Inclán le reconoció a Rubén Darío que «tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso». José Eufemio Lora y Lora también tuvo una edición póstuma —*Anunciación* (París, 1908)— con prólogos y notas de Chocano, Vargas Vila y Ventura García Calderón, todos locos, ciegos y furiosos porque el poeta apenas tenía veintidós años. La última estrofa de su poema «Piedad» fue la cifra de su vida:

*Como la flor helada antes del broche,  
como el amor extinto antes del beso,  
como el canario muerto antes del trino.*

## **La escocesa que fingía el duende. Lola Montez (Sligeach, 1821- Nueva York, 1861)**

¿Cómo reprocharle a una creativa aventurera del siglo XIX, que se hubiera hecho pasar por sevillana para triunfar como bailarina y ligar a todo trapo? Elizabeth Rosanna Gilbert tuvo una vida novelesca porque vivió en India y Afganistán; se hizo famosa como bailarina *exótica* y tuvo innumerables amantes, desde poetastros inéditos hasta un rey, pasando por banqueros, militares, periodistas y empresarios. No era sevillana, pero llevó a Sevilla por bandera. Y su vida torrente dialogó con las de las grandes leyendas galantes sevillanas: la *Carmen* (1845) de Merimée y el *Don Juan* que inspiró a Molière, Goldoni, Mozart y Byron, pues Lola Montez era pura pasión, sensualidad y concupiscencia. Es decir, que muy británica no parecía.

Las obras que dejó escritas acrecentaron todavía más su fama de mujer fatal, pues a su autobiografía amorosa y artística —*Lola Montez, Lectures with a Full and Complete Autobiography of Her Life* (1858)—, tenemos que agregar un sugestivo manual para seducir caballeros —*The Arts of Beauty or Secrets of a Lady's Toilet: With Hints to Gentlemen on the Art of Fascinating* (1858)— y un inventario de sus conquistas eróticas titulado *Anecdotes of Love* (1858), todas ellas publicadas en Nueva York y traducidas al francés, alemán e italiano, pero jamás al español, a pesar de la publicidad que nos hizo. Existen numerosas biografías y artícu-



los dedicados a Lola Montez, aunque me hace ilusión recomendar la lectura de la semblanza que Rocío Plaza Orellana le dedicó en *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)* (2005).

Rocío Plaza Orellana concentra su atención en los años 1843 a 1847, durante los cuales Lola Montez actuó en diversas ciudades europeas como Londres, París, Varsovia y Múnich, con un repertorio que incluía bailes como «El Oleano» [Olé], «La Sevillana», «La Gitana» o «las Boleras de Cádiz», y con los que Lola Montez desplazó incluso a genuinas bailarinas españolas, incluso después de haber sido desenmascarada como falsa sevillana por la crítica inglesa. Pero la Lola era tan guapa y su baile tan dionisiaco, que los espectadores varones rebuznaban cuando entraba en trance coreográfico. Si así los ponía fingiendo el duende, los más seguro es que haya triunfado con todo el abanico de fingimientos.

En 1846 Lola Montez actuó en Múnich y el rey Luis I de Baviera cayó redondo a sus pies, sobre todo cuando le mostró los pechos para que Su Majestad comprobara que los volúmenes se correspondían con su cuerpo serrano. Luis de Baviera le buscó teatro, le puso un castillo y la hizo Condesa de Landsfeld. Un año más tarde el rey tuvo que abdicar y Lola acabó de nuevo en Inglaterra, donde se casó con un joven heredero y oficial de caballería en 1848. Sin embargo, como fue acusada de bigamia por la familia de su segundo marido, se instaló en París hasta que se les rompió el amor y entonces decidió emigrar a Estados Unidos, porque la fiebre del oro prometía emociones intensas. Lola Montez actuó con gran éxito en San Francisco, donde en 1853 contrajo nuevo matrimonio con un periodista que le puso un rancho. Por supuesto, en menos de dos años Lola expectoró al interfecto y se quedó con el cortijo, donde montó el *saloon* más espectacular de la costa Oeste, mezcla de tablado y cenáculo de conspiraciones políticas, porque la apócrifa sevillana se oía el advenimiento de la guerra civil americana y promovió el secesionismo entre sus influyentes amantes, para separar California de los Estados Unidos y crear un nuevo país llamado «Lolaland». Estoy seguro de que lo habría conseguido, de no haber pillado una mortal neumonía que se la llevó con apenas 39 años.

Rafael de León le dedicó una copla e Ivonne de Carlo encarrió a Lola Montez en un episodio de *Bonanza*, donde apareció vestida de flamenca.

### **Del suicidio como antojo de lujo. Max Jiménez (San José de Costa Rica, 1900 – Buenos Aires, 1947)**

Preparado por su familia para ser un hombre de negocios dedicado a la exportación cafetalera, Max Jiménez renunció a una vida de comodidades mientras estudiaba en Londres, para consagrarse a la creación artística con la determinación de los conversos. Fue poeta, pintor, novelista, escultor y mecenas de revistas, editoriales y creadores en apuros, como el poeta peruano César Vallejo, a quien cedió generoso su atelier de la rue Vercingétorix de 1924 a 1926.



Obligado a acreditar sus reconocimientos más que sus conocimientos, Max Jiménez desarrolló una intensa actividad plástica y literaria por París, Madrid, La Habana, Nueva York, Santiago de Chile y Buenos Aires, aunque para los negocios familiares nunca significaron nada los elogios de Siqueiros, Benjamín Jarnés, Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias o Gabriela Mistral, acostumbrados como estaban al arqueo de pérdidas y ganancias. ¿Qué suponía para ellos la publicación de poemarios como *Gleba* (1929) en París, *Sonaja* (1930) en Madrid y *Revenar* (1936) en Santiago de Chile? Únicamente pérdidas, pues —para su familia— Jiménez era un bohemio de ideas radicales. Jamás vieron en él al genio que hoy celebramos.

Instado a rendir cuentas regresó a Costa Rica, donde en 1936 publicó un libro extraordinario —*El domador de pulgas* (1936)—, una novela en la que es posible advertir un atisbo de autoficción a través del drama del domador que libera en vano a sus pulgas, porque —una vez libres— ellas imitaron todo lo malo de los humanos y ninguna de sus virtudes, convirtiéndose así en vulgares parásitos que sólo querían alimentarse de la sangre del domador. La lectura consiente una reflexión pesimista sobre la condición humana, pero también ilumina con una luz cenital la agonía existencial de un Max Jiménez que terminó suicidándose diez años más tarde.

Al recordarlo, Miguel Ángel Asturias señaló que «a la angustia personal por el reconocimiento, debo resaltar su generosidad, su entrega al arte, el dolor de reflejar en éste su propia vida y la de quienes le acompañamos en sus crisis existenciales. Admito que no se le ha valorado en absoluto». Y Ramón J. Sender fue todavía más rotundo: «vivió una vida llena de placeres legítimos. Pero era un niño con demasiados juguetes. El suicidio era la única experiencia de lujo que le faltaba».

# FUE UN PEDAZO DE ATMÓSFERA: PERALTA RAMOS

por **Marc Caellas**

Habitantes del planeta, yo Federico Manuel Peralta Ramos, me dirijo a ustedes para comunicarles los mandamientos de una nueva religión que he inventado

- 1) Ser gánico (\*)
- 2) Hay que irse a los bofes
- 3) A Dios hay que dejarlo tranquilo
- 4) Perder tiempo
- 5) No perder tiempo
- 6) Regalar dinero
- 7) No distraerse
- 8) Ampliar la esencia hasta llegar al halo
- 9) Vivir poéticamente
- 10) Hacer programas aburridísimos
- 11) Tratar de divertirse todo el tiempo
- 12) Creer en el gran despelote universal, tomar como punto de referencia eso
- 13) No endiosar nada
- 14) Superar lo controlable
- 15) Superar el plano físico
- 16) Jugar con todo
- 17) Darse cuenta
- 18) Creer en un mundo invisible, más allá del plano físico, más allá de los lejos y de los cerca
- 19) Hay que andar liviano en este mundo, o no
- 20) Provocar movimiento
- 21) Despreciar todo
- 22) No mandar
- 23) Flotar

Si no tienen ganas no cumplan con ninguno.

(\*) Ser gánico significa hacer siempre lo que uno tiene ganas.

Clavar esto con una chinche en la pared.

**A** sí se publicó en 1968 este texto del artista conceptual Peralta Ramos. Las obras que nos marcan son aquellas que nos hacen perder pie, las que cuestionan nuestras certezas, ese hachazo, en palabras de Kafka, que rompe un mar de hielo; en definitiva, las que nos llevan a caer sin pena ni miedo. Federico Manuel Peralta Ramos fue una de esas obras. Su propia vida porque, como le dijo a un amigo, «hay otra vida, pero es carísima».

Para ese empeño imposible de contar esa vida, cualquier vida, Esteban Feune de Colombi escribió una biografía coral después de entrevistar a unas cincuenta personas que lo conocieron en vida. La tituló *Del infinito al bife*, en referencia a la división que hacía Federico entre la gente infinito –el espíritu– y la gente bife –la materia–. Armó una gran

conversación en la que nadie se pone de acuerdo en casi nada. A fin de cuentas, haya buena o mala fe, todo testigo es de alguna manera no fiable. Aun el más recto, el más escrupuloso, termina por contaminar su versión con su propia carga emocional, sus filias y fobias, o sencillamente por el ángulo en que se sitúe ante el hecho sobre el que debe rendir su testimonio.

¿Compró de verdad Peralta Ramos un toro en una subasta en la Rural y lo paseó alrededor del obelisco? ¿Era en realidad una vaca y luego se hizo un asado con los amigos? Leemos a varios supuestos testimonios que cuentan la historia según la recuerdan, o según se la contaron, y en todas ellas hay un halo de verdad. Que hubo un toro, lo hubo, aunque nadie lo toreó.

Lo que es absolutamente cierto es que Peralta Ramos pensó, o hizo, muchas cosas antes que otros. Lo cual es siempre peligroso porque, o bien te toman por loco, o bien te arruinas siendo visionario. Unos años después del *momento toro* un artista expuso un toro en la Bienal de Venecia y unas décadas más tarde Marina Abramovic la rompió en el MOMA con «The Artist Is Present», que era una suerte de *remake* (aunque ella probablemente no fuera consciente de ello) de una de las múltiples *performances* de Federico que él llamó «La salita del gordo», y que consistía en una mesa con dos sillas, en las que el gordo, o sea Federico, recibía a los espectadores, que charlaban y tomaban mate con él. Claro, es mucho más *cool* titular una pieza «The Artist Is Present» que «La salita del gordo», pero la idea era la misma... El tema del tamaño lo acompañó hasta la tumba. Con los años Federico fue engordando, por eso muchos le llamaban «el gordo». Así, cuando trajeron el cajón para enterrarlo, su cuerpo no entraba. Quizás porque no tuvieron en cuenta que Federico Manuel Peralta Ramos se había convertido en un pedazo de atmósfera.

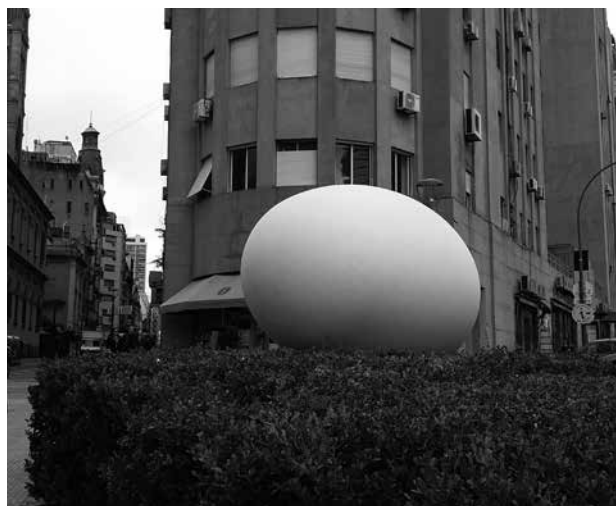
Cuando le preguntaban a Peralta Ramos cuántos años tenía solía responder: «mis planes abarcan siglos». Quizás a eso se refería Pavese cuando hablaba de la mirada olímpica.

Peralta Ramos también fue precursor del arte escrito en servilletas. Muchos años antes que Carles Rexach firmara el primer contrato de Messi, Peralta Ramos escribió aforismos o poemas en las servilletas del Florida o la Biela, que sus amigos guardaron para la posteridad. Recordemos algunos:

- El arte es transmisión de vida.
- El arte es hacerse cargo del dolor y la alegría de una época.
- El arte es caminar por la calle con vos.
- El arte es andar con plata en el bolsillo.
- El arte es dar vida metafísica a un mundo superfísico.
- El arte es emerger de un viejo desorden y construir un nuevo orden.
- El arte es hacer reír y pensar a la gente.
- El arte es tener talento para vivir una vida maravillosa.

Como Alberto Greco, otro artista «raro», Federico Manuel era un artista incansable desde que se levantaba hasta que se acostaba. Peralta Ramos no ejercía de transgresor, sino que era la transgresión. Si le preguntaban a él en qué andaba respondía: «trabajo de hijo». Sus gestos sucedían en ese momento que siempre se pierde, o como dijo Carlos Álvarez Insúa, él era la profecía del presente. Y como cantó Calamaro, que le escribió una canción, «el presente es duro, se presenta con su chicle de menta, pero algo se inventa». En ese presente que es lo único que cuenta Peralta Ramos aspiraba a convertir los espacios que transitaba, como el Florida Garden, una histórica cafetería del microcentro porteño, en templos de ternura donde todos se quisieran.

Hay dos asuntos sobre los que Federico Manuel Peralta Ramos es un misterio, y no de economía precisamente. El primero es sobre su intimidad, que de tan expuesta terminó siendo se-



Esta escultura es una réplica de la obra original, en homenaje a la memoria de Federico Manuel Peralta Ramos, artista argentino. Fuente: Wikimedia Commons

creta: no es posible tener una idea definitiva de su condición psíquica ni de sus preferencias sexuales. Decía que era psicodiferente. El otro misterio es su valor como artista. Para muchos fue un visionario, un adelantado a su época particular, e incluso, según Carlos Álvarez Insúa, Peralta Ramos fue ¡un precursor de la web! En esta línea de pensamiento, la comisaria de arte Chus Martínez impartió una conferencia TED en La Habana en la que sostuvo que Peralta Ramos predijo la web con un huevo: el famoso huevo que hizo construir en 1965 y al que llamó *Nosotros afuera*, y que puso al lado de una mandarina cósmica. El mismo huevo que hizo pedazos el día de la inauguración al constatar que se estaba descascarando, como si fuera a nacer de dentro un dinosaurio. Federico procedió entonces a destrozarlo a martillazos, dejando en nada el trabajo de sus asistentes e impidiendo que se viera el techo del escultor Luis Wells. Federico, como siempre en la vida, rompiendo los huevos.

Pero su momento cumbre como artista fue al recibir la beca Guggenheim. Se gastó el dinero de la beca en una cena para sus amigos, en unos trajes a medida, y en comprarle varias obras a otros artistas. «Si Leonardo pintó una cena, yo la di», dijo. Cuando desde Estados Unidos le reclamaron que devolviera el importe de la beca les respondió con una misiva en la que se preguntaba cómo era posible que una organización de un país que había llegado a la Luna tuviera una estrechez de miras que le impidiera comprender y valorar su gesto creador. Desconcertado y asombrado les reiteraba su negativa a devolver el dinero. No hay registro fotográfico, pero aseguran que la carta de Peralta Ramos luce enmarcada en la sede de la Fundación Guggenheim. Desde ese día, la Guggenheim no pide cuentas a ningún artista sobre en qué y cómo se gasta los fondos de sus becas.

Peralta Ramos fue un equilibrista de la sensibilidad, que trató de vivir por y para la belleza. Un raro iluminado que nos dejó gestos inolvidables y frases que repetimos como mantras cuando nos damos cuenta de que tenemos un algo dentro que se llama «el coso».