

Ursula K. Le Guin

sobre la escritura, la lectura, la imaginación



«Escuchar es un acto de comunidad que requiere un lugar, tiempo y silencio. Leer es una manera de escuchar». Ursula K. Le Guin reúne en este libro sus textos de no ficción, en un diálogo con el lector sobre asuntos aparentemente tan dispares como la influencia en su obra y en su vida de autores como Virginia Woolf, Tolstói, Tolkien, Mark Twain o Borges, junto a reflexiones sobre la belleza, la vejez, la naturaleza, el arte o la política. Sobre todos ellos sobrevuela la necesidad de la imaginación como supervivencia.

«Contar es escuchar» es uno de esos libros que hay que leer bolígrafo en mano porque subrayar y releer las palabras de esta autora es adentrarse en un territorio asombroso, cargado de lucidez, coherencia y valentía. La trayectoria vital de Ursula K. Le Guin, activa feminista y defensora de las ideas de igualdad, cooperación, apoyo mutuo y rechazos a los abusos de poder queda reflejada en estas páginas cuya lectura es una forma de reconciliarse con el mundo a través de su mirada afilada y, sobre todo, profundamente humana.

Escrito en plena madurez creativa, la autora dibuja en este libro el resumen de un vida dedicada a la literatura y al activismo social. «A fin de cuentas, aquí me tienen, vieja —cuando escribí estas líneas tenía sesenta años. Y ahora tengo más de setenta. Y es mi culpa. Nací antes de que se inventaran las mujeres y he vivido los pasados decenios tratando de ser un buen hombre y me he olvidado de seguir siendo joven, así que envejecí. Si no se me da bien lo de fingir ser hombre ni se me da bien lo de ser joven, acaso podría empezar a fingir que soy una persona mayor. No estoy segura de que ya se hayan inventado las mujeres mayores, pero merece la pena intentarse».

Reconocida por una legión de lectores como una de las mejores autoras del género de la Ciencia Ficción, sus obras trascienden de cualquier encasillamiento. En Contar es escuchar K. Le Guin muestra su faceta más personal a través de sus lecturas, sus vivencias y forma de abordar la escritura. Un libro imprescindible para cualquier

amante de la lectura y una guía para quienes aspiren a convertirse en escritores.

«Creo que la imaginación es la herramienta singular más útil que posee la humanidad» —Ursula K. Le Guin.



Ursula K. Le Guin

Contar es escuchar

ePub r1.1

Titivillus 26.01.2019

Título original: *The Wave in the Mind*

Ursula K. Le Guin, 2004

Traducción: Martin Schifino

Diseño/Retoque de cubierta: Miguel Sánchez Lindo

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.0





c o n t a r e s
e s c u c h a r

Ursula K. Le Guin

sobre la escritura, la lectura, la imaginación

Índice de contenido

Cuestiones personales

Presentación
Ser tomada por granito
Tíos indios
Mis bibliotecas
Mi isla
En la frontera

Lecturas

Todas las familias felices
Cosas que en realidad no están presentes
Leer de joven, leer de mayor
Algunas ideas sobre Cordwainer Smith
La estructura rítmica en *El señor de los anillos*
El bosque interior
Fuera de la página: Vacas a viva voz

Discusiones y opiniones

Acerca de los pies
Perros, gatos y bailarines: algunas ideas sobre la belleza
Hechos y/o/más ficción
Premios y género
Sobre el determinismo genético
Coleccionistas, versificadores y tamborileros
Contar es escuchar
Las instrucciones de uso
«Una guerra sin fin»

Sobre la escritura

[Una cuestión de confianza](#)

[El escritor y el personaje](#)

[Supuestos indiscutidos](#)

[Orgullos: un ensayo sobre los talleres literarios](#)

[La pregunta que más me hacen](#)

[Cuerpo viejo que no escribe](#)

[La escritora en el trabajo y sobre su trabajo](#)

[Créditos](#)

En amorosa memoria de Virginia Kidd

En lo que se refiere al mot juste, estás bastante equivocada. El estilo es algo muy sencillo: es simplemente una cuestión de ritmo. Una vez que lo tienes, es imposible que te equivoques con las palabras. Pero, por otra parte, aquí estoy a media mañana, llena de ideas, con revelaciones y todo eso, y no puedo usarlas porque me falta el ritmo adecuado. Esto de definir lo que es el ritmo es muy profundo y va mucho más allá de las palabras.

Una escena, una emoción, produce una ola en la mente, mucho antes de que las palabras aparezcan para interpretarla; y al escribirlas (esto es lo que pienso ahora) uno debe retomar todo eso y trabajarlo (lo que aparentemente no tiene nada que ver con las palabras), y entonces, cuando la ola rompe y se asienta en la mente, hace que las palabras empiecen a encajar. Pero sin duda el año que viene pensaré otra cosa.

VIRGINIA WOOLF,
en una carta a Vita Sackville-West,
16 de marzo de 1926

Cuestiones personales

Presentación

Escrito a principios de los años noventa para ser leído en voz alta como performance, leído un par de veces y ligeramente actualizado para este volumen.

Soy un hombre. Pensarán que he cometido un error de género sin querer, o quizá que intento engañarlos, porque mi nombre de pila acaba en *a*, y soy dueña de tres sujetadores, y he estado embarazada cinco veces, y otras cosas por el estilo que sin duda habrán notado, pequeños detalles. Pero los detalles no importan. Soy un hombre, y quiero que me crean y lo acepten como un hecho, tal y como lo acepté yo misma durante muchos años.

Verán, mientras crecía en tiempos de las guerras de los medos y los persas, y cuando iba a la universidad poco después de la guerra de los Cien Años y mientras criaba a mis hijos durante las guerras de Corea y Vietnam, no había mujeres. Las mujeres son una invención muy reciente. Precedo en varias décadas a la invención de las mujeres. De acuerdo, si son ustedes muy quisquillosos en cuanto a la precisión, las mujeres fueron inventadas varias veces en sitios sumamente distintos, pero lo cierto es que los inventores no supieron poner a la venta el producto.

Emplearon técnicas de distribución rudimentarias y no hicieron ninguna investigación de mercado, de manera que por supuesto el concepto no cundió. Incluso con el respaldo de un genio un invento tiene que hallar su mercado, y al parecer durante mucho tiempo la idea de las mujeres no entró en el balance final. Los modelos como el Austen y el Brontë eran demasiado complicados, y la gente se reía del Sufragista, y el Woolf estaba demasiado adelantado a su tiempo.

De modo que cuando nací, en realidad solo había hombres. La gente se componía de hombres. Toda respondía al mismo pronombre, el masculino; he ahí quién soy, pues. Soy el masculino genérico, como cuando se dice: «Si un ciudadano necesita un aborto, tendrá que ir a otro estado», o: «El escritor sabe dónde aprieta el zapato».

Ese soy yo, el escritor, él. Soy un hombre.

Tal vez no soy un hombre de primera categoría. Acepto de buen grado que quizá soy una especie de hombre de segunda o de imitación, un Él análogo. Como tal, soy al varón genuino lo que el palito de pescado cocido en horno microondas es al salmón real asado a la parrilla. Porque, vamos a ver: ¿puedo inseminar? ¿Puedo ser miembro del Bohemian Club? ¿Puedo dirigir la General Motors? En teoría puedo, pero ya saben adonde nos conduce la teoría. No a la cima de General Motors, y cuando una licenciada de Radcliffe sea presidenta de la Universidad de Harvard me despiertan y me lo cuentan, ¿vale? Aunque no será necesario, porque ya no quedan licenciadas de Radcliffe; fueron abolidas por considerarse innecesarias. Por lo demás, soy incapaz de escribir mi nombre meando en la nieve, o me costaría muchísimo trabajo hacerlo. No puedo matar de un tiro a mi esposa e hijo y a unos vecinos y después suicidarme. Lo cierto es que ni siquiera sé conducir. Nunca me saqué el permiso. Me daba miedo. Cojo el autobús. Es terrible. Lo admito, soy una imitación o sustituto muy flojo de hombre, y todo el mundo se dio cuenta cuando intenté ponerme esos excedentes del ejército que estaban de moda y parecía una gallina embutida en una funda para almohadas. No tengo la forma correcta. Se supone que la gente debe ser delgada. Nunca se es lo bastante delgado, dicen todos, en especial los anoréxicos. Se supone que hay que tener un cuerpo delgado y firme, porque así son en general los hombres, delgados y firmes, o en todo caso así son muchos hombres al comienzo, y algunos incluso así se quedan. Y los hombres son gente, la gente son hombres, como se ha demostrado, de manera que la gente, la gente de veras, la gente correcta, es delgada. Pero a mí se me da fatal lo de ser gente, porque no soy nada delgada sino más bien rellenita, con verdaderos depósitos de

grasa. No soy firme. Y nunca he sido dura. La verdad es que soy más bien blanda y hasta tierna. Como un buen filete. O como un salmón real, que no es delgado y duro sino muy grasoso y tierno. Pero los salmones no son gente, o en todo caso hace poco nos han dicho que no lo son. Nos han dicho que solo hay una clase de gente, y que son los hombres. Y creo que es muy importante que nos lo creamos. Sin duda es importante para los hombres.

A fin de cuentas, supongo, la cosa es que no soy varonil. No en el sentido en el que Ernest Hemingway era varonil. La barba y las escopetas y las esposas y las oraciones cortitas. Tratar, trato. Tengo una cosa barboide que siempre intenta crecer, nueve o diez pelos en el mentón, a veces más. ¿Y qué hago con ellos? Me los depilo. ¿Lo haría un hombre? Los hombres se rasuran. O en todo caso los hombres blancos se rasuran, porque son peludos, y tengo menos elección en cuanto a ser blanca que en cuanto a ser hombre. Soy blanca me guste o no. Los médicos no pueden ayudarme. Pero supongo que hago todo lo posible por no ser un hombre blanco, en las presentes circunstancias, porque no me afeito. Me depilo. Pero eso no quiere decir nada, porque en realidad no tengo una barba de veras con entidad propia. Y no tengo una escopeta y no tengo siquiera una esposa y mis frases tienden a extenderse y a extenderse, con mucha sintaxis. Ernest Hemingway hubiera preferido caerse muerto a tener tanta sintaxis. O puntos y comas. Yo utilizo puntos y comas a lo tonto; ahí acaba de aparecer uno; un punto y coma después de «tonto», y otro después de «uno».

Y otra cosa. Ernest Hemingway hubiera preferido caerse muerto a envejecer. Y eso fue lo que hizo. Se pegó un tiro. Una oración corta. Cualquier cosa con tal de no escribir una oración larga (long sentence), una cadena perpetua (life sentence). Las sentencias de muerte (death sentences) son cortas y muy muy varoniles. Las cadenas perpetuas no. Duran y duran, se llenan de sintaxis y cláusulas subordinadas y referencias confusas y envejecimiento. Y eso viene a cuento de la verdadera chapuza que he hecho con el asunto de ser un hombre: ni siquiera soy joven. Justo cuando por fin estaban inventando a las mujeres, empecé a envejecer. Y seguí

haciéndolo. Descaradamente. Me he permitido envejecer y no he tomado medidas al respecto, con una escopeta ni nada.

A lo que voy: si tuviera un poco de amor propio, ¿no debería hacerme cuando menos un *lifting* o un poco de liposucción? Aunque la liposucción me suena muy parecido a lo que se ve tan a menudo en la tele cuando hay dos jóvenes o casi, nunca personas viejas, y una de ellas es un hombre y la otra una mujer, nunca una combinación distinta. Lo que hacen ese joven o casi y esa joven o casi es agarrarse y meterse mano y después practicar liposucción. Se supone que se debe mirar lo que hacen. Mueven la cabeza de aquí para allá y aplastan la boca y la nariz contra la boca y la nariz del otro y abren la boca de distintas maneras, y se supone que el espectador debe calentarse o humedecerse o algo así al quedarse mirando. A mí me parece que estoy mirando a dos personas practicar liposucción. ¿Para eso han inventado por fin a las mujeres? Seguro que no.

En realidad, creo que el sexo visto como un deporte para espectadores es más aburrido que todos los demás deportes para espectadores, incluido el béisbol. Si tengo que presenciar un deporte en vez de practicarlo, elijo el salto ecuestre. Los caballos son hermosos. Los jinetes son en su mayoría una especie de nazis, pero, como todos los nazis, solo son tan poderosos y exitosos como el caballo al que se suben, y al fin y al cabo es el caballo el que decide si ha de saltar la valla de cinco barras o frenar en seco y dejar que el nazi salga volando por encima de su cuello. Claro que en general el caballo no se acuerda de que dispone de esa opción. Los caballos no tienen muchas luces. Pero, en cualquier caso, el salto ecuestre y el sexo tienen bastante en común, aunque en la televisión estadounidense solo se puede ver salto ecuestre si se sintoniza un canal canadiense, cosa que no ocurre en cuanto al sexo. Si me dan a elegir, sin duda preferiría *mirar* el salto ecuestre y *practicar* el sexo. Nunca al revés. Pero ya estoy muy mayor para el salto ecuestre, y en cuanto al sexo, ¿quién sabe? Yo sí; ustedes no.

Por supuesto, hoy en día se supone que las doradas ancianitas deben saltar de cama en cama como saltan vallas de cinco barras los caballos, hala, hala, hala, pero buena parte de este asunto sobre el

sexo a los setenta parece ser una cuestión puramente teórica, como la directora de General Motors y la presidenta de Harvard. La teoría se ha inventado sobre todo para tranquilizar a la gente de cuarenta y pico —es decir, a los hombres— que se preocupa. Por eso contamos con Karl Marx y seguimos contando con economistas, aunque al parecer hemos perdido a Karl Marx. En sí misma, la teoría es estupenda. En cuanto a la práctica, o la praxis como la llamaban los marxistas, al parecer porque les gustaban las x , esperen a tener sesenta o setenta años y ya me contarán sobre su práctica, o praxis, sexual, si es que quieren, aunque no me comprometo a escuchar, y si escucho lo más probable es que me aburra soberanamente y empiece a buscar un canal donde pongan salto ecuestre. En cualquier caso, no les contaré nada sobre mi práctica, o praxis, sexual, ni entonces, ni ahora ni nunca.

Pero, a fin de cuentas, aquí me tienen, vieja —cuando escribí estas líneas tenía sesenta años—, «un sonriente hombre público de sesenta años», como dijo Yeats, quien, claro, *sí* que era un hombre. Y ahora tengo más de setenta. Y es mi culpa. Nací antes de que inventaran a las mujeres, y he vivido los pasados decenios tratando de ser un buen hombre y me he olvidado de seguir joven, así que envejecí. Y se me mezclan los tiempos verbales. Soy joven y a las primeras de cambio tengo sesenta y quizá ochenta, ¿y después qué?

No mucho.

No dejo de pensar que un hombre de verdad habría podido hacer algo. Sin llegar a la escopeta, podría recurrir a algo más eficaz que el aceite de Olay. Pero fracasé. No hice nada. Fracasé rotundamente en el intento de conservarme joven. Y entonces vuelvo la vista sobre mis otros esfuerzos denodados, porque lo cierto es que lo intenté, me esforcé por ser un hombre, un buen hombre, y veo que fracasé también en ello. Como mucho, soy un mal hombre. Un él análogo y falso de segunda categoría con una barba de diez pelos y puntos y comas. Y me pregunto de qué ha servido. A veces pienso que lo mismo daría abandonar el asunto. A veces pienso que lo mismo daría ejercer mi derecho a elegir, frenar en seco delante de la valla de cinco barras y dejar que el nazi saliera volando de cabeza. Si no se me da bien lo de fingir ser un hombre ni se me da bien lo

de ser joven, acaso podría empezar a fingir que soy una mujer mayor. No estoy segura de que ya se hayan inventado las mujeres mayores, pero merece la pena intentarlo.

Ser tomada por granito [\[1\]](#)

A veces me toman por granito. A todos nos toman por granito alguna vez, pero no estoy de humor para ser justa con los demás. Estoy de humor para ser justa conmigo. Me toman por granito bastante a menudo, y me molesta y me aflige, porque no soy granito. No estoy segura de qué soy, pero granito sé que no. He conocido a algunas personas de granito, como todos: con un carácter de piedra, rectas, inamovibles, inmutables, con opiniones del tamaño y la forma de las Montañas Rocosas, cantera que hay que excavar durante cinco años para extraer una sola sonrisita pétrea. Eso está bien, es admirable, pero no tiene nada que ver conmigo. Lo recto está bien, pero yo soy más bien retorcida.

No soy granito, y no debería tomármeme por tal. No soy sílex ni diamante ni ninguna de esas estupendas materias duras. Si soy piedra, soy una clase de piedra de pacotilla y quebradiza como la arenisca o la serpentina, o quizá el esquisto. O ni siquiera roca sino arcilla, o ni siquiera arcilla sino barro. Y ojalá los que me toman por granito me tratasen de vez en cuando como al barro.

El barro es realmente muy distinto del granito, y debería tratarse de otro modo. El barro se queda en su sitio, húmedo y denso y pringoso y productivo. El barro está bajo los pies. La gente deja huellas en el barro. Como barro acepto los pies. Acepto el peso. Trato de dar apoyo, me gusta ser acomodaticia. Los que me toman por granito dicen que no es así, pero no han prestado atención a dónde ponían los pies. Por eso la casa está toda sucia y llena de pisadas.

El granito no acepta las huellas. Las rechaza. El granito crea pináculos, y luego la gente se ata con cuerdas y pone clavos en sus

zapatos y escala los pináculos con mucho esfuerzo, costes y riesgos, y quizá sienten una gran emoción, pero el granito no. No se produce nada en absoluto, y nada en absoluto cambia.

Cosas enormes y pesadas vienen y se instalan sobre el granito y el granito simplemente se queda en su sitio sin reaccionar ni ceder ni adaptarse ni ser complaciente, y cuando las cosas enormes y pesadas se mandan mudar el granito sigue en su sitio igual que antes, exactamente igual, admirablemente. Para alterar el granito hay que hacerlo estallar.

Pero cuando la gente camina por encima de mí se ve exactamente dónde han puesto los pies, y cuando vienen y se instalan encima de mí cedo y reacciono y respondo y dejo pasar y me adapto y acepto. No se precisan explosivos. Tengo mi propia naturaleza y le soy fiel tanto como el granito o incluso el diamante lo son a la suya, pero la mía no es dura, ni recta, ni parecida a una gema. No se fragmenta. Es muy impresionable. Es blandengue.

Tal vez la gente que se ata con cuerdas y las cosas enormes y pesadas no se llevan bien con un suelo tan adaptable e incierto porque las hace sentirse inseguras. Tal vez tienen miedo de ser chupadas y tragadas. Pero a mí no me interesa chupar, y no tengo hambre. Solo soy barro. Cedo. Trato de acomodarme. Y así, cuando la gente y las cosas enormes y pesadas se marchan, no han cambiado, salvo porque tienen barro en los pies, pero yo sí he cambiado. Sigo aquí y sigo siendo barro, pero estoy llena de pisadas y huecos hondos y huellas y alteraciones. Me han cambiado. Tú me cambias. No me tomes por granito.

Tíos indios

Por Ursula Kroeber Le Guin

Tomado de una charla impartida como parte de las Emeriti Lectures en el Departamento de Antropología de la Universidad de California, en Berkeley, el 4 de noviembre de 1991. Reescribí el texto para el centenario de la creación del departamento, que se celebró el 16 de noviembre de 2001.

Dado que hablaba para un público que conocía mis antecedentes familiares (algunos quizá mejor que yo misma) y a toda la gente que mencionaba, no di ninguna explicación; por lo tanto, se hacen necesarias algunas:

Alfred L. Kroeber, mi padre, fundó el departamento en 1901 y enseñó en él hasta que se jubiló en 1947. En 1925 se casó con Theodora Kracaw Brown, mi madre. Vivíamos en Berkeley, cerca del campus.

En 1911 apareció un indio «salvaje» en un pueblito del norte de California. Hablaba un idioma que los indios sobrevivientes de la zona desconocían, y era obvio que había pasado toda su vida con su gente escondido de los blancos. Un lingüista de la universidad, T. T. Waterman, pudo conversar un poco con él y lo llevó al museo de antropología, que en esa época se encontraba en San Francisco. Desde entonces, el indio vivió allí, donde aprendió las costumbres de su nuevo mundo y enseñó las costumbres de su propio mundo perdido a los científicos y a los visitantes del museo. En su tribu no se empleaban los nombres personales, así que se le llamó Ishi, que quería decir «hombre» en su idioma, el yana. Más abajo cuento cómo mi madre se convirtió en la biógrafa de Ishi. Sus libros sobre él son Ishi in Two Worlds («Ishi en dos mundos») e Ishi, Last of His Tribe («Ishi, el último de su tribu»). Creo que la historia de Ishi es una lectura esencial para cualquiera que piense que sabe —o que

quiera saber— cómo se conquistó el oeste y quiénes son los norteamericanos.

Muchísimas personas me han preguntado, impacientes y expectantes: «¿No fue fabuloso conocer a Ishi?».

Y en cada ocasión me quedo pasmada. Lo único que puedo hacer es decepcionarlas explicando que Ishi murió trece años antes de que yo naciera. Ni siquiera recuerdo haber oído su nombre antes de finales de los años cincuenta, cuando en la familia se empezó a hablar de una biografía sobre él, que se convertiría durante años en el objeto del trabajo y la reflexión de mi madre.

Pero mi padre, según recuerdo, no hablaba de Ishi. Hablaba muy poco del pasado; no rememoraba. Como era veinte años mayor que su esposa, un padre de la edad de un abuelo, es probable que decidiera no convertirse en un viejo aburrido y charlatán, de los que no paran de hablar sobre los buenos viejos tiempos. Pero tampoco por carácter vivía en el pasado, sino en el presente, en el momento, hasta su muerte a los ochenta y cuatro años. Ojalá hubiera rememorado más, porque había hecho muchísimas cosas interesantes en sitios interesantes y se le daba bien lo de contar anécdotas. Pero sacarle algo sobre el pasado era una tarea ardua. Una vez nos contó lo que había hecho durante el incendio de San Francisco en 1906 (el relato está en la biografía de él que escribió mi madre), y mientras seguía en esa veta rememorativa le pregunté qué había *sentido* durante el terremoto y después. Por un momento se dedicó a prender su pipa, quemando cerillas y apilándolas ordenadamente, y luego dijo: «Exaltación».

No quisiera dar a entender que era uno de esos hombres que se limitan a decir sí y no. Era una persona muy conversadora, pero le interesaba demasiado lo que ocurría en el presente como para volver la vista atrás. Yo anhelaba saber algo sobre su primera esposa, Henrietta Rothschild, de San Francisco, pero no sabía cómo preguntárselo y él no sabía cómo responder, o había demasiada pena sepultada en el tema y no estaba dispuesto a desenterrarla y mostrarla. Hay modestia en la pena, y él era un hombre modesto.

Tal vez por eso no hablaba de Ishi. Tanta pena, tanto dolor, todavía punzantes. No se trataba de los sentimientos de culpabilidad baratos que los partidarios del psicodrama sacan de sus chisteras baratas, el rollo del científico con atrofia emocional que explota al buen salvaje: el doctor Treves y el Hombre Elefante, el doctor Kroeber e Ishi. No fue eso lo que pasó. Ha pasado otras veces, como bien se sabe, y como él bien sabía. Pero no en este caso. Tal vez todo lo contrario.

La noción de que solo un observador completamente libre de subjetividad puede hacer una observación objetiva supone un ideal de pureza inhumana que, por fortuna, hoy en día consideramos imposible. Pero persiste el dilema del practicante subjetivo de la objetividad, y a los antropólogos se les presenta en su forma más punzante y dolorosa: una relación entre el observador y lo observado en la que ambas partes son seres humanos. Los novelistas, gente que escribe sobre otra gente, tienen el mismo problema moral, el problema de la explotación, pero rara vez lo enfrentamos de un modo tan agudo. Me impresiona el valor de cualquier científico que lo asuma, con todo lo que tiene de espinoso.

Desde mi punto de vista, ingenuo y exterior, me parece que la mayoría de los boasianos abordaban el problema de manera bastante estricta. Sé que mi padre desconfiaba de los blancos —aficionados o profesionales— que afirmaban identificarse en un sentido emocional o espiritual con los indios. Tales afirmaciones le parecían sentimentales y apropiacionistas. Cuando empleaba el término *volverse nativo*, lo hacía con desaprobación. Sus amistades con los indios eran solo eso: amistades. Nacían de una labor colaborativa y se basaban en la afinidad y el respeto, sin apelar al paternalismo ni a la apropiación.

Con Ishi, un hombre de una vulnerabilidad casi inimaginable, que vivía en una soledad trágica y dependía fatalmente de los demás, pero era fuerte, generoso, lúcido y cordial, una persona extraordinaria en todos los sentidos, esa relación de amistad debió de ser inusualmente compleja e intensa.

Mi padre respetaba a conciencia y de manera sistemática el ideal científico de la objetividad, pero fueron las emociones de la

pena personal y la fidelidad personal las que dictaron el mensaje que envió desde Nueva York para impedir que se hiciera la autopsia del cuerpo de Ishi: «Diles que por mí la ciencia puede irse al diablo. Nos proponemos respaldar a nuestros amigos».

Su mensaje llegó demasiado tarde. Un antropólogo de nuestros días se ha preguntado por qué, si el asunto le preocupaba tanto, no se subió a un avión para encargarse de ello. Sería de esperar que un antropólogo estuviera informado de que en 1916 había cierta escasez de aviones a los que subirse. El único medio que tenía a su alcance para intentar impedir la profanación era un telegrama.

Sé poco acerca de las circunstancias que rodearon la subsiguiente y grotesca división del cuerpo, que me recuerda la manera en que los reyes y emperadores eran sepultados en trocitos: la cabeza en Viena, el corazón en Habsburgo, otros pedazos en otras partes del Imperio. Lo mismo con los santos: un brazo por aquí, un dedo por allá, un dedito del pie en el relicario... Por lo visto, para el europeo es una señal de respeto desmembrar un cuerpo y conservarlo en pedacitos. Es, sin ninguna duda, una veta de nuestro relativismo cultural norteamericano. Les dejo a ustedes, los antropólogos, la tarea de explicarlo.

Kroeber aceptó la derrota y siguió con el trabajo pendiente. Creo que su silencio no era indiferencia, sino el mutismo de la complicidad no deseada y la reserva de los afligidos. Había perdido a un amigo. Había perdido a una persona a la que quería y que tenía a su cargo, y la había perdido por culpa de la misma enfermedad que había matado a su primera esposa unos años antes, la tuberculosis, la «enfermedad blanca». Una y otra vez había trabajado con individuos que eran los últimos de su pueblo. De un modo u otro, la gente de mi padre y la enfermedad blanca los habían eliminado. Guardó silencio porque ni él ni su ciencia tenían un vocabulario adecuado para lidiar con aquel saber. Y si no podía hallar las palabras apropiadas, no quería emplear las erróneas.

Poco después de la muerte de Ishi, mi padre tomó distancia de la antropología, inició un psicoanálisis y practicó el análisis durante unos años. Pero creo que tampoco Freud le ofreció las palabras que necesitaba. El ámbito de su trabajo y sus escritos se extendió con

los años, pero al final de su vida regresó a la etnología de California, utilizó la experiencia largamente acumulada para apoyar a las tribus californianas en la causa abierta contra el Gobierno de Estados Unidos en pos de la restauración y reparación de sus tierras, y pasó meses prestando testimonio y respondiendo preguntas en un tribunal federal. Mi hermano Ted, que lo llevó en coche a muchas de aquellas sesiones, recuerda los intentos que hacía el juez para dar un respiro de vez en cuando a aquel anciano, y la determinación paciente pero urgente de Alfred por cumplir con la tarea.

Escribió lo menos posible sobre Ishi. Cuando le preguntaban por él, contestaba. Cuando se le sugirió que escribiera una biografía de Ishi, no aceptó. Robert Heizer tuvo la excelente idea de ofrecer la tarea a mi madre, que nunca había conocido a Ishi, no había sido su amiga, no era antropóloga, no era un hombre y era más fiable que nadie a la hora de hallar las palabras adecuadas.

Hace diez años estuve aquí, en el Museo Lowie, con la biznieta de Alfred Kroeber. La pequeña me mostró los audífonos en la vitrina sobre Ishi, por los cuales se oye a Ishi contando una historia. Me los puse y oí su voz por primera vez. Rompí a llorar. Por un momento. Me parece la única reacción apropiada.

Tal vez algunos de ustedes esperaban oír más anécdotas sobre mi familia o los colegas y alumnos de mi padre, que ciertamente eran un componente importante de nuestra vida familiar. Me temo que comparto con Alfred la incapacidad para la reminiscencia. Se me da mucho mejor inventar cosas que recordarlas. Los dos amigos indios de mi padre sobre los que puedo decir algo, porque de niña tuve una verdadera relación con ellos, son el pápago Juan Dolores y el yurok Robert Spott. Pero aquí me topo con el problema moral que los narradores compartimos con ustedes los antropólogos: la explotación de la gente real. La gente no debería *utilizar* a otra gente. La cautela encierra mis recuerdos de estos dos nativos americanos amigos, y el miedo vuelve la cerca espinosa. Al fin y al cabo, ¿qué entendía yo sobre ellos? Cuando los conocí, ¿qué sabía sobre ellos, sobre su situación política o individual? Nada. Ni sobre la

historia de su pueblo, ni sobre su historia personal, ni sobre sus contribuciones a la antropología: nada.

Yo era pequeña, la benjamina de la familia. Siempre íbamos al condado de Napa en junio, nada más acabar la escuela. Mis padres habían comprado un rancho de dieciséis hectáreas en la zona por dos mil dólares. En cuanto nos instalábamos, preparábamos la pista de croquet de tierra apisonada, y Juan —un as del croquet— siempre llegaba a tiempo para su cumpleaños.

Me asombró descubrir que Juan Dolores, siendo adulto, no sabía qué día había nacido. Para mí, los cumpleaños eran importantes. Festejábamos el mío y el de mis hermanos y mis padres con tarta y helados y velas y cintas y regalos, y era una cuestión de suma importancia que uno cumpliera siete años. ¿Cómo podía *no importarle* a alguien? Al reflexionar sobre este primer descubrimiento de la diferencia entre el tiempo occidental y el tiempo indio, quizá estaba abonando el suelo del relativismo cultural en el que más tarde crecería y prosperaría mi narrativa. Pero Juan (los niños lo pronunciábamos *Uan*, no nos salía el sonido español) necesitaba tener una fecha de nacimiento para rellenar los formularios de la seguridad social o de la pensión de la universidad o de lo que fuera; los burócratas, como yo, creen en los cumpleaños. De modo que él y mi padre eligieron una fecha de nacimiento. Bueno, aquello era genial, sentarse y escoger cuándo quería nacer uno. Eligieron el día de la festividad de San Juan. Y a partir de ahí, el cumpleaños de Juan se festejaba con tarta, velas y todo el resto: un festival para aquella pequeña tribu, celebrado poco después de su migración anual de cien kilómetros hacia el norte, que marcaba el solsticio de verano y la visita ritual de los pápagos.

Los pápagos se quedaban un mes, o un poco más. Aún hoy los ancianos de la tribu llaman «el cuarto de Juan» al dormitorio que está al frente de la casa, en la primera planta. Puede que durante aquellas visitas él y mi padre colaboraran en un proyecto. Yo no me preocupaba por esas cosas. Lo único que recuerdo de las visitas de Juan es que lo utilizaba. La utilización de los adultos por parte de los niños es una de las numerosas excepciones a mi norma absoluta de que la gente no debería utilizar a otra gente. La gente más débil, por

supuesto, utiliza a los más fuertes; están obligados a ello. Pero es mejor que los fuertes, no los débiles, estipulen los límites de esa utilización. A Juan no se le daba bien poner límites, al menos en su trato con los niños. Nos dejaba hacer las mil y una. Una vez le pedimos que nos fabricara un tambor, y recuerdo que insistimos en que fuera un tambor como los de los indios de las praderas, porque así era un tambor de verdad, por más que él fuera un indio verdadero que no era de las praderas. Sea como fuere, nos fabricó un tambor magnífico que tocamos durante años.

Aprendimos frases como «¡Mirad, el pobre indio!» y, en un artículo de revista, el título: «Los pieles rojas en vías de desaparición». Con la crueldad de los niños, como suele decirse, utilizábamos esas frases; llamábamos a Juan Mirad, el Pápago en Vías de Desaparición. ¡Hola, Mirad! ¡Aún no has desaparecido! Creo que la frase le hacía gracia a él también; creo que, de no haber sido así, nos habríamos enterado y hubiéramos cerrado el pico. No éramos crueles, éramos tontos, ignorantes. Los niños son tontos e ignorantes. Pero aprenden. Siempre que se les dé la oportunidad de aprender.

En las colinas abunda el roble venenoso, y todo el rato nos untábamos el cuerpo con loción de calamina. Juan se jactaba de que a los indios el roble venenoso nunca les provocaba sarpullido. Mis hermanos lo desafiaron —¿que a los indios *nunca* les da sarpullido? ¿Nunca? ¡Demuéstralo! ¡Atrévete!—. Juan se metió con treinta y siete grados de temperatura en un arbusto de roble venenoso de tres metros y medio que estaba junto al arroyo y lo cortó todo con un machete. Tenemos una pequeña instantánea: un mar de roble venenoso y, en el centro, una cabeza pequeña y calva apenas visible, brillante de sudor. Juan acabó agotado, pero no le salió sarpullido. Décadas más tarde, cuando leí en la autobiografía de Sarah Winnemucca que de niña casi había muerto al entrar en contacto por primera vez con aquella planta, modifiqué la afirmación de Juan: el roble venenoso nunca les provoca sarpullido a *algunos* indios. Puede que estuviera decidido a no contraerlo.

Creo que era un hombre fuerte y resuelto; lo demuestra la labor intelectual que llevó a cabo, y eso hace que la enorme paciencia que

mostraba con nosotros los niños sea aún más hermosa. El recuerdo que sigue no es mío, sino que lo ha contado mi madre: el primer verano que Juan nos visitó, mucho antes de que tuviera un cumpleaños, fue el verano en que aprendí a caminar, supongo que en 1931. Aquella niña se bamboleaba hasta donde estaba Juan y le decía: «¿A-a?». Y Juan dejaba lo que estuviera haciendo, ya fuera escribir o leer o charlar o trabajar, y me acompañaba seriamente por el jardín y la entrada de coches a dar un fantástico paseo de unos cien metros, mientras yo me agarraba con firmeza de uno de sus dedos. Esa parte sí creo recordarla; tal vez sea solo el vivido relato de mi madre; pero sé qué dedo era, el índice de la mano izquierda, un dedo fuerte, grueso, oscuro, que me llenaba la manita completa y tibiamente.

En los años cuarenta, cuando Juan vivía en Oakland, lo asaltaron por la calle, le robaron y le pegaron con saña. Cuando fue a visitarnos a la casa de Berkeley después de salir del hospital, me dio miedo bajar a saludarlo. Había oído que le habían «roto la cabeza» y me imaginaba horrores. Al final me ordenaron bajar, y lo saludé, y miré con disimulo. No estaba horrible. Solo estaba cansado, y viejo, y triste. Yo sentía demasiada vergüenza y timidez como para demostrarle afecto. No sabía que lo quería. Los niños que se crían en medio de la seguridad, sean tribales o familiares, no son conscientes del amor, como supongo que los peces no son conscientes del agua. Así es como debe ser el amor, como el aire, el amor como elemento humano. Pero ahora veo a Juan como un hombre intelectual y amable, que vivía en el exilio y la pobreza, condenado por el prejuicio a ser víctima de matones: el mundo estaba lleno de gente así en los años cuarenta. Está lleno de gente así ahora mismo. Ojalá yo hubiera tenido la sensatez de tomarlo de la mano.

La primera vez que Robert Spott vino a quedarse con nosotros en Napa, su principal problema debió de ser cómo comer lo suficiente. Lo primero que recuerdo de los buenos modales en la mesa de los yurok es que, si alguien habla durante una comida, todos los demás bajan el tenedor, o la cuchara, o lo que sea, tragan y dejan de comer

hasta que termina la conversación. Solo cuando las palabras se acaban se sigue comiendo. Una costumbre como esta puede surgir en un pueblo bastante formal, con suficiente comida y suficiente tiempo para comerla. (Con esa idea en mente, como novelista una vez inventé un pueblo que vivía en un planeta sumido en una edad de hielo donde a menudo costaba mucho trabajo obtener comida, tibieza y tiempo libre: para ellos, hablar en la mesa era señal de muy malos modales. Come ahora, habla después; lo primero es lo primero. Probablemente sea una costumbre demasiado lógica para ser real). Es posible que yo lo entendiera mal o que no recuerde bien; mi hermano Karl recuerda que los buenos modales de los yurok en la mesa consisten en que, tras morder un bocado, se posa la cuchara o la mano hasta terminar de masticar; y también que, cuando el anfitrión deja de comer, el invitado hace lo mismo. En cualquier caso, allí estaba Robert, con cuatro niños y la tía Betsy y mis padres y sin duda algún otro pariente o etnólogo o refugiado suelto en torno a la mesa del comedor, y éramos un grupo muy charlatán y discutiendo en el que se alentaba a los niños a participar en la conversación responsablemente. De modo que cada vez que alguien decía algo, es decir, todo el rato, el pobre Robert bajaba el tenedor, tragaba y prestaba atención con cortesía mientras nosotros seguíamos engullendo y parlotando. Y como mi padre comía con suma y ordenada rapidez, Robert sin duda tuvo que terminar antes de haber comido apenas nada. Creo que al final aprendió a imitar nuestra mala educación.

A menudo me sentía una maleducada en compañía de Robert Spott. Tenía una dignidad personal y una autoridad tremendas. Durante años creí que era un chamán. Según recuerda mi hermano Ted, más ilustrado que yo porque me sacaba seis años, la chamán era la madre de Robert, y ella y quizá otras mujeres de su pueblo lo instruyeron, no específicamente como chamán o médico, sino en los conocimientos de las costumbres religiosas y tribales. Le exigieron aprenderlos, un compromiso oneroso y de por vida, porque no había otro candidato apropiado y esos conocimientos se perderían si él no aceptaba. No logro sacarme de la cabeza la idea de que Robert aceptó la imposición a regañadientes. Ted me cuenta que Robert

actuó como defensor de su gente en Sacramento, encargándose de la lucha, por entonces desesperada, por mantener la cultura y los valores de los yurok a salvo del desprecio y la explotación de los blancos: una tarea que amedrentaría a cualquiera. En aquellos tiempos, yo no entendía nada de esa encarnizada labor política, y es posible que la haya idealizado representándome a Robert como un chamán a su pesar. Las chicas tienden a contarse romances sobre hombres guapos, majestuosos, severos y morenos que no hablan mucho.

Robert era grave, serio; con él no nos tomábamos libertades. ¿Se debía a una diferencia cultural o de carácter, o ambas, el hecho de que Juan Dolores tuviera paciencia con los críos y Robert Spott se mostrase distante e instructivo? Aún hoy me sonrojo al recordar un momento en que yo, bastante atípicamente, acaparé la atención de la mesa, conversando a toda velocidad, contando algún suceso del día, y fui silenciada abruptamente por Robert. Yo había excedido con creces el límite conversacional apropiado para una niña yurok bien educada, que me imagino sería de una palabra o dos. Robert dejó su tenedor y tragó y, cuando yo hice un alto para tomar aire, habló a los adultos de un tema que solo interesaba a los adultos. Mi cultura me decía que no estaba bien interrumpir a la gente, y sentí antipatía; pero me callé. Solo los niños que son estúpidos, o que se han vuelto estúpidos por motivos culturales, no reconocen la autoridad genuina. Mi resentimiento era un intento de justificar el bochorno. Robert me había presentado un sentimiento moral muy propio de los yurok: la vergüenza. No la culpa, pues no había nada de lo que sentirse culpable; la simple vergüenza. Te sonrojas con resentimiento, te muerdes la lengua y te enteras. Tengo que agradecer en parte a Robert el profundo respeto que guardo a la vergüenza como instrumento social. La culpa me parece contraproducente, pero la vergüenza puede ser de enorme utilidad; si, por ejemplo, cualquier miembro del Congreso tuviera conocimiento de cualquier forma de vergüenza... En fin, dejémoslo ahí.

En mi mente asocio a Robert y a Juan con el movimiento de grandes rocas. Peñas azules de serpentina, extraídas de la tierra

rojiza que había colina arriba del camino. Los hombres y mi tía abuela Betsy construyeron con ellas un muro de piedra seca. Aún hoy, todos los miembros de la tribu llaman al pilar que está más cerca de la casa, una hermosa mole azul verdosa, la Roca de Juan, aunque algunos de ellos quizá no saben por qué. Juan la eligió, y dirigió y colaboró en las labores para apalancarla y hacerla rodar más allá de la entrada de coches hasta su ubicación actual. Nadie acabó muerto o siquiera mutilado, aunque las mujeres no dejaban de preocuparse y lamentarse en la cocina, y me dijeron un millar de veces que siempre pasara *colina arriba* respecto de esa roca.

A continuación, o quizá un poco antes —sin duda había algún tipo de competencia entre los dos hombres, como quien dice mi roca es más grande que la tuya—, Robert nos construyó un magnífico hogar para hacer fogatas a cielo abierto. Se trata, técnica y factualmente, de un lugar sagrado. Se construye de la misma manera que un refugio yurok para meditar, y se orienta en la misma dirección; pero las llamas arden donde se sentaría el meditador, de manera que Robert completó el semicírculo del refugio con un semicírculo de piedras chatas para que la gente se sentara alrededor del fuego. Y allí los míos se han sentado durante setenta años, para comer, contar historias y contemplar las estrellas en verano.

Hay una fotografía de mi padre y Robert: uno de ellos escucha, el otro habla, con la mano levantada y la vista perdida en la distancia. Están sentados en las piedras del hogar. Robert y Alfred conversaban unas veces en inglés y otras en yurok. Tal vez era inusual para la hija de un neoyorquino de ascendencia alemana oír a su padre hablar yurok, pero yo no lo sabía. No sabía nada. Creía que todo el mundo hablaba yurok. Pero sabía dónde estaba el centro del mundo.

Mis bibliotecas

Charla impartida en 1997 en la celebración de la reforma de la Multnomah County Library de Portland.

Una biblioteca es un foco de atención, un lugar sagrado para una comunidad; y su carácter sagrado consiste en el hecho de ser accesible, pública. Es un sitio para todos. Recuerdo algunas bibliotecas, vivida y alegremente, como si fueran *mis* bibliotecas: partes de lo mejor de mi vida.

La primera que conocí cabalmente quedaba en Saint Helena, California, por entonces un pueblo pequeño y tranquilo, en su mayoría de italianos. Era una pequeña biblioteca de las subvencionadas por Carnegie; sus muros eran de estuco blanco y permanecía fresca y tranquila en las tardes ardientes de agosto, cuando mi madre nos dejaba allí a mi hermano y a mí mientras hacía la compra en las tiendas de Giugni y Tosetti. Karl y yo nos dirigíamos a la sala infantil como misiles sensibles a las palabras. Una vez que hubimos leído todo lo que había en ella, incluidos los trece volúmenes de las aventuras de un niño detective gordo, tuvieron que dejarnos entrar en la sección para adultos. Fue una dura prueba para las bibliotecarias. Les parecía que estaban soltando a unos niñitos como nosotros en una sala llena de sexo, muerte y adultos raros como Heathcliff y la familia Joad; y, en efecto, así era. Quedamos profundamente agradecidos.

El único problema de la biblioteca de Saint Helena era que solo se podían sacar cinco libros por vez, y nosotros solo íbamos al pueblo un día por semana. De modo que sacábamos libros realmente contundentes, es decir, quinientas páginas con letra pequeña a dos columnas, como *El conde de Montecristo*. Los libros

cortos no servían. Eran dos días de orgía y a pasar hambre durante el resto de la semana, sin nada salvo la biblioteca de la granja, que recitábamos de memoria antes de los diez años. Imagino que éramos los únicos niños del condado de Napa que nos pegábamos en la cabeza con bastones al grito de: «¡Varlet! ¡Toma esto!», «¿Y qué hay, gordo granuja? ¿Acaso planeas cruzar el puente?». Por lo general Karl hacía de Robin Hood porque era el mayor, pero al menos nunca tuve que hacer de Lady Marian.

Después vino la sucursal de la biblioteca de Berkeley que estaba cerca de la escuela secundaria Garfield, donde mi recuerdo más querido es el de mi amiga Shirley mientras me lleva al estante de la letra N y me dice: «Aquí está una escritora llamada E. Nesbit, y *tienes* que leer *5 chicos & esto*». Y vaya si tenía razón. Al llegar al octavo curso me desplazé como un líquido a la sala de adultos. Las bibliotecarias hicieron como que no se daban cuenta. Pero recuerdo muy bien la expresión de una de ellas cuando llevé al mostrador una biografía gruesa y oscura de Lord Dunsany, como si de una reliquia sagrada se tratara. Fue una expresión muy parecida a la que años más tarde puso un inspector de aduanas de Seattle cuando abrió mi maleta y halló en su interior un queso Stilton: no una pieza entera y decente, sino una ruina, una cáscara enmohecida, un resto oloroso que nuestra amiga Barbara de Berkshire le había enviado afectuosa pero imprudentemente a mi marido. El hombre de la aduana dijo: «¿Y esto qué es?».

«Bueno, es un queso inglés», contesté.

Era un hombre alto y negro de voz grave. Cerró la maleta y dijo: «Señora, si lo quiere, puede llevárselo».

Y la bibliotecaria también me dejó llevarme a Lord Dunsany.

Después vino la biblioteca pública de Berkeley, que felizmente se encuentra a solo una calle o dos de la escuela secundaria pública de Berkeley. Amaba a la una con la misma fuerza con que odiaba a la otra. En la segunda era una exiliada en la Siberia de las costumbres sociales adolescentes. En la primera estaba en casa y era libre. Sin la biblioteca no habría sobrevivido a la escuela, no con cordura en todo caso. Aunque, en fin, todos los adolescentes están locos.

Descubrí que los libros en otros idiomas estaban en la tercera planta, donde nunca iba nadie, así que me trasladé allí. En esa sección me acurruqué contra una ventana llena de telarañas con *Cyrano de Bergerac* en francés. Aún no sabía suficiente francés para leer *Cyrano*, pero eso no me detuvo. Fue entonces cuando descubrí que se puede leer en un idioma que no se conoce si se lo ama lo suficiente. Se puede hacer cualquier cosa que se ame lo suficiente. Lloré mucho en la tercera planta, por *Cyrano* y por otra gente. Di con la novela *Jean Christophe* y lloré por su personaje; y con Baudelaire, y lloré por él. Creo que solo a los quince años se puede apreciar realmente *Las flores del mal*. A veces tomaba por asalto las regiones de habla inglesa de la planta baja y me llevaba a casa a escritores como Ernest Dowson —«¡Te he sido fiel, Cynara! A mi manera»— y lloraba un poco más. Ah, eran buenos años para el llanto, y una biblioteca es un buen sitio para llorar. Bajito.

Luego siguió en mi vida la pequeña y adorable biblioteca universitaria de Radcliffe, y después —cuando decidieron que me podían permitir la entrada aun siendo una alumna de primer año y, lo que era mucho peor, siendo mujer— la biblioteca Widener de Harvard.

Les hablaré de mi definición personal de la libertad. La libertad es el acceso a los estantes de la biblioteca Widener.

Recuerdo que la primera vez que salí de aquellos estantes interminables e increíbles apenas podía caminar bajo el peso de unos veinticinco libros. Pero iba volando. Volví la vista y miré las anchas escaleras del edificio y pensé: Es el cielo. Eso es el cielo para mí. Todas las palabras del mundo, y todas esperando a que las lea. ¡Libre al fin, señor, libre al fin!

No crean que cito esas nobles palabras a la ligera. No es mi intención. El saber nos hace libres, el arte nos hace libres. Una gran biblioteca es la libertad.

Y así, después de un alocado pero breve romance parisino con la Bibliothèque Nationale, llegué a Portland. Los primeros años que vivimos aquí tuvimos dos niños, y los pasé en casa con ellos. El gran gusto, el gran día libre, el suceso que esperaba durante toda la semana o el mes era conseguir una canguro e ir con Charles al

centro, a la biblioteca. De noche, por supuesto; imposible hacerlo de día. Durante un par de horas, hasta el cierre, a las nueve. Zambullirme en el océano de palabras, vagar por los anchos campos de la mente, escalar las montañas de la imaginación. Eso era la libertad, la felicidad, como para la chiquilla de la biblioteca Carnegie o la alumna en la Widener. Y sigue siéndolo.

Esa felicidad no debe venderse. No debe «privatizarse», convertirse en un privilegio más de los privilegiados. Una biblioteca pública es un fondo público.

Y con esa libertad no debe transigirse. Debe estar disponible para todos los que la necesiten, es decir todos, cuando la necesiten, es decir siempre.

Mi isla

Escrito para la revista Islands.

Cuando me invitaron a escribir sobre mi isla favorita, al principio no se me ocurrió ninguna real: solo las inaccesibles e imaginarias. Por definición, las islas se encuentran fuera del mundo ordinario, no en él. Aisladas...

Así que en un primer momento pensé en Los Farallones, esas rocas envueltas por la bruma que en ocasiones se divisan desde la Cliff House de San Francisco, apenas definidas en la distancia, en medio del mar gris. De niña me las representaba como el lugar más solitario, más lejano al que se podía llegar. Farallones quiere decir acantilados, riscos; es una palabra preciosa, que en inglés convoca ecos: *far away and all alone* (alejado y solo)... Pero eso es todo lo que sé sobre Los Farallones, donde nunca he estado.

De modo que pensé en las islas que había descubierto con la mente, las que llamé Terramar, un archipiélago entero habitado por magos, amas de casa, dragones y demás gente fascinante. Conozco bien esas islas; he escrito libros sobre ellas. Les puse nombres bonitos: Gont y Roke y Havnor, Selidor y Osskil y Las Manos. Nunca imaginé que vería Terramar en el mundo real, pero una vez lo hice. Iba a bordo de un barco que circunnavegaba las islas británicas; subimos por el norte hasta las Oreadas y las Hébridas, volvimos por Lewis y Harris y Skye, y bajamos por la costa oeste hasta dejar atrás Escocia y Gales... y allí estaban, mis islas, desperdigadas frente a nosotros en el mar dorado, fantásticas, sobrenaturales, sin duda llenas de dragones: las islas Sorlingas. Otro nombre precioso. ¿A qué vienen esas risitas? ¿No les parece un nombre precioso?

Pero ¿una isla de verdad, en lugar de un sueño o un nombre o una visión? No se me ocurría una sola isla sobre la que pudiera escribir. Hasta que recordé que no todas las islas se encuentran en el mar.

Por la mía pasan a diario grandes cargueros marinos, a veces cruceros, a menudo veleros, pero está a unos ciento treinta kilómetros tierra adentro. En el agua que empapa sus costas perdura un ligero régimen de mareas, pero no se trata de agua salada. La isla de Sauvie se encuentra unos pocos kilómetros río abajo desde el punto donde el Willamette, el río de Portland, confluye con el inmenso Columbia.

Sauvie es una de las islas fluviales más grandes del país: veinticuatro kilómetros de largo por cinco o seis y medio de ancho. Por las playas grises de su costado exterior corre el ancho y poderoso río Columbia. Del lado interior, la corriente es lenta y permite que los botes de remos de los pescadores floten a la deriva entre los pantanos, los grupos de casas flotantes, los desembarcaderos de las viejas granjas. La isla está atravesada por unos canales que irrigan las granjas. Los lagos, que son poco profundos, crecen y se secan con las estaciones.

En el pasado, antes de que se construyeran las represas, antes de que pusieran un dique tras otro en la parte superior del río Columbia, la isla de Sauvie se inundaba todos los años. Por entonces estaba llena de granjas lecheras. Los granjeros reunían al ganado cuando subía el agua y lo llevaban a las pocas zonas altas (llamadas «islas» dentro de la isla). Allí esperaban el fin de la inundación, las unas mugiendo y los otros mascando tabaco, me imagino. Luego bajaban a las ricas y limosas tierras de pastoreo. Enviaban la leche y la mantequilla por barco a Portland, no muy lejos río arriba. Hasta 1950 no hubo un puente que comunicara Sauvie con los alrededores.

Antes había un hombre que circunnavegaba la isla en un bote de remos, de una granja a otra —todas las granjas tenían una bajada para botes—, vendiendo chucherías y botones e hilo y dulces: una especie de tienda de baratijas unipersonal con remos. Al oír sobre aquellos tiempos, se tiene la impresión de que no fueron

los isleños quienes pidieron el puente. Los isleños estaban de lo más bien. Eran los de la otra costa los que deseaban cruzar a la isla. Pero ahora, deteriorado por los enormes camiones de la actualidad, el puente amenaza con venirse abajo y los granjeros de la isla están un poco desesperados, porque temen no ser capaces de llevar sus productos a los mercados de Portland.

Mucho antes de que llegaran los pioneros, Sauvie era un hogar y un centro de comercio para los pueblos fluviales, magníficos constructores de canoas para los que el Columbia no suponía una barrera sino una vía de comunicación. Lewis y Clark la llamaron isla del Wapato por el alimento básico que sigue creciendo en la zona, una raíz acuática con largas hojas lanceoladas. Pero las epidemias que llevaron consigo los primeros exploradores blancos devastaron los pueblos del río Columbia, y en 1835 un comerciante de pieles escribió sobre los habitantes de la isla que «nada atestigua que existieron... excepto sus tumbas». Cuando los colonos llegaron por la ruta de Oregón, encontraron la isla desolada. Y sigue presentando una quietud profunda, que a veces se vuelve inquietante.

Hoy en día, la mitad inferior de la isla es una reserva salvaje — un silencio de ensueño reina en sus bosques pantanosos, con enormes robles viejos y numerosas bandadas de patos, gansos y cisnes trompeteros que se alimentan y revolotean—, hasta la temporada de caza, cuando se arma jaleo por un tiempo. La mitad superior se sigue destinando a la agricultura. No conozco ningún lugar en Norteamérica con tal aspecto de *jardín*, el mismo que tienen las antiguas granjas de Inglaterra; el cuidado y la atención con que se planta y se atiende y se atesora la tierra le dan su hermosura. Y más allá de los pujantes criaderos, las granjas de bayas y los cultivos de calabazas se alzan las grandes colinas azules a la vera del Columbia, aún hoy boscosas, aún hoy medio salvajes. Si uno da media vuelta, hacia el noreste se ven las montañas coronadas de nieve: Hood, Adams, St. Helens (que ha descendido desde la erupción) y, más al norte, Rainier. Y entonces, como un espejismo, un enorme carguero japonés que transporta automóviles pasa flotando en silencio entre las calabazas y las montañas.

En coche, Sauvie queda a solo media hora desde Portland, una ciudad con 750.000 habitantes. La autopista que las comunica pasa por el ajetreado puerto de Portland y por un distrito industrial lleno de almacenes, tanques de almacenamiento, apartaderos ferroviarios, fábricas; luego dobla por el pequeño puente de dos carriles y se interna de pronto en lo profundo del campo. Está muy cerca y es muy fácil llegar, y a muchos habitantes de Portland les encanta «cruzar a Sauvie» para recoger fresas, frambuesas, moras y arándanos en verano, comprar calabacines y cebollas en invierno, retozar en las playas, nadar en el río, pescar en el pantano, cazar o caminar por los senderos del bosque, o avistar pájaros y hacer picnics bajo los robles; aun así, el sitio sigue siendo rural y tranquilo, como si fuera una porción del pasado, atemporal entre los ríos.

¿Cuánto tiempo durará esta tranquilidad? Hasta ahora, se ha defendido de intrusiones tan fatales como un enorme vertedero de basura y un campo de golf para millonarios propuesto por inversores japoneses. Hasta ahora, no se ha permitido que se construya ninguna edificación de tres al cuarto, ninguna mansión prefabricada, en las tierras agrícolas o la reserva de peces y animales. Pero las leyes que regulan el uso de la tierra se apartan con facilidad, se rompe con facilidad el silencio. ¿Cuánto tiempo puede permanecer alejada y solitaria una isla en el mar cada vez más hondo de la humanidad?

En la frontera

Esta breve meditación, escrita para el periódico Frontiers en 1996, donde apareció con el título «¿De qué lado estoy, pues?», se ha reescrito para este libro.

LA FRONTERA

Una frontera tiene dos lados. Es una interfaz, un umbral, un sitio liminar, con todo el peligro y la promesa de lo liminar.

El lado frontal, el lado del yang, el lado que se llama a sí mismo frontera, por allí es por donde te diriges hacia donde ningún hombre ha llegado jamás, avanzando a toda prisa, como un frente de tormenta, como un frente de batalla. Nada delante de ti es real. Es un espacio vacío. Mi cita favorita de julio César, un gran colonizador, dice lo siguiente: «No estaba seguro de que Britania existiera, hasta que fui allí». No existe, está vacía y por lo tanto llena de sueños y promesas, las siete ciudades de oro. Y entonces vas allá. En busca de oro, en busca de tierra, anexionando todo lo que tienes delante, expandes tu mundo.

El otro lado de la frontera, el lado del yin: allí es donde vives. Siempre has vivido allí. Te rodea por todas partes, siempre lo ha hecho. Es el mundo real, el mundo verdadero y certero, lleno de realidad.

Y es allí adonde llegan los otros. No estabas seguro de que existieran, hasta el momento en que llegaron.

Al llegar desde otro mundo, te quitan lo tuyo, lo cambian, lo consumen, lo reducen a propiedad, a mercancía. Y como tu mundo

no tiene sentido hasta que lo convierten en el de ellos, cuando vives entre ellos y adoptas sus significados corres el riesgo de perder el sentido que tienes de ti mismo.

Fue en la estela de la frontera norteamericana donde mí padre llevó a cabo su trabajo de campo como antropólogo, entre los pecios de las culturas, las ruinas de las lenguas, las continuidades y comunidades rotas o casi rotas, los fragmentos de una diversidad infinita hecha añicos por el monocultivo. Hombre posterior a los colonos, hijo de inmigrantes blancos que estudiaba las culturas y lenguas indígenas durante la primera mitad del siglo xx, intentó preservar esos sentidos. Aprender y contar las historias que, de otro modo, quizá se perderían. La única manera de hacerlo era mediante la traducción, elaborando un registro en su idioma extranjero: el lenguaje de la ciencia, el lenguaje del conquistador. Un acto de imperialismo. Un acto de solidaridad humana.

Mi madre continuó esa labor al escribir la historia de un sobreviviente de la frontera, el nativo de California Ishi. Admiro su libro de un modo tan profundo como a quien lo inspiró, pero nunca me ha gustado el subtítulo: «Una biografía del último indio salvaje de Norteamérica», pues contradice el sentido y el espíritu de la historia, Ishi no era un salvaje. No provenía de tierras salvajes, sino de una cultura y una tradición de raíces mucho más profundas y bases mucho más sólidas que las de los colonos que masacraron a su gente para quitarle la tierra. No vivía en tierras salvajes, sino en un mundo querido y familiar que él y los suyos conocían colina por colina, río por río, piedra por piedra. ¿Quién convirtió esas colinas doradas en una salvajada de sangre y pena e ignorancia?

Si hay fronteras entre la civilización y la barbarie, entre el sentido y el sinsentido, no son líneas trazadas en un mapa ni regiones de la tierra. Solo son fronteras de la mente.

MIS FRONTERAS

Innato o adquirido, el placer de aprender sobre la importancia de lo poco familiar (extranjeros, alienígenas, «salvajes») y la negativa a dar valor o importancia solo a un lado de la frontera han informado mi escritura.

Los norteamericanos han considerado su futuro del mismo modo que consideraban las tierras del oeste: un espacio vacío (animales, indios, los alienígenas no cuentan) que debía «conquistarse», «domesticarse», llenarse con personas y con sus actividades: una *tabula rasa* sin sentido en la que podían escribir sus nombres. Ese es el mismo futuro que se encuentra en mucha ciencia ficción, pero no en la mía. En la mía, el futuro ya está lleno; es más viejo y más vasto que nuestro presente. Y nosotros somos los alienígenas.

Mis fantasías exploran el uso del poder como arte y su abuso como dominio; van y vienen por el misterioso límite que separa lo que consideramos real y lo que consideramos imaginario, explorando la zona fronteriza.

El capitalismo, que deja de existir cuando no se expande su imperio, establece una frontera siempre móvil, y sus conquistadores (los que están del lado del yang) persiguen siempre El Dorado. Protestan que nunca se es lo bastante rico. Mis ficciones realistas tratan en su mayoría sobre la gente que está del lado del yin de la frontera: amas de casa, camareras, bibliotecarias, gerentes de pequeños moteles. La gente que, se diría, vive en la planta baja, en el mundo roto que dejan a su paso los conquistadores.

Al vivir en un mundo en el que solo se aprecian las ganancias, un mundo como una frontera siempre en expansión que carece de valor propio, plenitud propia, uno se arriesga a perder el valor que tiene de sí mismo. Es entonces cuando empieza a oír las voces procedentes del otro lado y a hacerse preguntas sobre el fracaso y la oscuridad.

Yo soy la nieta de la frontera norteamericana. La familia de mi madre se mudó a este país y compró tierras y las cultivó y fracasó y siguió adelante, desde Misuri hasta Wyoming y Colorado y Oregón y California y vuelta a empezar. Seguíamos el yang; hallamos el yin. Estoy agradecida. Mi herencia es el trigo silvestre que sembraron los

españoles en California, la espiguilla que dejaron los rancheros en los condados de Harney y Malheur. Esas son las cosechas que los míos plantaron y que yo he segado. Ese es mi oro tejido con paja.

Lecturas

Todas las familias felices

En uno de esos momentos en que quería escribir una historia pero no se me ocurría ninguna, me puse a pensar en las primeras palabras de Anna Karenina, que se citan muy a menudo como si fueran verdaderas, y decidí que era hora de apuntar mis ideas al respecto\ dado que no tenía nada mejor que hacer. Después de un tiempo se publicaron en la Michigan Quarterly Review.

Antes era demasiado respetuosa como para disentir de Tolstói, pero pasados los sesenta años se me atrofió la facultad del respeto. Además, en algún momento de los últimos cuarenta años empecé a cuestionar el respeto que sentía Tolstói por la vida. Todo el mundo puede equivocarse al contraer matrimonio, ni que decir tiene. Pero me da la impresión de que, más allá de con qué mujer se casara, Tolstói la habría respetado solo en ciertos aspectos, aunque esperaba que ella lo respetara en todo respecto. Respecto de ello, estoy en contra de Tolstói; y eso hace más fácil, en primer lugar, disentir de él, y en segundo, decirlo.

Transcurrió un buen lapso de tiempo entre el primer lugar y el segundo: años. Pero también hubo un periodo de años antes de llegar al primer lugar, antes de disentir, de lograr la habilidad de estar en contra. En todos esos años, desde que yo tenía unos catorce y lo leí por primera vez hasta que hube entrado en la cuarentena, estuve, por así decirlo, casada con Tolstói; fui una esposa fiel. Aunque por fortuna no debía copiar sus manuscritos seis veces a mano, leí y releí sus libros con placer y entusiasmo. Lo respetaba sin nunca preguntar o preguntarme si él, por así decirlo, me respetaba a mí. Cuando E. M. Forster, en un ensayo sobre Tolstói, me dijo que no, contesté: ¡Está en todo su derecho!

Y si E. M. Forster hubiera preguntado: ¿Y qué le da ese derecho?, yo habría contestado sencillamente: El genio.

Pero E. M. Forster no preguntó; mejor así, sin duda, porque probablemente me habría preguntado qué quería decir con genio.

Creo que lo que quería decir con genio era que, a mi entender, Tolstói realmente sabía de qué hablaba, a diferencia de todos nosotros.

Sin embargo, en algún momento, al cumplir los cuarenta o por esas fechas, empecé a preguntarme si realmente sabía de qué hablaba más que cualquier otra persona, o si lo que sabía mejor que nadie era *cómo hablar* de ello. Las dos cosas se confunden con facilidad.

Así pues, con discreción, para mis adentros, rodeada por los suaves y comprensivos murmullos de las feministas, empecé a hacer preguntas insolentes sobre Tolstói. En público seguía siendo una esposa fiel y amorosa que respetaba plenamente sus opiniones y su arte, Pero las preguntas tácitas, el disenso mudo seguían estando presentes. Y lo no dicho, como bien se sabe, tiende a fortalecerse, a madurar y a enriquecerse con los años, como un vino sin descorchar. Por supuesto, puede convertirse en vinagre freudiano. Algunos pensamientos y sentimientos se avinagran muy rápidamente y deben desecharse de inmediato. Algunos siguen fermentando dentro de la botella hasta que estallan, provocando una explosión de astillas asesinas. Pero un sentimiento con cuerpo, con un buen corcho, solo se hace más profundo y complejo mientras reposa en el fondo de la bodega. Lo difícil es saber cómo destapar la botella.

Pues bien. Estoy lista. La gran primera oración del primer capítulo del gran libro —no el más grande, pero quizá el segundo más grande— es, sí, digámoslo al unísono: «Todas las familias felices se parecen; las familias desdichadas son desdichadas a su manera». Las traducciones varían, pero no significativamente.

La gente cita esa oración con tanta frecuencia que parecería considerarla satisfactoria; pero a mí no me satisface ni lo ha hecho nunca. Y hace cosa de veinte años empecé a admitir la insatisfacción para mis adentros. Esas familias felices de las que habla Tolstói tan confiado, para descartarlas por parecidas, ¿dónde están? ¿Eran

mucho más comunes en el siglo xx? ¿Conocía el escritor una gran cantidad de familias felices entre la nobleza rusa, o la clase media, o el campesinado, todas ellas parecidas? Me parece tan improbable que me pregunto si conocería unas pocas familias felices, lo que no es imposible; pero que esas pocas familias fueran todas parecidas se me antoja muy, pero que muy poco plausible. ¿Era su propia familia feliz, bien la familia en la que creció o la que formó? ¿Conocía una familia, una sola, que pudiera llamarse con toda honestidad feliz durante un periodo sustancial de tiempo, en su conjunto y miembro por miembro? De ser así, conocía una familia más que la mayoría de nosotros.

No me estoy dando tono con mi cinismo de sexagenaria, por mucho que me enorgullezca de ello. Admito que una familia puede ser feliz, si por ejemplo sus miembros tienen buena salud, buen ánimo y buen carácter al estar juntos un tiempo bastante largo; una semana, un mes, incluso más. Y si entramos en comparaciones, no cabe duda de que algunas familias son mucho más felices que otras, en general y durante años seguidos, pues hay muchísimas familias muy desdichadas. Muchas de las personas con las que he hablado del tema fueron de un modo u otro desdichadas en la infancia; y quizá la mayoría de la gente, aunque está muy unida a sus parientes y recuerda momentos jubilosos con ellos, no llamaría a su familia feliz. «Tuvimos muy buenos momentos», dicen.

Crecí en una familia que, en líneas generales, parece haber sido más feliz que la mayoría; aun así, me parece falso —una devaluación intolerable de la realidad— llamarla simplemente feliz. El coste y la complejidad enormes de esa «felicidad», el hecho de que dependía de una subestructura de sacrificios, represiones, secretos, elecciones o renunciaciones, oportunidades que se aprovechaban o que se dejaban pasar, momentos de sopesar males mayores o menores (lágrimas, miedos, migrañas, injusticias, censuras, peleas, mentiras, enfados, crueldades implícitas), ¿todo ello debería hacerse a un lado, barrerse debajo del tapete con la escoba veloz de una frase tontorróna, «una familia feliz»?

¿Y por qué? ¿Para sugerir que la felicidad es fácil, poco profunda, ordinaria, algo común sobre lo que no merece la pena

escribir una novela? ¿Mientras que la desdicha es compleja, profunda, difícil de definir, inusual, incluso única y por lo tanto un tema noble para un novelista grande y único?

Me parece una idea muy boba. Pero, boba o no, lleva décadas imponiéndose entre los novelistas y los críticos. Muchos novelistas se retorcerían de vergüenza si los reseñistas los sorprendieran escribiendo sobre familias felices, familias como otras cualesquiera, gente como los demás, y lo que es aún peor, los críticos están alertas a la felicidad en las novelas para descartarla por banal, sentimental o (dicho de otro modo) femenina.

Cómo se ha vuelto la cosa cuestión de género, no lo sé, pero es así. La división en géneros supone que los lectores masculinos tienen una naturaleza fuerte, resistente, deseosa de realidad, mientras que las lectoras anhelan ser consoladas todo el rato con tibias gotas de felicidad: conejitos de peluche.

Eso es cierto en el caso de algunas mujeres. Las hay que nunca han sentido un resplandor de felicidad más fuerte que el de un conejito de peluche y, por lo tanto, se rodean de conejitos de peluche, ficticios o verdaderos. En ese sentido son quizá más afortunadas que los hombres, a quienes no se les permite tener conejitos de peluche en absoluto, sino solo chicas vestidas de conejitas. En cualquier caso, ¿quién se atrevería a culparlos, a unos y a otras? Yo no. Todo aquel que haya tenido el privilegio de conocer la felicidad real, sólida, sin peluche, y que se deje intimidar por un novelista o crítico que le quiera hacer creer que no debería leer sobre la felicidad porque es más ordinaria que la desdicha, inferior a la desdicha, menos interesante que la desdicha... Pero ¿adonde me lleva la sintaxis? A emitir juicios. Me desenredaré en silencio.

En ningún lugar se ve tan clara la falsedad de la famosa oración de Tolstói como en las novelas del propio Tolstói, incluida aquella a la que pertenece esa oración. La familia de Dolly, que se nos presenta como desdichada, es a mi entender una familia bastante feliz, en términos realistas. Dolly y los niños son amables, están contentos y a menudo se divierten juntos; y marido y mujer tienen sin duda sus buenos momentos, por mucho que él se meta en estúpidos líos de faldas. En *Guerra y paz*, los Rostov pueden

describirse como una familia feliz cuando los conocemos; son ricos, sanos, generosos, amables, están llenos de pasiones y sus contrarios, llenos de vitalidad, energía y amor. Pero los Rostov no se «parecen» a nadie; son idiosincrásicos, impredecibles, incomparables. El viejo conde dilapida la herencia de sus hijos y la condesa enferma de preocupaciones; Moscú se incendia; Natasha se enamora de un apático, por poco no escapa con un cretino, se casa y se convierte en una idiota cerda de cría; Petya muere sin sentido en la guerra a los dieciséis años. ¡Qué diversión! ¡Conejitos de peluche por doquier!

Tolstói sabía qué era la felicidad: lo rara, difícil de conseguir y complicada de conservar que es. Más aún, tenía la habilidad de describir la felicidad, un don poco frecuente que confiere a sus novelas buena parte de su extraordinaria belleza. No sé por qué negó ese saber en su famosa oración. Era propenso a mentir y negar, quizá más que los novelistas menos importantes. Tenía más cosas sobre las que mentir; y su cruel cristianismo abstracto lo llevó a negar de mil formas aquello que en su narrativa identificaba y presentaba como verdadero. Así que quizá solo se estaba dando tono. Le valió una primera oración estupenda.

Mi próximo ensayo versará sobre si quiero que un desconocido me proponga llamarlo Ismael.

Cosas que en realidad no están presentes

Sobre la Antología de la literatura fantástica y J. L. Borges

En 1988, la editorial Xanadu Press publicó The Book of Fantasy, una traducción de la Antología de la literatura fantástica que Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo publicaron por primera vez en 1940 en Buenos Aires. Cuando la editorial me pidió que escribiera el prólogo de la edición en inglés, lo hice con gusto. He revisado el texto para incluirlo en esta colección, pues quería rendir un pequeño homenaje a Borges.

Hay dos libros a los que considero como abuelas o tías abuelas estimadas y queridas, sabias y buenas, si bien propensas a los consejos opacos, a las que puedo apelar cuando mi juicio vacila. Uno de esos libros aporta hechos de una clase muy particular. El otro no. El *I Ching* o *Libro de los cambios* es como la anciana visionaria que ha vivido hasta dejar atrás los hechos, un ancestro tan viejo que habla en una lengua distinta. Unas veces sus consejos son terriblemente claros; otras, harto oscuros. «El zorrillo se mojó el rabo al cruzar el río», dice, con una ligera sonrisa, o: «Aparece un dragón en el campo», o: «Morder carne seca y cartilaginosa». Ante esos consejos, una se retira para pensárselo un buen rato.

La otra tía es más joven y habla inglés. De hecho, habla más inglés que nadie. Ofrece menos dragones y mucha más carne seca y cartilaginosa. Sin embargo, *A New English Dictionary on Historical Principles*, u OED como se lo conoce en la familia, es también un libro sobre los cambios. Maravilloso en sus transmutaciones, no es el libro de arena, pero es inagotable; no es un Aleph, pero, si se busca bien, contiene todo lo que se ha dicho y puede decirse.

«¡Tía!», digo, con la lupa en la mano, porque mi edición, la Tía Compacta, está condensada en dos volúmenes impresos con una letrita no más grande que granos de arena. «¡Tía! Cuéntame por favor sobre la fantasía, porque quiero hablar sobre un *Book of Fantasy*, pero no estoy segura de saber a qué me refiero».

«*Fantasy o phantasy*», contesta la tía, en inglés, después de carraspear, «proviene del griego *phantasia*, que literalmente quiere decir “lo que se hace visible”». Explica que *phantasia* se relaciona con los verbos *phantasein*, «hacer visible», o en griego tardío, «imaginar, tener visiones», y *phainein*, «mostrar». Y resume los primeros sentidos de la palabra *fantasy* en inglés: una aparición, un fantasma, el proceso mental de la percepción sensible, la facultad de la imaginación, una idea falsa, un capricho, una extravagancia.

Luego, aunque evita desparramar palillos o echar suertes con monedas pulidas con aceite dulce, pues a fin de cuentas es inglesa, empieza a contarme sobre los cambios: las transformaciones que sufrió la palabra con el correr de los siglos, al pasar por las mentes de las personas. Me enseña de qué manera *fantasy*, que para los escolásticos de la Baja Edad Media significaba «la aprehensión mental de un objeto de la percepción», es decir, el acto mismo de la mente al vincularse con el mundo fenoménico, con el tiempo llegó a significar justo lo contrario: una alucinación, o fantasma, o la costumbre de engañarse a uno mismo. Y luego la palabra, cambiando de curso como una liebre, pasó a significar la imaginación misma: «El proceso, la facultad o el resultado de formar representaciones mentales de cosas que en realidad no están presentes». Aunque parecería encontrarse con el uso escolástico de la palabra, esta definición de *fantasy* apunta en la dirección opuesta y, a menudo, da en suponer que la imaginación es extravagante, o visionaria, o puramente fantasiosa.

Así que la palabra *fantasy* es ambigua, situada entre lo falso, lo insensato, lo ilusorio, la superficie de la mente y la honda conexión de la mente con lo real. En ese umbral, a menudo mira para un lado, enmascarada y disfrazada, frívola, como un escapista; luego se vuelve y vemos la cara de un ángel, un mensajero refulgente de la verdad, Urizen redivivo.

Desde que se compiló mi edición del *Oxford English Dictionary*, los rastros de la palabra se han complicado aún más por las idas y venidas de los psicólogos. Las acepciones técnicas que estos añadieron a *fantasy* y *phantasy* han influenciado el sentido y el uso de la palabra; y también nos han proporcionado el verbo «fantasear». Si uno fantasea, puede que esté soñando despierto o que esté empleando su imaginación de manera terapéutica para descubrir razones que la razón desconoce, descubriéndose a sí mismo.

Pero la tía no reconoce la existencia de ese verbo. En el suplemento solo deja entrar (por la puerta trasera) *fantasist*, o fantaseador, y define a ese arribista cortésmente, pero con una ligera mueca de disgusto, como «persona que —teje— fantasías». Ilustra la palabra con citas de Oscar Wilde y H. G. Wells. Es obvio que los escritores le parecen fantaseadores, pero no está dispuesta a admitirlo.

En efecto, a comienzos del siglo xx, en tiempos del realismo triunfal, los fantaseadores pedían a menudo disculpas por lo que hacían, presentándolo como un mero tejido de palabras, un encaje, una especie de festón con pompones pegado en el borde de la *verdadera* literatura, o haciéndolo pasar por una literatura «para niños» y, por lo tanto, indigna de la atención de los críticos, los profesores y los compiladores de diccionarios.

Los escritores de fantasía tienden a ser menos modestos hoy en día, cuando se acepta que sus obras son literatura, o al menos un género literario, o al menos un género subliterario, o al menos un producto comercial. Porque hay fantasías abundantes y de todos los colores en los estantes. La cabeza del fabuloso unicornio reposa en el regazo de Mamón, y Mamón acepta la ofrenda. La fantasía, de hecho, se han convertido en un negocio muy rentable.

Pero una noche de 1937, en Buenos Aires, cuando tres amigos conversaban sobre literatura fantástica, aún no era un negocio.

Tampoco se la llamaba literatura fantástica cuando, una noche de 1818, tres amigos se sentaron a conversar y contar cuentos de fantasmas en una finca de Ginebra. Eran Mary Shelley, su marido Percy y Lord Byron; tal vez Claire Clairmont estaba con ellos, como

el joven y extraño doctor Polidori; y contaron cuentos espantosos, y Mary tuvo miedo. «¡Cada uno de nosotros —exclamó Byron— escribirá un cuento de fantasmas!» Así que Mary se apartó y se puso a pensar en ello, sin resultados, hasta que unas pocas noches más tarde tuvo una pesadilla en la que un «estudiante pálido» utilizaba artes y máquinas extrañas para devolver a la vida al «horripilante espectro de un hombre».

Y así, la única de los amigos que lo hizo escribió su historia, *Frankenstein, o el moderno Prometeo*, la primera gran fantasía moderna. No contiene fantasmas; pero la fantasía, tal como observó el OED, no se limita a traficar con espectros.

Dado que los fantasmas rondan parte del vasto territorio de la literatura fantástica oral y escrita, quienes están familiarizados con esa parte llaman a todo el género historias de fantasmas, del mismo modo que otros lo llaman país de los duendes por la parte que más les gusta o desprecian, y otros lo llaman ciencia ficción, y otros lo llaman tonterías. Pero el ente sin nombre al que dan vida las artes y máquinas del doctor Frankenstein o Mary Shelley no es un fantasma ni un duende; puede que sea ciencia ficción; pero no es ninguna tontería. Es una criatura de la fantasía, arquetípica; no es mortal. Una vez que se levanta ya no puede volver a dormir, porque su dolor no le permite hacerlo, y las preguntas morales incontestables que lo han despertado no le dejan descansar en paz.

Cuando el negocio de la fantasía empezó a ser rentable, se generó mucho dinero con el monstruo en Hollywood, pero ni siquiera eso lo destruyó.

Es muy probable que su historia se mencionara en aquella noche de 1937 en Buenos Aires, cuando Silvina Ocampo y sus amigos Borges y Bioy Casares se pusieron a hablar, según cuenta este último, «de literatura fantástica». Continúa Bioy: «... discutíamos los libros que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que, si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro».

Y esa situación encantadora tuvo por resultado la *Antología de la literatura fantástica*: tres amigos que conversan. Nada de planes,

definiciones, negocios, solo la intención de obtener «un buen libro».

Cuando aquellos creadores compilaron el libro, ciertas definiciones quedaron implícitas al excluirse ciertos cuentos, mientras que otras se ignoraron por inclusión; así, quizá por primera vez, aparecieron juntos en un mismo volumen los cuentos de terror y de fantasmas, las fábulas y la ciencia ficción. Treinta años más tarde los mismos antólogos ampliaron considerablemente la antología para una nueva edición, y poco antes de su muerte Borges sugirió a los editores de la primera edición en inglés más textos para incluir.

Se trata de una selección idiosincrásica, completamente ecléctica; de hecho, es una azarosa mezcolanza. Algunos de los cuentos serán familiares para la mayoría de los lectores; otros son raros y exóticos. Un relato que quizá creamos conocer muy bien, como «El tonel de amontillado», de Poe, recobra su esencial extrañeza al leerse en compañía de obras y fragmentos provenientes de oriente y Sudamérica y siglos distantes, escritos por Kafka, Swedenborg, Yeats, Cortázar, Akutagawa, Niu Chiao, James Joyce... La inclusión de unos cuantos escritores de finales del siglo XIX y comienzos del XX, sobre todo británicos, refleja especialmente, supongo, los gustos de Borges, miembro y continuador de la tradición internacional de literatura fantástica que incluía a Kipling y Wells.

Quizá no debería decir «tradición», pues no lleva ese nombre ni se le presta mucho reconocimiento en los círculos críticos, y en los departamentos de literatura inglesa se distingue principalmente por ser pasada por alto. Pero creo que existe un grupo de fantaseadores al que Borges pertenecía aun cuando lo trascendía, y al que honró aun cuando lo transformó. Dado que la *Antología de la literatura fantástica* incluye a esos escritores, podemos considerarla como un cuaderno en el que figuran las fuentes y afiliaciones y afinidades electivas de Borges y sus coeditores, así como de la generación de escritores latinoamericanos que precedió a lo que hoy llamamos el realismo mágico.

Al decir que la literatura fantástica es para niños (como a veces lo es) y descartarla por comercial y tópica (como a veces lo es), los

críticos se sienten justificados para ignorarla. Pero, si nos centramos en escritores como Italo Calvino, Gabriel García Márquez, Philip K. Dick, Salman Rushdie o José Saramago, es posible creer que la narrativa de ficción actual lleva años moviéndose lenta, vaga y masivamente, impulsada no por efecto del flujo y el reflujo de las modas, sino por una corriente profunda, en una dirección determinada, hacia el punto donde vuelve a confluir con «el océano de la narración», la fantasía.

Al fin y al cabo, la fantasía es la narrativa de ficción más vieja del mundo, así como la más universal.

La ficción tal y como se concibe actualmente, la novela y el relato tal y como han existido desde el siglo XVIII, ofrece una de las mejores maneras, dejando a un lado la experiencia, de entender a la gente distinta de uno. A menudo la ficción es mucho más útil que la experiencia vivida; lleva mucho menos tiempo, no cuesta nada (en la biblioteca) y viene en un envase manejable y ordenado. Se entiende con facilidad. La experiencia nos pasa por encima como una apisonadora y solo comprendemos lo sucedido años después, si acaso. La ficción aporta una comprensión fáctica, psicológica y moral mucho mejor que la realidad.

Pero la ficción realista es propia de cada cultura. Si versa sobre nuestra cultura, nuestra década, estupendo; pero si la historia tiene lugar en otro siglo o país, comprenderla supone un acto de desplazamiento, de traducción, que muchos lectores no son capaces o no tienen ganas de hacer. Las maneras de vivir, el lenguaje, la moral y las costumbres, las normas tácitas, todos los detalles de la vida cotidiana que son la esencia y la fuerza de la ficción realista, pueden ser opacos, imposibles de interpretar para el lector de otro tiempo y lugar. Por eso los escritores que desean que entiendan sus historias no solo sus contemporáneos y compatriotas, sino también la gente de otros sitios y otros tiempos, pueden elegir contarlas de un modo más comprensible por todos; y la fantasía es ese modo.

Las fantasías a menudo se ambientan en la vida cotidiana, pero el material de la fantasía es una realidad más permanente y universal que las costumbres sociales de las que se ocupa el realismo. La esencia de la fantasía es la materia psíquica, las

constantes humanas: situaciones e imagerías que reconocemos sin necesidad de informarnos o saber nada en absoluto sobre Nueva York en el presente, Londres en 1850 o la China de hace tres mil años.

Aparece un dragón en el campo...

Los lectores y escritores de ficción estadounidenses pueden echar de menos la pura veracidad de Jewett o Dreiser, del mismo modo que los ingleses pueden recordar con nostalgia la cabal solidez de Arnold Bennett; pero las sociedades en las cuales y para las cuales escribieron esos novelistas eran lo bastante restringidas y homogéneas como para ser descritas en un lenguaje que podía aspirar a representar, según la frase de Trollope, «el modo en que vivimos ahora». Los límites de ese lenguaje —supuestos compartidos de clase, cultura, educación, ética— limitan y reducen el ámbito de la ficción. La sociedad de las décadas en torno al segundo milenio, global, multilingüe, inmensamente irracional, sometida a incesantes cambios radicales, no puede describirse con un lenguaje que presuponga la existencia de una experiencia común continua. Así, los escritores se han volcado al lenguaje global e intuitivo de la fantasía para describir, con toda la precisión posible, el modo en que «nosotros» vivimos «ahora».

Así pues, en mucha ficción contemporánea, las descripciones más reveladoras y precisas de nuestra vida cotidiana están atravesadas por lo extraño, o desplazadas en el tiempo, o ambientadas en mundos imaginarios, o disueltas en las fantasmagorías de las drogas y la psicosis, o se despegan de lo mundano para alcanzar repentinamente lo visionario y bajar a tierra desde sus alturas.

Así pues, nuestros fantaseadores más puros son quienes han tratado de la manera más contundente el dilema ético central de nuestra época: el uso de un poder aniquilador. Tolkien comenzó *El señor de los anillos* en 1937 y lo terminó unos diez años más tarde. Durante esos años, Frodo retiró la mano del Anillo del Poder, pero las naciones no lo hicieron.

Así pues, *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino puede servir como una guía mejor que las de Michelin o Fodor's.

Así pues, los realistas mágicos de Sudamérica y sus homólogos en India y otros lugares son valorados por la reveladora y absoluta veracidad que despliegan en relación con la historia de sus países y pueblos.

Y así pues, Jorge Luis Borges, un escritor de un país marginal, en un continente marginal, que eligió identificarse con una tradición marginal, no con la corriente principal del realismo modernista que fluía plenamente en su juventud, es un escritor central para nuestra literatura.

Sus cuentos y poemas, sus imágenes de reflejos, bibliotecas, laberintos, senderos que se bifurcan, sus libros de tigres, ríos, arena, misterios, cambios, son honrados en todas partes porque son hermosos, porque nos nutren y porque cumplen con la más antigua y urgente función de las palabras (incluso como lo hacen el *I Ching* y el *Oxford English Dictionary*): inspirarnos «representaciones mentales de cosas que en realidad no están presentes», de manera tal que podamos sopesar el mundo en el que vivimos y aquel al que quizá nos dirigimos, aquello que podemos celebrar y aquello que debemos temer.

Leer de joven, leer de mayor Los diarios de Adán y Eva, de Mark Twain

Escribí el presente ensayo como prólogo a Los diarios de Adán y Eva de la edición de Oxford de las obras completas de Mark Twain, 1996, a cargo de Shelley Fisher Fishkin. Se reproduce aquí casi tal y como apareció allí (salvo por dos párrafos sobre las ilustraciones incluidas en la edición de Oxford).

Todas las tribus tienen sus mitos, y en general los miembros más jóvenes de la tribu los confunden. En mi tribu existía un mito sobre el gran incendio de Berkeley de 1923 que decía más o menos así: cuando la suegra de mi madre, que vivía casi en lo alto de la calle Cedar, vio que las llamas trepaban hacia su casa, metió en su Ford a las obras completas de Mark Twain, en veinticinco volúmenes, y se largó.

Dado que iba a poner la historia en letra de molde, cometí el error de corroborarla antes con mi hermano Ted. De un modo lento y amable, Ted la hizo añicos. Dijo que, bueno, Lena Brown nunca había tenido un Ford A. De hecho, no sabía conducir. Según él conocía la historia, aclaró, los miembros de una fraternidad estudiantil habían subido por la colina y, justo antes de que llegara el fuego, habían rescatado el piano. También una piel de oso, y otras cosas. Pero no recordaba nada, dijo, sobre las obras completas de Mark Twain.

Mi hermano y yo coincidimos, sin embargo, en que los miembros de una fraternidad que decidieran rescatar de una casa a punto de ser consumida por las llamas un piano y una piel de oso no habrían tenido problemas en llevarse las obras completas de Mark Twain. Y la particularidad de la elección quizá se vea iluminada por el hecho de que el piano acabó en la casa de la fraternidad, Pero

después del incendio, o quizá durante, de alguna manera Lena Brown rescató la piel de oso y las obras completas de manos de sus rescatadores, porque Ted recuerda el oso, y yo recuerdo certera y vívidamente las obras completas.

También sigo convencida de que les tenía mucho cariño, que *habría preferido* rescatar esos libros antes que su ropa y su platería y su chequera. Y a lo mejor lo hizo. En cualquier caso, cuando murió los legó a la familia, y mis hermanos y yo crecimos con ellos, un estante lleno de libros livianos, de talla media, en encuadernaciones rojas ligeramente pedregosas y gastadas. Por desgracia, ya no están en la familia, pero he localizado la misma edición en una biblioteca. En cuanto vi las portadas rojas dije: ¡Sí!, con la misma alegría asombrada que sentiría cualquier adulto al ver a una persona a la que quiso de niño viva y con el mismo aspecto que cincuenta años atrás. Nuestros ejemplares correspondían, según he averiguado, a la Authorized Uniform Edition, publicada por Harper & Brothers en 1917, propiedad intelectual de la Mark Twain Company.

El otro juego de obras completas que recuerdo en casa era la edición de Dickens de mi tía abuela Betsy. Yo estaba orgullosa de los dos juegos. Las obras completas y las ediciones uniformadas son cosas que ya no se ven salvo en las grandes bibliotecas, pero antes la gente las atesoraba y se enorgullecía de ellas. Tienen cierta majestad. Las filas de encuadernaciones uniformes y los títulos estampados en letras doradas son físicamente imponentes; pero la verdadera majestad de un juego de obras completas es espiritual. Es un enorme edificio intelectual, una casa con muchas mansiones, donde el lector puede entrar por cualquiera de las puertas, o si es joven puede trepar por las ventanas, y deambular de un lado a otro, con una sensación de magnanimidad.

Mi tía abuela era muy estricta en cuanto a no dejarnos entrar en Dickens de niños. Decía que Dickens no era apropiado para ningún menor de dieciocho años. Solo conseguiríamos malentenderlo y arruinar el placer que de lo contrario obtendríamos al leerlo durante el resto de nuestras vidas. Tenía razón, y le estoy agradecida. A los dieciséis años lloriqueé hasta que me dejó leer *David Copperfield*, pero me advirtió sobre Steerforth, para que no me enamorara de él

como le había pasado a ella y acabara con el corazón roto. Al morir, Betsy me dejó su Dickens. Lo volvimos a encuadernar, porque estaba bastante estropeado de tanto viajar con ella por el oeste durante cincuenta o sesenta años. Cuando cojo un libro de esa edición pienso que, dondequiera que fuese, ella contaba con aquel inmenso refugio y recurso, fiable como pocas cosas en su vida.

Excepto Dickens, nadie nos prohibió leer nada, y yo me metí de lleno en todos los libros de las estanterías. Si tenía una historia, lo leía. Y ahí estaba la hilera de libros rojos y pedregosos, repletos de historias.

Obviamente, llegué muy pronto a *Tom Sawyer* y *Huck Finn*; y mi segundo hermano mayor, Karl, me mostró las continuaciones, que nos parecieron bastante inferiores, porque éramos unos críos muy críticos. Después de *El príncipe y mendigo*, leí *La vida en el Mississippi* y *La vida dura* —mis preferidos durante años—, y los relatos, y de hecho todas las obras completas, un libro rojo tras otro, venga a abrir, masticar y tragar, abrir, masticar y tragar.

No me gustó mucho *Un yanqui en la corte del rey Arturo*. El significado del libro se me escapó por completo. Me pareció que el héroe era un cabezota y un bocazas y un presumido. Pero una nimiedad como que un libro no me gustara no me impedía leerlo. No entonces. Sucedió lo mismo que con las coles de Bruselas. A nadie podían gustarle, pero existían, eran comida, te las comías. Comer y leer eran parte central y esencial de la vida. La comida y la lectura no podían consistir enteramente en mazorca de maíz y Huck, a veces tenía que haber coles de Bruselas y el *Yanqui*. Y había muchas partes buenas en el *Yanqui*. El único de los libros rojos en el que me atasqué fue *Juana de Arco*. Simplemente, me resultaba intragable. No había manera de que bajara. Y creo que en nuestra colección faltaba el volumen de *Christian Science*, porque no recuerdo haber tratado de leerlo nunca. Si hubiera estado, lo habría mascado, del modo en que lo hacen los niños, o del modo en que las amas de casa esquimales ablandan el cuero de morsa, aunque es muy probable que tampoco hubiera podido tragarlo.

Según recuerdo, fue Karl quien descubrió *Los diarios de Adán y Eva* y me recomendó que los leyera. Siempre he seguido las

recomendaciones de lectura de Karl, aun después de que se convirtiera en profesor de literatura inglesa, porque nunca me llevó por mal camino antes de ser profesor. Nunca me habría enganchado con *Tom Brown's School Days*, por ejemplo, si Karl no me hubiera dicho que se podían saltar las primeras sesenta páginas, y supongo que fue él quien me recomendó perseverar con Cándido hasta llegar al personaje que tiene una sola nalga, que hacía que todo el resto mereciera la pena. Así que busqué el volumen rojo correspondiente y leí los dos. Me encantaron instantánea y definitivamente.

Y, sin embargo, cuando los releí hace poco, llevaba cincuenta años sin hacerlo. Al no tener las obras completas conmigo, con el tiempo solo he releído mis libros favoritos, comprados aquí y allá, y los relatos que aparecen en distintas colecciones. Y ninguna de esas colecciones contenía los *Diarios*.

La brecha de cinco decenios hace que sea irresistible tratar de comparar el modo en que leí los *Diarios* de niña y el modo en que los he leído ahora.

Lo primero que debe decirse es que, cuando los releí, me pareció que no existía la menor brecha. ¿Qué son cincuenta años? Bueno, cuando se trata de algunos de los libros que leímos a los cinco o a los quince años, un abismo. Muchos de los libros que adoraba y de los que aprendí mucho han caído en sus profundidades. Soy absolutamente incapaz de leer *La familia Robinson suiza* y me asombra que haya podido leerlo antes — ihablando de mascar cuero de morsa!—, pero los *Diarios* me dieron una curiosa sensación de constancia, casi de inmortalidad; porque no han cambiado en absoluto. Son tan originales y sorprendentes como cuando los leí por primera vez. Ni siquiera estoy segura de haberlos leído ahora de un modo muy distinto a como los leí entonces.

Intentaré comparar mis reacciones de entonces y las de ahora en relación con tres aspectos del libro: el humor, el género y la religión.

Aunque parece ser que los niños y los adultos tienen sentidos del humor distintos, se solapan a tal punto que me pregunto si no será

que la gente utiliza el mismo aparato de un modo diferente a distintas edades. Más o menos cuando me crucé con los *Diarios*, a los diez u once años, leía los cuentos de James Thurber con una atención sobria y piadosa. Sabía que eran graciosos, que los adultos se reían en voz alta al leerlos, pero a mí no me hacían reír. Eran unos cuentos magníficos y misteriosos sobre el comportamiento humano, como los demás cuentos populares e historias en las que la gente hacía todas esas cosas asombrosas, aterradoras e inexplicables que hacían los adultos. Las correrías nocturnas de la familia Thurber en «The Night the Bed Fell» no me resultaban más ni menos extrañas que el comportamiento de la familia Reed en el primer capítulo de *Jane Eyre*. Las dos eran descripciones fascinantes de la vida: versiones de un testigo ocular, guías sobre el mundo que me esperaba. Me interesaban tanto que no podía reírme.

Thurber me hacía reír cuando jugaba con las palabras. El hombre que llegaba con las carolas (en vez de corolas) y la cocinera que se espantaba al ver el objeto en forma de crápula (en vez de cúpula) dispuesto sobre la nevera eran una fuente de puro placer, entonces como ahora. Lo accesible que resulta para un niño el humor de Mark Twain sin duda tiene que ver con su manera de jugar con el lenguaje, con las cosas absurdas que dice en serio, con las maravillosas elecciones de palabras. La primera vez que leí el cuento sobre el arrendajo azul que intentaba henar la cabaña con bellotas, casi me muero de risa. Me eché al suelo boqueando y temblando de alegría. Aún hoy siento que me embarga un apacible contento cuando pienso en ese arrendajo. Y todo es por la manera de contarlo, como suele decirse. El cuento es la manera de contar el cuento.

El diario de Adán es divertido, cuando lo es, por cómo escribe Adán:

El asunto la llevó a compadecerse de las criaturas que viven en el agua, a las que ella llama «peces», pues sigue poniendo nombre a todas las cosas, que no requieren apelativo alguno ni acuden cuando se las

llama por el susodicho nombre. Esto a ella le trae sin cuidado, pues es una mentecata sin remedio. Así que sacó un buen puñado de peces del estanque y los metió en mi cama para que entraran en calor, pero he estado pendiente de ellos durante todo el día y no los veo más felices ahora que antes^[2].

He ahí un estupendo pasaje de Mark Twain, que abarca una zona enorme en una digresión natural y suelta que parece no ir a ninguna parte hasta que culmina con una precisión pasmosa en una mina de oro. Cualquier niña lo consideraría gracioso, quizá sin seguir todos sus rodeos, pero encantada por su cadencia, por la palabra *mentecata*, por la idea de meter un pez en la cama; y cuando la niña creciera y lo relejera, la recompensa crecería también; y si de adulta tuviera que escribir un ensayo al respecto y estudiara y analizara seriamente esta oración, acabaría sintiendo auténtica admiración por su vocabulario, sintaxis, compás, sentido y ritmo, sobre todo por la hermosa puntualidad de las últimas palabras; y le parecería gracioso, como en efecto se lo parece.

El humor de Twain es indestructible. El año pasado, al tratar de escribir un estudio sobre los ritmos de la prosa, analicé un párrafo de «La rana saltarina» —empleándome a fondo, examinándolo detenidamente, contando los acentos, agrupando frases, reduciéndolo a una mera partitura para tambor—, y aun después de tanto manosearlo, cada vez que lo leía, fluía de una manera tan fresca y vivida y divertida como siempre, o aún más. La prosa misma es indestructible. Es todo una y la misma cosa. Es como un hablante vivo. Mark Twain registró su voz por escrito con una fidelidad y vitalidad que hace que las grabaciones electrónicas parezcan toscas, meras curiosidades.

Me pregunto si es eso lo que inspira confianza, aun cuando Twain nos decepciona a menudo. Los lapsos como las tonterías sobre el Niágara en el diario de Eva —un pasaje obviamente incluido para beneficio de una publicación sobre las cataratas— me haría desconfiar de casi cualquier otro escritor. Pero la pureza de Mark Twain es inconfundible e incorruptible, y por eso sus lapsos destacan

tanto y aun así son perdonables. Alguna vez he oído a un gran pianista cometer muchísimos errores de ejecución; los errores no importaban, porque la música era verdadera. Aunque en ocasiones Mark Twain fuerza el humor, su voz siempre vuelve a oírse, una y otra vez; y es una voz hecha de hipérbolos y absurdos e invenciones desafortunadas y precisión y verdades absolutas.

De modo que, en general, mi reacción al humor de los *Diarios* es la misma que hace cincuenta años. En parte se debe a que el humor es totalmente infantil. Y lo digo como un elogio. No oculta malicia, no hay codazos ni guiños, no hay burla. Ahora, como entonces, Adán me parece muy gracioso, pero tan obtuso que a menudo desearía darle una bofetada más que reírme de él. Eva no es tan graciosa, pero ahora me enfado menos con ella, así que me es más fácil reírme.

Leí los *Diarios* antes de tener ningún interés personal, por así decirlo, en temas de género. Era consciente de que existían los hombres y las mujeres, y sabía cómo venían los bebés al mundo gracias a un libro germánico muy útil, pero el asunto me parecía totalmente remoto y abstracto, de un interés inmediato tan pertinente como la teoría keynesiana de la economía. Por entonces, el «estado latente», una de las imaginativas invenciones de Freud, campaba a sus anchas; los niños disfrutaban de años de libertad antes del frenesí de lascivia hormonal que actualmente se espera de un chiquillo de diez años. En todo caso, en los años cuarenta el género no era un tema de debate. Los hombres eran hombres (dirigían algo o se ponían uniforme, en su mayoría), las mujeres eran mujeres (llevaban la casa o trabajaban en fábricas, en su mayoría), y ahí acababa la cosa. A excepción de unas pocas subversivas como Virginia Woolf, nadie cuestionaba en público las instituciones y los supuestos de la supremacía masculina. Era el punto arquitectónico más bajo del siglo en lo relativo a la Construcción del Género, reducido por entonces a un espacio tan amplio y cómodo como un armario.

Pero los *Diarios* datan de finales del siglo XIX, época del cuestionamiento revolucionario sobre los roles de género, primera

era del feminismo, periodo del movimiento sufragista femenino y la «Nueva Mujer», justo la sólida y alegremente competente Eva que imaginó Mark Twain.

En los *Diarios* veo ahora cierta defensa de las mujeres, además de un sentimiento de ternura y profunda delicadeza ante ellas. Mark Twain siempre se ponía de parte del perdedor; y aunque creía que el mundo era y debía ser un mundo de hombres, sabía que las mujeres iban perdiendo. Ese sutil sentido de la justicia confiere a los dos *Diarios* su complejidad moral.

Había en ellos algo que me incomodaba de niña, y creo que residía justo ahí, en esa complejidad y en cierto grado de autocontradicción.

No es la superioridad intelectual ni física lo que otorga a Adán una ventaja absoluta sobre Eva, sino su sólida estupidez. No entiende, no escucha, no se interesa, es indiferente, no habla. Se niega a relacionarse con ella; Eva tiene que relacionarse —en palabras y actos— con él y ponerlo en relación con el resto del paraíso. Adán está de lo más contento consigo mismo tal cual es; ella siempre tiene que adaptarse a él. Adán es su propio centro de atención. Para vivir con él, Eva tiene que aceptar situarse en la periferia, ser contingente, secundaria.

Hay un grado considerable de verdad social y psicológica en esa imagen de la vida en el paraíso. Milton pensaba que ese ordenamiento era excelente; al parecer, Mark Twain no, porque al final de los *Diarios* nos muestra que, si bien Eva no ha cambiado mucho, ha cambiado profundamente a Adán. Ella siempre ha estado espabilada. Al final él acaba por espabilar y le hace justicia a ella —y a sí mismo—. Pero ¿no es demasiado tarde para ella?

Creo que cuando leí los *Diarios* de niña capté bastante bien todo lo anterior, y que me fascinó y me perturbó un poco, por más que aún no pudiera ponerlo en palabras. Al parecer, los niños tienen una propensión innata a la justicia; no hay que enseñársela. Tienen que desaprenderla a palazos, de hecho, para acabar siendo adultos bien prejuiciosos.

Mark Twain y yo crecimos en una sociedad con un ideal de género binario: el marido autosuficiente que sostenía a la familia, la

esposa dependiente que se quedaba en casa. Él, roble, ella, hiedra; el poder para él, la gracia para ella. Él trabajaba y ganaba dinero; ella «no trabajaba» pero llevaba el hogar, daba a luz y criaba a los niños y le proporcionaba a él las comodidades estéticas y a menudo espirituales de la vida. Al final de este siglo, la visión político-religiosa que tienen los conservadores acerca de los deberes de los hombres y las mujeres sigue estando próxima a esa imagen, aunque se encuentra mucho más alejada de la norma general que hace cincuenta o cien años. ¿Encajan en esencia el Adán y la Eva de Twain en ese poderoso estereotipo, o lo modifican significativamente?

Creo que las modificaciones son significativas, aun cuando el final del texto elude la cuestión. Mark Twain no apoya un ideal de género, sino que investiga lo que entiende por diferencias reales entre las mujeres y los hombres: algunas de ellas encajan en ese ideal, otras lo ponen en entredicho.

Eva es la intelectual del paraíso, Adán el palurdo. Ella es sumamente curiosa y quiere saberlo todo, nombrarlo todo. Adán no siente curiosidad alguna, está seguro de saber todo cuanto necesita saber. Ella quiere charlar, él gruñir. Ella es sociable, él solitario. Ella se jacta de su espíritu científico, aunque acepta sus teorías predilectas sin ponerlas a prueba; su método es puramente intuitivo y racional, sin asomo de empirismo. Él piensa que ella debería poner a prueba sus ideas, pero es demasiado perezoso para hacerlo él. Adán se tira por las cataratas en un barril sin decir por qué; por lo visto, los hombres hacen esas cosas. Mucho más imaginativa y susceptible a la imaginación que él, Eva hace cosas peligrosas solo cuando no sabe que lo son. Monta tigres y habla con la serpiente. Es rebelde, aventurera e independiente; Adán no cuestiona la autoridad. Ella es la agitadora inocente. El anarquismo amoroso de Eva destruye el paraíso insensato, autónomo y autoritario de Adán; y entretanto lo salva a él de ello.

¿Se salva ella?

Esta Eva animada, inteligente y anárquica me recuerda a la Ann Verónica de H. G. Wells, una Nueva Mujer ejemplar de 1909. Y sin embargo el valor y la curiosidad de Ann Verónica acababan por

conducirla no a la independencia, sino al matrimonio, considerado como el apogeo favorable y suficiente del ser femenino. Estamos peligrosamente cerca del Síndrome de Natasha, el colapso de un personaje femenino vivaz que se convierte en una cerda de cría en cuanto se casa y empieza a tener niños. Una vez que se ha ganado a Adán, una vez que llegan los niños, ¿deja Eva de hacerse preguntas y pensar y cantar y nombrar y explorar? No lo sabemos. Tolstói nos da una muestra fugaz y horrible de la Natasha casada; pero Mark Twain no nos dice nada sobre el devenir de Eva. Eva guarda silencio. No es buena señal. Después de la caída solo tenemos la voz de Adán, que se pregunta con enorme asombro qué clase de animal es Caín. Eva solo nos dice que amaría a Adán incluso aunque le pegara: muy mala señal. Y cuarenta años después dice: «Él es fuerte, y yo, débil. Yo le necesito mucho más que él a mí. Vivir sin él no sería vida. ¿Cómo iba yo a ser capaz de soportarla?».

No sé si debo creerle, o si puedo. No parece la Eva que conocía. ¿Eva, débil? ¡Tonterías! La utilidad de Adán como colaborador es problemática, tratándose de un hombre que, cuando ella dice que tendrán que trabajar para vivir, decide lo siguiente: «Ella será útil. Yo supervisaré»; un hombre que cree que su hijo es un canguro. Eva lo necesitaba para tener hijos, y como lo ama lo echará de menos. Pero ¿dónde están las pruebas de que no podría vivir sin él? Es de suponer que Adán sobreviviría sin ella, a la manera bruta en que lo hacía antes de su llegada. Pero sin duda lo importante es la *interdependencia* de ambos.

En este punto, quisiera leer los *Diarios* como una burla sutil y amable del arreglo entre el Hombre Fuerte y la Mujer Débil; pero no estoy segura de que pueda hacerse, o no del todo. Tal vez sea una burla tanto como una capitulación.

Y Adán tiene la última palabra: «Dondequiera que ella estuviera, allí se hallaba el paraíso». Pero el patetismo de esas palabras es totalmente inesperado, un grito del corazón. De niña me daba escalofríos; ahora también.

Me crie con tan poca religión como una liebre, y con toda seguridad he ahí un motivo por el que Mark Twain me resultaba tan sensato de

niña. Las descripciones de feligreses me interesaban como los ritos exóticos de una tribu extranjera, y nadie describía mejor esa práctica que Mark Twain. Pero Dios, tal y como descubrí en mis lecturas, parecía causar solo complicaciones innecesarias, hacía que la gente adoptara posturas extrañas e hiciera cosas deprimentes; trataba horriblemente a Beth March y hacía todo lo posible por arruinarle la vida a Jane Eyre antes de que ella lo cambiara por Rochester. No leí ninguno de los libros en los que Dios es el personaje principal hasta muchos años después. Estaba muy contenta con los libros en los que no aparecía en absoluto.

¿Acaso alguien que no fuera Mark Twain habría podido contar la historia de Adán y Eva sin mencionar siquiera a Jehová?

Siendo una niña pagana, estaba totalmente a gusto con esa versión. Daba por supuesto que era la más sensata.

Siendo una anciana pagana sigo creyéndola sensata, pero puedo apreciar mejor su originalidad y su valor. ¡Qué atrevimiento el de aquel hombre, qué independencia magnífica y asombrosa la de su mente! En la Norteamérica piadosa, orante, censora y santurrona de 1896, o para el caso la de 1996, mostró que Dios era una hipótesis innecesaria, dejando que Eva y Adán se expulsaran a sí mismos del paraíso sin la menor ayuda divina, ni tampoco de la serpiente, para poner el pecado y la salvación, el amor y la muerte en nuestras manos, en calidad de asuntos estrictamente humanos y propios, responsabilidad nuestra; eso es un alma libre, y además valiente.

Qué suerte tuvo aquella niña de conocer un alma así en su tierna edad. Qué suerte tiene un país de llevar a Mark Twain en el corazón.

Algunas ideas sobre Cordwainer Smith

El presente ensayo, escrito para el programa de ReaderCon, la conferencia anual sobre ciencia ficción, en su edición de julio de 1994, iba dirigido a un selecto grupo de lectores que estaban familiarizados con el tema. Para quienes no hayan leído la narrativa de Cordwainer Smith o James Tiptree Jr., solo espero que estas líneas despierten la curiosidad necesaria para echar un vistazo a las obras de estos escritores sumamente originales. Algunos puntos ganarán en claridad si se sabe que los dos trabajaron para el Gobierno de Estados Unidos (la explicación habitual de por qué utilizaron seudónimos a la hora de escribir narrativa) y que Smith, con el nombre de Paul Linebarger, fue profesor de Estudios Asiáticos en la Universidad John Hopkins, trabajó como agente de inteligencia durante la Segunda Guerra Mundial en China, escribió Guerra psicológica —durante mucho tiempo, el texto de referencia sobre el tema—, prestó servicios como miembro de la Asociación para la Política Exterior y asesor de John F. Kennedy y fue ahijado de Sun Yatsen.

NOMBRES

Un seudónimo es un curioso artificio. Los actores, cantantes, bailarines utilizan nombres artísticos por distintas razones, pero al parecer no muchos pintores, escultores o compositores se inventan un nombre. Si eres un compositor alemán llamado Engelbert Humperdinck, que ha escrito la ópera *Hansel y Gretel*, no haces nada al respecto, te las arreglas con tu nombre, hasta que cien años

después aparece un cantante de *country* medio ñoño y se lo apropia porque le parece gracioso. Si eres una pintora francesa llamada Rosa Bonheur, no te haces llamar Georges Tristesse; simplemente pintas caballos y firmas «Rosa», grande y claro. Pero los escritores, en especial los de ficción, siempre se inventan nombres. ¿Será que se confunden con sus personajes?

La pregunta no es totalmente frívola. Creo que la mayoría de los novelistas a veces tienen conciencia de que contienen multitudes, sienten una simpatía incómodamente aguda por el trastorno de personalidad múltiple, no suscriben el sentido común en materia de qué cosa constituye un yo.

Y por lo general hay una distinción entre «el escritor» y «la persona». El culto a la personalidad mitiga esa diferencia; en casos de escritores como Lord Byron o Hemingway, como en los de ciertos actores y políticos, la persona desaparece tras el brillo del personaje. La publicidad, las lecturas públicas y cosas por el estilo mantienen la intensidad de ese brillo. La gente hace cola para «conocer al escritor», sin darse cuenta de que eso es imposible. Nadie puede ser escritor mientras firma libros, ni siquiera Harlan Ellison. Lo único posible es escribir «Para Tal y Cual, con los mejores deseos del Autor Pascual», una historia nada interesante. Todo lo que los admiradores pueden hacer es conocer a la persona, que tiene mucho en común con el escritor, pero no es el escritor. Tal vez este sea más amable, más aburrido, más anciano, más cruel; pero la diferencia principal es que la persona vive en el mundo, mientras que los escritores viven en su imaginación y/o en la imaginación del público, lo que crea una figura pública que solo vive en la imaginación pública.

De modo que el seudónimo, al ocultar a la persona tras el escritor, es en esencia un artificio que protege y posibilita ciertas cosas, como en los casos de las hermanas Brontë y Mary Ann Evans. Los andróginos Currer, Ellis y Acton Bell ocultaban a Charlotte, Emily y Anne Brontë de la publicidad que podría haber ofendido a su pequeña comunidad, y también permitían que sus manuscritos fueran leídos sin prejuicios por sus potenciales editores, que los suponían escritos por hombres. George Eliot protegía a Mary Ann

Evans, que vivía impenitentemente en pecado, del dragón de la desaprobación social.

Me parece posible conjeturar que esos personajes también liberaron a las escritoras de sus censores internos, de sus vergüenzas e inhibiciones interiorizadas, de nociones como sobre qué «debía» escribir una mujer. El seudónimo masculino, por extraño que parezca, eximía a la autora de la obediencia a la concepción masculina de la literatura y la experiencia. Creo que James Tiptree Jr. dio sin duda esa libertad a Alice Sheldon.

Pero en el caso de Sheldon nos topamos con otro aspecto del seudónimo: la figura pública que quiere o que necesita una máscara diferente para realizar un tipo diferente de trabajo.

Ignoro si Sheldon tenía una verdadera necesidad profesional de convertirse en Tiptree. ¿Habría perdido su empleo o caído bajo la sospecha del Gobierno de haber publicado sus historias con su nombre real? Se me ocurre que su necesidad de adoptar un seudónimo era principal e intensamente personal. Necesitaba escribir como alguien distinto de quien «era». Había tenido una carrera muy exitosa como mujer, pero como escritora necesitaba, al menos en un comienzo, presentarse —quizá incluso presentarse a sí misma— como un hombre. Halló su *alter ego* en la etiqueta de un frasco de mermelada. Le resultó muy cómodo hacerse pasar por su personaje, y no solo escribió relatos sino también cartas con el nombre de James Tiptree Jr., que se convirtió en un corresponsal muy querido y apreciado por mucha gente. Cuando decidió publicar como mujer, al principio empleó solo la mitad de su nombre, llamándose Raccona Sheldon (un nombre que me perturba, porque la mitad inventada es tan grotesca que parece una forma de autonegarse). Al final, cuando saltó la tapadera, esencialmente dejó de escribir. Era como si el seudónimo/máscara, masculino o femenino, fuera sobre todo un facilitador, una ruta de escape que llevaba desde un yo público que no podía o no quería escribir hasta un yo privado que solamente era escritor.

¿Y qué hay del profesor y coronel Paul Myron Anthony Linebarger? ¿Qué representaba Cordwainer Smith para él? En adelante me basaré por completo y con gratitud en las

investigaciones de John J. Pierce, la máxima autoridad sobre la vida y obra de Linebarger/Smith. En su excelente introducción a *El redescubrimiento del hombre*, Pierce cuenta que Linebarger publicó su libro sobre la guerra psicológica con su propio nombre, pero sus dos primeras novelas (*Ria y Carola*) como Félix C. Forrest. A continuación, «cuando la gente descubrió quién era “Forrest”, ya no pudo escribir». (Suenan como el caso de Sheldon). Continúa Pierce: «Probó con un *thriller* de espías, *Atomsk*, con el nombre de Carmichael Smith, pero volvieron a descubrirlo. Incluso presentó el manuscrito de otra novela con el nombre de su esposa, pero no engañó a nadie». Usar el nombre de una esposa como alias implica, a mi entender, no solo una esposa muy comprensiva, sino una necesidad muy imperiosa de llevar una máscara. También implica una indiferencia bastante extraordinaria ante algo que suele ser de suma importancia para un hombre: ser percibido, siempre y totalmente, como tal.

Sospecho que el seudónimo definitivo pudo ser necesario para preservar su dignidad de profesor universitario y experto en temas serios, pero que no era menos importante por cuanto lo libera psíquicamente. El doctor Linebarger debía mostrarse respetable y responsable y cuidar lo que decía. Cordwainer escribía fantacencia y se despachaba a gusto. El doctor utilizaba sus conocimientos con discreción para asesorar a Chiang Kaishek y aconsejar a políticos y diplomáticos. El señor Smith ventilaba esos conocimientos para satisfacer a la gente común que leía novelas populares, así como en servicio del arte. Paul era un hombre. Cordwainer era hombres, mujeres, animales, un cosmos.

En casi todas las personas, los desdoblamientos de esa clase pueden indicar cierta locura; pero todos los escritores de los que vengo hablando eran gente muy eficiente en sus dos encarnaciones, la de carne y la de papel. Aun así, sus personalidades de papel, al haber sobrevivido a la «persona verdadera», bien podrían preguntar: ¿cuál de los dos puede afirmar que es real?

PALABRAS

Al fin y al cabo, los escritores de ficción crean una realidad de palabras.

Las artes de la escritura empiezan por las palabras, con las que el escritor se regodea, goza y se obsesiona y en las que descubre una realidad. Las palabras son el barro con el que se construye el castillo. Algunos escritores son fríos y autoritarios y nunca se ensucian las manos, pero Cordwainer Smith se manchó de barro de los pies a la cabeza.

Es evidente que el lenguaje lo embriagaba y a veces se apoderaba de él; en particular las rimas y el ritmo de las oraciones. «Dorada era la nave... ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!». Tal es la última frase, y el título, de uno de sus relatos. Tengo la convicción infundada, imposible de verificar, quizá totalmente errónea, de que la frase se le ocurrió antes que el relato: que el relato creció, se desplegó, fue cultivado a partir de unos vocablos inconexos y sin explicación, siete palabras que se apoderaron de su mente y no le dejaron en paz hasta que fabricó una caja de sentido donde albergarlas: «Dorada era la nave... ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!».

Los efectos de este tipo forman parte de su rara magia. Sabe cuándo ha dado con una frase o palabra poderosa, y la utiliza y la repite poderosamente. Sospecho que «instrumentalidad» fue al principio poco más que una palabra, una palabra sin duda imponente, pero, a medida que fue utilizándola, repitiéndola, explorándola y explicándola, resultó contener buena parte de la asombrosa y semicoherente «historia futura» de los relatos y la novela. Los Señores de la Instrumentalidad: una frase sugerente, compleja, cinematográfica, una veta madre de frase que rinde un alto grado de contenido mineral.

Creo que a veces las palabras se le iban de las manos. El relato «Barco ebrio» es como Rimbaud emborrachándose con ajeno y haciendo que Cordwainer Smith se emborrache con *Le Batean ivre* y se vaya a navegar por la galaxia. Es una proeza. Pero está lleno de versos espantosos.

Apunta el arma a ese rabo.
(¡Esto no es jamón ni pavo!)
Mata un aoudad moribundo.
(¡No preguntes si es inmundo^[3]!)

El Señor Crudelta, en el relato, cita esos versos como ejemplos de palabras que han sobrevivido mucho después de desaparecer sus referentes, explicando con esfuerzo que un aoudad era una antigua especie de oveja terrestre y que ignora qué era un jamón o un pavo, pero que los niños han cantado esa canción durante «miles de años». Yo no me lo creo. Ningún niño en sus cabales cantaría esa canción ni cinco minutos. Creo que a Cordwainer Smith se le ocurrió la estúpida frase de «aoudad moribundo» y no pudo quitársela de la cabeza, hasta el punto de que primó sobre su criterio y la metió en el relato.

Cuando uno se deja llevar por las palabras, como hacían Rimbaud y Smith, abandona el control hasta un punto a veces peligroso. No puede excluir las tonterías y faltas de lógica, como hace un escritor que aferra los mandos; se embarca en un viaje movido y debe aceptar lo que venga. Puede venir un tesoro o una bazofia. Muchas partes de «Barco ebrio» me parecen ampulosas y efectistas, empezando por la pomposa afirmación de identidad: «Quizá sea la historia más triste, loca y descabellada de la larga historia del espacio». «Ahora sabemos el nombre del héroe. Y nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos lo sabrán siempre». Y el relato está lleno de retintines obsesivos —«feo mareo», «chusco parduzco», y así sucesivamente— que debilitan el efecto asombroso que debería causar Rambó/Rimbaud cuando echa a hablar en una torrentera de rimas. Hay demasiados párrafos de una sola oración, cursivas y otros recursos toscos utilizados para realzar el sentido. Y, sin embargo, sin embargo..., qué magnífica es la imagen del hombre nadando, nadando lentamente por el espacio-tiempo, atravesando paredes, en busca de su Elizabeth... Y los personajes recurrentes, el Señor y Doctor Vomact, el Señor Crudelta (cuyo apellido significa en italiano lo mismo que significa Señor Jestocost en ruso), la Instrumentalidad misma. «Barco ebrio» es una jungla salvaje de

lenguaje: grotesco, deformado, obstructivo, enérgico, vívidamente activo.

EL RATÓN

Por lo visto, me veo obligada a hablar de relatos que no me gustan especialmente, en lugar de los que adoro, como «Alpha Ralpa Boulevard», «La dama muerta de Clown Town», «Mark Elf» o «Un planeta llamado Shayol».

Un relato de Smith al que siempre me he resistido, ante el que he guardado distancia, es «Piensa azul, cuenta hasta dos». Cuando lo releí hace un tiempo para considerar su inclusión en el *Norton Book of Science Fiction*, volví a ver lo que me disgustaba: una muchacha hermosa, de ojos azules, a la que llaman «muñeca» y «garita», un argumento provocador que coquetea con el sadismo, pero que esquiva la amenaza por medios muy poco plausibles, y un desenlace sentimental en el que la muñeca-gatita se marcha con el sádico deforme, milagrosamente curado y amansado. Un relato muy muy romántico, que desciende (como suele hacer el romanticismo) de la dulzura pringosa a la crueldad enfermiza, sin mucha humanidad real entre medias. Llegado el momento de elegir para el *Norton Book*, me decanté por «Alpha Ralpa Boulevard», que utiliza los característicos temas smithianos en una historia magníficamente romántica, pero no en exceso; una historia hermosa y contundente. Cuando mi coeditor defendió otras elecciones, me quejé. Quería incluir «Alpha Ralpa» en el libro tanto como «Las moscas de invierno», de Fritz Leiber —fervientemente—, porque para mí eran cuentos de un valor único, exploraciones sin parangón de unas regiones ficticias que aún hoy resultan poco familiares, aún hoy Tierras Nuevas.

Pues bien, al cabo volví a leer «Piensa azul» para este ensayo. Lo hice en busca de pruebas, por así decirlo, que me demostraran lo que no me gusta de Smith. Vaya si me llevé una lección.

Para mi vergüenza, descubrí que había malinterpretado y subestimado el relato. En efecto, la heroína-muñeca-gatita parece ser la típica muchacha producto de una fantasía masculina, virginal, bella, indefensa, sin «ninguna aptitud, ninguna habilidad, ninguna preparación específica», una persona que no amedrenta a nadie, no señor. Se la utiliza para mantener unida a la tripulación durante el largo viaje; tiene gran «potencial filial», es decir, todos los hombres adultos querrán protegerla, y así logrará que los demás luchen tenazmente para sobrevivir por el bien de ella. En cualquier caso, si las cosas se ponen feas, la muchacha cuenta con otra protección a bordo, cifrada en otra de las invenciones inolvidables de Smith, un cubo de cerebro laminado de ratón.

Lo endurecimos con celuprime y luego lo cortamos en siete mil capas. Cada una está separada por un plástico de por lo menos dos espesores moleculares. El ratón no puede deteriorarse. En realidad, este ratón seguirá pensando para siempre. No pensará mucho, a menos que le apliquemos voltaje, pero pensará. Y no se puede deteriorar. [...] Insisto: este ratón seguirá pensando cuando el último ser humano del último planeta conocido haya muerto. Y pensará en la muchacha. Eternamente.

Y, en efecto, el ratón la protege con la proyección de varias fantasías que ya no me parecen tan poco plausibles como antes, porque ahora veo que la muchacha merece ser protegida. No es la víctima inevitable por quien la había tomado. Veesey tiene fuerza y valor; afronta con estoicismo el peligro de sus compañeros masculinos psicóticos: «La vida es la vida, pensó, y debo vivirla. Aquí». Su reacción a su propio potencial filial es de una resistencia estoica. «De nuevo *niña*, pensó ella». Es una mujer, no una niña, y lo sabe, aunque ellos no. (De hecho, se asemeja notablemente a algunas heroínas harto ridiculizadas de Dickens: Lizzie Hexam, Amy Dorrit, Florence Dombey, las cuales, aun cuando los personajes

masculinos las consideran aññadas, y muchos lectores hacen lo propio, son mujeres fuertes, valientes y adultas, que sobreviven pese a todo). Es infantil solo en la hondura de su inocencia. En el momento más espantoso le pregunta al violador: «¿Es esto un crimen?». Pero la alegoría versa sobre una Inocencia más fuerte que la Experiencia: un alma genuinamente inviolable.

Y las partes enfermizas, me doy cuenta ahora, no son excesivas, como lo son tantas escenas literarias de violación y tortura. Al intentar decir algo serio sobre cómo son los hombres, cuál puede ser el problema principal, Smith encontró que debía decirlo con esas imágenes: que necesitaba ese vocabulario.

Las apariciones que convoca Sh'san para salvar a Veeseey de los hombres y a los hombres de ellos mismos son mucho más complicadas y problemáticas en un sentido psicológico de lo que yo había pensado. Dado que provocan el final feliz, pueden formar parte de una especie de alta comedia; y lo hacen, en especial la última, el capitán de la nave:

—Si me detengo a pensarlo, me encuentro perturbador. Sé que soy solo un eco en vuestras mentes, combinado con la experiencia y la sabiduría que se ha introducido en el cubo.

»Así que hago lo mismo que la gente verdadera: no pienso mucho en ello. Me ocupo de mis asuntos. — Se enderezó y se irguió recobrando la compostura—. Mis asuntos —repitió.

—¿Y qué sientes por Sh'san? —preguntó Trece.

Una expresión reverente, casi de terror, surcó la cara del capitán.

—¿Él? Oh, él. —El tono maravillado le enriquecía la voz y la hacía reverberar en la pequeña cabina—. Sh'san. Él es el pensador de todo pensamiento, el «ser» de lo que es, el hacedor del hacer. Es más poderoso de lo que os imagináis. Me da vida a partir de vuestras mentes vivas. En realidad —concluyó el capitán con una mueca—, es un cerebro de ratón

muerto laminado con plástico, y no tengo idea de quién soy yo. ¡Buenas noches a todos!

El capitán se caló la gorra sobre la frente y atravesó el casco.

Este desplazamiento de la realidad también contiene uno de los temas centrales de Smith, que considero de los más fascinantes: el del animal como salvador. El ingeniero que creó el cubo inscribió su personalidad en el objeto, las mentes de la muchacha y los dos hombres crean las apariciones, la llamada de auxilio predeterminada de la muchacha enciende el voltaje que activa el cubo; pero la energía salvadora reside, al final, en el cerebro de un ratón muerto.

No hay que olvidarse del ratón.

EL SUBPUEBLO

Es fácil recordar las grandes figuras salvadoras del Subpueblo de Smith: P'juana, la muchacha-perro, pura figura sacrificial; A'telekeli, hombre y águila, que vuela por las profundidades de la Vieja Tierra; y, por supuesto, presencia recurrente en los cuentos y la novela como una errante llama roja, G'mell, la chica femenina, totalmente mujer y totalmente gato.

En los cuentos que mezclan lo animal y lo humano del modo en que los combinaba Smith, con un cuerpo humano dominante pero en posesión de rasgos animales, el efecto suele ser horrible o patético: el Minotauro o las espantosas criaturas de la isla del doctor Moreau.

El siguiente es T'dikkat, el hombre vacuno de Shayol, la versión del Minotauro que imagina Smith:

Una cara enorme, cuatro veces mayor que cualquier rostro humano que Mercer hubiera visto, lo miraba. Los dulces y enormes ojos, pardos y vacunos, examinaban las ataduras de Mercer. Era la cara de un hombre

apuesto de mediana edad, bien rasurada, de cabello castaño, con labios carnosos y sensuales, y enormes pero saludables dientes amarillos expuestos en una media sonrisa. La cara vio que Mercer abría los ojos y habló con un bramido profundo y afable.

La mezcla es muy rara y en absoluto horrible; el toro y el hombre están los dos presentes, fundidos, pero sin contaminarse, cada uno con su propia naturaleza y su propia belleza.

Al mezclarse de un modo tan absoluto, el humano y el animal son implícitamente una misma cosa. Se ha establecido una identidad.

En Norstrilia, el ambiente epónimo donde transcurre la única novela de Smith, la droga santaclara o *stroon* se refina a partir del sudor de enormes ovejas enfermas. Esas ovejas están dispersas en el campo, grandes como hangares de aeroplanos, inmóviles, infectadas. Con su agonía interminable generan riquezas incalculables y vida eterna para sus propietarios humanos.

El sacrificio animal es una costumbre humana muy extendida. El ratoncito muerto y las ovejas agonizantes de Norstrilia pueden considerarse sacrificios animales que garantizan el bienestar humano. Pero el sufrimiento del Subpueblo y el sacrificio de todos que encarna P'Juana prolonga y amplía el tema. Se trata de un inconfundible sacrificio humano: también una costumbre humana bastante extendida. Por supuesto, la vida de P'Juana evoca la de Juana de Arco y, más allá, la humillación y muerte de Jesús.

La «Vieja Religión Fuerte», una de las buenas frases de Smith, se menciona en varios relatos, pero el autor no le saca mucho jugo. En cierto modo, sería más apropiado que la Vieja Religión Fuerte remitiera, no al cristianismo, como obviamente hace, sino al budismo. El compasivo Buda puede encarnarse en cualquier criatura, una tigresa, un pequeño chacal, un pájaro, un ratón. Smith no adopta el foco judeocristiano en una sola especie, que excluye de lo sagrado a todos los seres salvo el humano. Sus relatos afirman que la muerte de un animal cuenta lo mismo, pesa lo mismo, que la muerte de un ser humano. Que el humano y el animal son

igualmente sagrados. Que la salvación puede residir tanto en la muerte de un perro como en la de un dios.

Es un material bastante subversivo. La actitud de Smith ante la autoridad es compleja. Le encanta hablarnos de un pueblo que es inmensamente poderoso y sobrenaturalmente rico: los Señores y Señoras de la Instrumentalidad, los Amos y Dueños de Norstrilia, como el muchacho que compró la Vieja Tierra. La familiaridad de Linebarger con los pasillos del poder debió de alimentar esta fascinación y estimular también las visiones de Smith sobre la gente en posesión del poder que aprende a ser digna de ese poder, que se vuelve justa, compasiva y sabia. La sabiduría los lleva a subvertir su propia sociedad ordenada, estática y perfecta, a reinventar la libertad, a dictar el Redescubrimiento del Hombre, cuando «por todas partes hombres y mujeres trajinaban con empecinada voluntad para construir un mundo más imperfecto».

Pero la sabiduría, la compasión y la justicia fallan ante el Subpueblo. En este sentido, quedan cosas por aprender. Ahí la tradición judeocristiana sigue prevaleciendo. Los miembros del Subpueblo no son un pueblo, no tienen derechos, ni almas, son cosas al servicio del Hombre. Como toda máquina o esclavo, deben ser destruidos si resultan ser inútiles o rebeldes. En ese punto, en esa división, reside el quid ético de los relatos más potentes de Smith.

«Alpha Ralpa Boulevard» me sirve para ilustrar estos temas. En un corredor que se halla debajo de la tierra (el Terrapuerto situado a veinte kilómetros de altura y el subterráneo profundo son lugares recurrentes y enfrentados), el narrador Paul y su Virginia se ven amenazados por una versión monstruosa, ebria y siniestra del hombre bovino. Los salva una mujer, que les dice: «No os acerquéis más. Soy una gata». Cuando Paul se lo agradece y le pregunta su nombre, ella dice: «¿Qué más da? No soy una persona».

Paul reacciona como ante cualquier mujer hermosa, pero más tarde Virginia se queja de la «suciedad» de haber hablado con esa Subpersona. Al final, en lo alto de un bulevar en ruinas, G'mell intenta salvarlos a ambos una vez más. Virginia, horrorizada de que la toque una muchacha-gata, trata de evitarlo y cae hacia su

muerte. Solo Paul, que la ha visto como humana, puede ser salvado. Y G'mell quiere salvarlos porque ha visto que Paul —sin pensarlo, instintivamente— impidió que un hombre aplastara los huevos de un pájaro.

Tú los salvaste. Salvaste a sus crías cuando el hombre de pelo rojo las quiso matar. A todos nos intrigaba saber cómo se comportarían los hombres verdaderos cuando fueran libres. Lo hemos averiguado. Algunos son malvados y matan a las otras formas de vida. Otros se muestran bondadosos y protegen la vida. Me pregunté si esa era toda la diferencia entre «bueno» y «malo».

Por supuesto, hay muchas más cosas en el relato, que es de una complejidad magnífica; pero el centro es ese motivo, conocido en nuestra mitología secular, nuestros cuentos populares. La niña que salva a la hormiga de la telaraña es a su vez salvada por las hormigas, que realizan una tarea imposible para ella; el príncipe que desprecia al lobo con la pata atrapada en una trampa se pierde en el bosque, pero el príncipe que libera al lobo hereda el reino. El tema es pagano; solo entra en la cristiandad con San Francisco. Es un elemento profundo del budismo, el jainismo y otras religiones asiáticas; la interdependencia entre el humano y el animal es fundamental en las religiones de Norteamérica.

Smith tocaba una fibra muy honda, que no se toca a menudo en la ficción realista. La ciencia ficción se adecúa muy bien a su tratamiento, porque su tema central es la interacción de lo humano con lo no humano, lo conocido/el yo con lo desconocido/lo otro. El poder duradero y misterioso de los relatos de Cordwainer Smith no es solo efecto de su exuberante lenguaje, su brillante inventiva y su imaginería alucinatoria; tiene un sustrato profundo, un sustrato moral que se apoya en su persuasiva convicción de la

responsabilidad de un ser ante otro. «Me pregunté si esa era toda la diferencia entre “bueno” y “malo”».

*

Nota: las obras de Cordwainer Smith, publicadas en cartóné, suelen estar descatalogadas. Entre ellas figuran las colecciones de relatos *You Will Never Be the Same*, *Space Lords*, *Stardreamer* y varias combinaciones de textos de lo que nunca llegó a ser una novela acabada, publicada con los títulos *The Planet Buyer*, *Quest of the Toree Worlds*^[4] y *Norstrilia*

La estructura rítmica en El señor de los anillos

Este artículo, que nació de mis intentos de estudiar y examinar los ritmos de la prosa y fue escrito para mi propio entretenimiento, encontró un hogar en la antología de Karen Haber de textos sobre Tolkien, Meditations on Middle Earth, publicada en 2001. He agregado una breve nota sobre la versión cinematográfica del primer libro de la trilogía, que se estrenó ese mismo año.

Como tuve tres hijos, leí en voz alta *El señor de los anillos* tres veces. Es un libro magnífico para leer en voz alta o (consenso de mis hijos) escuchar leer. Aun cuando las oraciones son largas, fluyen de manera perfectamente clara, siguiendo la respiración; la puntuación cae justo donde se la necesita para hacer una pausa; las cadencias son elegantes e inevitables. Como Dickens y Virginia Woolf, Tolkien debía de oír lo que escribía. La prosa narrativa de esos novelistas se parece a la poesía en la medida en que pide una voz viva que la diga, encuentre su belleza y su poder plenos, su música sutil, su vitalidad rítmica.

Los ritmos oracionales de Woolf, enérgicos y sumamente reconocibles, son sin duda los ritmos propios de la prosa: creo que nunca utiliza un compás regular. De vez en cuando, tanto Dickens como Tolkien escriben prosa rítmica. La de Dickens suele amoldarse al yambo en momentos de gran intensidad emocional, y hasta puede escandirse: «*It is a far, far better thing that I do/ than I have ever done*» («Mucho mucho mejor es cuanto hago/ que cuanto he hecho nunca»). Los puristas pueden burlarse, pero ese ritmo yámbico es tremendamente efectivo, en especial cuando la regularidad métrica no se percibe como tal. Si Dickens era consciente de ello, no parecía

molestarle. Como casi todos los grandes artistas, utilizaba cualquier truco que diera resultado.

Woolf y Dickens no escribieron poesía. Tolkien escribió mucha, en su mayoría poemas narrativos y endechas, muchas veces en formas tomadas de su campo de interés académico. A menudo sus versos demuestran una extraordinaria factura en lo relativo al metro, la aliteración y la rima, aunque son fáciles y fluidos, a veces en exceso. Con frecuencia su prosa narrativa tiene poemas intercalados, y al menos una vez en la trilogía Tolkien pasa sigilosamente de la prosa al verso sin señalarlo de manera tipográfica. En *La Comunidad del Anillo*, Tom Bombadil habla métricamente. Su nombre es un redoble, y su metro se compone de dáctilos y troqueos galopantes, dueños de un tremendo envión: Tum tata Tum tata, Tum ta Tum ta... «*You let them out again, Old Man Willow! What be you a-thinking of? You should not be waking. Eat earth! Dig deep! Drink water! Go to sleep! Bombadil is talking!*» («¡Déjalo salir, viejo Hombre-Sauce! ¿Qué pretendes? No tendrías que estar despierto. ¡Come tierra! ¡Cava hondo! ¡Bebe agua! ¡Duerme! ¡Bombadil habla^[5]!») En general las palabras de Tom están impresas sin corte de versos, así que los lectores desprevenidos o silenciosos pueden saltarse el compás hasta tanto *verlos* en verso; o como canciones, en realidad, porque sus palabras aparecen impresas en verso cuando Tom canta.

Dado que Tom es un personaje arquetípico, hondamente vinculado con los ritmos naturales del día y la noche, las estaciones, el florecer y la muerte, a los que incluso representa, es apropiado que hable con ritmo, que sus mismas palabras canten. Y, con bastante gracia, el ritmo es contagioso: resuena en el habla de Baya de Oro y se le pega a Frodo. «*Goldberry! —grita al marcharse—. My fair lady, clad all in silver green! We have never said farewell to her, nor seen her since the evening!*» («¡Baya de Oro! ¡Mi hermosa dama, toda vestida de verde plata! ¡No nos hemos despedido y no la hemos visto desde anoche!»).

De haber otros pasajes métricos en la trilogía, no los he pillado. El habla de los elfos y los nobles como Aragorn avanza con paso digno, a menudo grandioso, pero no con un patrón acentual regular.

He sospechado que el rey Théoden incurre en yambos, pero solo los emplea ocasionalmente, como todo discurso medido en inglés. El relato corre en cadencias equilibradas durante los pasajes de acción épica, con un ímpetu majestuoso que recuerda la epopeya, pero sigue siendo pura prosa. Tolkien tenía un oído demasiado bueno y demasiado entrenado en la prosodia como para caer en el verso sin darse cuenta.

Las unidades acentuales —los pies métricos— son los elementos rítmicos más pequeños de la literatura, y en prosa probablemente los únicos que pueden cuantificarse. Hace un tiempo me interesé en la relación de los acentos y las sílabas en la prosa y eché unas cuentas.

En la poesía de habla inglesa, por lo general, una de cada dos o tres sílabas es tónica: Tum ta Tum ta ta Tum Tum ta, y así sucesivamente. En la prosa narrativa, la proporción desciende a una sílaba tónica de cada dos a cuatro: ta Tum tati Tum ta Tum tatati, y así sucesivamente. En los textos expositivos y técnicos, la proporción de sílabas no tónicas es más alta; la prosa de manual tiende a avanzar cojeando, impedida por la superfluidad de polisílabos que llevan pocos acentos y son notoriamente innecesarios.

La prosa de Tolkien sigue la proporción normal de la narrativa, con una sílaba tónica de cada dos a cuatro. En pasajes de acción y sentimientos intensos la proporción puede aumentar hasta casi el cincuenta por ciento, como en poesía, pero, aun así, salvo las palabras de Tom, es irregular, no puede escandirse.

Es bastante fácil identificar y contar los acentos de un pasaje en prosa, aunque dudo que dos lectores cualesquiera marquen los acentos exactamente en los mismos lugares. Es mucho más difícil cuantificar otros elementos del ritmo narrativo que son menos materiales y tienen que ver no con una repetición audible, sino con la estructura de la narración misma. Esos elementos son más extensos, más amplios y mucho más esquivos.

El ritmo es repetición. En poesía se puede repetir cualquier cosa: un patrón acentual, un fonema, una rima, una palabra, un verso, una estrofa. Los elementos formales de la poesía tienen una capacidad ilimitada para establecer una estructura rítmica.

¿Qué puede repetirse en la prosa narrativa? En los relatos orales, que en general preservan muchos elementos formales, se puede establecer una estructura rítmica repitiendo ciertas palabras claves y agrupando los hechos en semirrepeticiones de cosas similares y acumulables: piénsese en «Los tres osos» o «Los tres cerditos». Las fábulas europeas utilizan tríadas; las historias de los nativos norteamericanos tienden a agrupar las cosas en conjuntos de cuatro. Con cada repetición se afirman las bases del acontecimiento culminante y se hace avanzar el relato.

La narración avanza, y normalmente avanza hacia delante. La lectura silenciosa no precisa marcas repetitivas para orientar al narrador y su audiencia, y la gente puede leer mucho más rápido de lo que habla. De modo que los acostumbrados a la lectura silenciosa suelen suponer que el relato avanzará de manera bastante regular, sin elementos formales ni repeticiones. En el último siglo se ha alentado cada vez más a los lectores a que conciban una historia como una carretera, bien pavimentada y plana y sin desvíos, sobre la que se ha de conducir tan rápidamente como sea posible, sin cambiar de ritmo y ciertamente sin hacer paradas, hasta llegar a... bueno... hasta el final, y detenerse.

«Historia de una ida y una vuelta»: en el título de Bilbo para *El Hobbit*, Tolkien nos adelanta la forma más amplia de su relato, la dirección del camino.

El ritmo que informa y orienta su narración es perceptible, o lo fue para mí, pues es muy marcado y muy sencillo, todo lo sencillo que puede ser el ritmo: dos acentos. Tensión, relajación. Inspirar, exhalar. Un latido. Andar al paso, pero a una escala tan vasta, tan susceptible de incluir variaciones interminablemente complejas y sutiles, que carga con toda la enorme narración desde el principio hasta el final, desde la Ida hasta la Vuelta, sin desfallecer. El hecho es que vamos *caminando* desde la Comarca hasta la Montaña Solitaria con Frodo y Sam. Uno, dos, izquierda, derecha, a pie, durante todo el camino de ida. Y de vuelta.

¿Cuáles son los elementos que puntúan el compás de esta extensa caminata? ¿Qué elementos reaparecen, se repiten con variaciones, para marcar los ritmos de la prosa? Tengo conciencia de

los siguientes: Palabras y frases. Imágenes. Acciones. Ambientes. Temas.

Es fácil identificar las palabras y frases repetidas. Pero Tolkien, al fin y al cabo, no narra el relato en voz alta; al escribir prosa para lectores mudos, y sofisticados, no utiliza palabras claves y frases hechas del modo en que lo hacen los narradores orales. Tales repeticiones serían fatigosas y de una ingenuidad falsa. No he localizado ningún «estribillo» en la trilogía.

Respecto de las imágenes, acciones, ambientes y temas, soy incapaz de separarlos con provecho. En una novela de una concepción tan profunda y una escritura tan artística como *El señor de los anillos*, esos elementos operan juntos de un modo indisoluble y simultáneo. Cuando intenté analizarlos por separado, solo logré destejer el tapiz y quedarme con un montón de hilos sueltos, sin la figura. Así que me decanté por agruparlos. Anoté cada repetición de una imagen, acción, ambiente o tema sin identificarlo como más que una repetición.

Partí de la impresión de que, en la narración, es probable que a un suceso oscuro le siga uno más luminoso (o viceversa); que cuando los personajes han realizado un esfuerzo tremendo, luego pueden tomarse un respiro; que cada acción suscita una reacción, de naturaleza nunca predecible, pues la imaginación de Tolkien es inagotable, pero de tipo más o menos predecible, como el día que sigue a la noche y el invierno al otoño.

Por supuesto, esta alternancia «trocaica» entre tensión y alivio es un recurso elemental en cualquier narración, desde los cuentos populares hasta *Guerra y paz*; pero Tolkien la emplea de un modo llamativo. Y eso, entre otras cosas, confiere a su técnica un aire destacado a mediados del siglo xx. Buena parte de la ficción de aquella época se caracterizaba por la tensión o presión psicológica continua y por un ritmo narrativo que corría sin interrupciones desde el principio hasta el desenlace. A los lectores con esas expectativas, la pesada estructura de tensión y alivio que utilizaba Tolkien les parecía y sigue pareciendo simplista, primitiva. A otros les parecerá una técnica sutil y notablemente simple para transportar al lector en un viaje largo y con recompensas incesantes.

Mi intención era tratar de localizar en la trilogía los recursos que usa Tolkien para establecer su ritmo maestro; pero la idea de analizar la inmensa saga me aterraba. Tal vez algún día yo misma o un lector más valiente podamos identificar las estructuras de repetición y alternancia que rigen todo el relato. Entretanto, me he centrado en un capítulo, el octavo del primer volumen: «Niebla en las Quebradas de los Túmulos», unas catorce páginas, elegidas casi al azar, si bien buscaba una sección en la que los personajes viajaran, porque los viajes son un elemento principal de la historia. Peiné el capítulo recabando cada imagen, suceso y emoción importantes y anotando en particular los elementos recurrentes o las fuertes similitudes de palabras, frases, escenas, acciones, sentimientos e imágenes. Muy pronto, antes de lo esperado, empezaron a aparecer las repeticiones, incluido un patrón binario de alternancia o vuelco positivo/negativo.

Recabé los siguientes elementos recurrentes:

- Una visión o panorama de una gran extensión (tres veces: en el primer párrafo; en el quinto párrafo y algunas páginas después, cuando la visión es temporal, hacia atrás en la historia).
- La imagen de una silueta recortada contra el cielo (cuatro veces: Baya de Oro, la roca vertical, el Tumulario y Tom. Tom y Baya de Oro son figuras brillantes iluminadas por el sol; la roca y la criatura son figuras oscuras y amenazantes que se hallan en medio de la niebla).
- Menciones a los puntos cardinales: frecuentes y a menudo con una connotación benigna o maligna.
- La pregunta «¿Dónde estás/estáis?», tres veces (cuando Frodo pierde a sus compañeros, los llama y no responden; cuando contesta el Tumulario; y cuando Merry pregunta: «¿De dónde vienes, Frodo?», y este contesta: «Me creí perdido», y Tom dice: «Habéis vuelto a encontraros a vosotros mismos, saliendo de las aguas profundas»).
- Frases que describen las quebradas por las que cabalgan y caminan los personajes, el olor de la turba, la claridad de la luz,

las subidas y bajadas y las cimas donde hacen un alto: algunas benignas, algunas malignas.

- Imágenes conexas de bruma, niebla, penumbra, silencio, confusión, inconsciencia, parálisis (preanunciada en la colina de la roca vertical, acentuada poco después, cuando prosiguen, y culminada sobre el túmulo), que invierten las imágenes de sol, claridad, resolución, reflexión, acción.

Por vuelco entiendo una ida y vuelta entre dos polos de sentimientos, ambientes, imágenes, emociones y acciones: ejemplos del pulso de tensión/alivio que, a mi entender, es fundamental en la estructura del libro. He elaborado una lista de esas oposiciones binarias o polos, anteponiendo lo negativo a lo positivo, aunque en absoluto ocurren siempre en ese orden. Cada uno de los vuelcos tiene lugar más de una vez en el capítulo, algunos tres o cuatro veces.

oscuridad/luz del día
descanso/continuación del viaje
vaguedad/nitidez de la percepción
pensamientos confusos/claridad
sensación de amenaza/de calma
aprimamiento o trampa/libertad
encierro/apertura
miedo/coraje
parálisis/acción
pánico/reflexión
olvido/memoria
soledad/compañerismo
terror/euforia
frío/tibieza

Estos vuelcos no indican simples oposiciones binarias. El estado positivo engendra el negativo o surge de este, y viceversa. Cada yang contiene un yin; cada yin, un yang. (No empleo los términos

chinos a la ligera; creo que se adecúan a la concepción del mundo que tiene Tolkien).

La orientación es sumamente importante en todo el libro. Creo que, literalmente, en ningún momento ignoramos dónde está el norte y en qué dirección marchan los protagonistas. Dos de los puntos de la rosa de los vientos tienen un valor emotivo bastante claro y consistente: el este presenta malas connotaciones, el oeste es benigno. El norte y el sur varían, según nuestra posición en el espacio y en el tiempo; creo que, en general, el norte es una dirección que connota melancolía, y el sur connota peligro. En un pasaje que está a principios del capítulo, uno de los tres grandes «panoramas», se ofrece una visión de todos los puntos cardinales, uno por uno: en el oeste, el Bosque Viejo y la Comarca querida e invisible; en el sur, el río Brandivino que se aleja «hacia regiones desconocidas para los hobbits»; en el norte, «una lejanía oscura e indistinta»; y en el este, «un esplendor remoto y blanco [...] montañas altas y distantes».

También se marcan claramente dos puntos adicionales conocidos por el nativo norteamericano y el aeroplano: arriba o abajo. Sus connotaciones son complejas. Arriba suele ser un poco más afortunado que abajo, las cimas mejores que los valles; pero las Quebradas de los Túmulos —colinas— son un lugar desafortunado para los hobbits. La cima donde duermen junto a la roca vertical es un mal sitio, pero tiene un *agujero*, como para contener la maldad. Debajo del túmulo está el peor sitio de todos, pero Frodo llega hasta allí *subiendo* por la colina. Al final del capítulo, cuando marchan colina abajo y hacia el norte, se alegran de dejar atrás las Tierras Altas; pero regresan al peligro del Camino.

De modo similar, la imagen repetida de la silueta que se recorta contra el cielo —arriba vista desde abajo— puede ser benevolente o amenazante.

Conforme la narración se hace más intensa y concentrada, el número de personajes disminuye abruptamente hasta reducirse a uno. Frodo se adelanta a los otros, al ver lo que le parece el camino de salida de las Quebradas de los Túmulos. Su experiencia es cada vez más ilusoria: dos piedras enormes clavadas en la tierra como

«pilares de una puerta descabezada», que no ha visto antes (y que no verá cuando las busque más adelante); una bruma oscura que se cierra a su alrededor; voces que lo llaman (desde el este), una colina que debe subir «más y más», después de haber perdido (ominosamente) todo sentido de la orientación. En la cima, la «oscuridad era completa. “¿Dónde estáis?”, gritó como en un lamento». Nadie responde.

Cuando ve el gran túmulo que se levanta ante él, repite «irritado y temeroso» la pregunta: «¿Dónde estáis?». Y esta vez le responde una voz profunda y fría que parece provenir del suelo.

El episodio clave del capítulo, en el interior del túmulo, encuentra a Frodo solo en un estado de angustia, pavor, frío, confusión y parálisis del cuerpo y la voluntad: una pura pesadilla. El vuelco —el escape— no es simple ni directo. Frodo debe pasar por varias etapas para deshacer el maligno hechizo.

Tendido en la oscuridad sobre una piedra fría, sin poder moverse, *recuerda* la Comarca, a Bilbo, su vida. La memoria es la primera clave. Cree que ha llegado un final terrible, pero se niega a aceptarlo. Se queda «pensando y recobrándose», y entretanto empieza a relumbrar una luz.

Pero lo que revela es horrible: sus amigos están de espaldas en el suelo como muertos y «sobre los tres cuellos se veía una larga espada desnuda».

Empieza a oírse un canto —una especie de reverso rastrero y enfermizo de las alegres canciones de Tom Bombadil— y Frodo ve, inolvidablemente, «un brazo largo [que] caminaba a tientas apoyándose en los dedos y venía hacia Sam [...] y hacia la empuñadura de la espada puesta sobre él».

Frodo se aturde, siente un deseo furioso de escapar, olvida. Presa del pánico, considera la posibilidad de ponerse el Anillo, que hasta entonces, durante todo el capítulo, ha permanecido en su bolsillo. El Anillo, por supuesto, es la imagen central del libro. Su influencia es totalmente perniciosa. De solo pensar en ponérselo se imagina abandonando a sus amigos y justifica su cobardía: «Gandalf mismo admitiría que no había otra cosa que hacer».

Su coraje y su amor por sus amigos despiertan aguijoneados por la *imaginación*: escapa a la tentación mediante una (re)acción inmediata y violenta: echa mano de la espada y la descarga sobre el brazo. Un chillido, oscuridad, Frodo cae de bruces sobre el cuerpo frío de Merry.

Al contacto con él, recobra por completo la memoria, que le había robado el hechizo de la niebla: recuerda la casa situada al pie de la loma, la casa de Tom. Recuerda a Tom, que es la memoria de la tierra. Con ello se acuerda de sí mismo.

Por fin puede recordar el hechizo que Tom le había enseñado por si lo necesitaba y lo pronuncia «con una vocecita desesperada», y luego lo dice junto con el nombre de Tom, alto y claro.

Y Tom responde: la respuesta inmediata y correcta. Se rompe el hechizo. «La luz entró a raudales, luz verdadera, la pura luz del día».

El encierro, el miedo, el frío y la soledad se convierten en libertad, júbilo, tibieza y compañerismo..., con un fino toque final de horror: «Frodo dejaba el túmulo por última vez cuando creyó ver una mano cortada que se retorció aún como una araña herida sobre un montón de tierra». (El yang siempre tiene una pizca de yin. Y a Tolkien no parecían gustarle nada las arañas).

El episodio es la culminación del capítulo, el máximo grado de tensión, la primera verdadera prueba de Frodo. Todo lo anterior conduce allí con creciente tensión. Siguen un par de páginas de alivio y relajación. El hecho de que los hobbits sientan hambre es una excelente señal. Recobrado el bienestar, Tom entrega a cada uno de ellos un arma: dagas forjadas, según dice con bastante lobreguez, por los hombres de Oesternesse, enemigos del Señor Oscuro mucho tiempo atrás. Frodo y sus compañeros, aun cuando lo ignoran, son por supuesto los enemigos de ese Señor en la edad actual del mundo. Tom habla —con acertijos, sin nombrarlo— de Aragorn, que aún no ha hecho su aparición en la historia. Aragorn es una figura puente entre el pasado y el presente, y mientras Tom sigue hablando, los hobbits tienen una visión extraña, fugaz y enorme de las profundidades del tiempo y de unas figuras heroicas, una de ellas con «una estrella en la frente», presagio de su propia

saga y de la inmensa historia de la Tierra Media. «Luego la visión se desvaneció y se encontraron de nuevo en el mundo soleado».

A continuación, la historia presenta un menor suspense o tensión argumental directa, pero mantiene el ritmo narrativo y la complejidad. Volvemos al resto del libro, por así decirlo. Hacia el final del capítulo el argumento mayor, el mayor suspense, la tensión que todos padecen, empiezan a cernerse en las mentes de los personajes. Los hobbits han caído en un caldero hirviente y han conseguido escapar, tal y como ya lo han hecho y volverán a hacerlo, pero el fuego sigue ardiendo en la Montaña Solitaria.

Continúan la marcha. A pie, a caballo. Paso a paso. Tom los acompaña y el viaje prosigue sin incidentes, con suficiente comodidad. Cuando el sol se pone, por fin vuelven al Camino, que «corría casi del sudoeste al nordeste, y a la derecha caía abruptamente hacia una ancha hondonada». Los portentos no son buenos. Y Frodo se refiere, aun sin nombrarlos, a los Jinetes Negros, para evitar mencionar el peligro que, de entrada, les hizo abandonar el Camino. El frío del miedo vuelve a instalarse. Tom no puede tranquilizarlos. «De lo que se extiende al este nada sé». Hasta sus dácilos se amansan.

Se aleja a caballo cantando en el crepúsculo y los hobbits siguen adelante, los cuatro solos, conversando un poco. Frodo les recuerda que no deben llamarlo por su nombre. La sombra de la amenaza es ineludible. El capítulo que comenzó con una esperanzada visión de claridad al amanecer concluye en una cansada penumbra vespertina. Las siguientes son las últimas oraciones:

La oscuridad cayó rápidamente mientras subían y bajaban las lomas, hasta que al fin vieron luces que resplandecían a lo lejos.

Delante, cerrándoles el paso, se levantó la colina de Bree, una masa oscura contra las estrellas neblinosas; bajo el flanco oeste anidaba una aldea grande. Fueron hacia allí deprisa, solo deseando encontrar un fuego, y una puerta que los separara de la noche.

Estas pocas líneas de sencilla descripción narrativa abundan en vuelcos vertiginosos: oscuridad/luces que resplandecen; subir/bajar lomas; la colina de Bree que se levanta/la aldea bajo su flanco (en el oeste), una masa oscura/las estrellas neblinosas; un fuego/la noche. Son como redobles. Al leerlas en voz alta, no puedo evitar pensar en los finales de Beethoven, como en la *Novena sinfonía*: la certeza y definición absolutas de un acorde estentóreo y el silencio, repetidos y vueltos a repetir. Y sin embargo el tono es tranquilo, el lenguaje es simple y las emociones evocadas tranquilas, simples, comunes: el anhelo de acabar la jornada de viaje, de hallarse al abrigo del fuego, a salvo de la noche.

Al fin y al cabo, la trilogía entera termina con la misma nota. De la oscuridad a la lumbre del fuego. «Bueno —dice Sam—, he vuelto».

De ida y vuelta... En este capítulo, algunos de los grandes temas del libro, como el Anillo, los Jinetes, los Reyes del Oeste, el Señor Oscuro, aparecen solo una vez o de manera oblicua. Pero esta pequeña parte del gran viaje es indisociable del todo en sus sucesos e imaginaria: el Tumulario, otrora sirviente del Señor Oscuro, aparece tal y como aparecerá Sauron en la culminación del relato, amenazante, una sombra negra que destaca «sobre el fondo de las estrellas». Y Frodo lo derrota con la memoria, la imaginación y un acto imprevisto.

El capítulo mismo es un golpe acentual en el inmenso ritmo del libro. Cada uno de sus sucesos y sus escenas, por muy vividos, particulares y locales que parezcan, amplifican, evocan o presagian otros sucesos e imágenes, relacionando las partes del libro entre sí al repetir o sugerir partes de la estructura total.

Me parece un error pensar que los relatos avanzan simplemente hacia delante. La estructura rítmica de la narración semeja tanto un viaje como una arquitectura. Las grandes novelas ofrecen no solo una serie de sucesos, sino un *lugar*, un paisaje imaginario que habitamos y al que podemos regresar. Puede que eso sea especialmente claro en el «universo secundario» de la fantasía, donde el autor inventa no solo la acción sino también la ambientación. Sobre la base de la simplicidad irreducible del ritmo

trocaico, tensión/alivio, Tolkien construye un patrón rítmico estable e inagotablemente complejo, en un espacio y un tiempo imaginados. El fabuloso paisaje de la Tierra Media, el universo psicológico y moral de *El señor de los anillos* se construye mediante repeticiones, semirrepeticiones, sugerencias, preavisos, recuerdos, ecos y vuelcos.

A través de todo ello, el relato avanza a paso constante y humano. De ida y vuelta.

*

Nota (2002): disfruté muchísimo de la película *La Comunidad del Anillo*, y siento una admiración reverencial por los guionistas que incluyeron tantas *sensaciones* y sustancia de la historia en la brevedad de la película. Lamenté no ver la mano del Tumulario arrastrándose hacia Frodo, pero hicieron muy bien en dejar fuera a Tom; fueron muy sabios en todas sus omisiones. Nada me decepcionó salvo los orcos, monstruos muy predecibles, viscosos y con dientes podridos. Suponía que la mayor diferencia entre el libro y la película sería el ritmo; y lo es. La película empieza apropiadamente al paso, un anciano avanza en un carro tirado por un caballo..., pero pronto echa a correr, a galopar, se precipita, pasa dando saltos por paisajes, aventuras, maravillas y peligros, sin hacer siquiera un alto en Rivendell para hablar de cómo se debe continuar. En vez de sentir el ritmo constante de la respiración, uno no puede siquiera contener el aliento.

Dudo que los cineastas tuvieran mucha elección. El público de cine está entrenado para esperar un ritmo enloquecido, un torrente de imágenes y acciones deslumbrantes y atronadoras que no deja nada de tiempo para pensar y muy poco para las reacciones emotivas. Y se supone que el público de una película fantástica es joven y, por lo tanto, especialmente impaciente.

Al volver a ver la fabulosa película *Chushingura*, que se toma cuatro horas para contar la leyenda (relativamente) simple de los cuarenta y siete *rónin*, me maravillé del paso tranquilo, los silencios,

las escenas que al parecer se retardaban sin propósito, el comedimiento con que va aumentando la tensión hasta cobrar una fuerza y un peso tremendos. Ojalá una adaptación de Tolkien pudiera moverse a ese ritmo. Si fuera tan bella y estuviera tan bien escrita e interpretada como la actual, por mí podría durar horas y horas... Soñar no cuesta nada.

Y dudo que ningún drama, por poco alocado que sea, pueda capturar el compás singular que caracteriza el libro en lo profundo. Los vastos e idiosincrásicos ritmos de la prosa de *El señor de los anillos*, como los de *Guerra y paz*, no tienen homólogo en la tradición del teatro occidental.

Así pues, solo quisiera que de cuando en cuando ralentizaran la película, o la detuvieran un momento y nos dieran un respiro, un pálpito de silencio...

El bosque interior

La bella durmiente y «El furtivo», con una posdata sobre Sylvia Townsend Warner

Este artículo fue escrito para colaborar en la antología Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore Their Favorite Fairy Tales (Espejito, espejito: algunas escritoras exploran sus cuentos de hadas favoritos), editada por Kate Bernheimer en 1998. El ensayo de Francine Prose sobre «La bella durmiente», que se menciona aquí, también figura en esa antología. Mi relato «El furtivo» puede encontrarse en mi colección Las llaves del aire.

La influencia —la angustia de las influencias— es suficiente para pillar influencia. He llegado a sentir terror de la siguiente y bienintencionada pregunta: «¿Qué escritor o escritores han influenciado en su escritura?».

¿Cuál o cuáles no lo han hecho? ¿Puedo nombrar a Woolf o Dickens o Tolstói o Shelley sin dar a entender que otras cien o mil «influencias» no tuvieron importancia?

Me escabullo: digo a los preguntadores que en realidad no quieren oírme hablar sobre mi trastorno compulsivo de lectura, o cambio de ámbito —«Schubert y Beethoven y Springsteen han tenido una gran influencia en mi escritura»—, o digo: «Bueno, eso nos llevaría toda la noche, pero le diré lo que estoy leyendo en este momento», una respuesta que aprendí a fuerza de oír la pregunta. Una pregunta útil, que fomenta la conversación.

Y en eso apareció *La angustia de las influencias*. Sí, soy consciente de quién teme a Virginia Woolf. Aun así, reacciono de manera un poco incrédula cuando esa frase se usa en serio. El libro sobre la angustia que se siente por aprender cosas de otros escritores se publicó en el mismo momento en que muchas de

nosotras nos regocijábamos enérgicamente por el redescubrimiento y la reimpresión de escritoras mayores y anteriores, una rica herencia que el canon literario masculino había ocultado a todos los escritores.

Cuando aquellos tipos iban por ahí volviéndose paranoicos a causa de la influencia, nosotras estábamos aquí festejándola.

Bueno, vale; si algunos autores se sienten amenazados por la mera existencia de otros escritores anteriores, ¿qué ocurre con los *cuentos de hadas*? Cuentos tan antiguos que ni siquiera tienen *autores*. Debería haber un ataque de pánico general.

Que la noción aceptada (y masculina) de influencia literaria es terriblemente simplista lo demuestra (de entrada, no por último, sino de entrada) el hecho de que aquella pasa por alto, ignora, desestima el efecto que la «preliteratura» —relatos orales, cuentos tradicionales, cuentos de hadas, libros ilustrados— puede tener en la tierna mente del preescritor.

Es más difícil, desde luego, rastrear esas huellas profundas que el efecto de leer una novela o un poema en la adolescencia o pasados los veinte años. Puede que la persona afectada no sea consciente de esas primeras influencias, ocultadas y oscurecidas por todo lo aprendido desde entonces. El cuento que oímos a los cuatro años puede tener un efecto hondo y perdurable en nuestra mente y nuestro espíritu, pero es poco probable que de adultos seamos conscientes de ello, a menos que se nos pida pensar seriamente en el asunto. Y puede que la persona afectada sea profundamente reacia a tomar conocimiento de esas influencias. Si la «seriedad» se limita al discurso sobre la Literatura canónica, puede que sintamos vergüenza de mencionar algo que nos leyó en voz alta una pariente femenina después de que nos metiéramos en la cama en pijama con nuestros peluches. No obstante, aquel cuento puede haber informado nuestra imaginación de una manera más decisiva que cualquier cosa que hayamos leído.

No tengo ni la menor idea de cuándo oí o leí por primera vez el cuento de la bella durmiente. Ni siquiera recuerdo (como lo hago con algunos cuentos) las ilustraciones, o el lenguaje, de determinada edición. Ciertamente lo leí de niña en varias colecciones por mi

cuenta, y volví a encontrármelo en diversos formatos cuando se lo leí a mis hijos. Una de esas versiones era un libro encantador hecho en Checoslovaquia, uno de los primeros ejemplos de libro desplegable. El seto de rosales espinosos de papel se alzaba sobre el pequeño castillo de papel de una manera mágica. Y al final todos los habitantes del castillo despertaban y, tal y como debe ser, se levantaban de la página.

Pero ¿cuándo me enteré de que debían hacerlo?

«La bella durmiente» es uno de los cuentos que «conozco desde siempre», del mismo modo que es un cuento que «todos conocemos». ¿Acaso no son esos cuentos parte de nuestra herencia literaria? ¿Acaso no nos influencian?

¿Nos causa angustia?

El artículo de Francine Prose sobre «La bella durmiente», dicho sea de paso, demuestra elegantemente que en realidad no conocemos los cuentos que creemos conocer desde siempre. Yo guardaba en la mente una clara imagen de la duodécima hada y la rueca, pero nunca me había enterado de las idas y venidas que ocurren después del casamiento. Tal y como lo conocía, como lo conocen la mayoría de los norteamericanos, el cuento terminaba cuando el príncipe besaba a la bella y todo el mundo se preparaba para la boda.

Y no fui consciente de que me ofreciera un sentido particular o me fascinara especialmente, de que ejerciera «cierta influencia» en mí, hasta que, ya cumplidos los sesenta años, me crucé con la evocación del cuento que hace Sylvia Townsend Warner en un pequeño poema (incluido en sus *Collected Poems*):

La bella durmiente despertó.
El asador empezó a dar vueltas,
el leñador podaba los arbustos,
el jardinero cortaba el césped.
¡Ay de mí! ¿Y debe un beso
despertar la casa silenciosa,
el canto de los pájaros
en las soledades?

Como a menudo la poesía, esas palabras me transportaron más allá de ellas mismas, a través del seto de espinas, hasta un lugar secreto.

Pese a su dulce brevedad, la pregunta que se hace en los cuatro últimos versos constituye una «revisión» del cuento, una subversión. Por poco no lo cancela.

Se supone que el manto de sueño extendido sobre el castillo y su jardín es el efecto de un hechizo, una maldición; se supone que el beso del príncipe aporta un final feliz. Townsend Warner pregunta: ¿qué es un hechizo, al fin y al cabo? El seto de zarzas se rompe, los cocineros fruncen el ceño sobre sus cuencos de avena, los campesinos vuelven a labrar la tierra o cosechar, el gato se abalanza sobre el ratón, papá bosteza y se rasca el cráneo, mamá se levanta de un salto convencida de que los criados han hecho de las suyas mientras dormía, la bella se queda mirando medio confundida al joven sonriente que ha de llevársela y convertirla en su esposa. Todo vuelve a la normalidad, lo cotidiano, lo ordinario, la vida corriente. El silencio, la paz, la magia desaparecen.

La verdad, la poeta hace una pregunta grandiosa y profunda. Me permite entrar en el cuento mejor que ninguna reducción freudiana o junguiana o bettelheimniana. Me deja ver lo que me parece que es el sentido del cuento.

Creo que el cuento versa sobre ese centro tranquilo: «la casa silenciosa, el canto de los pájaros en las soledades».

Nos quedamos con esa imagen. El humo inmóvil en la chimenea. La rueda que se ha caído de la mano estática. El gato dormido cerca del ratón que duerme. Ningún ruido, agitación, actividad. Una paz total. Nada se mueve salvo el crecimiento sutil y lento de las zarzas, cada vez más densas y altas en torno al recinto, y los pájaros que pasan volando sobre el seto y siguen su camino.

Es el jardín secreto; es el edén; es un sueño de una seguridad total y soleada; es el reino inmutable.

Infancia, sí. Celibato, virginidad, sí. Un atisbo de adolescencia: un lugar oculto en el corazón y la mente de una muchachita de doce o quince años. Allí se encuentra ella en soledad, contenta, donde

nadie la conoce. Piensa: *No me despertéis. No intentéis conocerme. Dejadme en paz...*

Al mismo tiempo, sin duda está gritando por la ventana en otro rincón de su ser: *¡Aquí estoy, venid, apresuraos y venid!* Y se suelta el cabello, y el príncipe se precipita escaleras arriba, y se casan, y el mundo sigue. Cosa que no ocurriría si la muchacha se quedara en su rincón oculto y renunciara al amor, el matrimonio, la reproducción, la maternidad y todo el resto.

Pero al menos gozó de un tiempo sola, en su propia casa, en el jardín del silencio. Demasiadas bellas ni siquiera saben que existe un sitio así.

Los versos de Townsend Warner rondaron en mi cabeza durante un tiempo, hasta que me di cuenta de que su pregunta conducía no solo al cuento tradicional de la bella durmiente sino a un relato que yo misma debía escribir al respecto. En este caso, la influencia fue casi directa. No siento la menor angustia. Estoy alegremente agradecida.

Mi relato se llama «El furtivo». El título alude a lo que yo, la autora, hacía al escribirlo: entrar con sigilo en el ámbito del cuento tradicional. Saltar setos, robar. Cazar. Perseguir un suceso allí donde nada ocurre.

En el relato, un muchacho campesino vive en la linde de un bosque por donde sale de caza y donde recoge un magro sustento para sí mismo, un padre malvado y una madrastra buena. (Invertir estereotipos es para mí un placer sencillo pero inagotable. La madrastra no es mucho mayor que el chico, y entre ellos hay un anhelo sexual imposible de aliviar). El chico descubre el seto de zarzas en un punto lejano del bosque. Esa pared impenetrable, espinosa y viviente lo fascina. Vuelve una y otra vez al mismo sitio, explorándolo en toda su extensión. Cuando se da cuenta de que el seto forma un círculo, una defensa completa de algo que se halla dentro, un *lugar ajeno*, decide atravesarlo.

Según sabemos por el cuento, el seto mágico tiene varios metros de profundidad y altura, y cuando se le corta una rama le crecen dos brotes de espinas afiladas como navajas, de manera que

quienquiera que intente atravesarlo pronto se queda en el intento. El encantamiento de la duodécima hada ha decretado que el seto durará cien años. Solo cuando hayan transcurrido esos cien años aparecerá cierto príncipe con cierta espada, que cortará la monstruosa maraña como un cuchillo caliente corta la mantequilla.

Nuestro campesino, desde luego, no sabe nada de eso. En verdad, no sabe nada de nada. Es muy pobre e ignorante. No puede escapar de su vida. Su vida no tiene escapatoria. Empieza a tratar de penetrar en el seto.

Y se empeña durante años, con las herramientas insuficientes que tiene, poco a poco, venciendo la vitalidad creciente de las zarzas, abriéndose un túnel estrecho y denso entre los troncos y las ramas y los interminables brotes y enredos, regresando tenazmente una y otra vez, hasta que al final consigue atravesarlo.

No rompe el encantamiento; eso es lo que hará el príncipe. Lo que hace es penetrar *en* el encantamiento. Meterse dentro.

No será él quien lo anule. En lugar de ello, hará lo que el príncipe no puede hacer. Disfrutará de la situación.

El cazador furtivo deambula por los parques y los jardines que están dentro del muro de zarzas y ve la abeja dormida sobre la flor, y las ovejas y las vacas dormidas, y a los guardianes dormidos junto a los portones. Entra en el castillo (porque en el cuento, tal y como lo conocía yo, el padre de la bella es el rey de la comarca). Pasea entre la gente dormida. Y en eso dice: «Ya sabía que todos dormían. Era muy extraño y pensé que tal vez debía de tener miedo; pero era incapaz de sentir ningún miedo^[6]». Agrega: «Yo sabía que la había violado [la propiedad], pero no veía qué mal había en ello».

Tiene hambre, como la ha tenido durante toda su vida. «El pastel de venado que el cocinero acababa de sacar del horno olía tan bien que ninguna carne hambrienta habría podido resistirse. Coloqué al cocinero jefe en una posición más cómoda en el suelo de pizarra de la cocina, con el gorro arrugado a modo de almohada, y entonces atacué el gran pastel: quebré una esquina con las manos y me llené la boca. Aún estaba caliente, sabroso, succulento. Comí hasta saciarme. Cuando volví a pasar por la cocina, el pastel estaba

entero, sin partir. El encantamiento se mantenía. ¿Era aquello como en un sueño, no podía cambiar nada de aquella profunda realidad de sueño?»

De modo que allí se queda. Siempre ha estado solo, la situación no es nueva; pero ahora no tiene hambre. Ni siquiera sexualmente, porque comparte a una campesina dormida con su amante dormido, y ella sonríe de placer en sueños, y no hay nada de malo en ello, porque el encantamiento se mantiene: nada puede cambiarse, ni romperse, ni dañarse. ¿Qué más puede desear el chico?

Palabras, quizá, algo que tampoco tuvo en cantidad en su vida pasada. Aquí nadie le responde cuando habla; pero tiene muchísimo tiempo libre, tiempo sin fin, así que aprende a leer solo. Lee el libro de cuentos de hadas de la princesa. Y por fin comprende dónde está. Quizá comprende qué más puede desear.

Sabe quién es la princesa. «Supe, lo supe en cuanto entré en su habitación esa primera vez, la única, en cuanto la vi supe que ella, solo ella en todo el castillo podía despertar en cualquier momento. Supe que ella, solo ella de todos ellos, de todos nosotros, soñaba. Supe que si yo hablaba en esa habitación de la torre, ella me oiría: tal vez no despertara, pero me oiría en su reposo, y sus sueños tal vez cambiarían». Sabe que, para romper el encantamiento, le bastaría con mover el huso de manera que no le atravesase el pulgar: «Si me atrevía, si movía el huso, una gota de sangre roja brotaría lentamente en el delicado cojín de carne sobre la articulación. Y ella abriría los ojos; me miraría. Y el encantamiento se habría roto, el sueño terminaría entonces».

Mi cuento, como el poema de Townsend Warner, se limita a hacer una pregunta. No cambia nada. Todo queda como se ha contado siempre. El príncipe vendrá; su beso despertará a su novia virgen. Ni yo ni mi cazador furtivo teníamos ningún deseo de cambiar la historia. Simplemente nos dio placer meternos en ella. Estar allí presentes, despiertos.

Al reflexionar sobre ello ahora, creo que el cuento es tan inexpugnable e impenetrable como el seto de zarzas. Podemos crear variaciones a voluntad, imaginar campesinos intrusos o príncipes

violadores, finales felices o desdichados. Podemos definirlo; podemos desvirtuarlo. Podemos volver a contarlo para mejorar su moral, o tratar de utilizarlo para transmitir un «mensaje». Cuando acabemos, seguirá estando donde siempre: dentro del seto de zarzas. El silencio, el sol, los durmientes. El lugar donde nada cambia. Las madres y los padres les leerán el cuento a sus hijos, y este influenciará a esos niños.

El cuento es en sí mismo un encantamiento. ¿Por qué desvirtuarlo?

POSDATA (2003)

Quisiera aprovechar esta oportunidad para rendir un pequeño homenaje adicional a Sylvia Townsend Warner, a quien tuve la gran suerte de conocer. Cuando estuvimos en Inglaterra en 1976, nuestro amigo Joy Finzi, que sabía lo mucho que yo admiraba la obra de Sylvia, pensó que a ella le apetecería conocerme. Y así, después de hablarle a Sylvia bastante bien de mí, imagino, y de enseñarle algunos de mis poemas, me llevó a la finca situada cerca del río Dorset donde Sylvia llevaba viviendo muchos años, primero con su amante Valentine Ackland, luego sola. El lugar está descrito de maravilla en sus cartas y aparece en varios de sus relatos. La casa era una especie de náyade que parecía emerger solo a medias del agua, a la vera de unos jardines hermosos, cenagosos y descuidados, rodeada por el murmullo del río. Tomamos una taza de té en una especie de solárium al frente de la casa. Por todas partes había piezas antiguas de la tienda de antigüedades de Valentine, o quizá eran parte del mobiliario. Sylvia fumaba más o menos continuamente, como había hecho durante sesenta años, y era impactante ver el marrón dorado que habían adquirido las paredes de las habitaciones interiores, otrora blancas; el barniz del humo era tan denso sobre los cristales de las fotografías que las fotografías mismas no se distinguían. Desde luego, en aquel lugar húmedo y oscuro, parte del humo podía proceder de las chimeneas. Sylvia

estaba vieja y cansada, y era reservada y amable, y más aguda que una astilla de diamante. Dijo que le había gustado uno de mis poemas, «Ars Lunga», que versa sobre un narrador, y desde entonces ese poema me ha gustado más. Le pregunté por uno de sus relatos, que había leído tiempo atrás en *The New Yorker* y cuyo nombre había olvidado, acerca de una simpática familia inglesa que salía de picnic. Al final del relato los avistaba un desconocido: uno de ellos tenía puesto un manto indio manchado de sangre, dos llevaban trajes del siglo XVIII, el padre estaba sentado en el suelo escuchando una enorme caja de música y la madre se acercaba con una jaula de pájaros. Todo lo anterior ha llegado a ser perfectamente razonable para nosotros, como lo es para la familia, porque sabemos el motivo de que sea así, pero el desconocido no lo sabe y la inversión del punto de vista es reveladora y sumamente graciosa. Sylvia sonrió de contento al oír la descripción y dijo: «Ah, sí, me acuerdo de ese cuento», pero tampoco recordaba el título, o dónde podía encontrarlo. No era de extrañar. Había publicado nueve volúmenes de cuentos (y el citado no está en ninguno de ellos; se trata de «A View of Exmoor», incluido en la colección póstuma *One Thing Leading to Another*). También publicó siete novelas, de las que *Lolly Willows* es sin duda la más asombrosa, aunque también me encantan *The True Heart* y *The Comer That Held Them*. Su última obra importante fue una estupenda biografía de T. H. White. Su poesía por fin se ha recopilado, y también se han publicado sus brillantes cartas y su desgarrador diario. Creo que se la sigue teniendo en la estima que merece en su país, pero casi ha caído en el olvido en Estados Unidos, donde se publicaron casi todos sus primeros relatos. Uno de los mayores honores de mi vida es haberla conocido durante una hora.

Fuera de la página: Vacas a viva voz

Una charla y un poema sobre la lectura en voz alta «Fuera de la página» fue una charla pronunciada en el marco de una conferencia sobre mujeres y lenguaje organizada en Berkeley en abril de 1998 por los alumnos de posgrado del Departamento de Lingüística de la Universidad de California. Al prepararla para este libro, no he cambiado la informalidad del lenguaje, pues el texto no solo trata sobre la lectura en voz alta delante del público, sino que fue escrito para interpretarse en vivo. El público no estaba compuesto solo de mujeres, pero era más receptivo a los comentarios incómodos sobre la igualdad de género que la mayoría de los grupos académicos. Interpreté el poema «Vacas a viva voz» en aquel encuentro, en Nueva York y en otros sitios, y apareció como frontispicio del libro The Ethnography of Reading (La etnografía de la lectura), editado por Jonathan Boyarín.

Lo que ocurrió con los relatos y los poemas tras la invención de la imprenta es algo extraño y terrible. La literatura perdió la voz. Salvo en el escenario, quedó en silencio. Gutenberg nos puso un bozal.

Llegados a la época en que nací, el silencio de la literatura se consideraba una virtud esencial y una señal de civilización. Las niñeras y las abuelas contaban a los niños cuentos en voz alta, y los pueblos «primitivos» decían a viva voz sus poemas, los pobres analfabetos, pero la verdadera literatura residía literalmente en las letras y en la impresión, en pequeñas marcas negras y mudas hechas sobre el papel. Y las bibliotecas eran los templos de la diosa del silencio atendidos por sacerdotisas vigilantes que decían: *Shhhh*.

Si escuchan la primera grabación de poetas hecha por Caedmon, todo un hito, oirán a T. S. Eliot haciendo *adah, adah* en su

murmullo monótono y gris, y a Elizabeth Bishop haciendo *gnengnengne* en un quejido grave y chato. Eran buenos poetas a los que se les había enseñado que la poesía existía para verse y no para oírse, y que creían que la música de sus versos debía ser un secreto compartido por el poeta y el lector, como la música que oyen los que saben leer música cuando leen una partitura. Nadie cantaba la música de la poesía a viva voz.

Hasta que llegó Dylan Thomas. ¿Conocen la grabación hecha por Caedmon de su lectura en la Universidad de Columbia en 1952? Yo estuve presente en esa lectura, y se me oye entre los asistentes: formo parte del silencio apasionado del público que escucha una voz apasionada. No era una conspiración de silencio, sino un silencio participativo, una colaboración mancomunada para permitirle al poeta pronunciar las palabras en voz alta. Me fui de aquella lectura levitando, y cambió mi modo de entender el arte poética para siempre.

Después vinieron los poetas *beat*, todos postuertos y drogatas y jodidos por la testosterona, pero al menos audibles, y «Aullido», de Allen Ginsberg, que ya desde el título era una verdadera pieza performativa que se resistía a tumbarse en silencio sobre el papel y portarse bien. Y desde entonces nuestros poetas han hecho ruido. Dios sabe que hoy hay en el mundo demasiadas lecturas con micrófono; pero más valen muchas tonterías dichas al micrófono que el silencio de una boca cerrada. Y tenemos las voces grabadas de todos los poetas recientes, así que podemos oír sus palabras con su aliento, al son de sus latidos. En comparación, solo tenemos una grabación muy breve de la mayor escritora inglesa del siglo xx, hecha por la BBC: unos noventa segundos de la voz de Virginia Woolf leyendo un ensayo. Pero en ella se oye un indicio invaluable del ritmo que a su entender era el origen de todas las palabras, el misterioso ritmo de su propia voz.

Hubo que esperar hasta los años setenta, si no me equivoco, para que los editores se dieran cuenta de que podían vender más libros si mandaban al autor a doscientas ciudades en ocho días para firmarlos, y a continuación se dieron cuenta de que a la gente le gusta no solo ver al autor sentado y sonriente mientras escribe su

nombre, sino también oírlo leyendo una historia de pie. De modo que ahora están en Berkeley las librerías Black Oak y Cody's, y en Portland tenemos Powell's y Looking Glass, y en Seattle está Elliott Bay Books, en las que hay dos lecturas por día todos los días de la semana, y la gente acude a verlas. Acude a que le lean en voz alta. Algunos quieren que les firmen los libros y otros quieren hacer preguntas extrañas, pero la mayoría quieren que les lean. Quieren escuchar la palabra.

Uno de los motivos por los que eso me parece una restauración de la función esencial de la literatura es que se trata de algo recíproco: un acto social. El público forma parte de la representación. Una clase no es recíproca; es una llamada al orden. Cuando yo estudiaba en Harvard, había profesores que nos castigaban con un aprobado raspado solo por *respirar* en clase. Pero durante una lectura el silencio está vivo y reacciona, como en el teatro. Nada mata una obra como un público muerto. Toda la literatura oral reconoce esa respuesta y la convoca. Los zuñis, al escuchar el recitado de una narración, dicen la palabra *eeso*, que significa «sí, de acuerdo», más o menos una vez por minuto y siempre que corresponde. En las culturas orales, por lo general, se enseña a los niños a responder con sonidos suaves; si no lo hacen, se sobreentiende que no han estado escuchando y se los manda fuera, a modo de reprimenda. Cualquier predicador baptista que no oiga las palabras «Sí, Señor» y «Amén» con suficiente frecuencia sabrá que los fieles han dejado de prestarle atención. En las lecturas de poesía, sean los grupos grandes o pequeños, la convención suele ser un gruñidito suave o un *ahh* cuando se oye un verso sorprendente o al final. En las lecturas de prosa la convención es aún más sutil, salvo por la risa, pero hay respuestas audibles con las que cuenta el lector tanto como lo haría un actor.

Fue algo que aprendí para toda la vida en una lectura que di en Santa Barbara. No había luces entre el público, de manera que me encontraba frente a un abismo negro del que no salía ningún sonido. Silencio total. Leer ante almohadas. Desesperación. Después los estudiantes me hablaron con calidez y cariño y dijeron que les había encantado, pero era demasiado tarde; yo estaba hecha polvo. Se

habían comportado con tanta calma, o respeto, o lo que fuera, que no me habían dado respuesta alguna, y así no habían hecho ningún esfuerzo conmigo. Y una no puede hacerlo todo sola.

Los hombres fueron los primeros en sacar a la poesía de la página, pero el acto tuvo gran importancia para las mujeres. Las mujeres tienen un particular interés en mantener vivas las funciones orales de la literatura, pues la misoginia quiere silenciar a las mujeres y los críticos y profesores misóginos no quieren oír voces de mujeres en la literatura, en ningún sentido de la palabra. Existen pruebas fehacientes de que cuando las mujeres hablan más del treinta por ciento del tiempo, los hombres perciben que ellas dominan la conversación; de manera similar, si dos mujeres seguidas, digamos, reciben alguno de los grandes premios literarios anuales, las voces masculinas empiezan a hablar de confabulaciones feministas, de corrección política y de la decadencia de la imparcialidad de los jurados. La regla del treinta por ciento es realmente poderosa. Si más de una mujer de cada cuatro o cinco escritores ganara los premios Pulitzer, PEN/Faulkner o Booker —si más de una mujer de cada diez premiados ganara el Nobel de Literatura—, la ola de protestas masculinas posterior devaluaría y hasta podría destruir el premio. Al parecer, los tipos literarios solo pueden competir los unos con los otros. Cuando se hallan genuinamente al mismo nivel competitivo que las mujeres, se ponen histéricos. Lo cierto es que sus voces tienen que oírse el setenta por ciento del tiempo.

Pues bien, cuando renació, el feminismo exhortó a las mujeres literarias a alzar la voz, a chillar de manera poco femenina, a pedir igualdad a gritos. Así que, desde entonces, hemos agarrado el micrófono y armado lío. Fue esta idea de decir *venga, hagamos un montón de ruido* lo que me llevó a experimentar con la poesía escénica. No con las artes escénicas, donde una se quita la ropa y se baña en chocolate o hace alguna otra cosa excitante por el estilo, porque soy demasiado vieja como para que me salga bien y también una cobarde. Pero sí con soltar mi voz, sacarla de la página. Hacer ruidos femeninos, chillar y dar alaridos y ser *estridente*, todas esas cosas que le molestan a la gente con cuerdas vocales más largas.

Otro caso en que la longitud del órgano parece importar tanto a los hombres.

Al principio leí esta pieza, «Vacas a viva voz», en una grabación, pero luego no supe qué hacer con esa grabación, de modo que empecé a interpretarla en vivo; y siempre es distinta, y aunque se ha impreso, realmente necesita que ustedes, el público, estén presentes, diciendo *eeso, eeso*. Así que ahora voy a interpretarla, con la esperanza de que al marcharse de esta gran conferencia se lleven ustedes el recuerdo de una mujer mayor mugiendo bien alto en público.

VACAS A VIVA VOZ

Se permite. Se permite, nos permiten¡SILENCIO!

Se permite. SÍ se permite. SÍ se permite¡SILENCIO!

solía estar permitido.

SI-LEN-CIOSSSS.
SOY-IOI LA AU-TO-RA.
ATIENDAN A MI AUTORIDAD EN SILENCIO AL LEER.

pero se permite.
sí se permite.

Una palabra es un ruido una palabra es un ruido
Una palabra es un RUIDO un RUIDO un *RUIDO*—
AUUUUUUU.

La palabra es a viva voz. La palabra es viva.
Se permite la palabra viva, se le permite ser, la palabra viva
permite vivir, permite un modo de ser.

pero
Las PISTOLAS tienen si-len-cia-do-res.
Los GOBIERNOS tienen si-len-cia-do-resss.
También los Ssec-tores Privados.
Las palabras han de com-portarse.
Ser buenas en las páginas en silencio.
Cubrirse con mantas.
Las palabras han de ser limpias.
Aseadas.
Han de ser vistas no escuchadas.

Las palabras son hijas de padres que
dicen ¡SILENCIO!
que dicen ¡PUM! ¡estás liquidado!

Pero:
la palabra es más larga que papá y más fuerte que
pum.

Y todas esas palabras silenciosas advierten
PROHIBIDA LA ENTRADA FUERA
¡SILENCIO!

Y todas las palabras silenciosas prohíben,
las palabras a viva voz permiten vivir.

Las fachadas, las fachadas van a acabar.

Digo en voz alta: las fachadas van a acabar.

Se permite, se
permite hablar a viva
voz, y lo digo a viva voz
VIVAMENTE

la viva voz nos
permite vivir — ASÍ
QUE —

MUUUUUUUUUÉVANSE A UN LADO —

aquí vienen las VACAS A VIVA VOZ iya MISMUUUUUU!

Muuuuuuuuuuévense por loooooos silencios

Muuuuuuuuuuévense en las Bibliotecas

VACAS A VIVA VOZ en los bosques sagrados (*ishhh! ino
despierten a papá!*)

MUUUUUUUU-UUUUÉVANSE hacia allá,
MUUUUUUUévanse de una vez,
¡SALTEN! sobre la

iluuuuuuuuNA!

Vacas A VIVA VOZ vacas
Y cerdas A VIVA VOZ al son
diciendo sonidos ¡EY!

¡SE PERMITE A VIVA VOZ!

Discusiones y opiniones

Acerca de los pies

Al ver un concurso de baile por televisión, me he quedado fascinada con los zapatos de las mujeres. Bailaban con sandalias rígidas de tacones altísimos. Lo hacían enérgicamente, sobre el talón y la planta del pie, con pataditas y pavoneos, golpeando el suelo fuerte y deprisa con gran precisión. Los hombres llevaban zapatos sin tacón, adaptados a la posición normal del pie. Uno de ellos tenía joyas brillantes en el exterior del zapato. Los zapatos de su *partenaire* estaban totalmente recubiertos de joyas brillantes que debían de volver muy rígido el cuero, y sus tacones eran tan altos que los talones de la muchacha quedaban al menos siete centímetros por encima de la planta del pie, donde cargaba con ímpetu todo su peso una y otra vez. De solo imaginar mis pies en esos zapatos, me encogí y estremecí, como la sirenita al caminar sobre cuchillos.

La pregunta se ha hecho antes, pero aún no he obtenido una respuesta que me satisfaga: ¿por qué se estropean los pies las mujeres y los hombres no?

No hay que dar un paso muy largo hasta la China, donde las mujeres rompían los huesos de los pies de sus hijas y les vendaban los dedos contra la planta para crear una pequeña bola inútil y dolorosa de carne, que apestaba al pus y el sudor atrapados en las vendas y los pliegues de la piel: el pie de loto, algo que era, se dice, sexualmente atractivo para los hombres y, por tanto, aumentaba la nubilidad y el valor social de la mujer.

Esa atracción me resulta comprensible como perversión. Una perversión de género. ¿A cuántas mujeres les atraerían unos pies masculinos deliberadamente deformados, encogidos y con olor a podrido?

De modo que ahí va de nuevo la pregunta. ¿Por qué? ¿Por qué lo hacemos nosotras y no lo hacen ellos?

Bueno, me pregunto: ¿alguna mujer china consideraba sexualmente atractivos los pies de loto de las demás mujeres?

Sin duda, tanto los hombres como las mujeres pueden hallar placer erótico en la crueldad y el sufrimiento. Una persona hace daño a otra para que una o las dos sientan una emoción sexual que no sentirían si ninguna de ellas pasara miedo o dolor. Por ejemplo, se rompe y venda el pie de una niña para formar un muñón putrefacto y luego se tiene una erección acariciando ese muñón putrefacto. Sadismo y masoquismo: una sexualidad que depende del dolor y la crueldad.

Permitir que el dolor o la crueldad despierten placer sexual tal vez sea mejor —se dice a menudo— que no sentir ningún placer sexual en absoluto. Yo no estoy tan segura. ¿Mejor para quién?

Quisiera creer que las mujeres chinas se miraban unas a otras los pies de loto con piedad y terror, que se estremecían y se echaban atrás cuando olían el hedor de las vendas, que los niños rompían a llorar cuando veían los pies de loto de sus madres. Los niños y las niñas. Pero ¿cómo puedo saberlo?

Puedo comprender por qué una madre «daría» a su hija pies de loto, por qué rompería los huesos y apretaría las vendas; no es difícil entender, imaginar las circunstancias que llevarían a una madre a convertir a su hija en «núbil», es decir, vendible, aceptable a ojos de su sociedad, mediante la tortura y la deformación.

El amor y la compasión, deformados, actúan con inmensa crueldad. ¿Con cuánta frecuencia los cristianos y los budistas han deformado de ese modo las enseñanzas de la compasión?

Y la moda ejerce un poder enorme, es una gran fuerza social, a la que quizá los hombres están aún más esclavizados que las mujeres que intentan complacerlos siguiéndola. Yo misma me he puesto algunos zapatos realmente disparatados con la intención de ser deseable, ser convencional, estar a la moda.

Pero que una mujer desee ver un pie de loto en su amiga, lo encuentre erótico, ¿puedo imaginármelo? Sí, puedo; pero no saco

nada en limpio. Lo erótico no es la totalidad de nuestro ser. Existe la piedad, existe el terror.

Miro los tacones afilados, rígidos y rutilantes que dejarán coja a la bailarina a los cincuenta años y me resultan perturbadores y fascinantes. Los zapatos chatos y brillantes de su *partenaire* no tienen gracia. Tal vez sus pasos de baile sean excitantes, pero sus zapatos no lo son. Y los pies de los bailarines de ballet ciertamente no son atractivos, embutidos en esas zapatillas blandas como grandes panecillos para perritos calientes. La fascinación incómoda solo se produce cuando las mujeres se ponen de puntillas y cargan todo el peso del cuerpo en los deditos, o se pavonean con sus tacones afilados, y sufren.

Por supuesto, se trata de una fascinación sexual, el erotismo lo explica todo... Aunque, vamos a ver, ¿lo hace?

Los pies descalzos me parecen sensuales: el arco flexible y potente, las complejas curvas y contracurvas del pie descalzo del bailarín o la bailarina.

Los pies calzados no me parecen eróticos. Tampoco los zapatos. No es mi fetiche, gracias. Lo fascinante para mí es la impresión del efecto que los zapatos producen en los pies de la bailarina. La fascinación no es erótica, sino física. Es corporal, social, ética. Es dolorosa. Me preocupa.

Y no consigo librarme de la preocupación, porque la sociedad a la que pertenezco niega que el hecho sea preocupante. La sociedad dice que está bien, no hay nada de malo en ello, los pies de las mujeres pueden torturarse y deformarse en aras de la moda y las convenciones, en aras del erotismo, en aras de la nubilidad, en aras del dinero. Y todos decimos que sí, por supuesto, claro, está muy bien. Solo una parte de mí, los nerviecitos de los dedos de los pies que se me torcieron por culpa de los disparatados zapatos que llevé de joven, algunos músculos del empeine, algún tendón del talón, todos esos pedacitos de mi cuerpo dicen: No no no no. No está bien. Está muy mal.

Y como mis propios nervios y músculos y tendones responden, no puedo apartar la vista de los tacones afilados de la bailarina. Se me clavan.

Nuestra mente, al negar nuestra crueldad, queda atrapada en ella. La reconocemos con el cuerpo, y así quizá identifiquemos cómo se le puede poner fin. Fin a la fascinación, fin a la obediencia, comienzo de la libertad. Hay que dar un paso hacia adelante. ¿Descalzos?

Perros, gatos y bailarines

Algunas ideas sobre la belleza

Una primera versión de este artículo se publicó en 1992 en la sección «Reflections» de la revista Allure, donde le pusieron el título de «El extraño interior». He retocado bastantes cosas desde entonces.

Los perros ignoran su propio aspecto. Ni siquiera saben qué tamaño tienen. Sin duda es nuestra culpa, por haberlos cruzado hasta obtener formas y tamaños tan raros. La perra salchicha de mi hermano, con su altura de veinte centímetros, sería capaz de atacar a un gran danés convencida de que podría hacerlo trizas. Cuando un perro pequeño le ataca las patas a uno grande, a menudo el segundo se queda quieto con cara de confusión: «¿Debería comérmelo? ¿Me comerá él a mí? Yo soy más grande, ¿no?». Pero después viene un gran danés e intenta sentarse en tu regazo y te aplasta, bajo la impresión de que es un peekapoo.

Mis hijos salían corriendo al ver a un simpático lebrél escocés llamado Teddy, porque Teddy se alegraba tanto de verlos que sacudía su cola de látigo con tanta fuerza que los tiraba al suelo. Los perros no se dan cuenta cuando ponen las patas en la tarta. No saben dónde empiezan y terminan.

Los gatos saben exactamente dónde empiezan y terminan. Cuando salen lentamente por la puerta que les sostienes abierta, y hacen una pausa, dejando el rabo unos pocos centímetros dentro, lo saben. Saben que debes seguir sosteniéndoles la puerta. Por eso dejan dentro el rabo. Es la manera que tienen de mantener una relación afectiva.

Los gatos caseros saben que son pequeños y que el tamaño tiene importancia. Cuando un gato se cruza con un perro

amenazante y no puede efectuar un escape vertical ni horizontal, de repente triplica su tamaño, inflándose para convertirse en una especie de extraño pez globo peludo, y es posible que dé resultado, porque una vez más el perro se confunde: «Pensé que eso era un gato. ¿No soy más grande que los gatos? ¿Me va a comer?».

Una vez me crucé con un objeto negro enorme, semejante a un globo, que levitaba sobre la acera soltando un horrible gruñido lastimero. Tuve miedo de que fuese a comerme. Cuando llegamos a la escalera de casa empezó a desinflarse y se apoyó contra una de mis piernas, y entonces reconocí a Leonard, mi gato; se había asustado por algo que había visto enfrente.

Los gatos son conscientes de su apariencia. Incluso cuando se sientan para lavarse en esa posición ridícula, con una pata detrás de la oreja opuesta, saben de qué se está riendo uno. Simplemente deciden no darse por aludidos. Hace tiempo conocí a un par de gatos persas; el negro siempre se echaba en el sofá sobre un cojín blanco, y el blanco en el cojín negro contiguo. No era solo que quisieran dejar pelo de gato allí donde mejor se viera, por más que los gatos siempre piensen en ello. Sabían dónde destacaban más. La señora que les proporcionaba los cojines los llamaba sus Gatos Decoradores.

Muchos humanos somos como los perros: la verdad es que no sabemos qué tamaño, qué forma, ni qué aspecto tenemos. El ejemplo más extremo de esta ignorancia debe de ser la gente que diseña los asientos para aviones. En el otro extremo, la gente con una conciencia más precisa y vívida de su propia apariencia deben de ser los bailarines y las bailarinas. Al fin y al cabo, el aspecto de los bailarines es idéntico a su actividad.

Supongo que lo mismo puede decirse de los modelos, pero de un modo muy restringido: en el modelaje, lo único que importa es la apariencia *ante la cámara*. Es algo muy diferente a habitar el propio cuerpo como lo hace un bailarín. Los actores tienen que tomar muy en cuenta su persona y aprender a ser conscientes de lo que hacen y expresan sus cuerpos y caras, pero en su oficio emplean palabras, y las palabras son grandes creadoras de ilusiones. Una bailarina no puede tejerse esa pantalla de palabras a su alrededor. Para dar

forma a su arte, una bailarina solo cuenta con la apariencia, la postura y el movimiento.

Los bailarines que he conocido no se hacen ilusiones ni se confunden en cuanto al espacio que ocupan. Se lastiman mucho —la danza es mortal para los pies y bastante dañina para las articulaciones—, pero nunca meten un pie en la tarta. En un ensayo vi a un joven de la compañía inclinarse como un sauce alto para mirarse el tobillo: «Oh —dijo—, me he hecho mal en este cuerpo casi ideal». Me pareció enternecedor y gracioso, pero además era cierto: su cuerpo era casi ideal. El sabía que lo era y en qué parte no lo era. Lo conservaba tan cerca del ideal como podía, porque su cuerpo era su instrumento, su medio, su manera de ganarse la vida y aquello con lo que creaba arte. Lo habitaba tan plenamente como un niño, pero con mucha mayor conciencia. Y era feliz con ello.

Eso me gusta de los bailarines. Son mucho más felices que quienes hacen dieta y ejercicio. Muchos tipos salen a correr por mi calle, pum pum pum, con cara de enfado, los ojos vidriosos que no ven nada, los audífonos en los oídos; si hubiera una tarta en la acera, pasarían por encima con sus extrañas zapatillas de colorines. Las mujeres hablan sin cesar de cuánto peso perdieron la semana pasada, cuánto peso les queda por perder. Si vieran una tarta, pegarían un grito. Si tu cuerpo no es perfecto, castígalo. «A quien quiera celeste, que le cueste» y todo ese rollo. La perfección es lo «delgado» y «tirante» y «firme», como un atleta masculino de veinte años, una gimnasta femenina de doce. ¿Qué clase de cuerpo sería ese en un hombre de cincuenta o una mujer de cualquier edad? ¿«Perfecto»? ¿Qué es perfecto? Un gato negro en un cojín blanco, un gato blanco en uno negro... Una mujer blanda y tostada con un vestido estampado... Hay muchas maneras de ser perfecto, y ni una sola se alcanza a través del castigo.

Todas las culturas tienen un ideal de belleza humana, en especial de belleza femenina. Es increíble lo severos que son algunos de ellos. Un antropólogo me contó una vez que, entre los inuit con los que había estado, se consideraba que una mujer era un primor si se le podía apoyar una regla sobre los pómulos sin que esta le tocara la

nariz. En ese caso, la belleza equivale a unos pómulos muy prominentes y una nariz muy chata. El criterio de belleza más horrible con el que me he topado es el del pie vendado de los chinos: los pies atrofiados y mutilados para que midieran menos de diez centímetros aumentaban el atractivo de una muchacha y por ende su valor monetario. Un caso serio de «a quien quiera celeste, que le cueste».

Pero todo es serio. Lo sabe cualquiera que haya trabajado ocho horas al día con unos tacones de siete centímetros y medio. O pienso en mis días de estudiante de secundaria, allá por los años cuarenta: las chicas blancas se maltrataban el cabello con químicos y calor para que se les rizara, y las chicas negras se lo planchaban con químicos y calor para que no se les rizara. Todavía no se había inventado la permanente casera y muchas jovencitas no tenían dinero para pagarse aquellos tratamientos tan costosos, de modo que se sentían desdichadas por ir en contra de las reglas, las reglas de la belleza.

La belleza siempre tiene reglas. Es un juego. Me molesta el juego de la belleza cuando veo que lo controla gente que gana fortunas sin preocuparse por los daños que causa a terceros. Lo odio cuando veo que provoca tanto malestar que la gente se mata de hambre y se deforma y se envenena. Buena parte del tiempo yo misma me pliego al juego en muy pequeña medida, al comprarme un nuevo lápiz de labios, al sentirme contenta con una blusa de seda nueva. No me volverá hermosa, pero es hermosa en sí misma, y me gusta llevarla puesta.

La gente se adorna desde que es gente. Flores en el pelo, tatuajes en la cara, sombra en los párpados, blusas de seda bonitas: cosas que te suben el ánimo. Cosas que te favorecen. Como le favorece a un gato negro un cojín blanco... Esa es la parte divertida del juego.

Una de las reglas del juego, en casi todos los tiempos y lugares, es que solo los jóvenes son hermosos. El ideal de belleza es siempre un ideal juvenil. En parte, es simple realismo. Los jóvenes *son* hermosos. Todos ellos. Cuanto más vieja me hago, más claramente lo veo y lo disfruto.

Pero afrontar el espejo resulta cada vez más difícil. ¿Quién es esa anciana? ¿Dónde tiene la *cintura*? Me he resignado, más o menos, a perder el cabello oscuro y cambiarlo por esta pelusa lacia y gris, pero ¿he de perder también eso y quedarme solo con el cuero cabelludo rosado? Ya basta, caray. ¿Esto es un lunar nuevo o me estoy convirtiendo en un caballo pinto? ¿Hasta dónde puede ensancharse un nudillo sin convertirse en una rodilla? No quiero ver, no quiero saber.

Y, sin embargo, miro a los hombres y mujeres de mi edad, o más viejos, y sus cráneos y nudillos y manchas y protuberancias, aunque variados e interesantes, no inciden en lo que pienso de ellos. Algunas de esas personas me parecen muy hermosas, otras no. En el caso de la gente mayor, la belleza no viene gratis con las hormonas, como en los jóvenes. Tiene que ver con los huesos. Tiene que ver con quién es esa persona. Con creciente claridad, tiene que ver con aquello que las caras y los cuerpos nudosos traslucen. Sé qué es lo que más me preocupa cuando me miro en el espejo y veo a la mujer mayor sin cintura. No es el hecho de haber perdido la belleza: nunca tuve suficiente como para obsesionarme con ello. El problema es que esa mujer no se parece a mí. No es quien yo pensaba que era.

Mi madre me contó una vez que, mientras caminaba por una calle de San Francisco, vio que se le acercaba una mujer rubia con un abrigo igual que el suyo. Con gran asombro, cayó en la cuenta de que se estaba viendo en un escaparate espejado. Pero ella no era rubia, ¡era pelirroja! El cabello se le había ido aclarando con el tiempo, pero ella siempre se había concebido a sí misma, se había visto como pelirroja... Hasta que se enfrentó con un cambio que, por un momento, la convirtió en una desconocida ante sus propios ojos.

Tal vez somos como los perros: la verdad es que no sabemos dónde empezamos y terminamos. En el espacio, sí; en el tiempo, no.

Se supone que todas las niñas (los medios de comunicación lo suponen, en todo caso) están impacientes por alcanzar la pubertad y ponerse «sujetadores de entrenamiento» cuando aún no hay gran cosa que entrenar, pero permítaseme hablar por las que temen los cambios que provoca la adolescencia en sus cuerpos y se

avergüenzan al respecto. Recuerdo que yo procuraba sentirme a gusto con los nuevos sentimientos pesados y extraños, los dolores menstruales, el pelo que salía donde antes no había pelo, las zonas adiposas acumuladas en zonas antes delgadas. Se suponía que eran cosas buenas, porque significaban que me estaba haciendo Mujer. Y mi madre intentaba ayudarme. Pero las dos éramos tímidas, y quizá teníamos miedo. Hacerse mujer es una cosa seria, y no siempre de las buenas.

Cuando tenía trece y catorce años, me sentía como un galgo atrapado de repente dentro de un enorme y abultado san bernardo. Me pregunto si los chicos sienten a veces algo parecido cuando crecen. Siempre se les está diciendo que deben ponerse grandes y fuertes, pero creo que muchos echan de menos el ser pequeños y ágiles. Es muy fácil vivir en un cuerpo de niño. En un cuerpo de adulto, no tanto. El cambio es duro. Y es un cambio tan extraordinario que no es de extrañar que muchos adolescentes no sepan quiénes son. Se miran en el espejo. ¿Ese soy yo? ¿Yo quién soy?

Y después vuelve a pasar, cuando se cumplen sesenta o setenta años.

Los perros y los gatos son más listos que nosotros. Se miran en el espejo, una vez, cuando son un gatito o un cachorro. Se ponen como locos y salen corriendo en busca del gatito o del cachorro que está detrás del cristal..., y después lo pillan. Es un truco. Una falsedad. Y nunca más vuelven a mirar. Mi gato me mira a los ojos en el espejo, pero nunca se mira los propios.

Quien soy forma parte sin duda del aspecto que tengo, y viceversa. Quiero saber dónde empiezo y termino, qué talla tengo y qué cosas me quedan bien. Los que dicen que el cuerpo no tiene importancia me dejan de piedra. ¿Cómo pueden creerse semejante memez? No quiero ser un cerebro incorpóreo flotando en un bote de cristal en una película de ciencia ficción, y no creo que nunca vaya a ser un espíritu incorpóreo flotando por ahí en el éter. No estoy «en» este cuerpo, *soy* este cuerpo. Con cintura o sin ella.

No obstante, hay algo en mí que no cambia, ni ha cambiado, a lo largo de todas las transformaciones notables, excitantes,

alarmantes y decepcionantes que ha sufrido mi cuerpo. Hay una persona que no es solo el aspecto que tiene, y para encontrarla y reconocerla debo atravesar la superficie, mirar dentro, mirar en profundidad. No solo en el espacio, sino en el tiempo.

No estoy perdida hasta que pierda la memoria.

Existe la belleza ideal de la juventud y la salud, que nunca cambia realmente y es siempre verdadera. Existe la belleza ideal de las estrellas de cine y las modelos publicitarias, el ideal propuesto por el juego de la belleza, cuyas reglas cambian con el tiempo y de un lugar a otro, y que nunca es por completo verdadero. Y existe una belleza ideal más difícil de definir y comprender, porque reside no solo en el cuerpo sino allí donde el cuerpo y el espíritu se encuentran y se definen mutuamente. Y no sé si tiene alguna regla.

Una forma en que puedo intentar describir ese tipo de belleza es pensar en cómo nos imaginamos a la gente en el cielo. No me refiero literalmente a un Cielo prometido por una religión como un artículo de fe; me refiero solo a la ilusión, el anhelo que tenemos de volver a encontrarnos con nuestros seres queridos. Imaginemos que «el círculo está intacto» y volvemos a verlos «en esa costa hermosa». ¿Qué aspecto tienen?

Se ha hablado del tema durante mucho tiempo. Según una teoría que conozco, en el cielo todo el mundo tiene treinta y tres años. Si eso incluye a quienes mueren siendo bebés, supongo que crecen a toda prisa del otro lado. Y si mueren a los ochenta y tres años, ¿tienen que olvidarse de todo lo que aprendieron durante los últimos cincuenta? Es obvio que no podemos ponernos demasiado literales con estas imaginaciones. Si lo hacemos, chocamos con una verdad fría y antigua: no podemos llevarnos nada.

Pero aquí se oculta una pregunta verdadera: ¿cómo recordamos, cómo *vemos* a un ser querido muerto?

Mi madre murió a los ochenta y tres años, de cáncer, con fuertes dolores y el bazo tan hinchado que le deformaba el cuerpo. ¿Es esa la persona que veo cuando pienso en ella? A veces. Ojalá no fuera así. Es una imagen cierta, pero que desdibuja, oscurece una imagen más verdadera aún. Es un recuerdo entre cincuenta años de

recuerdos de mi madre. Es el último en el tiempo. Por debajo, por detrás, hay una imagen más honda, compleja, siempre distinta, producto de la imaginación, los rumores, las fotografías, el recuerdo. Veo a una niñita pelirroja en las montañas de Colorado, a una universitaria delicada y con expresión triste, a una madre joven, amable y sonriente, a una intelectual brillante, a una seductora sin par, a una artista seria, a una cocinera espléndida; la veo meciéndose, podando, escribiendo, riéndose; veo sus pulseras color turquesa contra su brazo delicado y pecoso; veo, por un momento, todo ello al mismo tiempo y distingo lo que ningún espejo puede reflejar, el espíritu que destella a través de los años, hermoso.

Eso debe de ser lo que ven y pintan los grandes artistas. Por eso ha de ser que las caras cansadas y sin edad de los retratos de Rembrandt nos dan tanto placer: nos muestran la belleza no de la piel, sino de toda una vida. En el álbum fotográfico de Brian Lanker *I Dream a World*, una cara arrugada tras otra nos dice que envejecer puede valer la pena si nos da tiempo a forjar un alma. No todos nuestros bailes se bailan con el cuerpo. Los grandes bailarines lo saben, y cuando saltan, nuestras almas saltan con ellos: alzamos el vuelo, somos libres. También los poetas conocen este tipo de baile. Ya lo decía Yeats:

Oh, castaño en flor, ser de raíces enormes,
¿has de ser tú la cepa, las flores o las hojas?
Oh, cuerpo acunado, mirada luminosa,
¿no serán baile y bailarín la misma cosa?

Hechos y/o/más ficción

En 1998 los editores de la interesante revista de crítica literaria Paradoxa me invitaron a colaborar en un número acerca del «futuro de la narración», y este fue el resultado. He corregido y retocado cosillas aquí y allá.

En otros tiempos, cuando dividíamos la narración en secular y sagrada, la facticidad y la invención se consideraban propiedades de la primera, y la Verdad una cualidad de la segunda. Con el declive de una opinión consensuada sobre la Verdad, la diferencia entre lo fáctico y la ficción fue cobrando más importancia y dimos en dividir la narración en ficticia y no ficticia.

Esta división, que mantienen los editores, bibliotecarios, libreros, maestros y la mayoría de los escritores, me parece fundamental para mi propia concepción de la narración y sus usos. El archivo informático que tengo abierto en este momento se llama «No ficción en curso», y se distingue del archivo «Ficción en curso». Pero, quizá como parte del desdibujamiento posmoderno de fronteras, algunos archivos se están mezclando; hay mucha ficción que parece estar metiéndose en el terreno de ciertos tipos de no ficción. Me gusta la transgresión de géneros, pero puede que ahora se trate de algo más que de géneros. Para empezar a pensar en ello me remito, como de costumbre, al *Oxford English Dictionary*:

FICCIÓN

[1,2: usos obsoletos]

3.a. El acto de «fingir» o inventar incidentes, entidades, estados de cosas y demás de carácter imaginario, bien con el propósito de engañar o no. [...]
Bacon, 1605: «... una afinidad tan grande supone ficción y creencia». [...]

3. b. Aquello que se inventa con la imaginación; entidad, suceso o estado de cosas fingido; invención por oposición a los hechos. [Primer registro: 1398].

4. La clase de literatura que se ocupa de la narración de sucesos imaginarios y el retrato de personajes imaginarios; composición ficticia. En la actualidad, se refiere por lo general a las novelas y los relatos en prosa en su conjunto; composición de las obras de esta clase. [Primer registro: 1599].

(Las definiciones que siguen, de la 5 en adelante, atañen a los usos no literarios y despectivos de la palabra: falsedad deliberada, bulos, cuentos chinos y demás).

En cuanto al vocablo «no ficción», no figura en el OED. Es probable que lo encontrara si me remitiera a un diccionario norteamericano contemporáneo, pero como no tengo ninguno a mano y creo que el diccionario de sinónimos de mi Macintosh es una buena fuente sobre el uso actual, le he pedido sinónimos y antónimos de «ficción». Me ofrece «cuento» como sinónimo principal, luego «irrealidad» y a continuación «drama, fantasía, mito, novela, romance, leyenda, relato». Todos estos sinónimos, salvo «irrealidad», tienen que ver con el uso literario de la palabra.

El principal antónimo es «realidad», luego «autenticidad, biografía, certeza, circunstancia, suceso, cara [¿?], hecho, genuinidad, ocasión, historia, existencia, materialidad». Solo dos de los antónimos remiten a la literatura: «historia» y «biografía».

Los antónimos no incluyen «no ficción», un término que creía bastante común en nuestros días. Busco «no ficción» en el diccionario de sinónimos. Se limita a darme lo que llama una «palabra semejante»: «ficción».

¿Me está diciendo mi Macintosh que las palabras «no ficción» y «ficción» tienen significados tan parecidos que pueden usarse de manera indistinta?

A lo mejor es eso lo que está ocurriendo.

Se ha dicho y escrito mucho sobre ese desdibujamiento de definiciones y esa mezcla de modalidades, aunque no sé de ningún estudio metódico y erudito. Casi todo lo que he leído al respecto lo redactaron escritores de no ficción que defienden el uso de técnicas

y licencias que se consideran relacionadas en sentido propio o estricto con la ficción. Sus argumentos incluyen los siguientes: dado que la exactitud total es imposible, la invención es inevitable en un relato supuestamente fáctico; dado que dos personas no perciben un mismo suceso del mismo modo, la realidad siempre está puesta en tela de juicio; la licencia artística puede ser una forma más alta de autenticidad que la mera exactitud; y (¿por lo tanto?, ¿en cualquier caso?) los escritores están en su derecho de escribir una historia como les dé la gana.

La periodista Janet Malcolm, cuando el entrevistado Jeffrey Masson la demandó por atribuirle adrede citas falsas y difamatorias, defendió con esos argumentos su forma de hacer periodismo en un artículo en *The New Yorker*. Tal vez se inspiró en Truman Capote, que calificó su libro *A sangre fría* (publicado también en *The New Yorker*) de «novela de no ficción», al parecer para elevarlo sobre el mero reportaje y, de paso, para defenderse de las acusaciones de que se había tomado unas cuantas licencias ante los hechos. Algunos escritores de no ficción defienden enérgicamente el uso de elementos inventados en sus obras. Otros lo dan por supuesto y se sorprenden ante las objeciones.

He oído decir que la «escritura naturalista» suele incluir gran cantidad de cosas inventadas y que algunos escritores naturalistas conocidos admiten sin rebozo que crean observaciones y relatan experiencias que no han ocurrido. Pero la principal vía de entrada de la ficción en la no ficción parece ser la escritura autobiográfica: las memorias o el «ensayo personal». Dos citas pertinentes de reseñistas (agradezco a Sara Jameson por enviármelas): W. S. Di Piero, en *The New York Times Book Review*, el 8 de marzo de 1998:

Recordar es un acto de la imaginación. Cualquier relato de nuestra experiencia es una reinención del yo. Aun cuando creamos que estamos relatando exactamente los sucesos, lugares y personas del pasado, en la secuencia correspondiente, estamos teatralizando el yo y su mundo.

La expresión «reinención del yo» me parece interesante. ¿Quién realizó la invención original? ¿Ha de entenderse que existe una autoinvención eterna, cuya relación con la experiencia o la realidad no tiene importancia? La palabra «teatralizando» también es interesante; lejos de ser una palabra neutra, *teatral* tiene connotaciones de exageración y falsedad emocional.

En el mismo número, Paul Levy escribió: «Todos los autobiógrafos tienen problemas al hacer aparecer la verdad. Mi propia estrategia consiste en considerar el acto de escribir sobre mí mismo una ficción involuntaria».

«Hacer aparecer» suena como «teatralizar»: la autobiografía como prestidigitación, conejitos sacados de una chistera. La expresión «ficción involuntaria» no solo exime de responsabilidad al escritor, sino que presenta la irresponsabilidad como una estrategia. Sin duda, este enfoque podría hacer que un autobiógrafo eludiera las dificultades que enfrentan los escritores que no están dispuestos a considerar su arte un producto de la distracción.

Un argumento conexo concierne a la objetividad, la famosa piedra angular del método científico, que hoy en día muchos científicos consideran ilusoria como criterio realista incluso del informe fáctico más meticuloso que pueda hacerse sobre una experiencia u observación. Las feministas añaden que, como ideal, es en muchos sentidos indeseable.

Por lo general, los antropólogos admiten que las observaciones etnográficas en las que se omite al observador contienen una parte importante de falsificación. Hoy en día la etnografía está llena de incertidumbres, elipsis y mecanismos autorreferenciales posmodernos, a veces hasta el punto de que parece versar menos sobre el comportamiento de los nativos que sobre el alma del etnógrafo. El libro de Claude Lévi-Strauss *Tristes Tropiques*, el clásico fundador de su género, da muestras del valor que puede tener este método sutil y arriesgado cuando lo emplea una subjetividad indagadora y penetrante.

Al escribir este ensayo he incluido de manera consciente mis reacciones y preferencias subjetivas como parte del proceso, sin atribuirme objetividad ni autoridad algunas. Huelga decir que no fue

así como me enseñaron a escribir en Harvard en los años cuarenta del siglo xx. Con todo, me parece muy apropiado para lo que estoy haciendo, que es mayormente especular y opinar (lo mismo que se hacía en las monografías redactadas con autoridad y supuestamente desprovistas de ego que se escribían en Harvard en los años cuarenta).

Sin embargo, si fuese una reportera encargada de describir un suceso del que hubiera sido testigo, si estuviera escribiendo una biografía o una autobiografía, ¿no podría atribuirme una autoridad genuina, basada no solo en mis conocimientos (investigación), percepciones y exhaustividad, sino también en mis esfuerzos denodados por ser objetiva?

Cuando los científicos salen a decir que *no pueden* alcanzar la objetividad y los historiadores hacen otro tanto, la moral puede venirse abajo. La objetividad era también un ideal para los periodistas. Si los científicos la abandonan, ¿por qué debería intentar conseguirla un pobre gacetillero que trabaja media jornada para un periodicocho local administrado por una corporación extranjera?

No obstante, la mayoría de los periodistas respetan el ideal del reportaje objetivo, aun cuando traten cuestiones sumamente subjetivas. Ningún periodista de raza admitiría que alguien que hace o sufre —de manera intencional o no— algo que la sitúa en el ojo público tiene derecho a la privacidad. Pero en la práctica los periodistas respetan la privacidad al describir actos y palabras objetivas, dejando que los motivos, ideas y sentimientos subjetivos se deduzcan de la descripción; dejando aparte los tabloides, casi todos los periodistas actúan así. El periodismo serio se distingue por no disfrazar la especulación con hechos.

Aunque quizá hayan abandonado la pretensión de objetividad, los libros de historia y las biografías serias se definen del mismo modo. Tan pronto como el escritor nos cuenta lo que Napoleón murmuró al oído de Josefina en la cama y cómo el corazón de esta última empezó a palpar, sabemos que nos encontramos más cerca de la tierra de Oz que de París.

Muchos lectores, por supuesto, prefieren Oz a París. Leen porque les atrae el relato, y no les importa que este sea erróneo o

que los personajes parodien las figuras históricas en las que están basados.

¿Por qué, entonces, leen un libro de historia en lugar de una novela? ¿Será que desconfían de las novelas por ser algo «inventado», mientras que las narraciones que se autodenominan historia o biografía, aun siendo deshonestas, les parecen «reales»?

Un sesgo como este, que representa una clase de moralismo puritano muy extendido en las mentes norteamericanas, aparece en numerosos e improbables lugares. Oigo un retintín de ese absolutismo en las dos citas de *The New York Times Book Review* reproducidas más arriba, con su insistencia en la «teatralidad» y el «hacer aparecer». No se puede contar toda la verdad; ninguna otra cosa es aceptable; por lo tanto, se finge.

Pero también es posible que muchos lectores norteamericanos, o la mayoría de ellos, sean realmente indiferentes a la distinción entre ficción y no ficción. Esas categorías significan poco y nada en las culturas preliterarias, y aun hoy, cuando la palabra escrita es la palabra que cuenta y lo es con creces, porque cada vez nos comunicamos más por medios electrónicos, quizá en general no se considera que tengan mucha importancia intelectual o ética.

Esta percepción puede estar vinculada con la creciente electrificación de la escritura. A medida que la escritura se vuelve cada vez más electrónica, sin duda cambian sus categorías y géneros. Hasta la fecha, la nueva tecnología ha influido en la ficción solo al abrir para el novelista el jardín de senderos que se bifurcan accesible a través del hipertexto. La ficción genuinamente interactiva, en la que el lector controlaría el texto tanto como el escritor, sigue siendo una exageración o una promesa (o, para algunos, una amenaza). En cuanto a la no ficción, la escasa preocupación por la exactitud y la comprobación de datos, así como una amplia tolerancia de los rumores y la opinión, caracterizan al parecer buena parte de lo que pasa por información en Internet. La naturaleza transitoria de las comunicaciones de la Red alienta una libertad parecida a la de las conversaciones privadas. Las habladurías, el cotilleo, la grandilocuencia, las citas sin contrastar y las respuestas insolentes corren libremente por el ciberespacio,

reduciendo las habilidades y/o los filtros que se consideraban necesarios para escribir ficción y textos basados en los hechos. El carácter cuasioral, seudónimo y transitorio de la escritura electrónica alienta a abdicar con facilidad de la responsabilidad que corresponde a la letra impresa. Pero puede que esa responsabilidad esté realmente fuera de lugar en la Red. Una nueva forma de escritura debe desarrollar su estética y ética propias. Eso está por venir. En este ensayo hablo de la letra impresa, cuya esencia es dar a la escritura una permanencia reproducible. En términos humanos, toda muestra de permanencia supone responsabilidad.

Una agrupación a la que pertenezco y que todos los años concede galardones a los escritores recibió hace poco una carta solicitando que se dividiera el premio de no ficción en dos: uno para la no ficción histórica y otro para la no ficción creativa. Nunca había oído el primer término; el segundo me resultaba familiar.

Hoy en día, hay talleres literarios y programas de estudios en todo el país que ofrecen cursos de «no ficción creativa». En esos programas (o en cualquier otra parte) rara vez, si acaso, se enseña el arte de la narración científica, histórica y biográfica. La autobiografía, en cambio, se ha vuelto cada vez más popular en los cursos de escritura. Puede enseñarse a escribir un diario o a utilizar la escritura como expresión terapéutica. Cuando se tienen objetivos más literarios, la autobiografía se llama no ficción creativa, ensayo personal y memorias.

Antes, el escritor de memorias —como el biógrafo, etnógrafo o periodista responsables— describía lo que hacían y decían los demás, dejando implícito lo que pudieran haber sentido y pensado para que lo infiriera el lector, o presentándolo como una especulación propia del autor. El autobiógrafo limitaba su relato a su propio recuerdo de la cara que puso el tío Fred al comerse una arandela, lo que le oyó decir al tragar y lo que pensó el escritor en su momento. Las únicas sensaciones y emociones descritas eran las propias.

Según los que defienden el uso de técnicas y elementos ficticios en la no ficción, el escritor de memorias está autorizado a contarnos

cómo, mientras tragaba, Fred recordó vívidamente el sabor ligeramente aceitoso de la primera arandela que había comido en su vida, cincuenta años atrás, en Indiana, así como la sensación agridulce del recuerdo.

Muchos escritores y lectores de no ficción creativa sostienen que tal atribución de pensamientos o sentimientos interiores es legítima, si esta se basa en un conocimiento de la personalidad de Fred. No redundaría en perjuicio de Fred (que murió en 1980, por un empacho de arandelas) ni en perjuicio del lector, que con toda seguridad solo conoce a Fred a través de la narración, del mismo modo en que lo haría si fuese un personaje de novela.

Pero ¿quién puede certificar que el escritor tiene un conocimiento exacto, imparcial y fiable de la personalidad de su tío? Tal vez su tía, aunque es poco probable que tengamos la oportunidad de consultarla. A mi entender, la responsabilidad del memorialista es exactamente la misma que la del etnógrafo: no la de aspirar a la objetividad, pero tampoco la de querer hablar por nadie más que él mismo. Atribuirse la capacidad de contar lo que pensó o sintió un tercero es, a mi juicio, apropiarse de una voz: una falta de respeto extrema. El lector que acepte la táctica será cómplice de esa falta.

Desde luego, los personajes «cobran vida» en una narración ficticia o fáctica, «parecen reales», no solo al mostrarse sus acciones y palabras, sino también mediante la selección, supresión, ordenamiento e interpretación que se haga de ese material. Creo que a ello se refiere Di Piero, citado más arriba, con aquello de que «recordar es un acto de la imaginación». (Puede que a eso mismo se refiriera Genly Ai, en mi novela *La mano izquierda de la oscuridad*, al decir que «la verdad nace de la imaginación^[Z]»; pero Genly, por supuesto, no era real).

El argumento más convincente en favor de la invención en la no ficción sería, pues, el siguiente: así como la ficción presupone el ordenamiento, la manipulación y la interpretación de las cosas inventadas, la no ficción creativa presupone el ordenamiento, la manipulación y la interpretación de los sucesos reales. Un cuento es

una invención, unas memorias son una reinvencción, y la diferencia entre ambas cosas es insignificante.

Acepto los términos, pero la conclusión me incomoda.

No es que a muchos lectores no les importe si lo que leen es factual, inventado o una mezcla de las dos cosas, aunque obviamente lo ignoren. Les importa, en el sentido en que lo examinaba más arriba: los lectores norteamericanos tienden a apreciar lo factual por encima de lo inventado, la realidad por encima de la imaginación. Lo ficticio de la ficción les incomoda.

Tal vez por eso preguntan a los novelistas: «¿De dónde saca sus ideas?». La única respuesta honesta, desde luego, es: «Me las invento», pero esa no es la respuesta que esperan oír. Quieren fuentes concretas. Según mi experiencia, la mayoría de los lectores exageran enormemente la subordinación de la ficción a la investigación y la experiencia directa. Dan por supuesto que los personajes de un relato están «calcados» de algún conocido del autor, «basados» en una persona específica utilizada como «material», y creen que un relato o una novela van necesariamente precedidos de una «investigación».

(Esta última ilusión procede quizá de que la mayoría de los escritores necesitan redactar solicitudes para obtener subvenciones. No puedes decirles a los que ponen el dinero que no te hace falta pasar seis meses en la Biblioteca del Congreso investigando para escribir una novela. Llevas dibujando mapas de Glonggo desde los diez años, te has representado las curiosas costumbres y la estructura social de los glonggovianos desde los veinte, tienes la trama y los personajes de *Los señores del trueno de Glonggo* en la cabeza, y lo único que necesitas son seis meses para escribir la historia y un poco de mantequilla de cacahuete para sobrevivir. Pero las subvenciones no se otorgan para comprar mantequilla de cacahuete e inventarse historias. Se otorgan para hacer cosas serias, como investigar).

La idea de que los personajes de ficción son retratos de personas reales procede de la vanidad natural y la paranoia, y la alientan los delirios de grandeza de algunos escritores de ficción (para mí tú no eres otra cosa que material). Rastrear determinados

elementos de los grandes personajes novelescos (Jane Eyre, Natasha, la señora Dalloway) en los rasgos de algún conocido real del novelista puede ser un pasatiempo crítico-biográfico entretenido y a veces revelador. Pero sospecho que en esas búsquedas de la no ficción en la ficción se oculta un recelo de lo ficticio, una resistencia a admitir que los novelistas *se lo inventan*: que la ficción no es reproducción, sino invención.

Siendo tan sospechosa la invención, ¿por qué se la admite allí donde no pertenece?

Tal vez la insistencia en que la ficción no es «en realidad» inventada, sino que está tomada directamente de los hechos, ha provocado que las modalidades se confundan hasta tal punto que, como por contrapartida, se permite la entrada de los datos ficticios en la supuesta no ficción.

Nada surge de la nada. Las «ideas» del novelista provienen de alguna parte. La imagen delicadamente antipoética que propone el poeta Gary Snyder sobre la escritura es útil en este sentido. En el escritor entran cosas, cosas a montones, no las notas apuntadas en un cuaderno sino todo lo visto y oído y sentido a lo largo de todo el día todos los días, un montón de basura, desechos, hojas muertas, brotes de patatas, tallos de alcachofas, bosques, calles, cuartos en barriadas, cordilleras, voces, gritos, sueños, susurros, olores, golpes, ojos, pasos, gestos, el toque de una mano, un pitido en la noche, el ángulo de la luz proyectada sobre una pared en una habitación infantil, una aleta que surca las aguas residuales. Todo ello se acumula en el contenedor personal de fertilizante del poeta y allí se combina, recombina, cambia; se vuelve oscuro, pútrido, fecundo, hasta convertirse en humus. En esa mezcla cae una semilla, la tierra la alimenta con la riqueza que la compone, y algo crece. Pero lo que crece no es un tallo de alcachofa, un brote de patata, un gesto. Es algo nuevo, un todo nuevo. Es algo *inventado*.

Así es como yo concibo el proceso de utilizar los hechos, la experiencia y la memoria en los relatos de ficción.

Me parece que el proceso de utilizar los hechos, la experiencia y la memoria en los relatos de no ficción es completamente distinto.

En un libro de memorias, el tallo de alcachofa sigue siendo el mismo que era. La luz que se proyectaba de soslayo sobre la pared puede situarse y fecharse: la habitación de una casa en Berkeley en 1936. Esos recuerdos están en las inmediaciones de la mente del escritor. No se mezclaron con otras cosas, sino que se guardaron.

La memoria es un proceso activo e imperfecto. En ese proceso, los recuerdos se reconfiguran y se seleccionan, a menudo profundamente. Como las almas en el cielo, se salvan, pero a costa de cambios. Cuando llega el momento en que el escritor los inserta en un relato coherente, los seleccionará, acentuará, omitirá, interpretará y remodelará a fondo en aras de la claridad, la inteligibilidad, el ímpetu y otros fines de las artes narrativas.

Nada en ese proceso los convierte en ficticios. Siguen siendo, hasta donde puede saber el autor, recuerdos genuinos.

Pero si los hechos conservados en la memoria se alteran o se reordenan adrede, se convierten en recuerdos falsos. Si el tallo de alcachofa se convierte en una zinnia porque al escritor le parece más efectiva una zinnia desde un punto de vista estético, si la luz se proyecta de soslayo sobre la pared en 1944 porque esa fecha encaja de modo más conveniente en el relato, dejan de ser hechos o recuerdos de hechos. Pasan a ser elementos ficticios en un escrito que se autodenomina no ficción. Y cuando identifico o creo ver esos elementos en unas memorias, siento una intensa incomodidad.

A Tolstói le permito que me diga qué cosas pensó y sintió Napoleón porque, si bien su novela está repleta de hechos históricos bien corroborados, no es esa la razón por la que la leo. La leo por los valores propios de una novela, como obra de invención. Si determinados rasgos del tío Fred se meten en una narración en la que el autor lo llama primo Jim y lo pone a comer juntas, aceptaré sin desconfiar que se describa su sabor gomoso, porque se tratará de un cuento y entenderé que el primo Jim es un personaje de ficción. La desconfianza surge cuando no estoy del todo segura de qué estoy leyendo.

También puede surgir cuando hay un exceso de datos en una obra que se autodenomina ficción.

En una ocasión en que juzgaba un premio de novela, le comuniqué a uno de los miembros del jurado mis inquietudes sobre uno de los libros: ¿era de veras una novela? Parecía un puro relato sobre la infancia del autor, unas memorias sinceras, precisas y conmovedoras apenas disfrazadas con el cambio de unos pocos nombres. ¿Había forma de saberlo? «El autor lo llama novela —dijo mi amigo—, así que yo lo leo y lo juzgo como tal». El que reparte decide. Si el escritor lo llama no ficción, se lee como factual; si lo llama novela, se lee como ficción.

Lo intenté. No fui capaz. La ficción supone invención; la ficción es invención. No puedo leer como novela un libro sin nada inventado. No podría concederle un premio de novela a un libro que solo contiene hechos, como tampoco podría darle un premio de periodismo a *El señor de los anillos*.

Una verdadera novela, un relato completamente ficticio e imaginado, puede contener vastas cantidades de hechos sin por ello dejar de ser ficticio. La novela histórica y la ciencia ficción (que, dicho sea de paso, a menudo requiere investigación) pueden estar repletas de información fehaciente y útil sobre una era o un conjunto de saberes. La estrategia de cualquier género realista es situar personajes inventados en un marco de realidad reproducida: sapos imaginarios en jardines reales, por torcer las palabras de Marianne Moore. Toda ficción sirve a las generaciones posteriores como prueba descriptiva de su tiempo, lugar, sociedad; en términos de observación aguda y registro de las vidas comunes, muy poca etnografía puede rivalizar con la novela.

Pero lo contrario no es cierto. El historiador, biógrafo, antropólogo, autobiógrafo o naturalista tiene que utilizar jardines reales y *además* sapos reales. En ello reside su creatividad específica: no en inventar, sino en convertir la recalcitrante realidad en una narración, sin falsearla.

Todo escrito contiene un contrato implícito, que puede respetarse o romperse en la escritura, o en la lectura, o en la presentación del editor.

El primer contrato, el más frágil e intangible, lo firman el escritor y su conciencia, y dice más o menos así: en este texto procuraré contar una historia con arreglo a la verdad, usando los medios que considero más apropiados para la forma elegida, sea ficción o no ficción.

Luego viene un acuerdo más verificable entre el escritor y el lector, cuyos términos varían enormemente, en primer lugar, según la sofisticación de cada uno. Un lector experimentado podrá seguir a un escritor sofisticado por toda una galería de trucos e ilusiones con la perfecta confianza de que no se producirá ninguna traición estética. Para los lectores más ingenuos, en cambio, los términos del contrato dependen en gran medida de cómo el escritor —y su editor— presenten la obra: factual, imaginativa o una mezcla de ambas cosas.

El lector puede torcer los términos de ese contrato tanto como el escritor, al leer una novela como si fuese un informe sobre hechos reales, o un reportaje como si fuese pura invención.

Pese a la gran afinidad entre la ficción y las creencias, solo las personas muy inocentes se creen lo que les cuentan los novelistas. Pero puede que la desconfianza ante la no ficción sea el resultado de la experiencia. Demasiado a menudo una ha acabado decepcionada.

Y es que, si bien en una novela un enjambre de hechos no invalida en absoluto la invención del todo, cada elemento ficticio o incluso inexacto incluido en un relato que se ofrece como factual pone la totalidad en peligro. Hacer pasar una sola invención por un hecho es dañar la credibilidad del resto de la narración. Hacerlo sin parar es quitarle toda autenticidad.

El aforismo de Lincoln sobre engañar a la gente viene al caso, como de costumbre. El escritor que da informaciones poco exactas o presenta invenciones como datos objetivos, de manera consciente o no, está explotando la ignorancia del lector. Solo el lector informado tendrá consciencia de que se ha violado el contrato. Si le divierte lo suficiente, puede que reescriba el contrato en privado, leyendo la presunta no ficción como mera invención, como un bulo, una «ficción» según la quinta definición del OED.

Puede que los escritores estén reescribiendo el contrato en la actualidad. Tal vez toda la idea del contrato es completamente preposmoderna, y los lectores se avienen a aceptar los datos falsos en la no ficción con tanta calma como aceptan la información objetiva en la ficción.

Indudablemente, estamos tan embotados por el volumen de información inverificable recibido que admitimos los pseudohechos de forma más o menos equivalente a como admitimos los hechos. Y debido al mismo embotamiento solemos aceptar exageraciones de todo tipo: anuncios publicitarios, historias sobre celebridades, «filtraciones» políticas, declaraciones patrióticas y moralistas y así sucesivamente, leyéndolo todo sin que nos importe demasiado que el material sea increíble o que estén intentando manipularnos.

Si esta falta de distinción entre lo ficticio y lo factual es una tendencia general, quizá deberíamos celebrarla como una victoria de la creatividad sobre el objetivismo indiscriminado y poco imaginativo. Sin embargo, el hecho me preocupa, porque me parece que al no distinguir la invención de la mentira se pone en peligro la imaginación.

Cualquiera que sea el significado del vocablo «creativo», no creo que pueda aplicarse a la falsificación de datos y recuerdos, sea esta intencional o «inevitable».

La excelencia propia de la no ficción reside en la habilidad del escritor para observar, organizar, narrar e interpretar los hechos; habilidad que depende por completo de la imaginación, utilizada no para inventar, sino para conectar e iluminar observaciones.

Los escritores de narrativa de no ficción que «crean» hechos o introducen invenciones en aras de la conveniencia estética, las ilusiones, el consuelo espiritual, la cura psicológica, la venganza, las ganancias o cualquier otra cosa no están empleando la imaginación, sino traicionándola.

Premios y género

El siguiente texto se leyó en una conferencia y se repartió en forma de folleto en la Feria del Libro de Seattle en 1999.

En 1998 formé parte de un jurado de tres personas para juzgar un premio literario. De ciento cuatro novelas presentadas, elegimos a un ganador y cuatro finalistas, después de llegar al consenso con una facilidad y unanimidad poco usuales. Eramos tres mujeres, y todos los libros que elegimos habían sido escritos por mujeres. La mayor y más sabia de nosotras dijo: ¡Ay! Si un jurado compuesto por mujeres solo elige finalistas mujeres, la gente nos tildará de camarilla feminista, desestimarán las elecciones por prejuiciosas y el libro ganador saldrá perjudicado.

Dije yo: Pero si fuésemos hombres y eligiéramos solo libros escritos por hombres, nadie diría ni pío.

Es cierto, dijo la Mujer Sabia, pero queremos que la ganadora goce de credibilidad, y la única manera de que tres mujeres puedan conseguir credibilidad como jurado es nominando a hombres entre los finalistas.

Contra mis inclinaciones y mi voluntad, le di la razón. Y de este modo, dos mujeres que habrían debido estar entre los finalistas se vieron expulsadas y dos hombres cuyos libros estaban en el puesto seis y siete pasaron a formar parte de ese grupo.

Antes, los premios eran en esencia acontecimientos literarios. Aunque era cierto que un premio como el Pulitzer influía en las ventas de un libro, no se lo valoraba solo por ello. Desde el momento en que los departamentos de contabilidad secuestraron a

la mayoría de las editoriales, el aspecto financiero de un premio literario se ha vuelto cada vez más importante.

Hoy en día, los premios literarios tienen un peso enorme en términos de fama, dinero y permanencia en los estantes.

Pero solo algunos. Unos pocos premios son noticia y garantizan el éxito: la mayoría no. La decisión de qué premio inspirará titulares y cuál será ignorado parece ser casi totalmente arbitraria. Los medios de comunicación siguen las costumbres sin cuestionarlas. El Booker Prize tiene asegurada la histeria; no menos el PEN Western States Award la indiferencia.

La mayoría de los escritores que han sido miembros de jurados literarios coinciden en que a menudo los finalistas están tan parejos en calidad que la elección de un solo ganador es, una vez más, esencialmente arbitraria. Pero se pide un solo ganador, así que los jurados lo proporcionan. Luego, las editoriales sacan partido, las librerías adulan al ganador y las bibliotecas atesoran ejemplares de su libro en los estantes mientras los finalistas caen en el olvido.

Creo que la estructura competitiva con un solo ganador se adecúa a los eventos deportivos, pero no a la literatura; que el predominio cada vez más exagerado de los «grandes» premios de ficción es dañino, y que el sistema perpetúa inevitablemente el amiguismo, el favoritismo geográfico, el favoritismo de género y el síndrome de los grandes nombres.

De todos ellos, me fastidia especialmente el favoritismo de género. Se niega con tal frecuencia e indignación que llegué a preguntarme si me fastidiaba la nada misma. Decidí tratar de descubrir, pues, si mi impresión de que los hombres se llevaban la gran mayoría de los premios literarios tenía alguna base en los hechos. Para determinar mis hechos, limité mi estudio a la narrativa.

Si más hombres que mujeres publicaran narrativa, desde luego se justificaría un desequilibrio en favor de los ganadores masculinos. Así que, de entrada, recabé datos sobre los autores de novelas y colecciones de relatos publicadas en varios periodos entre 1996 y 1998. Mi tiempo era limitado, y mis métodos rudimentarios. Acaso las cifras (apenas unos mil escritores en total) no eran lo bastante elevadas como para considerarlas estadísticamente representativas.

Mi recuento de autores por género abarca solo unos cuatro años recientes, mientras que mis datos sobre los premios se remontan décadas. (Un estudio del género de los autores de ficción a lo largo del siglo xx sería un tema de tesis muy interesante). Mis fuentes fueron *Publishers Weekly* para la ficción general, *What Do I Read Next?* para las novelas de géneros literarios y *Hornbook* para los libros infantiles. Conté a los autores según su sexo, omitiendo colaboraciones y nombres cuyo sexo no fuese identificable. (Mis fuentes para la literatura de género identificaban los seudónimos. Existen rumores de que muchos hombres escriben novelas románticas bajo seudónimos femeninos, pero solo encontré un caso de transgénero: una escritora de novelas de misterio que utilizaba un nombre masculino).

GÉNERO DE LOS AUTORES

Resúmenes

(véanse los detalles de los recuentos y los premios más abajo).

Ficción general: 192 hombres, 167 mujeres: ligeramente más hombres que mujeres.

Literatura de género: 208 hombres, 250 mujeres: más mujeres que hombres.

Libro infantil y juvenil: 83 hombres, 161 mujeres: el doble de mujeres que de hombres.

Todos los géneros: 483 hombres, 578 mujeres: unas 5 mujeres por cada 4 hombres.

En la categoría de literatura de género, ochenta de los autores eran escritoras de novelas románticas; si se las supone equilibradas por los escritores de géneros literarios con predominancia masculina, como los deportes, la literatura bélica y la pornografía, de los que no tengo cifras, puede que se llegue a la paridad. En total, parecería que tantas mujeres como hombres —quizá un poco más mujeres que hombres— escriben y publican novelas y cuentos.

La proporción de género de los autores en ficción se acerca al 1 a 1.

Pasemos ahora al recuento del género de los autores y a la proporción de premios literarios. Lo ideal habría sido considerar a los finalistas y a los galardonados con segundos premios siempre que esa información estuviera disponible, pero dada la brevedad del tiempo que tuve para preparar esta ponencia, y la brevedad de la vida, consigno solo a los ganadores. (La información sobre la mayoría de los premios, incluidas las listas de finalistas, ganadores y a veces los miembros de los jurados, puede obtenerse en bibliotecas y en la Red).

Los años objeto de examen son aquellos en los que se ha otorgado cada premio hasta 1998: desde luego, la antigüedad de los diferentes galardones varía enormemente. El más antiguo es el Premio Nobel de Literatura.

No intenté averiguar la composición por género de los jurados de ninguno de los premios, aunque hay registro de muchos de ellos. Ojalá tuviera tiempo para investigar si los jurados estaban equilibrados o no en términos de género, si el equilibrio ha variado con el tiempo y si la composición en términos de género influye en las elecciones. Sería de suponer que los hombres tienden a elegir hombres y las mujeres, mujeres, pero, aun si existe un equilibrio moderado entre los hombres y mujeres de los jurados, las cifras no avalan esa suposición. Al parecer, hombres y mujeres tienden a elegir hombres.

La mayoría de los premios son otorgados por el presidente de un jurado o sus miembros, pero algunos galardones son votados por los lectores o (en el caso del Premio Nébulas) por los escritores del mismo género literario.

(En este contexto, quisiera señalar que los «premios para genios» de la Fundación MacArthur son nominados por «expertos» nombrados por la fundación, y los ganadores son elegidos por una junta nombrada por la fundación, una junta *siempre secreta* cuyos miembros son por lo tanto, en sentido estricto, irresponsables. En todos los premios para las artes de la Fundación MacArthur encuentro que la distribución de géneros está en razón de 3 a 1 —

tres hombres por cada mujer—, algo tan consistente que cabe suponer una política deliberada).

DISTRIBUCIÓN POR GÉNERO DE LOS PREMIOS LITERARIOS, HOMBRES FRENTE A MUJERES

(en orden de disparidad más extrema a mayor paridad).

- Premio Nobel de Literatura: 10 a 1
- Premio PEN/Faulkner de Ficción: 8 a 1
- Premio Edgar Grand Master (literatura de misterio): 7 a 1
- Premio Nacional de Ficción (Estados Unidos): 6 a 1
- Premio World Fantasy a los Logros de Toda una Vida: 6 a 1
- Premio Pulitzer de Literatura, desde 1943: 5 a 1
- Premio Edgar a la Mejor Novela (misterio), desde 1970: 5 a 1
- Premio Hugo (ciencia ficción, votado por lectores): 3 a 1
- Premio World Fantasy a la Mejor Novela: 3 a 1
- Premio Newbery (literatura juvenil): 3 a 1
- Premio Nébulas (ciencia ficción, votado por otros escritores): 2,4 a 1
- Premio Pulitzer de Literatura, hasta 1943: 2 a 1
- Premio Edgar a la Mejor Novela (misterio), hasta 1970: 2 a 1
- Premio Booker: 2 a 1

ALGUNAS OBSERVACIONES

Aunque el número de hombres y mujeres que escriben narrativa de calidad es casi idéntico, los «grandes» premios literarios, el Nobel, el Premio Nacional de Ficción, el Booker, el PEN y el Pulitzer,

se otorgan 5,5 veces a un hombre por cada vez que se otorgan a una mujer. En la literatura de género los promedios están en razón de 4 a 1, de manera que una mujer tendrá más posibilidades de ganar un premio si escribe narrativa de género.

Entre todos los premios que he computado, la razón es de 4,5 a 1: por cada mujer que gana un premio de narrativa, lo hacen cuatro hombres y medio; o, para evitar la incómoda idea de medio hombre, se podría decir que nueve hombres reciben un premio por cada dos mujeres que lo hacen.

Salvo por el Nobel, que distinguió a tres mujeres en los años noventa, no ha habido un aumento en la paridad de género de los premios citados a lo largo del siglo xx, y a veces se ha dado una drástica disminución. Dividí el Premio Pulitzer en antes y después de 1943 y el Premio Edgar a la Mejor Novela en antes y después de 1970 para mostrar los ejemplos más notables de este descenso. Tendría que haber habido un enorme cambio en la distribución de género de los autores, un gran incremento en el número de hombres que escriben narrativa en esos campos, para explicar o justificar el porcentaje de ganadores masculinos. No cuento con las cifras necesarias, pero tengo la impresión de que no ha habido semejante incremento; supongo que la razón de 1 a 1 entre hombres y mujeres que escriben narrativa ha sido bastante constante a lo largo del siglo xx.

En la literatura infantil, donde según mis cuentas aproximadas hay el doble de autoras que de autores, los hombres ganan el triple de premios.

Casi dos tercios de los escritores de misterio son mujeres, pero los hombres reciben casi el triple de premios y, desde 1970, el quíntuple.

La conclusión inevitable es que, se compongan de lectores, escritores o expertos, los jurados de los premios recompensan, debido a prejuicios conscientes o inconscientes, cuatro veces y media más a los hombres que a las mujeres.

La conclusión evitable es que los hombres escriben narrativa cuatro veces y media mejor que las mujeres. Esta conclusión parece ser aceptable para mucha gente, siempre y cuando no se la nombre.

Quienes no la consideramos aceptable debemos alzar la voz.

Es preciso cuestionar los prejuicios y avivar las conciencias de los jurados y los patrocinadores de los premios literarios. La perpetuación del prejuicio de género en los premios literarios debería ser combatida por escritores imparciales mediante discusiones como esta, mediante más y mejores investigaciones y mediante cartas de comentario y protesta dirigidas a los comités de premios, a las publicaciones literarias y a la prensa.

DETALLES DE RECuentOS Y PREMIOS

Este apéndice está dirigido a quienes disfruten de los detalles y deseen entender el funcionamiento del sistema que empleé para determinar el género de los autores y la paridad de género entre ellos, o quieran sugerir posibles mejoras, ampliaciones y actualizaciones, una labor que con mucho gusto le confiaría a quien quisiera ocuparse de ella... Además, he apuntado algunas notas y observaciones sobre diversos resultados y rarezas.

GÉNERO DE LOS AUTORES (NOVELAS Y COLECCIONES DE CUENTOS)
(HM indica la razón de hombres a mujeres)

Narrativa «de calidad»

Tapa dura^[8]: hombres 128, mujeres 98. Razón HM: 1,3 a 1
Cartoné: hombres 64, mujeres 69. Razón HM: casi paritaria

Literatura «de género»

Misterio: hombres 52, mujeres 72. Razón HM: 0,7 a 1

Novela romántica: hombres 0, mujeres 80. Razón HM: 0 a 1

Western: hombres 60, mujeres 22. Razón HM: 3 a 1

Fantasía: hombres 39, mujeres 40. Razón HM: casi paritaria

Ciencia ficción: hombres 57, mujeres 35. Razón HM: 1,6 a 1

Narrativa «juvenil»

Niños de 6 a 12 años: hombres 80, mujeres 117. Razón HM: 0,7 a 1

Adolescentes: hombres 23, mujeres 44. Razón HM: 1 a 2

RESUMEN

Narrativa «de calidad»: hombres 192, mujeres 167

Literatura «de género»: hombres 208, mujeres 249

Narrativa «juvenil»: hombres 103, mujeres 161

Las categorías anteriores, tomadas de mis fuentes de referencia, deben considerarse con suma cautela; de ahí que las haya puesto entre comillas. El género literario, tal y como se concibe normalmente, es un concepto sospechoso. Muchos de los libros que tuve en cuenta podrían haberse incluido en dos o incluso tres categorías distintas.

RECUENTO TOTAL DEL GÉNERO DE LOS AUTORES DE NOVELAS Y COLECCIONES DE CUENTOS

Total de autores: 1.080

Hombres 503, mujeres 577
Razón HM aproximada: 5 a 6

GÉNERO DE LOS AUTORES EN PREMIOS OTORGADOS A NOVELAS Y COLECCIONES DE CUENTOS

Premio Nobel de Literatura (fallado por un comité especial)

Entre 1901 y 1998, el premio se ha otorgado 91 veces (no se otorgó en 7 ocasiones, especialmente durante los años de la Segunda Guerra Mundial). En dos ocasiones se dividió entre dos hombres y en una entre un hombre y una mujer, de manera que los totales tienen decimales.

Hombres 85,5, mujeres 8,5. Razón HM: casi exactamente 10 a 1.

Los años en que se concedió el Premio Nobel de Literatura a mujeres fueron: 1909, 1926, 1928, 1938, 1945, 1966, 1991, 1993 y 1996: más o menos una mujer por década, hasta que se premió a tres mujeres en los años noventa.

Premio Pulitzer de Literatura fallado por un jurado de escritores)

Se otorga desde 1918; en seis años no hubo premio.

Hombres 50, mujeres 23. Razón HM: apenas superior a 2 a 1.

La razón se ha alejado seriamente de la paridad a partir de 1943. De los 23 premios concedidos a mujeres, 12 fueron otorgados en los 25 años del periodo que va de 1918 a 1943, pero solo 11 en los 54 años que van de 1944 a 1998. De 1943 en adelante, si bien la

mitad o más de los autores finalistas han sido a menudo mujeres, 5 de cada 6 ganadores han sido hombres (razón HM: 5 a 1).

Premio Booker (fallado por un jurado de escritores y críticos)

Se otorga desde 1969.

Hombres 21, mujeres 11. Razón HM: 2 a 1.

Esta razón se ha mantenido bastante estable durante 30 años, y es la más cercana a la paridad de los premios objeto de examen.

Premio Nacional de Ficción

Se otorga desde 1950, con distintos tipos de jurado, diversos patrocinadores y varios cambios de categoría en narrativa, por lo que es difícil de computar. Hasta donde he podido saber, el premio a la «mejor novela» (excluida la literatura de género y juvenil) se ha concedido de la siguiente manera:

Hombres 43, mujeres 7. Razón HM: 6 a 1.

Premio PEN/Faulkner de Ficción fallado por un jurado)

Se otorga desde 1981.

Hombres 17, mujeres 2. Razón HM: 8,5 a 1.

Dado que siempre hay mujeres entre los finalistas del PEN/Faulkner, me asombró —de hecho, me chocó— descubrir cuán pocas han recibido el galardón. Este premio es casi tan androcéntrico como el Nobel.

Premio Nébula (ciencia ficción y fantasía; fallado a partir de la nominación del público y mediante la votación secreta de los miembros de la Science Fiction and Fantasy Writers'Association)

Se otorga desde 1965.

Hombres 24, mujeres 10. Razón HM: 2,4 a 1.

Premio Hugo (ciencia ficción; fallado mediante votación por los miembros de la World Science Fiction Convention)

Se otorga desde 1953.

Hombres 36, mujeres 11. Razón HM: 3 a 1.

Me parece interesante que estos dos premios con votación, el Nébulas (elegido por escritores) y el Hugo (por lectores), están más cerca de la paridad que muchos de los premios con jurado, y mucho más cerca que el Edgar, que también funciona con votación.

Premio World Fantasy (fallado por un jurado, además de una decisión anónima)

Mejor Novela (premios compartidos producen decimales):

Hombres 18,5, mujeres 5,5. Razón HM: 3 a 1.

Logros de Toda una Vida:

Hombres 17, mujeres 3. Razón HM: 6 a 1.

Premio Edgar

Se otorga desde 1946.

Hombres 39, mujeres 13. Razón HM: 3 a 1.

Esta razón corresponde a sus 52 años de existencia.

Desde 1946 hasta 1970, 16 hombres y 8 mujeres ganaron el premio, siendo así la razón de 2 a 1. Pero en los 28 años siguientes a 1970, pese a que las mujeres escriben novelas de misterio en un número notablemente mayor que los hombres, solo 5 mujeres han ganado el premio a la «mejor novela», siendo así la razón HM de casi 5 a 1.

Grand Master

Otorgado por primera vez en 1955, a Agatha Christie. Durante los 15 años siguientes, solo los hombres recibieron el título de Gran Maestro. Llegados a 1998, de los 46 Grandes Maestros, 35 eran hombres, frente a 8 mujeres; pero 3 de esas 8 mujeres compartieron un solo premio. No se ha pedido a ningún hombre compartir el premio. Contando el 3 en 1 como un solo premio, la razón HM es de 7 a 1.

Premio Newbery (a la excelencia en literatura infantil; votado por un «panel de expertos»)

Se otorga desde 1922.

De 1922 a 1930, todos los premios se concedieron a hombres; de 1931 a 1940, todos a mujeres. De 1941 a 1998, 16 a hombres y 40 a mujeres. Dado que cerca de uno de cada tres autores de libros para niños y adolescentes es un hombre, el premio es una representación bastante justa del género de los autores.

Sobre el determinismo genético

Escribí este artículo como reacción personal a un texto. Al sentirme desazonada por muchas de las afirmaciones generales de E. O. Wilson, traté de entender qué era lo que me provocaba esa desazón. Lo hice por escrito porque pienso mejor al escribir. Un aficionado que responde a un profesional corre el riesgo de quedar en ridículo, y sin duda eso fue lo que yo hice; aun así, decidí publicar el artículo. No estoy contraponiendo mis opiniones a la observación científica; estoy contraponiendo mis opiniones a las opiniones de un científico. Es probable que, al ser presentadas por un científico distinguido, las opiniones y suposiciones se confundan con observaciones científicas, con hechos. Y eso era lo que me causaba desazón.

En su interesantísima autobiografía, titulada *El naturalista*, E. O. Wilson resume la exposición de las bases biológicas del comportamiento humano que había hecho en su libro *Sociobiología*:

El determinismo genético, la principal objeción esgrimida contra (*Sociobiología*), es el «coco» de las ciencias sociales. Así pues, es preciso repetir aquí la parte de mis argumentos que puede considerarse determinismo genético. En esencia, mi argumentación era la siguiente: los seres humanos heredan una propensión a adquirir comportamientos y estructuras sociales, una propensión tan extendida que puede considerarse parte de la naturaleza humana. Los rasgos definatorios son, entre otros, la división del trabajo entre los sexos, los lazos entre padres e hijos,

el altruismo con los parientes cercanos, la evitación del incesto y otras formas de comportamiento ético, el recelo ante los extraños, el tribalismo, los órdenes de dominancia dentro del grupo, la dominancia masculina en general, y la agresión territorial cuando algún recurso escasea. Aunque los individuos tengan libre albedrío y puedan elegir entre varias direcciones a seguir, los cauces de su desarrollo psicológico están — por mucho que deseemos que fuera de otro modo— más canalizados en unas direcciones que en otras, por efecto de los genes. Así pues, aunque las culturas puedan ser muy diferentes, convergen inevitablemente hacia los caracteres citados. [...] [L]o importante es que la herencia interacciona con el ambiente para crear una tendencia gravitatoria hacia un camino fijo. La inmensa mayoría de los individuos de todas las sociedades encaja perfectamente en el estrecho círculo estadístico que definimos como naturaleza humana^[9].

Coincido en que los seres humanos heredan una propensión a adquirir comportamientos y que la construcción social es uno de ellos. Me pregunto, con todo, si vale la pena arriesgarse a llamar a esa propensión «naturaleza humana». Los antropólogos tienen excelentes motivos para evitar el término *naturaleza humana*, sobre el que no existe una definición consensuada y que se aplica con demasiada facilidad de manera prescriptiva, aun cuando pretende ser descriptivo.

Wilson afirma que los rasgos por él enumerados constituyen un «estrecho círculo estadístico que definimos como naturaleza humana». Como Toro, quiero preguntar: «“Nosotros” ¿quiénes, kimosabi?». La selección de los rasgos no es completa ni universal, las definiciones parecen poco rigurosas en vez de estrechas y las estadísticas se confían a la imaginación. Por supuesto, se encontrarán más estadísticas y definiciones más completas en Sociobiología; pero la afirmación de Wilson sobre lo que el libro dice

es tan precisa y completa como sucinta, así que me parece justo dirigir a ella mis argumentos.

Analicémosla, pues, frase por frase:

La división del trabajo entre los sexos:

Esta frase solo significa que, en todas o en la mayoría de las sociedades conocidas, los hombres y las mujeres hacen distintos tipos de tareas; pero, dado que muy pocas veces se entiende en ese sentido estricto, es ingenuo o poco sincero utilizarla en este contexto sin reconocer sus implicaciones habituales. Si esas implicaciones no se niegan específicamente, la mayoría de los lectores de nuestra sociedad entienden que la frase «división del trabajo entre los sexos» implica determinados *tipos* de trabajo dividido en sexos, y que estos *tipos* están genéticamente determinados: nuestros genes aseguran que los hombres cazan y las mujeres recolectan; los hombres pelean y las mujeres cuidan; los hombres salen a la aventura y las mujeres llevan el hogar; los hombres producen arte y las mujeres hacen labores domésticas; los hombres funcionan en la «esfera pública» y las mujeres en la «privada»; y así sucesivamente.

Ningún antropólogo ni nadie que tenga una conciencia antropológica, a sabiendas de lo diferente que es el reparto del trabajo entre los géneros en distintas sociedades, aceptaría las implicaciones anteriores. No sé qué implicaciones, si acaso algunas, quiso sugerir Wilson. Pero, dado que este tipo de extensión tácita de afirmaciones reduccionistas causa verdaderos perjuicios sociales e intelectuales, refuerza prejuicios y apuntala el fanatismo, es el deber de un científico responsable definir sus términos con mayor cuidado.

Dado que existe cierta división del trabajo por géneros en todas las sociedades, yo estaría completamente de acuerdo con Wilson si hubiera redactado el pasaje de manera más atenta, por ejemplo: «cierta forma de construcción de género, incluidas actividades específicas según el género».

Los lazos entre padres e hijos; el altruismo con los parientes cercanos; el recelo ante los extraños:

Todos estos comportamientos están relacionados y pueden definirse como comportamientos correspondientes al «gen egoísta»; creo que se ha demostrado que son tan universales en los seres humanos como en otros animales sociales. Pero en los seres humanos se expresan singular y universalmente en un abanico de comportamientos y estructuras sociales tan inmensamente variados y complejos, que es forzoso preguntarse si este abanico y esta complejidad, que no están presentes en ningún comportamiento animal, no están genéticamente determinados en las tendencias mismas.

Si mi pregunta es legítima, se sigue que la afirmación de Wilson es inaceptable. Centrarse en un tipo de comportamiento humano compartido con otros animales, pero omitir del campo de análisis el carácter singular y universal de ese comportamiento en los humanos, es evitar la pregunta de cuál es el alcance que tiene la determinación genética del comportamiento. Y esa es una pregunta que ningún sociobiólogo puede evitar.

Tribalismo:

Entiendo que el tribalismo significa una extensión del comportamiento recién mencionado: los grupos sociales se extienden más allá de los parientes consanguíneos al identificar a quienes no son parientes como «parientes sociales» y a los extraños como conocidos, estableciendo la pertenencia compartida a los constructos como el clan, la división, el grupo lingüístico, la raza, la nación, la religión y así sucesivamente.

No imagino qué mecanismo podría provocar que este comportamiento fuese genéticamente ventajoso, pero creo que es tan universal en los grupos humanos como el comportamiento basado en el parentesco real. Si la universalidad de una estructura de comportamiento humano significa que está genéticamente determinada, se sigue que este tipo de comportamiento debe tener justificación genética. Creo que sería bastante difícil establecerlo, pero ya quisiera ver a un sociobiólogo hacer el intento.

La evitación del incesto:

No estoy segura de qué mecanismo evolutivo puede permitir al gen egoísta reconocer que otro gen egoísta es un pariente demasiado cercano a fin de determinar un patrón de comportamiento. Si existen los mecanismos sociales que evitan el incesto en los demás primates, los desconozco. (Excluir a los demás machos jóvenes del grupo del macho alfa es un comportamiento propio de los machos dominantes que solo sirve para evitar el incesto de manera incidental y poco efectiva; el macho alfa se aparea con sus hermanas e hijas, aunque los machos jóvenes deban buscar las de otros).

Me gustaría saber si Wilson conoce la incidencia general del incesto en los mamíferos y si cree que los humanos «evitan» el incesto más que los simios, gatos, caballos salvajes, etcétera. ¿Todas las sociedades humanas prohíben el incesto? Lo ignoro; lo último que supe era que la pregunta seguía abierta. Es cierto que la mayoría de las sociedades humanas tienen restricciones para ciertos tipos de incesto; también lo es que la mitad del tiempo muchas sociedades humanas no consiguen aplicarlas. Creo que aquí Wilson confunde un dictamen o desiderátum cultural habitual con el verdadero comportamiento; o quizá está diciendo que nuestros genes nos programan para *decir* que no debemos hacer algo, pero no nos impiden *hacerlo*. Menuda sofisticación la de los genes.

Los órdenes de dominancia dentro del grupo:

En este caso sospecho que la antropología de Wilson se ve influenciada por los experimentos conductistas realizados con pollos y las observaciones de los primatólogos, más que por las observaciones del comportamiento humano grupal hechas por antropólogos. El orden de dominancia es muy común en las sociedades humanas, pero también lo son otras formas de relaciones grupales, como mantener el orden mediante el consenso; existen sociedades enteras en las que la dominancia no es el orden primario, y en la mayoría de las sociedades hay grupos en los que la dominancia no incide en absoluto, por difícil de creer que sea en Harvard. La afirmación de Wilson resulta sospechosa en cuanto acentúa un aspecto del comportamiento al tiempo que omite otros.

Una vez más, eso es reduccionista. Sería más útil redactar el pasaje de manera más neutra y precisa; quizá, decir que existe una «tendencia a establecer relaciones sociales estructuradas o fluidas fuera del parentesco inmediato».

La dominancia masculina en general:

Esta es, en efecto, la norma social humana. Entiendo que el beneficio genético es el mismo que supuestamente se produce en todas las especies en las que el macho se pavonea ante la hembra para que la hembra lo elija y/o apartar a los machos más débiles de su pareja o su harén, asegurándose así que sus genes serán los dominantes entre los de la prole (el gen egoísta masculino). Al parecer, las especies en las que este tipo de comportamiento no ocurre (incluida la de un pariente genético tan cercano como el bonobo) no se consideran comparaciones o paradigmas útiles para el comportamiento humano.

Es indudable que la agresividad y el comportamiento vinculado con el pavoneo se extienden de la sexualidad a todas las formas de la actividad humana social y cultural. Si esa extensión ha sido una ventaja o desventaja para nuestra supervivencia genética sin duda es discutible, probablemente indemostrable. Lo cierto es que no puede suponerse simplemente que comporta una ventaja genética a largo plazo para los genes humanos, o incluso los genes humanos masculinos. En este caso, apenas se ha empezado a evaluar la «interacción de la herencia con el ambiente», pues solo en los últimos cien años ha existido la posibilidad de que un subgrupo de la humanidad ejerciera una dominancia *ilimitada*, con una agresividad *ilimitada* e incontrolable.

La agresión territorial cuando algún recurso escasea:

Este es obviamente un subgrupo de la «dominancia masculina en general». A mi manera de ver, las mujeres han desempeñado un papel subsidiario, sin aval institucional, rara vez reconocido de manera social o cultural en materia de agresión territorial. Por lo que sé, los hombres controlan y llevan a cabo casi exclusivamente todas

las agresiones organizadas y aprobadas social o culturalmente para conseguir recursos o en los límites territoriales.

Es una falsedad flagrante adscribir esa agresión a la escasez de recursos. A lo largo de la historia, la mayoría de las guerras se han librado por fronteras imaginarias y arbitrarias. Me da la impresión de que en culturas guerreras como los sioux o los yanomamo esa agresión masculina no tenía ningún motivo económico en absoluto. Se debería recortar la frase a «agresión territorial» y adjuntarla al punto sobre la «dominancia masculina».

Otras formas de comportamiento ético:

He aquí el gran escamoteo. ¿Qué formas de comportamiento ético? ¿Ético de acuerdo con la ética de quién?

Sin invocar el temido coco del relativismo cultural, creo que si alguien afirma que hay moralidades humanas universales tenemos el derecho de pedirle que las enumere y defina. Si esa persona afirma que están determinadas genéticamente, debería ser capaz de especificar el mecanismo genético y la ventaja evolutiva que aquellas suponen.

Wilson adjunta estas «otras formas» a la «evitación del incesto». La evitación del incesto sin duda otorga cierta ventaja genética. Si existen otros comportamientos que otorgan una ventaja genética y se identifican como éticos de manera universal, yo quisiera saber cuáles son.

Puede que no golpear a las viejecitas sea uno de ellos. Se ha comprobado que las abuelas desempeñan un papel crucial para la supervivencia de sus nietos en situaciones de hambrunas y tensiones. Desde luego, tienen un claro interés genético. No obstante, dudo que Wilson tenga en mente a las abuelas.

Puede que los lazos afectivos entre una madre y su hijo sean una de las «otras formas de comportamiento ético». Es tendencioso, por no decir hipócrita, llamarlo «lazos entre padres e hijos» como hace Wilson, pues la expectativa cultural universal de que el padre humano se vincule afectivamente con su hijo o deba hacerlo no existe en absoluto. En muchas culturas, el padre biológico es reemplazado por el hermano de la madre, o es solo una figura de

autoridad, o (como en la nuestra) queda eximido de responsabilidades ante los hijos que haya engendrado con una mujer distinta de su esposa presente. En este contexto, un riesgo adicional es que el lazo de la madre y el niño se define tan a menudo como «natural» que acaba siendo interpretado como subético. Se define a una madre que no se vincula con su hijo antes como inhumana que como inmoral. He ahí un ejemplo de por qué creo que el asunto de la ética, en el presente contexto, es una caja de Pandora activamente indefinible que convendría dejar cerrada.

Tal vez por ello Wilson habla indeterminadamente de «otras formas de comportamiento ético». Los profesores universitarios son un modelo de territorialismo, y algunos científicos sociales respondieron con temor y furia a lo que interpretaron como una agresión por parte de Wilson cuando este publicó *Sociobiología*. Pero, en líneas generales, la afirmación de Wilson parece un poco paranoica, o un poco fanfarrona.

La controversia y el odio despertados por *Sociobiología* habrían podido evitarse si el autor hubiera presentado el determinismo en términos más precisos y cuidadosos, menos tendenciosos e ingenuos en un sentido antropológico. De hecho, su teoría no se ha convertido en una pesadilla para las ciencias sociales porque no ha demostrado ser útil o siquiera relevante para estas.

Juzgaría los argumentos de Wilson mucho más interesantes si realmente se hubiera tomado el trabajo de extender su teoría reductiva para explicar en particular el comportamiento humano, incluido el repertorio de comportamientos basados en el género y el parentesco compartido con los animales, teniendo en cuenta las variedades al parecer infinitas de las estructuras sociales humanas y las ilimitadas complejidades de la cultura. Pero no lo ha hecho.

Ciertos científicos sociales y humanistas, así como algunos deterministas, argumentarían que el abanico y la complejidad enormes de los comportamientos humanos posibles, en su origen determinados genéticamente, nos otorgan lo que a fin de cuentas es quizá la ilusión del libre albedrío. Pero Wilson, después de plantear esta cuestión en *El naturalista*, escurre el bulto con una afirmación chata sobre su creencia en que «la gente tiene libre albedrío». La

afirmación en sí no significa nada. No me interesan sus creencias. No es un pensador religioso ni un teólogo, sino un científico. Debería hablar como tal.

Coleccionistas, versificadores y tamborileros

Algunos pensamientos sobre la belleza y el ritmo, escritos por gusto en los años noventa y corregidos para este libro.

COLECCIONISTAS

La gente colecciona cosas. Hay quienes coleccionan aves y mamíferos pequeños. La vizcacha es un pequeño roedor que excava madrigueras en la Patagonia y en la pampa y se parece a un perrito de las praderas muy redondeado con orejas de conejo. Escribe Charles Darwin:

La vizcacha tiene una costumbre muy singular: lleva hasta la entrada de su madriguera todo objeto duro que encuentra; alrededor de cada grupo de hoyos se amontonan numerosos huesos de reses, piedras, tallos de cardos, terrones duros, estiércol seco [...] Sé de buena fuente que un señor, mientras montaba una noche a caballo, perdió el reloj; regresó a la mañana siguiente y, tras buscar en los alrededores de las vizcacheras cercanas al camino, pronto lo encontró, como esperaba. La costumbre de recoger cualquier cosa que se halle cerca de su madriguera debe de costar mucho trabajo a la vizcacha. En cuanto a su finalidad, soy incapaz de arriesgar siquiera una vaga conjetura: no puede ser por defensa, porque coloca la basura sobre todo en la boca de la madriguera [...] Sin duda tendrá buenos motivos, pero los habitantes de la

zona los ignoran. La única costumbre análoga que conozco es la de un extraordinario pájaro australiano llamado *Calodera maculata*, que construye un elegante pasadizo abovedado con ramitas para jugar dentro y amontona en las inmediaciones conchas de mar y río, huesos y plumas de pájaros, en especial de colores vistosos. (*Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, capítulo 7.)

Cualquier cosa que dejara a Charles Darwin incapaz de arriesgar siquiera una vaga conjetura es digna de reflexión.

Las ratas cambalacheras, las urracas y los cuervos, según tengo entendido, escogen mejor que las vizcachas. También se apropian de objetos duros, pero los colocan en sus nidos, no en la puerta de entrada; y en general son objetos notables por su brillo o forma, o por alguna cualidad que los hace bonitos, por así decirlo, como el reloj citado antes. Pero, como los terrones y los trozos de estiércol que recoge la vizcacha, también son notables por no tener ninguna utilidad para el coleccionista.

Y no tenemos la menor idea de qué ven en ellos.

El ave de emparrado macho colecciona chucherías que, de manera evidente, le sirven para atraer a la hembra, pero nadie ha observado a los cuervos o urracas aumentar su encanto mediante la utilización de botones, cucharas, anillos y abrelatas. Antes bien, parecería que esconden esas cosas para que otros no puedan verlas. No creo que nadie haya visto a una hembra de rata cambalachera atraída por la belleza de la colección del macho (oye, cariño, ¿quieres venir a casa y echar un vistazo a mis tapones de botella?).

Mi padre, un antropólogo con intereses que iban desde la biología hasta la estética, mantenía una conversación semipermanente —como la famosa partida de poker de treinta años en Telluride— sobre qué era la belleza. Los desventurados profesores visitantes se sentaban a nuestra mesa para discutir acaloradamente durante la cena sobre la naturaleza de la belleza. Uno de los aspectos de la cuestión que resultan de especial interés para la antropología es si conceptos como la belleza o el género son

totalmente contruidos por cada sociedad o si se puede identificar un paradigma subyacente, un acuerdo universal, presente en la mayoría de las sociedades o en todas, en materia de qué es macho, qué es hembra, qué es hermoso. En algún punto de la discusión, mi padre se hacía el pícaro, mezclaba las especies y mencionaba la rata cambalachera.

Es curioso que las pruebas correspondientes a lo que ha de ser un sentido estético —el deseo de reunir objetos porque se los percibe como deseables por sí mismos, una voluntad de empeñar bastante energía en adquirir algo que no tiene ningún fin práctico— solo parecen manifestarse en nosotros, en unos modestos y pequeños roedores y en unos pájaros bochincheros. Algo que los tres tipos de criaturas tenemos en común es que somos constructores de nidos, seres hogareños y, por lo tanto, coleccionistas. La gente, las ratas y los cuervos pasamos buena parte del tiempo recolectando y ordenando material de construcción, ropa de cama y otros muebles para nuestras residencias.

Pero en el reino animal existen muchos constructores de nidos que están mucho más cerca de nosotros, genéticamente hablando, que los pájaros o los roedores. ¿Qué pasa con los grandes simios? Los gorilas se fabrican una cama todas las noches. Los orangutanes de los zoológicos se arropan coquetamente con sus retazos favoritos de tela o arpillera. Si compartiéramos determinadas inclinaciones de coleccionistas con nuestros parientes más cercanos, ¿indicaría eso acaso una «gramática profunda» de la belleza, una «estética profunda» en los primates, o cuando menos en los más grandes y sofisticados?

Por desgracia, no conozco ninguna prueba de que los simios en estado salvaje coleccionen o valoren objetos porque los crean bonitos. Estudian los objetos de interés con interés, pero eso no es lo mismo que robar algo porque es pequeño y brillante y esconderlo como un tesoro. Puede que la inteligencia y el sentido de la belleza se solapen, pero no son lo mismo.

A los chimpancés se les ha enseñado a pintar o se les permite hacerlo, pero sus motivos parecen ser más interactivos que estéticos: aprecian el color y obviamente disfrutan con la acción de

desparramar pintura sobre un lienzo, pero en estado salvaje no producen nada ni remotamente parecido a la pintura; y tampoco valoran sus propias pinturas en cautiverio. No las esconden, ni las atesoran. Al parecer, se ven motivados a pintar porque la gente a la que aprecian les pide que pinten. Su recompensa no es tanto el cuadro como la aprobación de esa gente. Pero un cuervo o una rata cambalachera arriesgará su vida para robar un objeto que no le ofrece recompensa de ningún tipo más allá de su propio brillo. Y guardará ese bello objeto robado, lo atesorará y lo ordenará en su colección, como si fuera tan precioso como un huevo o un polluelo.

La interacción de lo estético con lo erótico es compleja. La cola del pavo real es hermosa para nosotros, sexy para la hembra del pavo. La belleza y el atractivo sexual se solapan, coinciden. Puede que estén profundamente relacionados. Pero a mi entender no deberían confundirse.

Los diseños del ave de emparrado nos parecen exquisitos, el perfume de la rosa y la danza de la garza, magníficos; pero ¿qué hay de los atractivos sexuales como el ano hinchado del chimpancé, el hedor del macho cabrío, el rastro de baba que deja una babosa para que otra lo encuentre y ambas puedan copular, colgando de un hilo pringoso, una noche de lluvia? Todos estos dispositivos presentan la belleza de la salud, pero definir la belleza como salud sería aún más inadecuado que las definiciones más reduccionistas.

Darwin nunca fue reduccionista. Es característico de él decir que el ave de emparrado construye su «elegante pasadizo» para jugar dentro, haciéndole sitio al juego, al goce de la arquitectura y los tesoros y la danza, a la misteriosa manera del ave. Sabemos que la hembra halla atractivo el emparrado, que siente el impulso de dirigirse allí y que eso la vuelve sexualmente disponible para el macho. Obviamente, el emparrado atrae a las hembras por sus cualidades estéticas —su arquitectura, su orden, la vivacidad de sus colores—, porque cuanto más pronunciados son estos atributos más intensa es la atracción observable. Lo que no sabemos es por qué. Y, si el único fin y propósito del emparrado es atraer a las hembras, aún menos sabemos por qué *nosotros* percibimos su belleza. Puede

que seamos del sexo erróneo, y sin duda somos de la especie errónea.

Entonces: ¿qué es la belleza?

La belleza son las cositas bien torneadas y brillantes, como los botones, que uno se lleva a casa y guarda en su nido o caja.

Sin duda, lo anterior no es una respuesta completa, pero es una respuesta que puedo aceptar cabalmente, hasta cierto punto. Es un comienzo.

Y me parece interesante, asombroso y significativo que compartamos la apreciación de las cositas duras, bien torneadas y brillantes con vizcachas, ratas cambalacheras, cuervos y urracas de ambos sexos.

VERSIFICADORES

Las ballenas jorobadas cantan. Los machos cantan sobre todo en época de celo, lo que implica que las canciones desempeñan un papel en el cortejo. Pero los dos sexos cantan; y cada población o nación de ballenas jorobadas tiene una canción distintiva, que comparten todos los conciudadanos. Las canciones de las ballenas jorobadas pueden durar hasta media hora y responden a una organización musical compleja, estructurada en frases (grupos de notas iguales o casi iguales en cada repetición) y temas (grupos de frases similares repetidas).

Mientras las jorobadas están en aguas septentrionales no cantan mucho, y la canción es siempre la misma. Cuando se reagrupan en el sur, todas cantan más, y el himno nacional empieza a cambiar. Puede que la canción y sus cambios sirvan para reforzar la comunidad (como el argot callejero o cualquier jerga o dialecto grupal). Todos los miembros de la comunidad aprenden la versión más reciente, aun cuando esta cambia con rapidez. Al cabo de unos años, la melodía entera ha cambiado radicalmente. «Te cantaremos una nueva canción».

En un artículo de *Natural History* publicado en marzo de 1991, Katy B. Payne se hace dos preguntas sobre las ballenas: ¿cómo

recuerdan la canción? Y: ¿por qué la modifican? La investigadora sugiere que la rima puede ayudar a la memorización. Las canciones de ballena con numerosos temas complejos incluyen «rimas» — frases que acaban de manera similar—, y esas rimas enlazan un tema con otro. En cuanto a la segunda pregunta, por qué cambian y transforman su canción comunal, escribe: «¿Podemos especular sobre ello, y sobre el uso que hacen las ballenas de la rima, sin pensar en los seres humanos y en las antiguas raíces naturales de nuestro comportamiento estético?».

El artículo de Payne me recordó irresistiblemente el trabajo del poeta y lingüista Dell Hymes sobre las narraciones orales, expuesto en su libro *In Vain I Tried to Tell You* y en otros libros y artículos. Una de sus observaciones (resumida muy groseramente) atañe al valor de las locuciones repetitivas que señalan las partes de las narraciones orales de los nativos norteamericanos. Esas locuciones a menudo inician una oración y, en traducción, equivalen a: «Pues bien...», o: «Entonces sucedió que...», o, simplemente: «Y». Si bien los traductores, ávidos de captar la historia y su significado, a menudo las consideran desprovistas de sentido, puro ruido, estas locuciones tienen un fin análogo a la rima en la poesía inglesa: señalan el *verso*, que, en ausencia de un metro regular, es un elemento fundamentalmente rítmico; y también pueden marcar las unidades rítmicas mayores y estructurales que dan forma a la composición.

Siguiendo estas marcas, una narración que antes se oía, se traducía y se presentaba como si fuese «primitiva», puramente didáctica y moralizante, dueña de una forma que venía dada solo por los acontecimientos narrados, ahora puede apreciarse como un arte de notable sutileza formal, en el que la forma moldea el material y en el que la narración, tras su apariencia utilitaria, en realidad puede ser un medio para lograr un fin esencialmente estético.

Durante el recitado oral, la repetición no solo ayuda al intérprete a recordar el texto. Es un —quizá, el— elemento fundamental que estructura la obra, ya tome la forma de un acento repetitivo o metro, o el sonidoeco regular de la rima, o un estribillo y otras estructuras

repetidas, o el ritmo largo y sutil de los versos de la poesía no rimada y las narraciones orales formales. (Con estas últimas se vinculan los ritmos aún más largos y elusivos de la prosa escrita).

Todos estos usos de la repetición parecen ser similares a las rimas utilizadas por las ballenas.

En cuanto a por qué cantan, con toda seguridad es significativo que canten, al menos en el caso de los machos, sobre todo en época de celo. Pero si se puede decir que una canción de media hora entonada por cien individuos al unísono es una llamada de apareamiento, entonces se puede decir que una sinfonía de Beethoven es una llamada de apareamiento.

En ocasiones, Freud parece haber pensado eso. Si (como dijo) el artista se ve motivado a crear arte por sus deseos de «fama, dinero y el amor de las mujeres hermosas», Beethoven escribió la Novena porque era la época de celo. Beethoven estaba marcando su territorio.

Hay mucha sexualidad en la música de Beethoven, un hecho que a veces puede poner bastante nerviosa a una mujer —pum, pum, pum, ibang!—, pero la testosterona tiene sus límites. *La Novena sinfonía* va muchísimo más allá.

El gorrión macho canta cuando sus pequeñas gónadas se hinchan al aumentar la luz en primavera. El canto transmite información útil, de un modo didáctico y resuelto: soy un gorrión joven, este es mi territorio, tengo el mando, mi voz fuerte y dulce indica mi juventud y mi salud y mi magnífica capacidad para reproducirme, ven a vivir conmigo y sé mi amor, chichichipío. Y cuando oímos esa canción, se nos antoja muy bonita. Para el cuervo posado en el árbol de al lado, el graznido emitido en diferentes tonos cumple exactamente la misma función. Sin embargo, ese graznido tiene para nosotros un valor estético negativo. El graznido es feo. Lo erótico no es hermoso, ni viceversa. La belleza del canto de los pájaros es contingente en relación con su función sexual o informativa.

Así las cosas, ¿por qué los pájaros cantores hacen el esfuerzo elaborado, formalizado y repetitivo de aprender y transmitir

canciones de una generación a otra, en vez de arreglarse con un graznido y ya?

Propongo una respuesta antiutilitaria, no reduccionista y, desde luego, incompleta. El ave de emparrado construye su nido para atraer a su esposa, pero también, según la encantadora frase de Darwin, «para jugar dentro». El gorrión cantor transmite información con su canto, pero juega mientras lo hace. El mensaje funcional se complica con un montón de «ruido inútil» porque el placer relacionado con ello —su belleza, como diríamos— reside en el ruido: el esfuerzo empeñado, la elaboración y repetición, el juego. Puede que un gen egoísta esté utilizando al individuo para perpetuarse a sí mismo, y que el gorrión obedezca; pero, siendo un individuo y no una célula en germen, valora la experiencia individual, el goce individual y añade el placer al deber. Juega.

Al fin y al cabo, por sí solo, el sexo puede ser placentero o no. No hay manera de preguntarles a las babosas o a los calamares, pero, a juzgar por la expresión abatida que ponen los perros cuando mantienen relaciones sexuales, y las cosas espantosas que dicen los gatos cuando mantienen relaciones sexuales, y la experiencia del macho de la viuda negra, se diría que, si el sexo equivale a la dicha, a veces no lo parece. Pero el sexo es un deber indiscutible que cumplimos en pro de nuestros genes o nuestra especie. Así que quizá, para hacerlo agradable, se juega con él. Se lo adorna, se le agregan campanas y silbatos, colas y emparrados, complicaciones y formalidades placenteras. Y si estas se convierten en un fin en sí mismas, como suele ocurrir, echamos a cantar por puro gusto. Cualquier aspecto útil de la canción a efectos sexuales acaba siendo secundario.

No sabemos por qué cantan las grandes ballenas. No sabemos por qué atesoran tapones de botella las ratas cambalacheras. Sí sabemos que los niños pequeños adoran cantar y que les canten, y adoran ver y poseer cosas bonitas y brillantes. El placer que les proporcionan esas cosas precede a la maduración sexual y parece no tener ninguna relación con el cortejo, la estimulación sexual o el apareamiento.

Si bien una canción puede afirmar y consolidar una comunidad, lo cierto es que robar relojes plateados no lo hace. No podemos suponer que la belleza está al servicio de la sexualidad o la solidaridad.

Me pregunto si «complicación» e «inutilidad» no son palabras claves en esta reflexión. La rata cambalachera parece un pequeño conservador de museo, pues ha complicado el instinto propio de construir un nido con «ruido carente de sentido», al coleccionar objetos completamente inútiles por gusto. Se puede mencionar a las ballenas jorobadas junto a Beethoven porque, al añadir «ruido carente de sentido» a las simples llamadas de apareamiento y afirmaciones de comunidad, las elaboran hasta convertirlas en sinfonías.

La tía Pearle, tía de mi esposo, empleó una habilidad útil, el manejo del ganchillo, con el fin útil de tejer un cubrecama. Al hacer variaciones inútiles y altamente rítmicas de una simple puntada de ganchillo, complicaba muchísimo la tarea, porque disfrutaba de ella. Tras meses de labor placentera, completó un tejido hermoso: un cubrecama de «tela de araña», que nos regaló. Aunque cubre la cama, no es, como decimos las mujeres, para diario. Es útil, pero no es solo útil. *Es mucho más que útil.* Fue confeccionado para extenderlo sobre la cama cuando vienen invitados, a fin de darles el placer de contemplar su compleja elegancia y ofrecerles, a modo de cumplido, más de lo estrictamente necesario: algo adicional, un gusto. Tomamos lo útil y jugamos con ello, por su belleza.

TAMBORILEROS MUDOS

Cuando se habla de la belleza en el arte, la gente suele tomar sus ejemplos de la música, las artes plásticas, la danza y la poesía. Rara vez se menciona la prosa.

Cuando el tema es la prosa, rara vez se utiliza la palabra *belleza*, o se la utiliza como lo hacen los matemáticos, para señalar la resolución satisfactoria y elegante de un problema: una belleza intelectual, vinculada a las ideas.

Pero las palabras, estén dispuestas en poesía o en prosa, son tan sólidas como la pintura y la piedra, una cuestión tan atinente a la voz y el oído como la música, cosas tan físicas como la danza.

Creo que uno de los mayores errores de la crítica literaria es desestimar las palabras. Las palabras en sentido literal: el sonido de las palabras —el movimiento y las cadencias de las oraciones—, las estructuras rítmicas que las palabras establecen y por las que se dejan llevar.

Toda pedagogía basada en meras notas explicativas ridiculiza el estudio de la literatura. Reducir el valor estético de una narración a las ideas que expresa, a su «significado», supone un empobrecimiento drástico. El mapa no es el paisaje.

En la poesía, la realidad audible y rítmica del lenguaje ha seguido viva a lo largo de todos los siglos de la hegemonía de Gutenberg. Siempre se ha recitado o leído poesía en voz alta. Incluso en las inaudibles profundidades del modernismo, persuadieron a T. S. Eliot de farfullar delante de un micrófono. Y desde que Dylan Thomas cautivó a todos en Nueva York, la poesía ha reivindicado su verdadera naturaleza como un arte audible.

Sin embargo, la narrativa en prosa lleva siglos en silencio. Lo decretó la imprenta.

Las lecturas de novelistas y memorialistas delante de círculos de lectores son populares hoy en día, y las grabaciones de libros han hecho avances para restaurar la audibilidad de la prosa; pero en general se asume —lo hacen el escritor y el crítico— que la prosa se lee en silencio.

La lectura es una interpretación. El lector —el niño que está debajo de las mantas con una linterna, la mujer sentada a la mesa de la cocina, el hombre acodado en el escritorio de la biblioteca— *interpreta* la obra. La interpretación es silenciosa. El lector oye los sonidos de las palabras y los redobles de las oraciones solo en su oído interno. Tamborileros mudos ante tambores silenciosos. Una interpretación increíble en un teatro increíble.

¿Qué es el ritmo que oye el lector silencioso?

Mientras redactaba su última novela, *Pointz Hall*, a la que en el pasaje de abajo se refiere como P. H. y que finalmente se publicó

con el título de *Entre actos*, Virginia Woolf escribió en su diario:

... es el ritmo de un libro lo que, al penetrar en la cabeza, la deja a una liada como una pelota; y en consecuencia agotada. El ritmo de P. H. (el último capítulo) llegó a ser tan obsesionante que lo oía, y quizá lo usaba, en cada frase que pronunciaba. Interrumpí este ritmo por el medio de leer las notas para las memorias. El ritmo de las notas es más libre y suelto. Dos días escribiendo en este último estilo han bastado para dejarme descansada. En consecuencia, mañana vuelta a P. H. Lo anterior creo que es profundo. (Virginia Woolf, Diario, 17 de noviembre de 1940^[10]).

Catorce años antes de apuntar esas frases al final de su vida, Woolf escribió el pasaje que he utilizado como epígrafe de este libro y para su título^[11], en el que habla del ritmo de la prosa y la ola que «rompe y se asienta en la mente». También en ese pasaje, con sutileza, llamaba «profundo» lo que pensaba sobre el ritmo de la prosa. Al tomar ambos apuntes sobre el ritmo de la narración, la escritora sabía, creo, que estaba ante un gran tema. Ojalá lo hubiera desarrollado.

En una carta de 1926, Woolf señaló que, al escribir una novela, se empieza con «un mundo. Y cuando una ha conseguido imaginar ese mundo, de repente las personas empiezan a entrar en él» (carta 1618)^[12]. Primero vienen el lugar, la situación, luego los personajes con la trama... Pero *contar* la historia es cuestión de seguir el compás, convertirse en ritmo, al igual que se convierte en baile el bailarín.

Y la lectura sigue el mismo proceso, si bien mucho más fácilmente, sin agotarse: en vez de tener que descubrir el ritmo compás por compás, puedes dejarte llevar, dejar que se apodere de ti, dejar que el baile te haga bailar.

¿Qué es ese ritmo del que hablaba Woolf? La prosa evita cuidadosamente todo compás regular o cadencia recurrente. ¿Existen, pues, estructuras de acentuación profundamente sincopadas? ¿O tiene lugar el ritmo en las oraciones y entre ellas, en la sintaxis, los conectores, la división en párrafos? ¿Es por ello por lo que la puntuación es tan importante para la prosa (mientras que con frecuencia importa poco en la poesía, donde la reemplaza el verso)? ¿O también el ritmo de la narrativa en prosa se establece en frases aún más largas y estructuras mayores, en la aparición de sucesos y en la recurrencia de temas en la historia, la articulación y el contrapunto de la trama y los capítulos?

Todo ello, creo. En una novela bien escrita hay gran cantidad de ritmos. Juntos, con sus contrapuntos y síncopas y ligazones, crean el ritmo de la novela, que no se asemeja a ningún otro, como los ritmos de un cuerpo humano crean con su interacción el ritmo singular de un cuerpo, una persona.

Tras hacer esta afirmación amplia y precipitada, pensé que debía comprobar si funcionaba. Me sentí en la obligación de ser científica. Tuve que hacer un experimento.

No parece muy precipitado decir que una oración de Jane Austen presenta el tipo de ritmo equilibrado que caracteriza toda la buena prosa narrativa del siglo XVIII, y también un compás, un tempo, característico de la prosa de Jane Austen. Teniendo en cuenta lo que afirmaba Woolf sobre el ritmo en *Pointz Hall*, ¿sería posible encontrar una sutil matización del compás que caracterizara cierta novela en particular de Jane Austen?

Bajé del estante el volumen con las obras completas de Austen y, como en las suertes virgilianas o una perezosa consulta del *I Ching*, dejé que el libro se abriera al azar. Primero lo hizo en *Orgullo y prejuicio*, y copié el primer párrafo en que se posaron mis ojos. Luego volvió a hacerlo en *Persuasión*.

De Orgullo y prejuicio:

Más de una vez al pasear por el parque Elizabeth se cruzó inesperadamente con Míster Darcy. —Sintió la iniquidad de la mala fortuna que lo conducía a donde nadie más iba: y para evitar que aquello volviera a suceder, se tomó el trabajo de informarle a buenas y a primeras de que aquel era uno de sus sitios favoritos. —¡El que ocurriera una segunda vez fue por lo tanto muy extraño!—. Y sin embargo lo hizo, y hasta una tercera [\[13\]](#).

De Persuasión:

Oírlos hablar tanto del capitán Wentworth, repetir su nombre con tanta frecuencia, preguntarse por los años pasados y al cabo concluir que acaso, que probablemente sin duda, sería el mismo capitán Wentworth que recordaban haberse cruzado, una o dos veces, al regreso de Clifton: —un joven excelente: pero no sabían decir si había sido siete u ocho años atrás—, puso a prueba los nervios de Anne de una manera nueva. Descubrió, con todo, que debía acostumbrarse a esa prueba.

Es probable que me esté autoconvenciendo, pero me asombró bastante el resultado de este pequeño experimento.

Orgullo y prejuicio es una comedia centelleante sobre las pasiones juveniles, mientras que *Persuasión* es una historia tranquila sobre un malentendido que arruina una vida y se repara solo cuando es casi demasiado tarde. Un libro es abril, por así decirlo, y el otro es noviembre.

Pues bien, las cuatro oraciones de *Orgullo y prejuicio*, separadas de un modo bastante dramático con punto y raya en cada caso, además de los dos puntos que dividen en dos la más larga de las cuatro, son todas bastante breves, con un ritmo variado y ascendente, una especie de trotecillo, como un potro bien entrenado que desea echarse a galopar. Todas se centran en el punto de vista

de la joven Elizabeth, en su voz mental, que como bien se ve es vivaz, irónica e ingenua.

Aunque el párrafo de *Persuasión* es más largo, se compone solo de dos oraciones; la primera es larga y está llena de vacilaciones y repeticiones, marcadas por siete comas, dos puntos dobles y dos rayas. El sujeto abstracto («oírlos») está separado del verbo correspondiente («puso») por varios renglones que versan sobre los pensamientos y las nociones ajenas. La protagonista de la oración, Anne, se menciona casi al final. La oración siguiente, en su propia voz mental, tiene una cadencia breve, resuelta y tranquila.

No propongo este pequeño análisis y comparación como una prueba de que cualquier párrafo de *Orgullo y prejuicio* ha de tener un ritmo distinto de cualquier oración de *Persuasión*; pero, como venía diciendo, estos me han sorprendido: los ritmos son muy distintos, y cada uno tipifica la atmósfera de la novela y la naturaleza del personaje principal.

Pero, por supuesto, estoy convencida de que Woolf estaba en lo cierto, que cada novela tiene un ritmo particular. Y que, si el escritor no presta oídos a ese ritmo y lo sigue, las oraciones saldrán cojas, los personajes serán títeres y la historia sonará falsa. Y que, si el escritor puede mantener ese ritmo, el libro tendrá cierta belleza.

El escritor debe escuchar para oír ese compás, mantenerlo, no dejar que nada se le interponga. Luego lo oirá también el lector, y se dejará llevar por él.

Una nota sobre los ritmos de los que fui consciente al escribir dos de mis libros:

Al escribir la novela de fantasía *Tehanu*, pensé que era como montar un dragón. De entrada, la historia pedía que la escribiera al aire libre, cosa estupenda en Oregón en julio, pero poco conveniente en noviembre. Rodillas frías, cuaderno húmedo. Y no me salía con regularidad, sino a rachas —periodos de percepción intensa, a veces tranquilos y líricos, a veces aterradores— que casi siempre sobrevenían al dar un paseo, temprano por la mañana. Entonces me tumbaba y montaba el dragón. Después tenía que levantarme, sentarme al aire libre y tratar de capturar la racha de palabras que

había oído. Si podía mantener el ritmo del vuelo del dragón, el enorme y largo batir de las alas, entonces la historia se contaba sola, y los personajes respiraban. Cuando el compás se me escapaba, yo caía y tenía que esperar en el suelo a que el dragón volviera a recogerme.

Escribir, por supuesto, es en gran parte esperar.

Cuando escribí «Hernes», un relato largo sobre gente normal de la costa de Oregón, tuve que esperar mucho. Semanas, meses. Intentaba escuchar las voces de cuatro mujeres distintas, cuyas vidas se solapaban durante buena parte del siglo xx. Algunas de ellas hablaban desde un periodo remoto, anterior a mi nacimiento, y yo estaba decidida a no tratar el pasado con condescendencia, no robarles las voces a los muertos para limitarme a bosquejarlos en líneas generales, insinceras, pintorescas. Cada una de las mujeres tenía que hablar desde el centro de su ser, con arreglo a la verdad, aun cuando ni ella ni yo supiéramos cuál era. Y cada una de las voces debía hablar con la cadencia propia de esa persona, con sus propias palabras, y también con un ritmo que incluyera los ritmos de las demás voces, pues debían imbricarse las unas con las otras y configurar una especie de totalidad, una forma verdadera, un relato.

No montaba ningún dragón. Me sentía insegura y con frecuencia tonta al tratar de oír aquellas suaves voces imaginadas, mientras caminaba por la playa o me quedaba sentada en una casa vacía, intentando capturar el compás, el ritmo, que confiriera verdad a la historia y belleza a las palabras.

En efecto, creo que las novelas son bellas. Para mí una novela puede ser tan bella como una sinfonía, como el mar. Tan completa, verdadera, real, amplia, compleja, confusa, profunda, perturbadora y positiva para el alma como el mar, cuyas olas rompen y se asientan, cuyas mareas suben y bajan.

Contar es escuchar

Un artículo inédito en el que vuelvo a encarar y elaborar algunos de los temas y especulaciones del ensayo «Text, Silence, Performance» (Texto, silencio, interpretación), incluido en mi colección de ensayos anterior, Dancing at the Edge of the World (Bailando al borde del mundo).

MODELOS DE COMUNICACIÓN

En la actual era de la información y la electrónica, nuestro concepto rector de la comunicación es un modelo mecánico, que dice algo así:

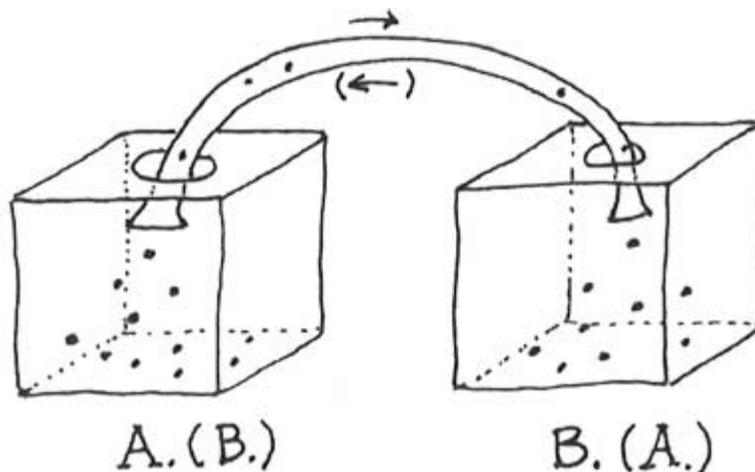


Fig. 1.

Las cajas A y B están conectadas por un tubo. La caja A contiene una unidad de información. La caja A es el emisor o transmisor. La

información se transmite por el tubo: el medio. Y la caja B es el receptor. Ambas pueden intercambiar papeles. El emisor, la caja A, codifica la información de un modo apropiado para el medio, en código binario, o píxeles, o palabras, o lo que sea, y la transmite a través del medio al receptor, la caja B, que la recibe y decodifica.

Es concebible que A y B sean máquinas: ordenadores, por ejemplo. También pueden ser mentes. O una de ellas puede ser una máquina y la otra una mente.

Si A es una mente y B un ordenador, A puede enviar a B información, un mensaje, por medio de su lenguaje de programación: digamos que A envía la información de que B debe apagarse; B recibe la información y se apaga. O digamos que le pido a mi ordenador que me diga en qué fecha cae la Pascua este año: la petición requiere que el ordenador responda, adopte el papel de la caja A, a fin de enviarme la información, a través de un código y por medio de su monitor, a mí, que adopto el papel de la caja B, el receptor. Y así salgo a comprar huevos de Pascua, o no los compro, según la información que reciba.

Supuestamente, así funciona el lenguaje. A tiene una unidad de información, la codifica en palabras y la transmite a B, que la recibe, decodifica, comprende y actúa en consecuencia.

Vamos a ver. ¿Así funciona el lenguaje?

Como es obvio, ese modelo de comunicación, al aplicarse a la gente real que habla y escucha, o incluso al lenguaje escrito y leído, es en el mejor de los casos inadecuado y en el más habitual inexacto. No funcionamos así.

Solamente funcionamos así cuando nuestra comunicación se reduce a información muy rudimentaria. «¡Para ya!», es un grito emitido por A que con toda seguridad B recibirá para actuar en consecuencia, al menos por un momento.

Si A grita: «¡Vienen los ingleses!», la información puede servir como tal, un mensaje claro con determinadas implicaciones claras sobre lo que conviene hacer a continuación.

Pero ¿qué pasa si la comunicación que transmite A es: «La cena de ayer me pareció horrible»?

O: «Llamadme Ismael».

O: «Coyote andaba por ahí».

¿Son esas afirmaciones información? El medio es el habla, o la palabra escrita, pero ¿cuál es el código? ¿Qué está *diciendo* A?

Puede que B sea o no capaz de decodificar, o «leer», esos mensajes en sentido literal. Pero los sentidos implícitos y las connotaciones son tan complejos y completamente contingentes que B no tiene una sola forma correcta de decodificarlos o entenderlos. El sentido dependerá casi por entero de quién es A, quién es B, cuál es la relación entre ambos, en qué sociedad viven, su nivel de educación, el estatus relativo de cada uno y así sucesivamente. Las afirmaciones están repletas de sentido y significados, pero no son información.

En esos casos, en la mayoría de los casos en que las personas reales hablan unas con otras, la comunicación humana no puede reducirse a información. El mensaje no solo relaciona al hablante y al oyente; es esa relación. El medio en el que se introduce el mensaje es sumamente complejo, infinitamente más complejo que un código: es un lenguaje, una función de una sociedad, la cultura en la que el lenguaje, el hablante y el oyente están insertos.

«Coyote andaba por ahí». ¿Transmite esta frase la información —«dice» acaso— de que un coyote de carne y hueso andaba por alguna parte? En realidad, no. El hablante no se refiere a un coyote. El oyente lo sabe.

¿Cuál sería la información principal recabada por un oyente al oír esas palabras en su lenguaje original y en el contexto apropiado? Probablemente, algo así como lo siguiente: Ah, el abuelo nos va a contar una historia sobre Coyote. Porque «Coyote andaba por ahí» es un marcador cultural, como «Había una vez»: una fórmula ritual cuyo sentido implícito incluye el hecho de que se está a punto de contar una historia, aquí y ahora; que no será una historia verídica sino un mito, una leyenda; en este caso, una leyenda sobre Coyote. No un coyote, sino Coyote. Y el abuelo sabe que comprendemos la señal, lo que dice al decir «Coyote andaba por ahí», porque si supusiera que no vamos a comprenderla, siquiera en parte, no la pronunciaría o no podría decirla.

En las conversaciones humanas, en la comunicación en vivo y en directo entre los seres humanos, todo lo «transmitido» —todo lo dicho— es moldeado al decirse por una respuesta real o esperada.

La comunicación humana en vivo y en directo es intersubjetiva. La intersubjetividad supera con creces el modelo de estímulo y respuesta mediados por una máquina que actualmente se denomina «interactivo». No consiste en estímulos y respuestas, ni en la alternancia mecánica de datos enviados y recibidos con un código convenido de antemano. La intersubjetividad es recíproca. Es un *intercambio continuo* entre dos conciencias. En lugar de una alternancia de papeles entre la caja A y la caja B, sujeto activo y objeto pasivo, es una *intersubjetividad continua que opera en ambos sentidos todo el tiempo*.

«No existe un modelo adecuado en el universo físico para esta operación de conciencia, la cual es peculiarmente humana y señala la capacidad que los seres humanos tienen para formar verdaderas comunidades». Lo anterior lo dice Walter Ong, en *Oralidad y escritura*^[14].

Mi modelo personal de intersubjetividad, o comunicación oral, o conversación, son las amebas en el momento de mantener relaciones sexuales. Como es sabido, las amebas suelen reproducirse yéndose en silencio a un rincón, germinando y dividiéndose en dos amebas; pero a veces las condiciones indican que un poco de intercambio de material genético puede beneficiar a la población local, y dos de ellas se juntan, literalmente, se estiran y funden los seudópodos en un tubito o canal que las conecta. Así:

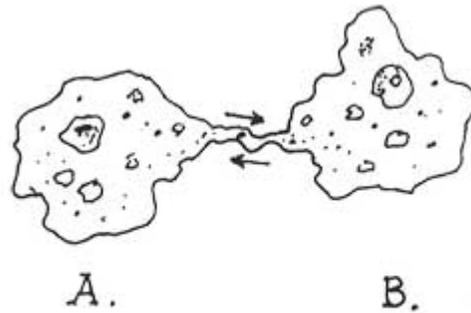


Fig. 2.

Entonces la ameba A y la ameba B intercambian «información» genética, es decir, se pasan la una a la otra literalmente partes internas de sus cuerpos, a través del canal o puente compuesto por las partes externas de sus cuerpos. Y así están un buen rato, enviándose pedacitos de ellas mismas de ida y vuelta, respondiéndose recíprocamente una a otra.

Eso es muy similar a cómo las personas se unen e intercambian otras partes suyas —interiores, mentales, no físicas— cuando hablan y escuchan. (Se ve por qué en mi analogía me refiero a las relaciones sexuales de las amebas y no de los humanos; en el sexo humano heterosexual, las partes van en un solo sentido. El sexo humano heterosexual se parece más a una conferencia que a una conversación. Las relaciones de las amebas son realmente recíprocas porque las amebas carecen de género o jerarquía. No tengo ninguna opinión sobre qué sexo es más divertido, si el de las amebas o el de los humanos. Puede que nosotros saquemos ventaja, porque tenemos terminaciones nerviosas, pero quién sabe).

Dos amebas al mantener relaciones sexuales, o dos personas al hablar, forman una comunidad de dos. Las personas también podemos formar comunidades de muchos, al enviar y recibir continuamente partes de nosotros mismos de ida y vuelta: dicho de otro modo, al hablar y escuchar. Hablar y escuchar son en última instancia la misma cosa.

El alfabetismo complica el tema de la comunicación lingüística. No es mi intención entrar en los efectos que tiene el alfabetismo en

la mente humana, aunque recomiendo encarecidamente los libros de Walter Ong sobre el tema. Lo único que quiero señalar en este punto es que la escritura es muy reciente, y no es en absoluto universal. A lo largo de la historia de la humanidad, la mayoría de la gente ha sido y sigue siendo gente auditiva y oral: gente que habla y escucha. La mayor parte del tiempo, la mayoría de la gente no pone palabras por escrito, no lee, ni escucha leer. Habla y escucha hablar.

Mucho después de que aprendiéramos a hablar los unos con los otros, milenios o cientos de milenios después, aprendimos a apuntar palabras. Sucedió hace apenas tres mil quinientos años, en ciertas partes restringidas del mundo.

La escritura existió durante unos tres milenios como una técnica importante para los poderosos, y al parecer poco importante para la mayoría de la gente. Sus usos se extendieron. Entonces llegó la imprenta.

Con la imprenta, la escritura pasó de ser un oficio especializado, que permitía a los privilegiados incrementar sus conocimientos y su poder, a ser una tecnología básica, una necesidad para la existencia ordinaria de la gente común, en especial si no querían ser pobres y poco poderosos.

Además, la escritura impresa es una herramienta tan eficaz que quienes la utilizamos tendemos a verla como la forma más válida de comunicación humana. La escritura nos ha cambiado, como nos cambian todas las tecnologías, hasta el punto de que suponemos que el habla no tiene importancia; las palabras no cuentan si no están escritas. «Te doy mi palabra» no significa gran cosa mientras no haya firmado el contrato. Y juzgamos que una cultura oral, una cultura que no emplea la escritura, es esencialmente inferior; la llamamos «primitiva».

La creencia en la superioridad absoluta de la escritura sobre la oralidad está muy arraigada, no sin motivos, en quienes estamos alfabetizados. En una cultura alfabetizada, los analfabetos padecen graves desventajas. Durante los dos últimos siglos, la cultura norteamericana se ha organizado de tal manera que el alfabetismo es un requisito básico para pertenecer a ella.

Si comparamos las sociedades alfabetizadas con las ágrafas, da la impresión de que las alfabetizadas son *poderosas* en modos en que las ágrafas no lo son. Una cultura alfabetizada es duradera en modos en que una cultura ágrafa no lo es. Y los pueblos alfabetizados pueden tener mayor *amplitud y variedad* de conocimientos que los ágrafos. Están mejor informados. No tienen por qué ser más sabios. El alfabetismo no hace a la gente noble, inteligente o sabia. Las sociedades alfabetizadas son superiores de algunas maneras a las sociedades analfabetas, pero las personas alfabetizadas no son superiores a las personas orales.

¿A qué se refieren los antropólogos, que deberían ser más cautos, cuando hablan de «la mente primitiva» o, según el título de Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*? ¿Qué es un «salvaje», qué quiere decir «primitivo»? Casi inevitablemente, significa «ágrafa». Los «primitivos» son los que aún no han aprendido a escribir. Solo saben hablar. Por lo tanto, son inferiores a los antropólogos y a otras personas que saben leer y escribir.

En efecto, el alfabetismo confiere a sus poseedores capacidades con las que pueden dominar a los analfabetos, como dominaron los sacerdotes letrados y las castas nobles a los analfabetos en la Europa medieval; como los hombres alfabetizados dominaron a las mujeres analfabetas mientras las mantuvieron en el analfabetismo; como los hombres de negocios alfabetizados dominan a los analfabetos de las barriadas; como las corporaciones alfabetizadas en inglés dominan a los trabajadores analfabetos o desconocedores del inglés. Si el poder tiene razón, la oralidad se equivoca.

Hoy en día vemos que no solo el alfabetismo complica el problema de la comunicación lingüística humana; también lo hace lo que Ong llama la «oralidad secundaria».

La oralidad primaria remite a la gente que habla pero que no escribe: toda la gente a la que denominamos primitiva, analfabeta, ágrafa, etcétera. La oralidad secundaria viene mucho después del alfabetismo y depende de este. Tiene menos de cien años de antigüedad. La oralidad secundaria reside en la radio, la televisión,

las grabaciones y cosas similares: en general, en lo que llamamos «los medios de comunicación».

Buena parte de las presentaciones que se hacen en los medios siguen un guión y por lo tanto se escriben primero y se pronuncian después; pero hoy en día la distinción más significativa entre la oralidad primaria y la secundaria es el hecho de que *haya o no una audiencia presente* ante el hablante.

Si en lugar de escribir estas líneas estuviera dando una charla, la presencia del público en la sala sería una condición necesaria para que yo hablara. Eso es la oralidad primaria: una *relación* entre el hablante y los oyentes.

El presidente Lincoln se pone de pie y empieza: «Hace ochenta y siete años...», delante de una multitud más o menos interesada, en Gettysburg. Su voz (que según se cuenta era bastante aguda y suave) crea una relación entre él y ellos, establece una comunidad. Oralidad primaria.

El abuelo cuenta un cuento sobre Coyote delante de un semicírculo de adultos y niños una noche de invierno. El relato afirma y explica su comunidad como pueblo y entre los demás seres vivientes. Oralidad primaria.

El presentador del noticiario de las seis mira fijo desde una caja, no a nosotros, porque no puede vernos, al no estar nosotros en el mismo sitio o siquiera en el mismo momento en que él está; él estuvo en Washington, D. C., hace dos horas, leyendo lo dicho para que lo grabaran. No puede vernos ni oírnos, ni podemos verlo ni oírlo a él. Vemos y oímos una imagen, un simulacro de su persona. No se entabla una relación entre nosotros. No hay intercambio, reciprocidad, entre las partes. No hay intersubjetividad. Su comunicación se hace en una sola dirección y termina ahí. La recibimos, si así lo deseamos. Nuestro comportamiento, incluso nuestra presencia o ausencia, no altera absolutamente nada lo que dice o cómo lo dice. Si nadie lo escuchara, él no lo sabría y seguiría hablando exactamente de la misma manera (hasta que sus patrocinadores se dieran cuenta, mediante los índices de audiencia, y lo despidieran). Oralidad secundaria.

Leo este discurso delante de una grabadora; usted compra la grabación y la escucha. Oye el sonido de mi voz, pero no entablamos ninguna relación real, no más que si usted leyera el ensayo impreso. Oralidad secundaria.

Como el teléfono, la escritura privada, la carta personal, el correo electrónico privado, es una comunicación directa —conversación— mediada por la tecnología. La ameba A extiende un seudópodo y envía trocitos de sí misma a una distante ameba B, que incorpora el material enviado y puede responder. El teléfono hizo que las conversaciones directas a distancia fueran posibles; en las cartas escritas, existe un intervalo entre los mensajes; el correo electrónico permite tanto el intervalo como el intercambio inmediato.

Mi modelo para la escritura pública impresa y la oralidad secundaria es una caja A que dispara información hacia un supuesto espaciotiempo en el que puede o no haber muchas cajas B que lo reciban: tal vez no haya nadie, quizá haya un público de millones (*véase la figura 3*).

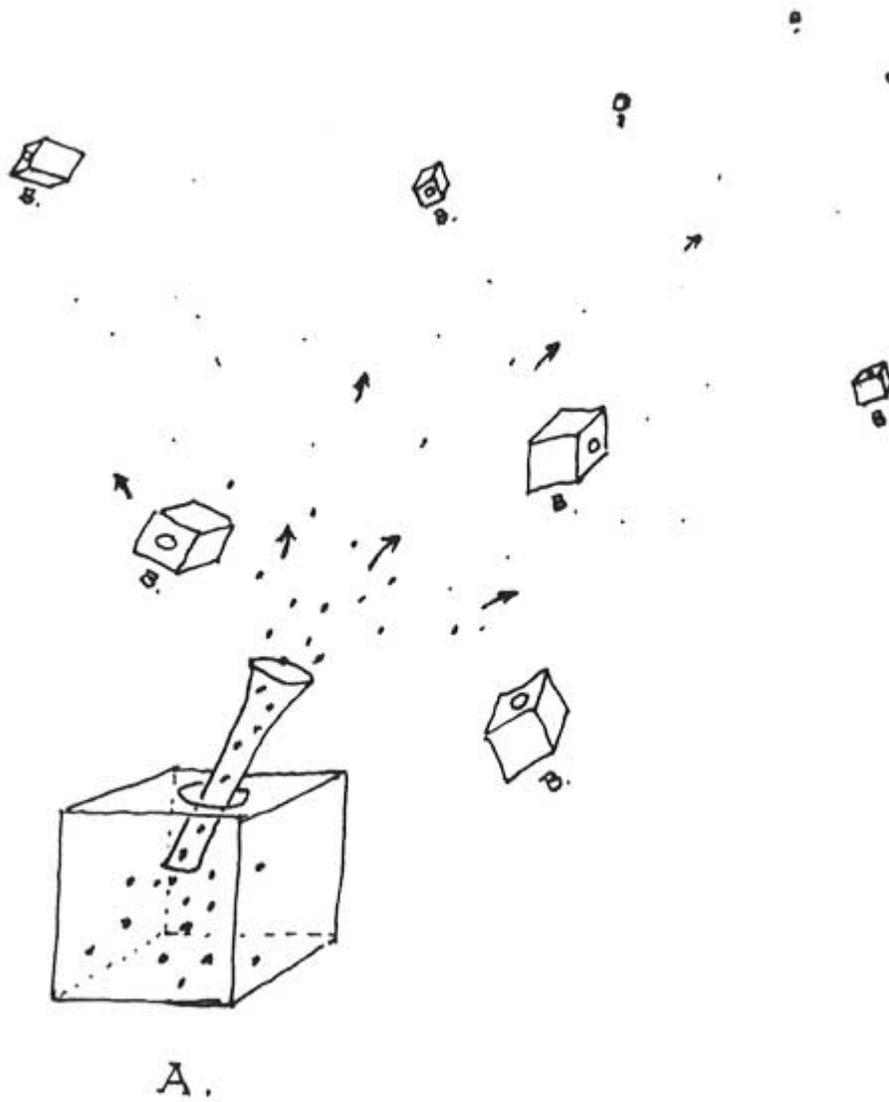


Fig. 3.

La conversación es un canje o intercambio recíproco de actos. La transmisión de información por medio de la letra impresa y los medios de comunicación va en un solo sentido; su reciprocidad es solo virtual o imaginada.

No obstante, puede crearse una comunidad local y directa sobre la base del alfabetismo y la oralidad secundaria. Las escuelas y universidades son centros de la palabra, ya sea impresa en papel o en soporte electrónico, y son comunidades genuinas, si bien

limitadas. Los grupos de estudio bíblico, los clubes de lectura o los clubes de fans son pequeñas subcomunidades centradas en la palabra impresa donde la gente habla sobre lo que lee, como en las universidades. Los periódicos y revistas crean y fomentan grupos de opinión y facilitan las comunidades basadas en la información, tales como las de los aficionados deportivos que comparan resultados.

En cuanto al público de la oralidad secundaria —más allá de esa entidad artificial que son «los espectadores presentes en el estudio», que en realidad forman parte de la puesta en escena—, hay mucha gente que ve determinadas emisiones de televisión no porque le gusten mucho, sino para poder hablar sobre ellas con sus compañeros de trabajo al día siguiente: utilizan esas emisiones para aumentar la cohesión social. Pero, en su mayor parte, el público de los medios es una semicomunidad o seudocomunidad exigua y desperdigada, que solo puede estimarse y medirse mediante análisis de mercado y encuestas de opinión y que se convierte en algo real solo en situaciones políticas tales como la asistencia a los colegios electorales los días de elecciones, o en respuesta a una catástrofe.

La comunidad creada por la imprenta y la oralidad secundaria no es directa; es virtual. Puede ser gigantesca: del tamaño de Estados Unidos. Quizá más que ningún otro factor, de hecho, el alfabetismo nos ha permitido o impuesto la vida en enormes estados-naciones en lugar de en tribus o ciudades-estados. Es posible que Internet nos permita superar el estado-nación. Aunque la Aldea Global con la que soñaba McLuhan es en la actualidad una Ciudad de la Noche, una fuerza monstruosa que promueve el reduccionismo cultural y la codicia institucionalizada a nivel internacional, ¿quién sabe? Tal vez nos alzaremos electrónicamente hasta alcanzar un ordenamiento que funcione mejor que el capitalismo.

Pero una comunidad así de vasta será siempre un concepto antes que un hecho tangible. Palabra escrita, impresa, habla grabada, filmada, teléfono, correo electrónico: cada uno de esos medios vincula a las personas, pero no las vincula en un sentido físico, y las comunidades que crean, cualesquiera sean, son en esencia comunidades mentales.

No quiero poner impedimentos a la unión de las mentes sinceras. Es maravilloso poder comunicarnos con la gente viva que se halla a quince mil kilómetros de distancia y oír su voz. Es maravilloso poder sentir una comunión incluso con los muertos al leer sus palabras, o verlos en una película. Es maravilloso pensar que todas las mentes pueden acceder a todos los conocimientos del mundo.

Pero no solo las mentes se unen; y la comunidad viviente creada por lenguaje compete a los cuerpos humanos vivos. Necesitamos hablar *juntos*, estando el hablante y el oyente aquí y ahora. Lo sabemos. Lo sentimos. Cuando eso no ocurre, sentimos la ausencia.

El habla nos conecta de una manera directa y vital porque ante todo es un proceso físico, corporal. No mental ni espiritual, acabe donde acabe.

Si se sitúan dos relojes de péndulo lado a lado en la pared, gradualmente comenzarán a mecerse al unísono. Se sincronizan el uno con el otro en respuesta a las vibraciones diminutas que cada uno transmite a través de la pared.

Dos cosas cualesquiera que oscilan más o menos con el mismo intervalo, si están físicamente cerca, tenderán a armonizarse paulatinamente y a moverse con el mismo exacto intervalo. Las cosas son perezosas. Requiere menos energía moverse en colaboración con otra que en su contra. Los físicos llaman a esta hermosa y económica pereza sincronización de fase o arrastre.

Todos los seres vivos son osciladores. Vibramos. Seamos amebas o humanos, palpitanos, nos movemos rítmicamente, cambiamos rítmicamente; marcamos el tiempo. El fenómeno se percibe cuando se mira una ameba a través del microscopio: vibra en frecuencias correspondientes a los niveles atómico, molecular, subcelular y celular. Ese pulso constante, delicado y complejo es el proceso de la vida misma hecho visible.

Las criaturas enormes con múltiples células como nosotros tienen que coordinar millones de frecuencias de oscilación e interacciones diferentes entre las frecuencias, en nuestro cuerpo y

con nuestro entorno. La mayor parte del proceso consiste en sincronizar los compases mediante el arrastre, haciendo que cada uno de los tiempos siga un ritmo maestro.

En lo interno, un ejemplo excelente de ello son las fibras musculares del corazón, cada una de las cuales hace *pu-pum, pu-pum*, al unísono con todas las demás, durante toda una vida.

Están también los ritmos más largos del cuerpo, los ritmos circadianos, que se producen a lo largo del día: el hambre, la ingesta, la digestión, la excreción; el sueño y la vigilia. Esos ritmos sincronizan todos los órganos y funciones del cuerpo y la mente.

Además, los ritmos corporales realmente largos, que quizá ni siquiera reconocemos, se conectan con nuestro entorno, con la duración de la luz natural, las estaciones, la luna.

Estar en sincronía —internamente y con el entorno— simplifica la vida. Perder la sincronía siempre es incómodo o desastroso.

Luego están los ritmos de los demás seres humanos. Como dos péndulos, si bien mediante procesos más complejos, dos personas pueden establecer una sincronización de fase. Las buenas relaciones humanas suponen arrastre, sincronía. De lo contrario, son incómodas o desastrosas.

Piénsese en acciones sincronizadas adrede como cantar, corear, remar, marchar, bailar, tocar música; piénsese en los ritmos sexuales (el cortejo y la estimulación son mecanismos para entrar en fase). Piénsese en cómo se vinculan el bebé y la madre: la leche mana antes de que el bebé eche a llorar. Piénsese en las mujeres que al vivir juntas tienden a armonizar sus ciclos menstruales. Nos sincronizamos los unos con los otros todo el tiempo.

¿Cómo funciona el arrastre en el habla? William Condon filmó unos experimentos preciosos que demuestran que todo nuestro cuerpo participa del habla con movimientos diminutos, estableciendo un ritmo maestro que coordina los movimientos corporales con los ritmos del habla. Sin ese compás, el habla resulta incomprensible. «El ritmo —dice— es una parte fundamental de la organización del comportamiento». Para actuar tenemos que palpar.

A continuación, Condon filmó a quienes escuchaban al hablante. Sus películas muestran que los oyentes hacen casi los mismos

micromovimientos labiales y faciales que el hablante, casi simultáneamente, con un retraso de una cincuentava de segundo. Sincronizan sus fases. «La comunicación —dice Condon— es como una danza, en la que todos participan en movimientos complejos y compartidos, en muchas dimensiones sutiles».

Escuchar no es reaccionar, es establecer una conexión. Al escuchar una conversación o una anécdota, no solo respondemos a ella, sino que nos sumamos, pasamos a formar parte de la acción.

Podemos sincronizarnos sin ver al hablante; lo hacemos al hablar por teléfono. La mayoría de la gente siente que el teléfono es menos reconfortante que estar en compañía del otro, que la comunicación que se establece a través del oído es menos plenamente recíproca, pero aun así nos las apañamos bastante bien con ella; los adolescentes, así como los conductores fanfarrones en medio de un atasco, pueden charlar por teléfono indefinidamente.

Los investigadores creen que ciertas formas de autismo pueden estar vinculadas con dificultades de sincronización: con respuestas demoradas, incapacidades para entrar en ritmo. Al hablar nos escuchamos a nosotros mismos, ni qué decir tiene, y es muy difícil hablar si no encontramos el compás: puede que eso explique el silencio del autismo. No podemos comprender a los demás si no podemos sincronizarnos con el ritmo de sus palabras: puede que eso explique la rabia y la soledad del autismo.

Las diferencias de ritmo entre los dialectos provocan malentendidos. Hace falta práctica, hace falta entrenarse, para sincronizarse con una manera de hablar a la que no se está acostumbrado.

Pero cuando uno es capaz de sincronizarse y lo hace, logra armonizarse con la gente con la que habla, ponerse físicamente a tiro y a tono con ellos. No es de extrañar que el habla cree un vínculo tan fuerte, tan poderoso a la hora de formar comunidades.

Desconozco hasta qué punto la gente que ve películas y la televisión se sincroniza con los hablantes; dado que no es posible la respuesta recíproca, es probable que la intensa participación que caracteriza a la conversación se vea muy debilitada.

ESPACIO ORAL Y TIEMPO ORAL

La vista es analítica, no integradora. El ojo busca distinguir objetos. Selecciona. La vista es activa, extrovertida. Miramos una cosa. Nos centramos *en algo*. Distinguimos con facilidad siempre que el campo visual sea claro. El ideal visual es la claridad. De ahí que las gafas sean tan satisfactorias. La vista es el yang.

La audición es integradora; unifica. Al estar a ambos lados de la cabeza, los oídos saben con facilidad de dónde proviene un ruido; no obstante, si bien la mente, la atención, puede orientar la audición, puede escuchar *una cosa*, el oído esencialmente oye lo que viene *desde un lugar*: no puede centrarse en un punto limitado, y solo selecciona con dificultad. El oído no puede dejar de oír; no tenemos párpados en los oídos; solo el sueño cancela la audición. En la vigilia, nuestros oídos aceptan todo lo que les llega. Como es muy posible que eso sea ruido, el ideal auditivo es la armonía. De ahí que los audífonos, que potencian el ruido, a menudo sean insatisfactorios. La audición es el yin.

La luz puede recorrer grandes distancias, pero el sonido, que solo se compone de vibraciones del aire, no llega muy lejos. La luz de las estrellas puede viajar mil años luz; la voz humana se propaga como mucho un kilómetro y medio. Lo que oímos es casi siempre algo bastante local y cercano. La audición es un sentido directo, íntimo, no tan próximo como el tacto, el olfato, el sabor o la propiocepción, pero sí mucho más íntimo que la vista.

El sonido supone un acontecimiento. Un ruido significa que ocurre algo. Digamos que usted ve una montaña por la ventana. La mira. Sus ojos le informan de los cambios en la ladera, nevada en invierno, marrón en verano; pero sobre todo le informan de que está en su sitio. Pero si usted oye esa montaña, entonces sabe que está pasando algo. Desde la ventana de mi estudio veo el monte Santa Helena, situado a unos 130 kilómetros hacia el norte. No lo oí entrar en erupción en 1980: la onda sonora fue tan enorme que se saltó Portland por completo y tocó tierra en Eugene, a unos 160 kilómetros hacia el sur. Las personas que oyeron aquel ruido

supieron que había ocurrido algo. Aquella era una señal que merecía la pena oírse. El sonido es acontecimiento.

El habla, el sonido más específicamente *humano* y la *clase* de sonido más significativo, nunca es mero paisaje, siempre es acontecimiento.

Walter Ong dice: «El sonido solo existe cuando está dejando de existir». Se trata de una declaración sencilla muy complicada. Lo mismo podría decirse de la vida. La vida solo existe cuando está dejando de existir.

Piénsese en la palabra *existencia*, impresa en la página de un libro. Allí se queda, al mismo tiempo, diez letras, negro sobre blanco, quizá durante años, durante siglos, quizá en miles de ejemplares en todo el mundo.

Ahora piénsese en la palabra dicha: «Existencia». En cuanto se llega a «tencia», «exis» ha desaparecido, y enseguida lo ha hecho toda la palabra. Se puede pronunciar otra vez, pero será un nuevo acontecimiento.

Cuando se dice una palabra a un oyente, el decir es un acto. Y es un acto recíproco: el oído del oyente posibilita el habla del hablante. Es un acontecimiento compartido, intersubjetivo: el oyente y el hablante se sincronizan el uno con el otro. Las dos amebas son responsables por igual, las dos participan física y directamente por igual en el acto de compartir partes de sí mismas. El acto de habla ocurre ahora. Y luego desaparece irrevocable e irrepitiblemente.

Hablar es un acontecimiento auditivo, no visual, que ocupa el espacio y el tiempo de manera diferente a cualquier estímulo visual, incluidas las palabras leídas en el papel o en una pantalla.

«El espacio auditivo no privilegia un foco puntual. Es una esfera sin contornos fijos, un espacio creado por la cosa misma, no un espacio que contiene a la cosa» (Ong)^[15].

El sonido, el habla crea un espacio propio, instantáneo e inmediato. Si cerramos los ojos y escuchamos, quedamos dentro de su esfera.

Leemos en una página: «La mujer gritó». La página es un espacio duradero y visible que contiene las palabras. Es una cosa, no

un acto. Pero si un actor grita, el grito es un acto. Construye su propio espacio momentáneo y local.

La voz crea a su alrededor una esfera que incluye a todos sus oyentes: una esfera o zona íntima, limitada en el espacio y en el tiempo.

La creación es un acto. La acción consume energía.

El sonido es dinámico. El habla es dinámica; es acción.

Actuar es asumir el poder, tener poder, ser poderoso.

La comunicación recíproca entre los hablantes y los oyentes es un acto poderoso. El poder de cada hablante se amplifica, aumenta, por la sincronización de los oyentes. La fuerza de una comunidad se amplifica, aumenta, por la sincronización recíproca del habla.

De ahí que pronunciar algo sea mágico. Las palabras tienen poder. Los nombres tienen poder. Las palabras son acontecimientos, hacen cosas, cambian las cosas. Transforman tanto al hablante como al oyente; suministran energía en el circuito y la amplifican. Suministran entendimiento y emoción en el circuito y los amplifican.

INTERPRETACIÓN ORAL

La interpretación oral es una clase particular del habla humana. En una cultura oral, es lo mismo que la lectura en una cultura alfabetizada.

La lectura no es superior a la oralidad, y la oralidad no es superior a la lectura. Los dos comportamientos son distintos y tienen efectos sociales sumamente diferentes.

La lectura silenciosa es una actividad implacablemente privada, que mientras dura aparta al lector física y psíquicamente de quienes lo rodean. La interpretación oral es una poderosa fuerza de cohesión, que mientras ocurre vincula a la gente de manera física y psíquica.

En nuestra cultura alfabetizada, la interpretación oral se considera secundaria, marginal. Supuestamente, solo las obras leídas por los poetas y las interpretaciones teatrales de los actores tienen un poder literario comparable a la lectura silenciosa. Pero en

una cultura oral la interpretación oral se tiene por un acto poderoso y, en consecuencia, siempre formal.

La formalidad atañe a las dos partes. El orador o narrador trata de cumplir o satisfacer ciertas expectativas definidas del auditorio, da al auditorio indicaciones formales y puede responder a indicaciones formales del auditorio. El auditorio se mostrará atento mediante ciertos comportamientos convenidos: manteniéndose en una postura atenta; en algunos casos, mediante el absoluto silencio; más a menudo, mediante respuestas formularias —¡Sí, Señor! ¡Aleluya!— o palabras o afirmaciones formularias: ah, ay, ja, eh... En las lecturas de poesía, pequeñas inspiraciones. En interpretaciones cómicas, risa.

La interpretación oral utiliza el tiempo y el espacio de un modo particular. Crea su propio espaciotiempo fugaz, físico y real, una esfera que contiene una voz que habla y oídos que escuchan, una esfera de vibraciones sincronizadas, una comunidad de cuerpo y mente.

Puede ser la esfera en la que una mujer les cuenta a sus hijos la fábula de los tres osos: un acontecimiento pequeño, tranquilo y profundamente íntimo.

Puede ser la esfera llena de humo en la que un comediante improvisa delante del público en un bar: un acontecimiento de visos informales, pero que, cuando funciona, es intensa y genuinamente interactivo.

Podría ser la esfera en la que un predicador evangelista recita un sermón sobre las llamas del infierno delante de los fieles en una tienda: un acontecimiento desmesurado, ruidoso, pero altamente formalizado y poderosamente rítmico.

Podría ser la esfera en la que estuvieron Martin Luther King jr., y quienes le oyeron decir: «Tengo un sueño».

El acontecimiento oratorio formal puede reconstruirse, copiarse, memorarse en películas y grabaciones. Las imágenes registradas pueden reproducirse. No así el hecho. Un acontecimiento no ocurre dos veces. No nos bañamos dos veces en el mismo río.

La interpretación oral es irreproducible.

Tiene lugar en un tiempo y lugar diferenciados: tiempo cíclico, tiempo ritual o tiempo sagrado. El tiempo cíclico es el tiempo corporal, los latidos; el tiempo lunar, estacional, anual: tiempo recurrente, tiempo musical, tiempo de la danza, tiempo rítmico. Un acontecimiento no ocurre dos veces, pero la recurrencia periódica es la esencia del tiempo cíclico. La primavera de este año no es la del año pasado, pero la primavera siempre regresa del mismo modo. Cada año, en la misma época, de igual manera, vuelve a realizarse el rito. Una historia se narra una y otra vez, y sin embargo cada narración es un nuevo acontecimiento.

Cada interpretación oral es tan singular como un copo de nieve, pero, como un copo de nieve, es muy probable que se repita; y su principio de organización interna es la repetición. El ritmo es fundamental en la interpretación oral, y se obtiene principalmente mediante la recurrencia, la repetición.

En adelante me repetiré en lo dicho sobre la repetición. Uno de los motivos por los que hay mucha repetición en la interpretación oral, como en el habla corriente, es la necesidad de redundancia. El ojo lector puede volver atrás y releer algo para corroborarlo; por lo tanto, al escribir solo se necesita decir una cosa una sola vez, si se dice bien. A los escritores nos enseñan a tener miedo de repetirnos, a evitar incluso la apariencia de repetición. Pero al hablar las palabras pasan y desaparecen muy deprisa; alzan el vuelo, son aladas. Los oradores saben cuándo se precisa traer de vuelta a la bandada. Los oradores, recitadores y cuentacuentos dicen descaradamente la misma cosa varias veces, a veces con otras palabras y a veces no. La redundancia no es un pecado en la interpretación oral, como ha llegado a serlo en la escritura, sino una virtud.

Los hablantes también utilizan la repetición porque es el mejor dispositivo para organizar y moldear la estructura de lo que están diciendo. En una cultura oral, los oyentes experimentados —por ejemplo, el niño de tres años al que le cuentan o le leen muchos cuentos— dan por sentada la repetición. La esperan. La repetición suscita expectativas y también las satisface. Se esperan variaciones

menores, pero las variaciones extremas, aunque añadan sorpresa, un ingrediente quizá bienvenido, con toda seguridad se rechazarán por su carácter frívolo o deformado. ¡Cuéntalo bien, mamá!

La repetición puede competir a una sola palabra, una frase o una oración; una imagen; un suceso o una acción de la historia; el comportamiento de un personaje; un elemento estructural de una obra.

Las palabras y las frases son las partes con más probabilidades de repetirse textualmente. El ejemplo más simple son las palabras introductorias, palabras utilizadas para empezar una oración. En la Biblia es «Y». Y el Señor golpeó a los ídólatras. Y los ídolos fueron destruidos. Y el pueblo se lamentó en las calles. En una leyenda de los paiutes, muchas de las oraciones empiezan con «entonces»: en paiute, *yaisi*. Entonces Coyote hizo esto. Entonces Lobo Gris dijo lo otro. Entonces entraron. «Y» y «*yaisi*» son sonidos claves, indicadores que dan a entender al oyente que entonces se inicia una nueva oración, un nuevo acontecimiento; además, pueden proporcionar una pequeña pausa para que el intérprete o lector de la historia descansa. Estas palabras introductorias repetidas crean un compás, que no es regular como el metro del verso, pues no se trata de poesía sino de prosa narrativa, pero aun así es un compás con intervalos: un pulso que sigue a una pausa, un sonido que sigue al silencio.

En la narración oral, el silencio desempeña un papel enorme y activo. Sin silencio, pausas ni descansos, no hay ritmo. Solo ruido. Por definición, el ruido no tiene sentido, es sonido sin significado. El significado nace de la alternancia rítmica entre el vacío y el acontecimiento: pausa y acto, silencio y palabra. Las palabras repetidas son los marcadores de ese ritmo, los redobles de tambor a cuyo son baila el relato.

Durante siglos, los enormes poemas que son la *Ilíada* y la *Odisea* no existieron por escrito sino en interpretaciones orales. Las versiones conservadas son las que por esas casualidades se acabaron apuntando. Actualmente sabemos que una enorme proporción del lenguaje de esas epopeyas consiste en frases hechas y términos repetidos, empleados donde se necesitaba completar el

metro de un verso o dar un respiro al recitador mientras pensaba en lo que habían hecho Aquiles u Odiseo a continuación. Ningún intérprete podría recordar la totalidad del poema textualmente. Cada interpretación era mitad recitado y mitad improvisación, según un vasto repositorio de frases hechas. Y así el mar vinoso y la aurora de rosados dedos son pequeños ladrillos métricos, insertos allí donde el hexámetro se queda corto. También son, por supuesto, imágenes hermosas. ¿Disminuye su belleza el hecho de que se repitan siempre que así lo requiere el metro? ¿No saludamos, de hecho, su repetición con placer, como lo hacemos al oír la repetición de una frase o un motivo musical en una sonata o en una sinfonía?

Las acciones repetidas en una narración oral son elementos estructuradores esenciales. Suelen ser repeticiones variadas y parciales, que crean expectativas para luego cumplirlas. El primer hijo del rey sale y se comporta vilmente con un lobo y el dragón se lo come. El segundo hijo del rey sale y se comporta vilmente con un ciervo y el dragón se lo come. El tercer hijo del rey sale y rescata al lobo de una trampa, libera al ciervo de un lazo, y el lobo y el ciervo le dicen cómo matar al dragón y rescatar a la princesa; lo hace, se casan y viven felices y comen perdices.

En cuanto al comportamiento repetido de los personajes, es probable que muchos novelistas contemporáneos consideren lo predecible un error, un defecto de inventiva. El comportamiento repetido o predecible, sin embargo, es lo que constituye un carácter, tanto en la vida como en las novelas. Si es exagerada y obviamente predecible, el personaje será un estereotipo o una caricatura; pero los matices son infinitos. Hay quienes piensan que todos los personajes de Dickens son meros estereotipos. A mí no me lo parecen. Cuando el señor Micawber dice «Algo aparecerá» por primera vez, la frase es insignificante; la segunda vez, es reveladora; a la tercera o cuarta vez que la dice, en las fauces del completo desastre financiero, es significativa y graciosa; y hacia el final del libro, cuando todas sus esperanzas se han visto brutalmente pulverizadas, «Algo aparecerá» es al mismo tiempo graciosa y profundamente triste.

Utilizo un ejemplo literario, no de textos orales, porque la relación de Dickens con la oralidad y la interpretación oral era muy estrecha, quizá más estrecha que la de cualquier otro novelista desde 1800, con la posible excepción de Tolkien. El comportamiento repetitivo de los personajes de Dickens es más típico de las narraciones orales que de la novela en general. Los sutiles sondeos de las circunvoluciones de una psiquis individual en una situación singular no son muy apropiados para los cuentos narrados en voz alta. Los personajes de las narraciones orales pueden ser vividos, poderosos, merecedores de muchísima reflexión: Aquiles, Héctor, Odiseo, Roland y Oliver, Cenicienta, la Reina y Blancanieves, Cuervo, el Hermano Conejo, Coyote. No son unidimensionales; la complejidad de sus motivos puede calar muy hondo; las situaciones morales en las que se encuentran tienen una relevancia humana amplia y profunda. Pero en general se pueden resumir en pocas palabras, a diferencia de los personajes novelescos. Incluso su nombre puede ser un ejemplo de determinado tipo de comportamiento. Y un oyente puede imaginárselos en cuanto se le menciona ese comportamiento característico: Dijo entonces el ingenioso Odiseo, pensando en cómo salvarse... Coyote andaba por ahí y vio a unas muchachas junto al río... Estamos avisados de que Odiseo es ingenioso. Estamos enterados de que Coyote ha visto muchachas. Sabemos, en general, qué esperar. Odiseo se saldrá con la suya, pero pagando un precio; sufrirá perjuicios. Coyote no se saldrá con la suya, quedará totalmente en ridículo y se alejará al trote sin sentir la menor compunción. El narrador dice el nombre de Odiseo, o el de Coyote, y los oyentes esperamos que se satisfagan nuestras expectativas, y esa espera es uno de los grandes placeres de la vida.

La literatura de género nos ofrece ese placer. Ese es quizá el principal motivo de la tozuda popularidad de las novelas románticas, las historias de misterio, la ciencia ficción y los wésterns, pese a las décadas de negligencia y desprecio crítico y académico. Una novela de género cumple con ciertas obligaciones genéricas. Una novela de misterio proporciona alguna clase de acertijo y su resolución; una fantasía rompe las normas de la realidad de un modo significativo;

una novela romántica ofrece el impedimento y la consumación de una historia de amor. En el plano más bajo, el género brinda la clase de fiabilidad que ofrece una cadena de hamburgueserías: si se coge un wéstern de Louis L'Amour o la duodécima entrega de una serie de misterio, se sabe qué esperar. Pero si se coge el wéstern *The Jump-Off Creek*, de Molly Gloss, o la fantasía *El señor de los anillos*, de Tolkien, o la novela de ciencia ficción *El hombre en el castillo*, de Philip K. Dick, aun cuando cada libro cumple con las obligaciones propias de su género, es también completamente impredecible, una novela, una obra de arte.

Por encima de lo meramente comercial, en el ámbito del arte, se lo llame literatura o narrativa de género, nuestras expectativas pueden satisfacerse solo al descubrir qué autores nos decepcionan y cuáles realmente alimentan nuestras almas. Averiguamos cuáles son los buenos escritores y buscamos o esperamos su siguiente libro. Esos escritores —vivos o muertos, con independencia del género en el que escriban, las modas críticas o la venia de los estudios literarios— son aquellos que no solo cumplen nuestras expectativas, sino que las superan. Ese es el don de los grandes narradores. Cuentan las mismas historias una y otra vez (¿cuántas historias hay?), pero cuando lo hacen son nuevas, son noticia, nos renuevan, nos muestran el mundo hecho nuevo.

Lo mismo da, en este nivel, si la historia se cuenta y se oye o se escribe y se lee.

Pero si se escribe y se lee en silencio, muchos somos conscientes de que se ha perdido una dimensión de la experiencia narrativa: la dimensión auditiva, el aspecto de *contar* la historia y *escucharla* en cierto tiempo y espacio, de boca de cierta persona, ahora mismo; y quizá una y otra vez en el futuro. Las grabaciones, por muy populares que se hayan vuelto, aportan el sonido de las palabras y las oraciones, la voz que cuenta, pero no es una voz viva, es una voz reproducida: un fonógrafo, no un cuerpo viviente. Así pues, la gente busca el momento irreproducible, la comunidad fugaz y frágil de la historia contada en medio de varias personas reunidas en un mismo lugar. Así pues, los niños se reúnen en la biblioteca para que les lean: miren el pequeño semicírculo de caras,

encendidas con intensidad. Así pues, el escritor lee en las librerías, y un grupo de oyentes vuelven a representar al antiguo ritual del narrador situado en el centro del círculo. La respuesta viva ha permitido que esa voz hable. El narrador y el oyente satisfacen cada uno las expectativas del otro. La lengua viviente que dice la palabra, el oído viviente que la escucha, nos unen y reúnen en una comunión como la que anhelamos en el silencio de nuestra soledad interior.

Las instrucciones de uso

Escribí este artículo en 2000 como una charla para un grupo interesado en el alfabetismo y la literatura locales.

Se nombra embajador a un poeta. Se elige presidente a un dramaturgo. Los obreros de la construcción hacen cola con gerentes para comprar una nueva novela. Los adultos buscan orientación moral y desafíos intelectuales en historias sobre monos guerreros, gigantes de un solo ojo y caballeros locos que cargan contra molinos. El alfabetismo se considera un comienzo, no un fin.

Bueno, quizá ocurra en algún otro país, pero no en este. En Estados Unidos, la imaginación suele tenerse por algo que puede resultar útil cuando la televisión no funciona. La poesía y las obras teatrales no guardan relación alguna con la política práctica. Las novelas son para los estudiantes, las amas de casa y otras personas ociosas. La fantasía es para los niños y los pueblos primitivos. El alfabetismo sirve para leer las instrucciones de uso.

Yo creo que la imaginación es la herramienta singular más útil que posee la humanidad. Deja atrás al pulgar oponible. Puedo imaginar la vida sin mis pulgares, pero no sin mi imaginación.

Oigo voces que coinciden conmigo. «Sí, sí —exclaman—, ¡la imaginación creativa es una enorme ventaja en los negocios! ¡Valoramos la creatividad, la recompensamos!», En el mercado, la palabra creatividad ha pasado a designar la generación de ideas aplicables a determinadas estrategias prácticas con el fin de obtener mayores beneficios. Esta reducción semántica ha durado tanto tiempo que la palabra *creativo* apenas podría degradarse más. Yo ya

no la uso; la dejo en manos de los capitalistas y los profesores universitarios para que abusen de ella a voluntad. Pero no pueden quedarse con *imaginación*.

La imaginación no es una forma de hacer dinero. No tiene cabida en el léxico del lucro. No es un arma, aunque todas las armas se originen en ella y de ella dependa el uso o no de las armas: como todas las herramientas y sus usos. La imaginación es un modo fundamental de pensar, un medio esencial de convertirse en humano y seguir siéndolo. Es una herramienta mental.

En consecuencia, tenemos que aprender a usarla. Los niños tienen imaginación desde un principio, como tienen cuerpo, intelecto, capacidad lingüística: todas cosas esenciales para constituir su humanidad, cosas que necesitan aprender a utilizar, y a utilizar bien. La instrucción, el entrenamiento y la práctica relativas a ella deberían empezar en la primera infancia y continuar durante toda la vida. Los humanos jóvenes necesitan ejercitar su imaginación como necesitan ejercitar todas las capacidades fundamentales de la vida, en un sentido físico y mental: por el bien del crecimiento, la salud, la competencia, la alegría. Esa necesidad continúa mientras la mente sigue viva.

Cuando los niños aprenden a escuchar y memorizar la literatura central de su pueblo o, en las culturas alfabetizadas, a leerla y comprenderla, su imaginación recibe gran parte del ejercicio que necesita.

Ninguna otra cosa sirve tanto, ni siquiera las demás artes. Somos una especie verbal. Las palabras son las alas con las que vuelan tanto el intelecto como la imaginación. La música, el baile, las artes visuales, las artesanías de todo tipo son centrales para el desarrollo y el bienestar humanos, y ningún arte o capacidad de aprendizaje son inútiles; pero, para adiestrar a la mente a abandonar la realidad inmediata y regresar a ella con una fuerza y un entendimiento renovados, no hay nada como un poema o un relato.

Por medio de relatos, todas las culturas se definen a sí mismas y enseñan a sus niños cómo ser personas y miembros de un grupo: hmong, !kung, hopi, quechua, francés, californiano... Somos los que

llegamos al Cuarto Mundo... Somos la nación de Joan... Somos los hijos del Sol... Venimos del mar... Somos el pueblo que vive en el centro del mundo.

Un pueblo que no vive en el centro del mundo, tal y como lo definen y lo describen los poetas y narradores, lo pasa mal. El centro del mundo se encuentra allí donde vives. Allí el aire es respirable. Sabes el modo en que se hacen las cosas, cómo se hacen bien, según se debe.

Un niño que no sabe dónde se encuentra el centro —dónde está el hogar, *qué* es el hogar— lo pasa muy mal.

El hogar no es mamá y papá y una hermana y un perro. El hogar no es un sitio al que te tienen que dejar entrar. No es ningún sitio. Es imaginario.

El hogar, al imaginarse, empieza a ser. Es real, más real que cualquier otro sitio, pero no se puede llegar allí si no te enseñan a imaginarlo los tuyos, quienesquiera que sean. Puede que los tuyos no sean tus parientes. Puede que nunca hayan hablado en tu idioma. Puede que lleven miles de años muertos. Puede que no sean sino palabras impresas en papel, fantasmas de voces, sombras de mentes. Pero son capaces de llevarte a un hogar. Son tu comunidad humana.

Todos tenemos que aprender a inventarnos una vida, crearla, imaginarla. Necesitamos que nos enseñen esas capacidades; necesitamos guías que nos muestren cómo hacerlo. Si no lo hacemos, nuestras vidas acaban siendo controladas por los demás.

Los seres humanos siempre han formado grupos para imaginar cómo vivir mejor y ayudarse los unos a los otros a conseguirlo. La función esencial de la comunidad humana es alcanzar algún acuerdo sobre qué es lo que necesitamos, cómo debería ser la vida, qué queremos que aprendan nuestros niños, y, luego, colaborar en su aprendizaje y enseñanza para que ellos y nosotros podamos avanzar por el camino que creemos correcto.

Las comunidades pequeñas con tradiciones sólidas suelen tener claro el camino que quieren tomar, y lo enseñan muy bien. Pero la tradición puede cristalizar la imaginación hasta fosilizarla en un dogma e impedir las nuevas ideas. Las comunidades más grandes,

tales como las ciudades, proporcionan el espacio necesario para que la gente imagine alternativas, aprenda de otros con tradiciones diferentes e invente sus propias maneras de vivir.

Conforme proliferan las alternativas, sin embargo, los que tienen la responsabilidad de enseñar encuentran poco consenso social y moral en lo relativo a lo que se debe enseñar: lo que se necesita, el modo en que se debe vivir. En nuestra época de grandes poblaciones siempre expuestas a las voces, imágenes y palabras reproducidas en pro del beneficio comercial y político, hay demasiada gente que quiere y puede inventarnos, poseernos, moldearnos y controlarnos a través de los medios de comunicación, que son cautivadores y poderosos. Es mucho pedir que, en medio de todo ello, un niño encuentre el camino por sí solo.

En realidad, nadie puede hacer gran cosa por sí solo.

Lo que necesita un niño, lo que todos necesitamos, es conocer a otra gente que haya imaginado la vida en Eneas que tengan sentido y permitan cierta libertad, y escucharla. No oírla pasivamente, sino escucharla.

Escuchar es un acto de comunidad, que requiere un lugar, tiempo y silencio.

Leer es una manera de escuchar.

Leer no es tan pasivo como oír o ver. Es un acto: lo hacemos. Leemos a nuestro propio ritmo, a nuestra propia velocidad, no de acuerdo con la corriente incesante, incoherente, confusa y chillona de los medios de comunicación. Asimilamos lo que podemos y queremos asimilar, no lo que nos echan encima deprisa y con tal ímpetu y volumen que acabamos apabullados. Cuando leemos una historia, nos están contando algo, pero no quieren vendernos nada. Y aunque por lo general leemos en soledad, entramos en comunión con otras mentes. No nos lavan el cerebro ni nos reclutan ni nos utilizan; nos reunimos en un acto de la imaginación.

A mi entender, nada impide que los medios de comunicación creen una comunidad similar de la imaginación, como lo ha hecho con frecuencia el teatro en ciertas sociedades del pasado, pero no van a hacerlo. Se encuentran tan a merced de la publicidad y el lucro que los individuos más talentosos que trabajan en ellos, los

artistas de verdad, aun si se resisten a las presiones de venderse, se ahogan en la incesante fiebre de novedad, en la codicia empresarial.

Buena parte de la literatura se libra de esa presión sencillamente porque muchísimos de sus autores están muertos y, por definición, no son codiciosos.

Además, no pocos poetas y novelistas vivos, por mucho que los editores persigan de forma abyecta las grandes ventas, continúan estando motivados no tanto por el deseo de obtener ganancias financieras cuanto por el anhelo de hacer lo que acaso harían gratis si pudieran permitírselo, es decir, practicar su arte: hacer algo bien, comprender alguna cosa. Por asombroso que parezca, los libros siguen siendo relativamente sinceros y fiables.

Puede que no sean «libros», por supuesto, que no sean tinta sobre pasta de papel, sino un parpadeo electrónico en la palma de la mano. Por muy incoherente y comercial que sea, por muy agusanada de pornografía y exageraciones y cháchara que esté, la publicación electrónica ofrece a los lectores un nuevo medio para conformar una comunidad activa. Lo importante no es la tecnología. Lo importante son las palabras. El hecho de compartir las palabras. La activación de la imaginación mediante la lectura de palabras.

El alfabetismo es importante porque la literatura son las instrucciones de uso. Es el mejor manual que tenemos. La guía más útil del país que visitamos: la vida.

«Una guerra sin fin»

Algunos pensamientos, apuntados en distintos momentos, sobre la opresión, la revolución y la imaginación.

LA ESCLAVITUD

Mi país se unió en una revolución y casi acabó roto por otra.

La primera revolución fue una protesta contra una explotación social y económica mortificante, estúpida, pero relativamente moderada. Fue casi totalmente exitosa.

Muchos de los que hicieron la primera revolución practicaban la forma más extrema de explotación económica y opresión social: eran propietarios de esclavos.

La segunda revolución estadounidense, la Guerra Civil, fue un intento por preservar la esclavitud. Tuvo éxito parcialmente. Se abolió la institución, pero en Estados Unidos se siguen pensando unos cuantos pensamientos con la mente del esclavista y la mente del esclavo.

LA RESISTENCIA A LA OPRESIÓN

Phillis Wheatley, poeta y esclava liberada, escribió en 1774: «En todo pecho humano, Dios ha implantado un principio que llamamos el amor de la libertad; no tolera la opresión, y ansía la liberación».

Esa frase me parece tan cierta como que el sol brilla. Todo lo que es bueno en las instituciones y la política de mi país depende de ello.

Y sin embargo veo que, aun cuando amamos la libertad, toleramos en gran medida la opresión y hasta negamos la liberación.

Me parece peligroso insistir en que nuestro amor por la libertad siempre pesa más que cualquier fuerza o inercia que nos impida oponer resistencia a la opresión y buscar la liberación.

Si niego que hay gente fuerte, inteligente y capaz que desea y acepta la opresión, tomo a los oprimidos por débiles, estúpidos e ineptos.

Si fuera cierto que la gente superior se niega a ser tratada como inferior, se seguiría que quienes ocupan los órdenes más bajos realmente son inferiores, pues, de ser superiores, protestarían; dado que aceptan una posición inferior, son inferiores. Se trata del argumento cómodamente tautológico del esclavista, el reaccionario social, el racista y el misógino.

Es un argumento que aún hoy acosa al examen del Holocausto hideriano: ¿por qué «subieron a los trenes» los judíos? ¿Por qué no «lucharon»? Una pregunta que —así formulada— es incontestable y puede ser utilizada por el antisemita para dar a entender que los judíos son inferiores.

Pero el argumento también seduce al idealista. Muchos estadounidenses liberales y conservadores de conciencia humanitaria albergan la convicción de que todas las personas oprimidas sufren de un modo intolerable la opresión, deben estar dispuestas a rebelarse y ansiosas por hacerlo y, si no lo hacen, son moralmente débiles o incurren en un error moral.

Yo creo de manera categórica que toda persona que se considere racial o socialmente superior a otra o le confiera una condición de inferioridad está equivocada. Pero algo muy distinto es juzgar de manera categórica y negativa a las personas que aceptan la condición inferior. Si digo que se equivocan, que la moral exige que se rebelen, me corresponde examinar qué opciones reales tienen, si actúan por ignorancia o convicción, si tienen alguna oportunidad de reducir su ignorancia o cambiar sus convicciones. Hecho el examen, ¿cómo puedo decir que están en falta? ¿Acaso son ellos, y no los opresores, los que hacen el mal?

La clase dominante siempre es reducida, los órdenes inferiores son mucho más numerosos, incluso en una sociedad de castas. Los pobres siempre superan en gran medida a los ricos. Los poderosos son menos numerosos que aquellos sobre los que ejercen el poder. Los hombres adultos tienen una posición dominante en casi todas las sociedades, aunque siempre son menos numerosos que las mujeres y los niños. Los gobiernos y las religiones aprueban y mantienen la desigualdad, el rango social, el rango de género y el privilegio, total o selectivamente.

La mayoría de la gente, en la mayoría de los sitios, en la mayoría de las épocas, pertenece a una condición inferior.

Y la mayoría de la gente, aun hoy, aun en el «mundo libre», aun en la «tierra de la libertad», cree que ese estado de cosas, o algunos de sus elementos, son naturales, necesarios e inmutables. Sostienen que así ha sido siempre y que por lo tanto así debe ser. Puede tratarse de convicción o ignorancia; con frecuencia, se trata de ambas cosas. A lo largo de los siglos, la mayoría de la gente de condición inferior no tenía manera de saber que existía o podía existir cualquier otra forma de organizar la sociedad: que el cambio era posible. Solo aquellos de una condición superior han tenido conocimientos suficientes como para saberlo; y su poder y sus privilegios se verían amenazados si cambiara el orden de las cosas.

La historia no ofrece una guía moral fiable en estas cuestiones, porque la historia está escrita por la clase superior, los instruidos, los empoderados. Pero no queda más remedio que remitirse a la historia y a la observación de los sucesos presentes. De acuerdo con esas pruebas, las revueltas y rebeliones son raras, las revoluciones sumamente raras. En casi todas las épocas, en casi todos los lugares, una mayoría de mujeres, esclavos, siervos, castas inferiores, descastados, campesinos, trabajadores, una mayoría de personas definidas como inferiores —es decir, la mayoría de las personas— no se han rebelado contra quienes las despreciaban y explotaban. Resisten, sí; pero su resistencia tiende a ser pasiva, o tan indirecta y enraizada en el comportamiento cotidiano que resulta casi invisible.

Cuando se registran las voces de los oprimidos y las clases bajas, algunas son llamadas a la justicia, pero la mayoría son

expresiones de patriotismo, alabanzas al rey, promesas de defender la patria, todas en leal apoyo del sistema que les resta poder y de quienes se benefician con ello.

La esclavitud no habría existido en todo el mundo si los esclavos se hubieran alzado a menudo contra sus amos. La mayoría de los propietarios de esclavos no acaban asesinados. Son obedecidos.

Los trabajadores ven cómo el director de su empresa cobra un sueldo trescientas veces superior al suyo y se quejan, pero no hacen nada.

En la mayoría de las sociedades las mujeres mantienen las premisas y las instituciones de la supremacía masculina, se someten a los hombres, los obedecen (abiertamente) y defienden la superioridad innata de los hombres como un hecho natural o un dogma religioso.

Los hombres de extracción baja —jóvenes y pobres— luchan y dan la vida por el sistema que los mantiene en el escalón más bajo. La mayoría de los incontables soldados muertos en las incontables guerras libradas para mantener el poder de los soberanos de una sociedad o de una religión han sido considerados inferiores por esa misma sociedad.

«No tienes nada que perder, salvo tus cadenas», pero preferimos besarlas.

¿Por qué?

¿Están las sociedades humanas construidas inevitablemente en forma de pirámide, con el poder concentrado en la punta? ¿Es la jerarquía del poder un imperativo biológico que la sociedad humana está obligada a cumplir? Casi con seguridad la pregunta está mal formulada y por lo tanto es imposible de contestar, pero no deja de hacerse y contestarse, y quienes la hacen suelen contestarla de manera afirmativa.

Si existe tal imperativo innato y biológico, ¿imperera por igual en los dos sexos? No contamos con pruebas incontrovertibles de que existan diferencias innatas de género en el comportamiento social. A ambos lados del debate, los esencialistas argumentan que los hombres están predispuestos por naturaleza a establecer un poder

jerárquico, mientras que las mujeres, si bien no inventan esas estructuras, las aceptan o imitan. De acuerdo con los esencialistas, eso asegura que el programa masculino prevalezca, y sería de esperar que la cadena de mando, donde el «superior» manda al «inferior», con el poder concentrado en unos pocos, fuese un patrón casi universal en la sociedad humana.

La antropología aporta algunas excepciones a esa presunta universalidad. Los etnólogos han descrito sociedades que carecen de una cadena de mando fija; en ellas el poder, en lugar de afianzarse en un rígido sistema de desigualdades, es flexible y se distribuye de diferentes maneras en diferentes situaciones, operando con frenos y contrapesos que siempre tienden al consenso. Se han descrito sociedades en las que un género no se considera superior al otro, aunque siempre hay cierta división del trabajo por géneros y las actividades de los hombres son las que más probabilidades tienen de premiarse.

Pero todas ellas son sociedades que describimos como «primitivas», tautológicamente, pues ya hemos establecido una jerarquía de valores: primitivo = bajo = débil, civilizado = alto = poderoso.

Muchas sociedades «primitivas» y todas las «civilizadas» están rígidamente estratificadas, con mucho poder asignado a unos pocos y poco o ninguno a la mayoría. ¿Es la perpetuación de las instituciones que fomentan la desigualdad social el motor de la civilización, como sugiere Lévi-Strauss?

Los que ejercen el poder están mejor alimentados, mejor armados y mejor educados y, por ende, son más propensos a seguir estándolo, pero ¿basta eso para explicar la ubicuidad y persistencia de la extrema desigualdad social? Sin duda, el hecho de que los hombres son un poco más grandes y musculosos (aunque algo menos longevos) que las mujeres no alcanza para explicar la ubicuidad de la desigualdad de género y su perpetuación en las sociedades en las que el tamaño y la musculatura no tienen mucha importancia.

Si los seres humanos odiáramos la injusticia y la desigualdad como decimos y creemos hacerlo, ¿cómo es posible que cualquiera

de los grandes imperios y civilizaciones antiguas haya durado más de quince minutos?

Si los norteamericanos odiamos la injusticia y la desigualdad con la pasión con que decimos hacerlo, ¿cómo es posible que algunas personas en este país no tengan suficiente comida?

Exigimos un espíritu rebelde de aquellos que no tienen ninguna oportunidad de saber que la rebelión es posible, mientras que los privilegiados nos quedamos quietecitos y no vemos ningún mal.

Tenemos buenos motivos para proceder con cautela, no hacer ruido, no causar problemas. Está en juego una gran cantidad de paz y tranquilidad. Con frecuencia, el cambio mental y moral necesario para pasar de la negación de la injusticia a la conciencia de la injusticia conlleva un coste alto. Puedo acabar sacrificando mi contento, estabilidad, seguridad y afectos personales por el sueño del bien común, por una idea de libertad que quizá no viva para disfrutar, un ideal de justicia que quizá nadie alcance.

Las últimas palabras del *Mahabharata* son: «De ninguna manera puedo lograr un objetivo que está fuera de mi alcance». Es probable que la justicia, una idea humana, esté fuera del alcance humano. Se nos da bien lo de inventar cosas que no pueden existir.

Tal vez la libertad no pueda lograrse mediante instituciones humanas, pero debe seguir siendo un atributo de la mente o el espíritu que no dependa de las circunstancias, un don de la gracia. Tal es (si entiendo bien) la definición religiosa de la libertad. El problema que veo en ella es que su devaluación del trabajo y las circunstancias alienta las injusticias institucionales que vuelven el don de la gracia inaccesible. Un niño de dos años que muere de inanición o por una paliza o en un bombardeo no ha tenido acceso a la libertad, ni a ningún don de la gracia, en ningún sentido en que yo pueda entender las palabras.

Mediante nuestros propios esfuerzos solo podemos lograr una justicia imperfecta, una libertad limitada. Mejor eso que nada. Aferrémonos a ese principio, el amor de la libertad del que habló la poeta, la esclava liberada.

EL TERRENO DE LA ESPERANZA

La transformación de la negación de la injusticia en reconocimiento de la injusticia no puede revertirse.

Nuestros ojos han visto lo que han visto. Una vez que vemos la injusticia, nunca más podemos negar la opresión y defender al opresor de buena fe. Lo que era lealtad ahora es traición. En adelante, si no resistimos, conspiramos.

Pero hay un punto medio entre la defensa y el ataque, un punto para la resistencia flexible, un espacio abierto al cambio. No es un espacio fácil de hallar o habitar. Muchos de los mediadores que intentaron llegar allí acabaron huyendo despavoridos a Múnich.

Aun cuando alcancen el punto medio, es posible que nadie se lo agradezca. El tío Tom de Harriet Beecher Stowe es un esclavo que muere azotado después de hacer el valiente intento de convencer a su amo de que cambie de opinión y negarse de manera inamovible a azotar a otros esclavos. Sin embargo, insistimos en utilizarlo como un símbolo de la capitulación y el servilismo abyectos.

Al admirar el desafío heroicamente inútil, despreciamos la resistencia paciente.

Pero el espacio de la negociación, donde la paciencia efectúa cambios, es aquel en el que se posicionó Gandhi. Lincoln también llegó allí, con mucho esfuerzo. El obispo Tutu, después de vivir en esa zona durante años con singular honor, vio que su país se desplazaba, por incómoda e inciertamente que lo hiciera, hacia ese terreno de la esperanza.

LAS HERRAMIENTAS DEL AMO

Audre Lorde dijo que no se puede dismantelar la casa del amo con las herramientas del amo. Pienso en esta poderosa metáfora, intentando comprenderla.

Los radicales, liberales, conservadores y reaccionarios estiman que la educación en los conocimientos del amo conduce *inevitablemente* a la conciencia de la opresión y la explotación y, por

ende, a un deseo subversivo de igualdad y justicia. Los liberales apoyan la educación universal y gratuita, la escuela pública y las discusiones abiertas en las universidades por la misma razón por la que los reaccionarios se oponen a esas cosas.

La metáfora de Lorde parece decir que la educación no es relevante para el cambio social. Si nada de lo que el amo utilizaba le sirve al esclavo, entonces la educación en los conocimientos del amo debe abandonarse. Así pues, una clase inferior debe reinventar la sociedad por completo, crear nuevos conocimientos, a fin de alcanzar la justicia. De lo contrario, la revolución fracasará.

Puede ser. En general, las revoluciones fracasan. Pero creo que su fracaso empieza cuando el intento de reconstruir la casa para que todos puedan vivir en ella se convierte en el intento de agarrar todas las sierras y los martillos, hacer un fuerte en el cobertizo del antiguo amo y dejar a los demás fuera. El poder no solo corrompe, sino que causa dependencia. El trabajo se convierte en destrucción. Nada se construye.

Las sociedades cambian con violencia y sin ella. La reinvención es posible. La construcción es posible. ¿Qué otras herramientas tenemos para construir sino martillos, clavos y sierras, vale decir, educación, aprender a pensar, capacidades de aprendizaje?

¿Existen, en efecto, herramientas que aún no se han inventado, que debemos inventar para construir la casa donde queremos que vivan nuestros hijos? ¿Podemos basarnos en lo que sabemos ahora, o es lo que sabemos ahora un obstáculo para descubrir lo que necesitamos saber? Para aprender lo que la gente de color, las mujeres, los pobres necesitan enseñar, para aprender los conocimientos que necesitamos, ¿debemos desaprender todos los conocimientos de los blancos, los hombres, los poderosos? Junto con el sacerdocio y la falocracia, ¿debemos descartar la ciencia y la democracia? ¿Acabaremos intentando construir sin ninguna herramienta, más allá de nuestras propias manos? La metáfora es fértil y peligrosa. No puede responder a las preguntas que suscita.

En el sentido en que permite columbrar una alternativa imaginada al «modo en que vivimos ahora», buena parte de mi narrativa puede denominarse utópica, pero no dejo de resistirme a la palabra. Creo que muchas de mis sociedades inventadas mejoran en algún aspecto la nuestra, pero me parece que «utopía» es un nombre demasiado grandioso y rígido para caracterizarlas. La utopía y la distopía proceden del intelecto. Yo escribo a partir de la pasión y la diversión. Mis historias no son advertencias nefastas ni proyectos de lo que deberíamos hacer. La mayoría, creo, son comedias sobre las costumbres humanas, recordatorios sobre la infinita variedad de formas en que acabamos siempre en el mismo sitio y homenajes a esa variedad infinita a través de la invención de aún más alternativas y posibilidades. Incluso las novelas *Los desposeídos* y *El eterno regreso a casa*, en las que calculé con más método que de costumbre ciertas permutaciones del uso del poder, que preferí a las disponibles en el mundo, constituyen esfuerzos tanto por subvertir como por mostrar el ideal de un plan social asequible que acabaría con la injusticia y la desigualdad de una vez por todas.

Para mí, lo importante no es ofrecer una esperanza específica de progreso sino, al presentar una realidad alternativa imaginada pero convincente, sacudir mi mente, y también la mente del lector, a fin de que ambos abandonemos la costumbre perezosa y timorata de pensar que la manera en que vivimos ahora es la única manera en que se puede vivir. Esta inercia es lo que permite que no se cuestionen las instituciones injustas.

Por su misma concepción, la fantasía y la ciencia ficción ofrecen alternativas al mundo presente y real del lector. En general, los jóvenes admiten ese tipo de historias porque su vigor y su sed de experiencia los animan a aceptar alternativas, posibilidades, cambios. Al haber llegado a temer incluso la imaginación de un cambio verdadero, muchos adultos se cierran a la literatura imaginativa, jactándose de no ver en ella otra cosa que lo que ya conocen, o lo que creen que conocen.

Dicho esto, es cierto que mucha ciencia ficción y fantasía, como si temiera su propia capacidad para inquietar, es tímida y reaccionaria en materia de inventiva social: la fantasía se aferra al

feudalismo; la ciencia ficción, a las jerarquías militares e imperiales. Ambos géneros suelen premiar al héroe, o a la heroína, solo por realizar hazañas extraordinarias y masculinas. (Yo misma escribí de ese modo durante años. En *La mano izquierda de la oscuridad*, mi héroe no tiene género, pero sus actos heroicos son casi exclusivamente masculinos). En especial en la ciencia ficción, a menudo nos encontramos con la idea que he mencionado más arriba: cualquier personaje de condición inferior, si no es un rebelde siempre dispuesto a hacerse con la libertad mediante la acción audaz y violenta, resulta despreciable o sencillamente no tiene importancia.

En un mundo de tal simplicidad moral, si un esclavo no es Espartaco, no es nadie. Esa forma de presentar las cosas es despiadada y poco realista. La mayoría de los esclavos, o de los oprimidos, forman parte de un orden social que, dados los términos mismos de la opresión, no tienen siquiera la oportunidad de percibir como susceptible de ser alterado.

El ejercicio de la imaginación es peligroso para quienes se aprovechan del estado de las cosas porque tiene el poder de demostrar que el estado de las cosas no es permanente, ni universal, ni necesario.

Al tener la capacidad real, aunque limitada, de poner en tela de juicio las instituciones establecidas, la literatura imaginativa tiene también la responsabilidad de ese poder. El narrador dice la verdad.

Es triste que muchas historias potencialmente capaces de ofrecer una visión propia se conformen con tópicos patrióticos o religiosos, milagros tecnológicos o ilusiones vanas, sin que los escritores intenten imaginar la verdad. Las oscuras distopías de moda se limitan a invertir los tópicos y emplean ácido en vez de sacarina, pero siguen eludiendo el compromiso con el sufrimiento humano y las posibilidades genuinas. La narrativa imaginativa que admiro ofrece alternativas al *statu quo* que no solo cuestionan la ubicuidad y necesidad de las instituciones existentes, sino que amplían el campo de las posibilidades sociales y el entendimiento moral. Ello puede hacerse en un tono tan ingenuo y esperanzado como el de las primeras tres temporadas de la serie televisiva *Star*

Trek, o mediante construcciones de una complejidad, sofisticación y ambigüedad ideológica y técnica como son las novelas de Philip K. Dick o Carol Emshwiller; pero siempre es reconocible el mismo impulso: llevar a imaginar un cambio.

No conoceremos nuestra propia injusticia si no podemos imaginar la justicia. No seremos libres si no imaginamos la libertad. No podemos exigir que alguien intente alcanzar la justicia y la libertad si no ha tenido la oportunidad de imaginar que se pueden alcanzar.

Quisiera cerrar y coronar estas reflexiones inconclusas con las palabras de un escritor que nunca dijo sino la verdad y siempre la dijo con calma, Primo Levi, que vivió un año en Auschwitz y conoció la injusticia.

«La ascensión de los privilegiados, no solo en el Lager sino en todo lugar de convivencia humana, es un fenómeno angustioso pero inevitable: solo en las utopías no existe. Es deber del justo hacer la guerra a todo privilegio inmerecido, pero no debemos olvidar que se trata de una guerra sin fin [\[16\]](#)».

Sobre la escritura

Una cuestión de confianza

Charla impartida en un taller literario en Vancouver, Washington, en febrero de 2002.

Para escribir una historia tienes que confiar en ti mismo, tienes que confiar en la historia y tienes que confiar en el lector.

Antes de sentarte a escribir, ni la historia ni el lector existen siquiera, y solo debes confiar en ti mismo. Y lo único que puedes hacer para confiar en ti mismo es escribir. Dedicarte al arte. Escribir, haber escrito, esforzarte por escribir, planear escribir. Leer, escribir, practicar, aprender el oficio, hasta saber algo al respecto y saber que sabes algo al respecto.

Puede ser complicado. Tengo un corresponsal de once años que ha escrito medio cuento y ya me está pidiendo que lo ponga en contacto con mi agente y mis editores. Mi deber, muy desagradable, es decirle que aún no se ha ganado semejante confianza en sí mismo como escritor.

Por otro lado, conozco a algunos escritores muy buenos que nunca terminan nada, o que lo terminan y luego lo destrozan a fuerza de corregirlo para ajustarlo a críticas reales o imaginarias, porque no confían en sí mismos como escritores, lo que redundan en no poder confiar en su escritura.

La confianza en uno mismo como escritor se parece mucho a otros tipos de confianza, la de un fontanero o un maestro o un jinete: se adquiere con la práctica, se consolida poco a poco, empleándose en ello. Y en ocasiones, en especial si eres novato, finges: actúas como si supieras lo que haces, y quizá hasta te sales

con la tuya. A veces, si actúas como si tuvieras un don, acabas por tenerlo. También eso forma parte de tener confianza en uno mismo. Creo que funciona mejor en el caso de los escritores que en el de los fontaneros.

Eso en cuanto a confiar en uno mismo. Ahora bien, ¿qué quiere decir confiar en la historia? Para mí, significa estar dispuesta a no tener el control absoluto de la historia mientras la escribes.

Y eso explicaría por qué lleva tanto tiempo aprender a escribir. Primero tienes que aprender a escribir en tu propio idioma y aprender a contar historias en general: adquirir técnicas, práctica, todo eso, a fin de tener el control. Y luego debes aprender a soltarlo.

He de decir que muchos escritores y profesores de escritura no estarán ni mucho menos de acuerdo con estas afirmaciones. Dirán: no se aprende a montar a caballo, a dominar el caballo, a conseguir que haga lo que uno quiere, para luego quitarle el cabezal y montar a pelo, sin riendas; eso es una tontería. No obstante, es lo que yo recomiendo. (El taoísmo siempre es una tontería). A mí no me alcanza con ser un buen jinete, quiero ser un centauro. No quiero ser un jinete que controla el caballo; quiero ser el jinete y el caballo.

¿Hasta dónde se puede confiar en la historia? Dependerá del caso, y las únicas orientaciones válidas son el juicio personal y la experiencia. Solo me atrevo a hacer las siguientes generalizaciones: la falta de control sobre una historia, casi siempre por desconocimiento del oficio o autocomplacencia, puede derivar en un ritmo flojo, incoherencia, una escritura descuidada y la ruina de la obra. El exceso de control, casi siempre por cohibición o competitividad, puede traer consigo ahogo, artificialidad, un lenguaje ampuloso y la muerte de la obra.

El control deliberado y consciente, en el sentido de conocer y respetar un plan, un tema, un ritmo y la dirección establecida de la obra, es fundamental en la etapa de planeamiento —antes de sentarse a escribir— y más tarde, al corregir, una vez finalizado el primer borrador. Durante la escritura misma, lo mejor es soltar el control intelectual consciente. Insistir a conciencia en determinada

intención puede interferir con el *proceso* de escribir. El escritor puede convertirse en un obstáculo para la historia.

No es tan místico como suena. Toda labor altamente cualificada, todo oficio o arte verdadero, se lleva a cabo una vez que la mayoría de sus aspectos se han automatizado a través de la práctica, de la absoluta familiaridad con determinado medio, sea la piedra del escultor, el tambor del músico, el cuerpo del bailarín o, en el caso de los escritores, los sonidos verbales, los sentidos de las palabras, el ritmo de las oraciones, la sintaxis y demás. El bailarín *sabe* dónde debe poner el pie izquierdo, y el escritor *sabe* dónde hace falta una coma. Mientras trabaja, un artesano habilidoso o un artista solo toma decisiones estéticas. Las decisiones estéticas no son racionales; se adoptan en un nivel que no coincide con la conciencia racional. Así pues, muchos artistas sienten que trabajan en un estado de trance y que, en ese estado, no toman decisiones. La obra les dice lo que ha de hacerse, y ellos lo hacen. Tal vez sí sea tan místico como suena.

Para volver a la metáfora equina, un buen vaquero monta un buen caballo con las riendas sueltas sin decirle qué hacer todo el rato, porque el caballo lo sabe. El vaquero sabe adónde van, pero el caballo sabe cómo llegar.

No quisiera parecer uno de esos portadores de buenas noticias que anuncian a los escritores que es todo muy sencillo, que basta con cerrar el intelecto y liberar el lado derecho del cerebro para emitir palabras. Tengo mucho respeto por mi arte como tal y mi oficio como tal, por la habilidad, la experiencia, el pensamiento arduo y el trabajo minucioso. Reverencio esas cosas. Respeto las comas mucho más que a los congresistas. Quienes dicen que las comas no tienen importancia podrán referirse a la autoexpresión o a la terapia u a otras cosas buenas, pero no a la escritura. Puede que estén hablando sobre la mejor manera de empezar, o de romper las barreras emocionales; pero, desde luego, no están hablando de escribir. Si uno quiere ser bailarín, debe aprender a usar los pies. Si quiere ser escritor, debe aprender dónde van las comas. Solo entonces podrá preocuparse por lo demás.

Ahora bien, digamos que quiero escribir una historia. (En mi caso, puede darse por sentado; siempre quiero escribir una historia; no hay nada que prefiera hacer a escribir una historia). Para escribirla, primero he tenido que aprender a escribir en inglés y luego cómo escribir historias, haciéndolo con bastante regularidad^[17].

También he aprendido que, una vez que la historia se ha puesto en marcha, es necesario abandonar el control consciente, quitar de en medio mis malditas intenciones y teorías y opiniones, y dejarme llevar por la historia. Necesito confiar en ella.

Pero, por regla general, solo puedo confiar en la historia si ha habido una fase anterior de algún tipo, un periodo de acercamiento. Puede ser una planificación consciente: me siento a pensar en la ambientación, los sucesos, los personajes, quizá a tomar notas. O puede tratarse de una larga gestación semiconsciente, durante la cual los sucesos, los personajes, las atmósferas y las ideas flotan a mi alrededor a medio hacer, cambiando de forma, en una especie de limbo mental. No en balde he dicho larga. A veces lleva años. Pero, en otros momentos, con otras historias, esta fase de acercamiento es bastante abrupta: se me ocurre una escena repentina o tengo una clara sensación de la forma y la dirección que debe tomar una historia, y ya estoy lista para escribir.

Todas estas etapas o fases de acercamiento pueden ocurrir en cualquier momento: sentada al escritorio, paseando por la calle, al levantarme por la mañana, o cuando la mente debería estar prestando atención a lo que dice la tía Julia, o a la factura de la electricidad, o al guiso. Puedes tener una grandiosa epifanía al estilo de James Joyce, o simplemente puedes pensar, *ah, claro, ya veo cómo resolverlo*.

Lo más importante que puedo decir sobre este periodo preliminar es: no te apresures. Tu mente es como un gato que sale a cazar; ni siquiera sabe con seguridad qué está cazando. Escucha. Sé paciente como el gato. Permanece muy muy atento, alerta, pero siempre paciente. Avanza lentamente. No obligues a la historia a cobrar forma. Déjala que se muestre. Déjala tomar impulso. No

dejes de escuchar. Toma apuntes o haz cualquier otra cosa si tienes miedo de olvidar algo, pero no te precipites al ordenador. Deja que la historia se acerque a ti. Cuando esté lista para arrancar, lo sabrás.

Y si —como nos pasa a la mayoría— tu vida no te pertenece del todo, si no tienes tiempo para escribir en el momento en que sabes que la historia está lista para escribirse, mantén la calma. Es tan fuerte como tú. Es tuya. Toma notas, piensa en tu historia, aférrala y ella se aferrará a ti. Cuando encuentres o saques tiempo para sentarte a escribirla, allí estará esperándote.

Luego viene el trabajo parecido a un trance, desprovisto de ego, bastante aterrador e insaciable de la escritura, algo de lo que es muy difícil hablar.

En cuanto al planeamiento y la escritura, quisiera hacer la siguiente observación: para un escritor es una delicia sentirse protegido y a salvo del mundo mientras realiza su intensa labor, estar solo y librarse de las responsabilidades humanas, como Proust en su celda acolchada, o como quienes van a las residencias para escritores y reciben el almuerzo en una cesta; una delicia, sin duda alguna, pero algo peligroso, porque convierte el lujo en un requisito imprescindible del trabajo, en una necesidad. Lo que necesita un escritor es exactamente lo que dijo Virginia Woolf: lo suficiente para vivir y una habitación propia. No depende de los demás proporcionarte esas dos necesidades. Depende de ti. Y si quieres escribir, tendrías que descubrir qué te hace falta para poder hacerlo. Tu fuente de sustento será con toda seguridad un empleo diario, no la escritura. La limpieza de tu habitación dependerá con toda seguridad de ti. Que la puerta de la habitación permanezca cerrada, y cuándo y durante cuánto tiempo, también dependerá de ti. Si estás trabajando en algo, debes confiar en ti mismo a fin de hacerlo. Un cónyuge amable no tiene precio; una beca generosa, un adelanto o unos días en un retiro para escritores pueden suponer una ayuda formidable; pero es tu obra, no la de los demás, y debes realizarla según tus términos, no los ajenos.

Pues bien, cierras la puerta y escribes un primer borrador, en caliente, porque la energía se ha estado acumulando en tu interior durante la fase previa a la escritura y, cuando por fin la dejas

escapar, es incandescente. Confías en ti mismo y en la historia y la escribes.

Y ya está escrita. Te quedas sentado y estás cansado y miras el manuscrito y saboreas todas sus partes maravillosas y magníficas.

Luego el manuscrito se va enfriando y tú te vas enfriando, hasta llegar, quizá algo helado y entristecido, a la siguiente etapa. Tu historia está repleta de fealdades y tonterías. Ahora desconfías de ella, como debe ser. Pero aún debes confiar en ti mismo. Tienes que saber que puedes mejorarla. A menos que seas un genio o tengas estándares muy bajos, después de la escritura vendrá una revisión crítica y paciente, con la facultad pensante encendida.

Puedo tener confianza en que escribiré la historia en caliente sin hacerme preguntas si conozco mi oficio por la práctica, si presiento hacia dónde va la historia; pero, cuando esta llega a destino, debo estar dispuesta a dar media vuelta y repasarla palabra por palabra, idea por idea, haciendo pruebas y ensayos para ver si ha salido bien. Hasta que todo funcione bien.

Entre paréntesis: este es el periodo en el que es muy útil contar con críticas ajenas, provengan de un grupo de pares o de editores profesionales. La crítica informada y constructiva es invaluable. Creo mucho en que los talleres literarios sirven para ganar confianza y habilidades críticas no solo cuando no se ha publicado nada, sino también en el caso de los escritores profesionales. Y un editor fiable es una perla sin precio. Aprender a confiar en tus lectores —y en qué lectores confiar— es dar un paso muy grande. Algunos escritores nunca lo dan. Volveré sobre este tema en un momento.

Resumiendo, debo confiar en que la historia sabe adonde va y, después de haberla escrito, confiar en que encontraré dónde ella o yo nos hemos salido del camino y cómo reencaminarla sin que se despedace.

Solo después de ello —por lo general mucho después— sabré plenamente de qué iba la historia y podré decir por qué debía dirigirse en esa dirección. Toda obra de arte tiene razones que la razón no entiende por completo.

Cuando acabas una historia, siempre es menos que la visión que tenías de ella antes de escribirla. Pero también puede hacer más

de lo que sabías que estabas haciendo, decir más de lo que te dabas cuenta que estabas diciendo. He ahí la mejor razón para confiar en ella: permitir que se encuentre a sí misma.

Concebir o manipular una historia con una finalidad externa a la historia misma, como puede ser la fama, o la opinión de un agente sobre lo que se vende bien, o los deseos de un editor de obtener ganancias inmediatas, o incluso un objetivo noble como la instrucción o la sanación, es no tener confianza en la obra, faltarle al respeto. Ni que decir tiene que todos los escritores, hasta cierto punto, hacen concesiones. Los escritores son profesionales en una era en que el capitalismo aspira a ser el árbitro de la calidad; tienen que escribir para el mercado. Solo los poetas desestiman el mercado de una manera absoluta y sublime y en consecuencia viven del aire; del aire y de las becas. Los escritores pueden querer corregir injusticias, o dar testimonio de atrocidades, o convencer a los demás de lo que a su entender es la verdad. Pero si dejan que esos objetivos conscientes asuman el control de su obra, limitan la amplitud y la capacidad potenciales de esta última. Lo anterior suena como la doctrina del arte por el arte. No lo propongo como una doctrina, sino como una observación práctica^[18]

Alguien le preguntó a James Clerk Maxwell en torno a 1820: ¿De qué sirve la electricidad? Y Maxwell retrucó ahí mismo: ¿De qué sirve un bebé?

¿De qué sirve *Al faro*? ¿De qué sirve *Guerra y paz*? ¿Cómo me atrevería a tratar de definirla, de limitarla?

Las artes tienen una enorme capacidad para establecer comunidades humanas y cohesionarlas. Las historias, contadas o escritas, sin duda nos sirven para ampliar el entendimiento que tenemos de los demás y de nuestro lugar en el mundo. Tales usos son intrínsecos a la obra de arte, una de sus partes esenciales. Pero, con toda seguridad, cualquier finalidad definida, consciente u objetiva opacará o deformará esa esencia.

Aun cuando no sienta que mis habilidades y experiencia son suficientes (y nunca lo son), debo confiar en mis dones y, por ende, confiar en la historia que escribo, saber que su utilidad, su sentido o

su belleza quizá vayan mucho más allá de cualquier cosa que yo haya podido planear. Una historia es una colaboración entre el narrador y el público, entre el escritor y el lector. La narrativa no solo es fabulación, sino confabulación.

Sin el lector no hay historia. Por muy bien escrita que esté, no existe como historia si nadie la lee. El lector la hace realidad tanto como el escritor. Los escritores tienden a desestimar este hecho, quizá porque les molesta.

La relación entre el escritor y el lector se ve como una cuestión de control y consentimiento. El escritor es El Maestro, el que domina, controla y manipula el interés y las emociones del lector. A muchos escritores les encanta esta idea.

Y los lectores perezosos quieren escritores dominantes. Desean que el escritor haga todo el trabajo mientras ellos se lo quedan mirando, como si de la televisión se tratara.

La mayoría de los *best sellers* están escritos para unos lectores dispuestos a ser consumidores pasivos. Con frecuencia, los resúmenes de la contracubierta del libro señalan la capacidad coercitiva y agresiva del texto: no podrás dejar de leer, te golpeará en el estómago, te electrizará, te volará la cabeza, se te parará el corazón. Ni que estuvieran hablando de tortura con *electroshock*.

Los tópicos acerca de cómo escribir provienen de la escritura de este tipo y del periodismo: «Atrapa a los lectores en el primer párrafo», «Sorpréndelos con una escena chocante», «Nunca les des tiempo para respirar», etcétera.

Ahora bien, gran cantidad de escritores, en especial los que participan en los programas académicos de enseñanza de ficción, se obsesionan hasta tal punto —personal e intelectualmente— con lo que dicen y con cómo lo dicen que olvidan que se están dirigiendo a una persona. Si la escuela del atrápalos y golpéalos en el estómago sirve para algo, es al menos para recordarle al escritor que existe un lector en el mundo al que hay que atrapar y golpear.

Pero no porque te des cuenta de que otras personas además del profesor de escritura creativa verán tu trabajo hace falta adoptar la posición de ataque y soltar a los rottweilers. Hay otra opción. Puedes considerar al lector no como una víctima indefensa o un consumidor

pasivo, sino como un colaborador activo, inteligente y digno. Un cómplice, un coilusionista.

Los escritores que deciden entablar una relación de confianza recíproca con el lector creen que es posible captar su atención sin asaltos ni porrazos verbales. En lugar de atrapar, asustar, coaccionar o manipular a un consumidor, los escritores colaborativos intentan interesarlo. Inducir o persuadir al lector para que avance con la historia, formando parte de ella y añadiendo su imaginación.

No una violación: una danza.

Piénsese en la historia como en una danza, en el lector y el escritor como *partenaires*. El escritor guía, claro está; pero guiar no es empujar; es establecer un campo de reciprocidad en el cual dos personas pueden moverse y colaborar con gracia. Se necesitan dos para bailar un tango.

Los lectores a los que solo han atrapado, zarandeado, golpeado en el estómago y electrificado necesitarán un poco de práctica para interesarse. Puede que tengan que aprender a bailar el tango. Pero, una vez que lo hayan probado, no volverán nunca con los pitbulls.

Por último tenemos la difícil cuestión del «público»: en la mente de un escritor que está planeando o escribiendo o corrigiendo una obra, ¿qué presencia tienen el lector o los lectores potenciales? ¿Debería el público de la obra controlar la mente del escritor y orientar la escritura? ¿O debería el escritor estar libre de tales consideraciones mientras escribe?

Ojalá hubiera una respuesta sencilla y con gancho, pero lo cierto es que se trata de una pregunta muy complicada, sobre todo en un plano moral.

Ser escritor, concebir una ficción, implica a un lector. La escritura es comunicación, aunque no solo eso. Uno se comunica *con* alguien. Y lo que unos quieren leer influye en lo que otros quieren escribir. Las necesidades espirituales, intelectuales y morales del pueblo del escritor le piden ciertas historias. Pero eso opera en un nivel bastante subconsciente.

Una vez más, es útil pensar que la labor del escritor se realiza en tres etapas. En la etapa de planeamiento, puede ser esencial pensar en el público potencial. ¿A quién va dirigida esta historia? Por

ejemplo, ¿es para niños? ¿Niños pequeños? ¿Adolescentes? Cualquier público especial y restringido necesita temas y léxicos específicos. Toda la escritura de género, desde la novela romántica media al cuento medio de la revista *The New Yorker*, se escribe con un público en mente; un público tan específico que puede denominarse mercado.

Solo la narrativa más arriesgada se desentiende por completo del lector/mercado, de acuerdo con el postulado de que, si se cuenta, alguien, en alguna parte, la leerá. Con toda seguridad, el noventa y nueve por ciento de esas historias permanecen, de hecho, sin leer. Y probablemente el noventa y ocho por ciento de ellas sean ilegibles. El uno o dos por ciento restante llegan a ser consideradas obras maestras, a veces de manera muy lenta, mucho después de que el valiente autor haya guardado silencio.

Tener conciencia del público nos limita, de un modo tanto positivo como negativo. Tener conciencia del público ofrece elecciones, y algunas de ellas tienen implicaciones éticas: ¿puritanismo o pornografía? ¿Desconcertar a los lectores o reconfortarlos? ¿Hacer algo que nunca he intentado o reescribir mi libro anterior? Y así sucesivamente.

Las limitaciones impuestas por un público específico pueden llevar a una forma muy elevada de arte; al fin y al cabo, todo oficio responde a normas y limitaciones. Pero si la conciencia del público *como mercado* es el factor principal que rige tu escritura, serás un escritorzuelo. Hay escritorzuelos pretenciosos y escritorzuelos sin pretensiones. Por mi parte, prefiero a los segundos.

Hasta aquí hemos hablado de la etapa de planeamiento, la etapa del qué voy a escribir. Ahora que sé, con certeza o borrosamente, para quién escribo —un abanico que va desde mi nieta hasta la posteridad entera—, comienzo a escribir. Y entonces, durante la etapa de escritura, ser consciente del público puede ser absolutamente fatal. Es esa conciencia la que lleva al escritor a desconfiar de la historia, del lápiz, del cuaderno, a comenzar una y otra vez o a no acabar nunca. Los escritores necesitan una habitación propia, no una habitación llena de críticos imaginarios que los miren por encima del hombro y digan: «¿Es —el— una buena

palabra para empezar esa oración?»». Un censor interno demasiado activo, o su equivalente externo —lo que dirá mi agente o mi editor—, es como una avalancha de piedras en el camino de la historia. Al escribir, debo centrarme por completo en la obra misma, confiar en ella y ayudarla a encontrar el camino, pensando poco o nada en para qué o para quién escribo.

Pero cuando llego a la tercera etapa, la de corrección y reescritura, la cosa se invierte una vez más: tener conciencia de que alguien leerá la historia, y de quién podría leerla, resulta esencial.

¿Cuál es el objetivo de la corrección? Claridad, impacto, ritmo, fuerza, belleza... Cosas todas que suponen que una mente y un corazón *recibirán* la historia. La corrección quita de en medio los obstáculos innecesarios para que el lector pueda recibir la historia. Por eso es importante la coma. Y por eso la palabra adecuada, no la palabra aproximada, es importante. Y es importante la coherencia. Y son importantes las implicaciones morales. Y todas las demás cosas que hacen que una historia sea legible, que le dan vida. Al corregir tienes que confiar en ti mismo, en tu juicio, suponiendo que funciona con la misma inteligencia receptiva que poseen tus lectores potenciales.

También puedes confiar en lectores específicos y reales: cónyuge, amigos, compañeros de taller, maestros, editores, agentes. Puede que te debatas entre tu juicio y los ajenos, y puede que te sea difícil dar con la arrogancia necesaria, la humildad necesaria o el compromiso adecuado. Tengo amigos escritores que son sencillamente incapaces de escuchar sugerencias críticas; las acallan poniéndose a la defensiva y dando explicaciones: *Sí, vale, pero verás, lo que me proponía...* ¿Son unos genios o unos cabezotas? El tiempo lo dirá. Tengo amigos escritores que aceptan todas las sugerencias críticas acriticamente y acaban con tantas versiones como críticos haya. Si caen en manos de agentes y editores dominantes y manipuladores, quedan indefensos.

¿Qué puedo recomendar? Confía en tu historia; confía en ti mismo; confía en tus lectores. Pero con sabiduría. Confía con cautela, no ciegamente. Confía con flexibilidad, no con rigidez. Todo este asunto de escribir una historia es un ejercicio de equilibrio:

estás en mitad del aire, caminando sobre una cuerda floja de palabras, mientras los demás te miran desde allá abajo, en la oscuridad. ¿En qué puedes confiar sino en tu sentido del equilibrio?

El escritor y el personaje

Algunas ideas apuntadas cuando preparaba un taller de narrativa y retocadas para incluirlas como un pequeño ensayo en este libro.

Ya sea que inventen a las personas sobre las que escriben o las calquen de gente que conocen, los escritores de ficción suelen estar de acuerdo en que una vez que esas personas se convierten en personajes estos cobran vida propia, a veces hasta el punto de que intentan escapar de las imposiciones del escritor y hacen y dicen cosas bastante inesperadas para este último.

En las historias que escribo, la gente me resulta cercana y misteriosa, como los parientes o los amigos o enemigos. Las personas entran y salen de mi mente. Las he creado, las he inventado, pero tengo que sopesar sus motivos y tratar de comprender sus destinos. Adquieren una realidad propia distinta de la mía, y cuanto más lo hacen menos puedo o deseo yo controlar sus actos o palabras. Mientras compongo una historia, los personajes están vivos en mi mente, y les debo el respeto que todo ser viviente merece. No deben ser utilizados ni manipulados. No son juguetes de plástico ni megáfonos.

Pero la escritura es un momento especial. Mientras escribo, puedo ceder ante mis personajes, confiar por completo en que harán y dirán lo más apropiado para la historia. Al planear la historia y al corregirla intento mantener cierta distancia emocional respecto de los personajes, en especial de los que más me gustan o más detesto. Necesito mirarlos de soslayo, cuestionar con bastante frialdad sus motivos y tomarme todo lo que dicen con una pizca de

sal, hasta estar segura de que están hablando real y genuinamente por sí mismos y no en favor de mi condenado ego.

Si utilizo a las personas de una historia principalmente para satisfacer las necesidades de la imagen que tengo de mí misma, de mi amor propio o mi odio, de mis necesidades, de mis opiniones, esas personas no pueden ser ellas mismas ni alcanzar la verdad. La historia, en cuanto exhibición de necesidades y opiniones, puede ser efectiva como tal, pero los personajes no serán personajes; serán marionetas.

Como escritora he de ser consciente de que soy mis personajes, pero ellos *no son yo*. Yo soy ellos, y soy responsable de ellos. Pero ellos son solo ellos mismos; no pueden hacerse cargo de mi persona, ni de mis ideas políticas ni éticas, ni de mi editor, ni de mis ingresos. Son encarnaciones de mi experiencia y de mi imaginación que participan de una vida imaginada que no es mi vida, aunque mi vida sirva para iluminarla. Puede que sienta apasionadamente los avatares de un personaje que personifica mi experiencia y mis emociones, pero he de tener cuidado de no *confundirme* con ese personaje.

Si fundo o confundo a una persona ficticia conmigo misma, mi juicio sobre el personaje se convierte en un juicio sobre mí. En ese caso, la justicia es casi imposible, pues me convierto en testigo, abogado defensor, fiscal, juez y jurado, utilizando la ficción para justificar o condenar las palabras o los actos del personaje.

Si alguien quiere conocerse a sí mismo, necesita tener la mente clara. La claridad puede ganarse con dureza de miras o blandura de miras, pero tiene que ganarse. Un escritor tiene que aprender a ser transparente en la historia. El ego es opaco. Llena el espacio de la historia, oculta la honestidad, oscurece la comprensión y hace que el lenguaje suene falso.

Como todas las artes, la narrativa tiene lugar en el espacio en el que el creador se diferencia amorosamente de la cosa creada. Sin ese espacio no puede existir una veracidad coherente ni un respeto verdadero por los seres humanos sobre los que trata la historia.

Otra manera de pensar en esta cuestión: si el punto de vista del autor coincide exactamente con el del personaje, no se trata de una ficción. Se tratará de unas memorias disfrazadas o un sermón recubierto de ficción.

No me gusta la palabra *distanciamiento*. Si digo que debería haber distancia entre el autor y el personaje, sonará como si aspirara a la «objetividad» que pretenden los científicos ingenuos y los minimalistas sofisticados. No es así. Estoy totalmente a favor de la subjetividad, un privilegio inalienable del artista. Pero tiene que existir una distancia entre el escritor y el personaje.

Con frecuencia el lector ingenuo pasa por alto esa distancia. Los lectores inexpertos piensan que los escritores escriben sobre la base de la experiencia. Creen que los escritores piensan lo mismo que los personajes. Toma tiempo acostumbrarse a la noción del narrador poco fiable.

Las experiencias y emociones de David Copperfield son en efecto muy parecidas a las que tuvo Charles Dickens, pero David Copperfield no es Charles Dickens. Por muy estrechamente que Dickens se «identificara» con su personaje, como decimos fácil y freudianamente, la mente de Dickens no albergaba la menor confusión acerca de quién era quién. La distancia que los separaba, la diferencia de punto de vista, era crucial.

En la ficción, David vive lo que Charles experimentó en la realidad y sufre lo que sufrió Charles; pero David no sabe lo que sabe Charles. No puede ver su vida en perspectiva, desde una posición ventajosa en el tiempo, en materia de ideas y de sentimientos, como lo hace Charles. Charles aprendió mucho sobre sí mismo y gracias a ello nos permite aprender mucho sobre nosotros mismos, mediante la artimaña de *adoptar* el punto de vista de David; pero, si hubiera confundido su punto de vista con el de David, él y nosotros no habríamos aprendido nada. Nunca habríamos salido de la fábrica.

Otro ejemplo interesante: *Huckleberry Finn*. Lo que logra Mark Twain a lo largo de todo el libro, con gran habilidad y a costa de correr muchos riesgos, es una distancia irónica invisible pero inmensa entre su punto de vista y el de Huck. Huck cuenta la

historia. Dice con su voz cada una de las palabras. Mark guarda silencio. El punto de vista de Mark, en especial en lo relativo a la esclavitud y al personaje de Jim, nunca se explicita. Se discierne solo en la *historia misma* y en los *personajes*: sobre todo en el personaje de Jim. Jim es el único adulto del libro, un hombre amable, cálido, fuerte y paciente, con un sutil y marcado sentido de la moral. Puede que de mayor Huck sea un hombre así, si le dejan. Pero por lo pronto Huck es un crío ignorante y prejuicioso, incapaz de distinguir entre el bien y el mal (si bien en una ocasión, cuando de veras importa, elige el bien). En la tensión que se establece entre la voz del niño y el silencio de Mark Twain reside buena parte de la fuerza del libro. Hemos de entender —en cuanto seamos lo bastante mayores para leer de ese modo— que, en realidad, el libro dice lo que oculta ese silencio.

En cambio, de mayor Tom Sawyer será, en el mejor de los casos, un empresario listo, y en el peor, un bribón; su imaginación no tiene ningún contrapeso ético. Los últimos capítulos de *Huckleberry Finn* resultan tediosos y detestables cada vez que esa imaginación manipuladora e insensible se hace cargo de la narración, controlando a Huck y a Jim y la historia.

Toni Morrison ha demostrado que la cárcel en la que Tom pone a Jim, el tormento que inventa para él y la complicidad incómoda pero impotente de Huck representan la traición de la Emancipación durante la Reconstrucción. Los esclavos liberados podían verse privados de sus libertades, y los blancos habituados a tener por inferiores a los negros conspiraban en el hecho de perpetuar la vileza. Así entendido, el largo y doloroso desenlace del libro tiene sentido, como el libro en su conjunto. Pero para el autor suponía un riesgo moral y estético que dio sus frutos solo en parte, quizá porque Mark Twain se identificaba en exceso con Tom. Le encantaba escribir sobre manipuladores que se pasaban de listos y se jugaban la vida a todo o nada (no solo Tom, también el rey y el duque), y así Huck, y Jim, y nosotros los lectores, tenemos que verlos alardear de sus tretas baratas. Mark Twain mantuvo perfectamente una distancia amorosa de Huck, sin romper en ningún momento la tierna ironía. Pero, como quería que Tom estuviera en el final del libro, lo incluyó,

lo consintió, perdió la distancia que lo separaba de él y el libro perdió su equilibrio.

Aunque el autor finja otra cosa, su punto de vista es más amplio que el del personaje e incluye un saber del que el personaje carece. Eso significa que el personaje, al existir solo en el saber del autor, puede ser conocido como nunca conoceremos a una persona real; esa percepción puede revelar percepciones y verdades duraderas y pertinentes para nuestras propias vidas.

Fusionar al autor y al personaje —limitar el comportamiento del personaje a lo que el autor considera apropiado, las opiniones del primero a las del segundo y así sucesivamente— es perder la oportunidad de alcanzar esa revelación.

El tono del autor puede ser frío o apasionadamente comprometido; puede ser distante o crítico; la diferencia entre el punto de vista del autor y el del personaje puede ser obvia o estar oculta; pero la diferencia debe existir. En el espacio que proporciona esa diferencia tienen lugar el descubrimiento, el cambio, el aprendizaje, la acción, la tragedia y la realización: tiene lugar la historia.

Supuestos indiscutidos

Un texto compuesto para este libro a partir de notas tomadas para talleres literarios y charlas con escritores impartidas en los años noventa.

«Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...» et ma soeur...

Este ensayo es el resultado medio malhumorado de años de leer historias —manuscritos en talleres literarios y libros publicados— que me incluyen a mí, la lectora, en un grupo al que no pertenezco ni quiero pertenecer.

Eres igual que yo, eres de los míos, me dice el escritor. Y yo quiero gritar: ¡Claro que no! ¡No sabes quién soy!

Los escritores de ficción no sabemos quién nos lee. Podemos arriesgar ciertos supuestos limitados sobre nuestros lectores solo si escribimos para una publicación con un público muy restringido, como un periódico universitario o una revista de cierta filiación religiosa o comercial específica, o dentro de un género con códigos muy estrictos, como la novela romántica ambientada en la Regencia. Y aun entonces es poco sabio dar por supuesto que los lectores piensan como nosotros sobre cualquier cosa: raza, sexo, religión, política, juventud, vejez, ostras, perros, polvo, Mozart..., *cualquier cosa*.

Los escritores pertenecientes a una minoría o grupo social oprimido caen menos a menudo en la suposición indiscutida, en el error, de creer que todos pensamos igual. Conocen de sobra la diferencia entre «nosotros» y «ellos». La confusión de «nosotros»

con «todos» resulta más tentadora para los miembros de uno o más de los grupos dominantes o privilegiados de una sociedad, o para quienes forman parte de un ambiente social aislado o protegido como la universidad, un barrio norteamericano blanco o la plantilla de un periódico.

La premisa es: *todo el mundo es como yo y todos pensamos igual.*

El corolario es: *la gente que no piensa como yo no cuenta.*

El supuesto fenómeno de la «corrección política» —una conspiración puesta en marcha por liberales quejicas en contra de la gente común para impedirnos hablar como toda la vida, llamando al pan, pan y al vino, vino— expone ese corolario como artículo de fe, invocado en defensa de distintas intolerancias.

La arrogancia suele ser ignorante. Puede ser inocente. La ignorancia de los niños en cuanto a cómo piensan y qué sienten los demás tiene que tolerarse, mientras se corrige. Muchos adultos de comunidades aisladas por la geografía o la pobreza solo han conocido a gente como ellos, con la que comparten comunidad, credo, valores, supuestos, etcétera.

Pero hoy en día ningún *escritor* puede invocar legítimamente en su escritura la ignorancia o la inocencia en defensa de los prejuicios o la intolerancia.

¿Cómo se puede saber algo sobre las mentes y los sentimientos de los demás? A través de la experiencia, claro, pero los escritores de ficción reciben y manejan buena parte de su experiencia a través de la imaginación y la transmiten a sus lectores por el mismo canal. El conocimiento de las enormes diferencias entre la gente está disponible para cualquier lector, por muy aislado y protegido que se encuentre. Y un escritor que no lee no tiene ningún perdón.

Incluso por televisión se ve que la gente es diferente. A veces.

Hablaré de cuatro variedades comunes del Supuesto Indiscutido y examinaré una quinta en más detalle.

1. TODOS SOMOS HOMBRES

Este supuesto aparece en la ficción de innumerables maneras: en la creencia, demostrada por la sustancia entera de muchos libros, de que los actos de los hombres revisten interés universal, mientras que las ocupaciones de las mujeres son triviales, de modo que los hombres son el foco apropiado de la historia y las mujeres son periféricas; en el hecho de que las mujeres se perciban solo a través de su relación con los hombres y que solo se presenten sus conversaciones acerca de los hombres; en descripciones vívidas de los cuerpos y las caras de muchachas sexualmente atractivas, pero no de hombres o mujeres mayores; en la presunción de que el lector tolerará afirmaciones misóginas; en la pretensión de que el pronombre «él» incluye a los dos géneros; y así sucesivamente.

Hasta hace bastante poco, este supuesto apenas se discutía en relación con la literatura. Aún hoy lo siguen fomentando fervientemente los escritores y críticos reaccionarios y misóginos, y lo siguen defendiendo las personas que creen que ponerlo en tela de juicio es cuestionar la autoridad de los grandes escritores que lo han aceptado de buena fe. A estas alturas, debería ser innecesario decir que semejante actitud defensiva es innecesaria. Pero, por desgracia, *The New York Times* y muchos bastiones y baluartes académicos continúan protegiéndonos firmemente de las hordas rabiosas de feministas castradoras que quieren degradar a Shakespeare y demonizar a Melville. ¿Cuánto tiempo deberá pasar, me pregunto, para que esos valientes defensores se enteren de que la crítica feminista ha enriquecido enormemente nuestra comprensión de esos autores, aportando a un área de negatividad y oscuridad la iluminación moderada y honesta del relativismo cultural y la concienciación histórica?

2. TODOS SOMOS BLANCOS

Este supuesto está implícito demasiado a menudo, cada vez que un autor menciona el color de la piel solo de los personajes que no son blancos. Eso es dar a entender de modo inconfundible que lo blanco es normal, todo lo demás anormal. Lo otro. No nosotros.

Como la misoginia, el desprecio y el odio raciales, a menudo expresados con una brutalidad y una santurronería espantosas, son tan frecuentes en la ficción del pasado que no hay manera de evitarlos. En ese caso, el lector solo puede tomarlos —una vez más— con conciencia histórica, lo que requiere tolerancia, aunque pueda o no llevar al perdón.

3. TODOS SOMOS HETEROSEXUALES

«Por supuesto». Toda la atracción sexual, cualquier acto sexual en una historia, es heterosexual: por supuesto. Aún hoy este Supuesto Indiscutido afecta a la mayoría de la ficción ingenua, sea o no deliberada la ingenuidad.

La heterosexualidad como algo dominante y excluyente también puede sobreentenderse a través de las risitas y los codazos implícitos. El autor presenta los estereotipos negativos del maricón o la bollera con un guiño verbal, una invitación a que el lector suelte una risa más o menos de odio.

4. TODOS SOMOS CRISTIANOS

Los escritores que no han caído en la cuenta de que el cristianismo no es la religión universal de la humanidad, o los que creen que es la única religión válida de la humanidad, tienden a dar por supuesto que el lector responderá automática y apropiadamente a la imaginería y el vocabulario cristianos (la Virgen, el pecado, la salvación, etcétera). Esos escritores se suben sin pensarlo a la cruz. En la Europa del siglo xv, el supuesto era perdonable. En la ficción moderna es, en el mejor de los casos, imprudente.

Un subgrupo excluyente especialmente bobo se compone de escritores católicos o excatólicos convencidos de que todos los lectores asistieron a una escuela parroquial y están obsesionados, de un modo u otro, con las monjas.

Mucho más aterradores que cualquiera de los anteriores son los escritores cuyas descripciones de los personajes no cristianos

evidencian la convicción de que fuera del cristianismo no existe la espiritualidad ni la moralidad. La gracia especial que se concede de vez en cuando al buen judío o al agnóstico honesto no hace sino incluir a ese individuo en el grupo exclusivo de los cristianos. La intolerancia monoteísta es la peor de todas.

El quinto grupo que se toma por universal merece una consideración especial, pues no se lo menciona a menudo en relación con la narrativa. El supuesto de que *todos somos jóvenes* es complejo. Nuestra experiencia de la edad cambia con la edad: constantemente. Y el prejuicio sobre la edad funciona en ambos sentidos. Hay quienes cargan con un grupo excluyente toda la vida: de jóvenes desprecian a las personas de más de treinta años, de adultos rechazan a los jóvenes y a los mayores, y de mayores aborrecen a los niños. Ochenta años de prejuicios.

Los hombres, los blancos, los heterosexuales y los cristianos son grupos de privilegio en la sociedad norteamericana; tienen poder. La juventud no es un grupo de poder. Pero es un grupo privilegiado o dominante en la universidad, el mundo de la moda, las películas, la música popular, los deportes y la publicidad que dicta muchísimas de nuestras normas. La tendencia actual consiste en adular a la juventud sin respetarla y sentimentalizar a la vejez despreciándola.

Y en segregar a ambas. En la mayoría de las situaciones sociales y en el trabajo, incluido el trabajo educativo, los adultos, salvo los cuidadores o profesores designados, se mantienen apartados de los niños. Se supone que los intereses de los jóvenes y los de los adultos son completamente diferentes. El único terreno de encuentro que queda es «la familia», y aun cuando los políticos, los predicadores y los expertos peroran sobre «la familia», pocos parecen dispuestos a examinar en qué consiste. Muchas familias actuales se componen de un solo adulto y un solo niño, un grupo social submínimo, con una amplitud de una sola generación. El divorcio y las segundas nupcias pueden crear grandes familias semidispersas, pero aun los niños con un montón de padres, padrastros y hermanastros a menudo no conocen a nadie mayor de

cincuenta años. Mucha gente mayor, por fuerza o elección, no tiene ningún contacto con niños.

Desconozco por qué este curioso sesgo y esta segregación de la sociedad por edades deberían inducir a los escritores a utilizar el punto de vista juvenil como si fuera el único; pero muchos lo hacen. El supuesto indiscutido es que todos los lectores son jóvenes, o se identifican con los jóvenes. Los jóvenes somos Nosotros. La gente mayor son Ellos, los extraños.

Y desde luego, todos los adultos hemos sido niños, hemos sido adolescentes. Hemos pasado por ello. Compartimos esa experiencia.

Pero ahora no es nuestra experiencia. La mayoría de los lectores de ficción para adultos son adultos.

Además, una gran cantidad de lectores son padres o aceptan responsabilidades paternas de un modo u otro. Eso quiere decir que, si bien quizá se identifican con los jóvenes, la identificación no es sencilla. Es sumamente compleja. No es una pertenencia. No es un puro acto de rememoración. Los adultos que aceptan sus responsabilidades personales o sociales hacia los niños y los jóvenes no necesitan negar que ellos mismos fueron jóvenes, tienen un punto de vista doble o múltiple, no uno singular.

Desde luego, escribir desde el punto de vista de un niño o un adolescente es natural en los libros para niños o adolescentes. En los libros para adultos es un artificio literario válido y con frecuencia muy potente. Puede responder al anhelo nostálgico de volver a ser joven; pero el punto de vista inocente es inherentemente irónico y, en manos de un escritor experimentado, puede transmitir con especial sutileza la doble visión que es capaz de tener el adulto. Sin embargo, en mucha ficción reciente escrita para adultos la visión del niño no se utiliza de manera irónica ni para incrementar la complejidad, sino que, implícita o abiertamente, se considera más valiosa que la visión profunda del adulto. Se trata de un tipo de nostalgia con mucha determinación.

En esta clase de libros se establece una división absoluta entre el adulto y el niño y se hace un juicio en función de ella. Se percibe a los adultos como seres menos plenamente humanos que los niños o los jóvenes, y se espera que el lector acepte esa percepción. Los

padres y todas las figuras de autoridad se presentan sin compasión o comprensión como enemigos automáticos, poseedores omnipotentes de poderes arbitrarios. Puede haber algunas excepciones santas y comprensivas que prueben la regla: ancianos eminentes, figuras de abuelos ricas en la Sabiduría Primitiva de Otra (nótese la palabra) Raza. La sentimentalidad adula la simplificación.

Como observó un blanco muerto de la clase dominante, el poder corrompe. En la medida en que tienen más poder que los niños, los adultos son indiscutiblemente corruptos, mientras que los niños son cuando menos relativamente inocentes. Pero la inocencia no define la humanidad de la gente. Es lo que compartimos con los animales.

En efecto, un adulto puede tener un poder absoluto sobre un niño, y muchos abusan de ese poder. Pero incluso las descripciones veraces y válidas del abuso se ven debilitadas cuando el punto de vista del escritor es pueril o infantil. Al aceptar la visión infantil de la adultez como omnipotente, los lectores deben abandonar su merecido saber sobre el hecho de que la mayoría de los adultos en realidad tienen muy poco poder de cualquier clase.

Tomaré como ejemplos los dos mismos libros que utilicé en el ensayo anterior sobre los personajes de ficción: *David Copperfield* y *Huckleberry Finn*.

En el primero, nos vemos atrapados en la percepción que tiene David de la crueldad de su padrastro y la compartimos. Pero la novela de Dickens no versa sobre un niño abusado por adultos celosos y odiosos: versa sobre un niño que se va haciendo mayor hasta convertirse en un hombre, un ser humano completo. Todos los errores de David, de hecho, son un mismo error repetido: percibir de un modo infantil que la autoridad falsa es real, lo que le impide valorar la ayuda real que siempre está cerca de él. Al final del libro ha superado los mitos infantiles que lo mantenían en la indefensión.

De niño, Dickens fue en muchos sentidos como David, pero el novelista Dickens no se confunde con ese niño. Aporta su propio saber complejo y merecido. Y por ello *David Copperfield*, que comprende con una exactitud aterradora los sufrimientos de un niño, es un libro para adultos.

Compárese con *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger. El autor adopta la percepción infantil de que los adultos son inhumanamente poderosos e incomprensivos y nunca va más allá; en consecuencia, quienes mejor aprecian la novela, escrita para adultos, son los niños de diez años.

El punto de vista infantil y el punto de vista de los niños no tienen por qué ser la misma cosa. Buena parte de *Tom Sawyer* es una mezcla bastante incómoda de los dos, pero *Huckleberry Finn*, narrado en la voz de un niño, no tiene nada de infantil. Detrás del vocabulario limitado, las percepciones, las especulaciones, las áreas de ignorancia, las concepciones erróneas y los prejuicios de Huck, se oculta la inteligencia firme, lúcida e irónica del autor, y es a través de esta inteligencia como comprendemos y percibimos el dilema moral de Huck, que a él mismo le cuesta mucho trabajo entender.

Cuando leí el libro de niña, a la edad de Huck, comprendí lo anterior como puede comprender la ironía cualquier lector con menos de dieciocho años. Así, entendí lo que leía aun cuando me chocaban algunos aspectos del lenguaje y los acontecimientos, hasta que llegué al episodio en el que los niños, a instancias de Tom, encarcelan y torturan a Jim. En ese momento vi al hombre negro con el que me había encariñado a merced de los niños blancos, que pasaban por alto y despreciaban su miedo y su pena y su paciencia, y creí que Twain se había sumado a ese juego malévolos. Creí que veía aquello con buenos ojos. No entendí que estaba satirizando los crueles simulacros de la Reconstrucción. Me hizo falta adquirir ese conocimiento histórico para entender qué estaba haciendo Twain: me estaba honrando al incluirme en la misma humanidad que a Jim.

En *Huckleberry Finn*, los supuestos indiscutidos del niño (que los comparte con su sociedad) y las convicciones y percepciones del autor (que a menudo se oponen a las de su sociedad) se contradicen de un modo deliberado y sorprendente. Se trata de un libro profundamente complejo y peligroso. Quienes desean que la literatura sea segura nunca le perdonarán que sea peligroso.

Cada Supuesto Indiscutido tiene un posible opuesto, un reverso, que si se empleara en la ficción nos daría historias donde los hombres

solo existen como los objetos sexuales de las mujeres, donde la homosexualidad es la norma social, donde la piel blanca debe mencionarse cada vez que aparece, donde solo los anarquistas ateos actúan moralmente, o donde los adultos se rebelan en balde contra la autoridad dominante de los niños. Los libros así son, según mi experiencia, escasos. Se los puede encontrar en la ciencia ficción.

Sin embargo, la ficción realista que se limita a cuestionar o repudiar esos supuestos no es poco usual. Tenemos novelas que dan por sentado que las mujeres representan a la humanidad tanto como los hombres; que los homosexuales, o la gente de color, o quienes no son cristianos, representan a la humanidad tanto como los heterosexuales, los blancos o los cristianos; o que el punto de vista adulto o parental es tan valioso como el infantil.

El estigma de la «corrección política», invocado por quienes ven una conspiración liberal en toda condena de la intolerancia, puede adherirse a esos libros. A menudo, los editores y reseñistas los apartan y segregan de los libros «de interés general». Si una novela se centra en los actos de hombres, o si sus personajes principales son hombres, blancos, heterosexuales y/o jóvenes, nada se dice de ellos como miembros de un grupo, sino que la historia se considera «de interés general». Si los personajes principales son mujeres, o negros, u homosexuales, o viejos, es muy probable que los reseñistas digan que el libro «versa sobre» ese grupo y, aun con la mejor buena voluntad, den por sentado que interesará principalmente a ese grupo. Así, el consenso crítico y las tácticas editoriales de publicidad y distribución prestan una autoridad inmensa a los prejuicios.

Puede que un escritor no desee desafiar a un consenso crítico reaccionario y a un mercado pusilánime. «¡Solo quiero escribir una novela sobre la gente que mejor conozco!» «¡Solo quiero que mi libro se venda!». Vale. Pero ¿en qué momento la seguridad personal implica confabularse con prejuicios disfrazados de supuestos indiscutidos sobre lo normal?

El riesgo es real. Pensemos de nuevo en Mark Twain. *Huckleberry Finn* se sigue vilipendiando, prohibiendo y censurando porque sus personajes utilizan la palabra «negrata» y por otros

motivos siempre vinculados con la raza. Entre las personas que permiten que se desprece el libro en nombre de la igualdad figuran quienes piensan que los adolescentes son incapaces de comprender un contexto histórico, quienes creen que la enseñanza del bien debe suprimir la mención del mal, quienes se niegan a entender un propósito moral complejo y quienes desconfían o tienen miedo de que la literatura secular pueda ser un instrumento de instrucción moral y social. Un libro peligroso siempre correrá peligro en manos de quienes se sienten amenazados, porque les pide que cuestionen sus propios supuestos. Mejor aferrarse a los supuestos y prohibir el libro.

Satisfacer a un grupo de pertenencia ofrece seguridad. No todos somos valientes. Lo único que les pediría a los escritores a los que les resulta difícil cuestionar la validez universal de sus opiniones y filiaciones personales es que consideren lo siguiente: cada uno de los grupos a los que pertenecemos, bien por género, sexo, raza, religión o edad, es un grupo exclusivo, rodeado de un inmenso grupo mayor, que vive a su lado y en todo el mundo y seguirá vivo en el futuro, siempre que la humanidad tenga un futuro. Este grupo exterior se llama los demás. Escribimos precisamente para ellos.

Orgullos

Un ensayo sobre los talleres literarios

Este texto fue una colaboración para un volumen editado por Paul M. Wrigley y Debbie Cross en 1989 en beneficio del Susan Petrey Fund y el Clarion West Writers Workshop. He cambiado algunas cosas en la presente versión y la he actualizado, pero las ilustraciones son las mismas.

A veces me preocupan los talleres. He impartido unos cuantos: en Clarion West cuatro veces; en Australia; en la costa de Oregón en Haystack y en el desierto de Oregón en la Malheur Field Station; en encuentros para escritores de Bennington e Indiana, en centros de escritura de Washington, D. C., y en la Universidad Estatal de Portland; y muchas veces en la querida y añorada escuela Flight of the Mind. A veces sigo impartiendo, aunque a veces pienso que debería dejarlo. No solo porque me estoy haciendo mayor y perezosa, sino porque tengo más dudas que certezas sobre los talleres. Me preocupo: ¿son algo bueno? ¿Sí? ¿No?

Siempre me he decantado por el sí: ligeramente, pero con firmeza.

Es indudable que un taller puede hacer tanto daño como bien.

El daño menos dañino que hacen es malgastar el tiempo. Ocurre cuando la gente acude a ellos creyendo que va a enseñar o aprender a escribir. Si crees que puedes enseñar a escribir estás malgastando el tiempo ajeno, y si otros creen que puedes enseñarles a escribir están malgastando el tuyo, y viceversa (por así decirlo).

Quienes asisten a los talleres no aprenden a escribir^[19]. Sobre lo que aprenden o hacen (a mi entender) hablaré más adelante.

Un daño más dañino que puede infectar el taller es el canto al ego. Hace unos años, las clases de escritura y los encuentros con escritores eran en su mayor parte cantos al ego: el Gran Autor y sus discípulos. Eso sigue ocurriendo en gran medida en las universidades «prestigiosas» y en los programas de escritura creativa en los que se ofrecen grandes nombres escabechados. El sistema de crítica grupal recíproca, el sistema de Clarion, que ahora se utiliza en casi todos los sitios donde se enseña a escribir, liberó a la pedagogía de la escritura de la autoridad jerárquica y la superioridad del autor.

Pero incluso en un taller basado en la crítica recíproca el profesor puede cantarle a su ego. Conocí a un profesor que dirigía una especie de Instituto Esalen para aficionados, entraba en jueguitos psicológicos y desmantelaba adrede la personalidad de los participantes sin tener la menor idea de cómo volver a armarla. Conocí a un profesor que dirigía una pequeña Isla del Diablo y castigaba a los participantes destrozando sus trabajos, excepto a un favorito o dos a los que siempre daba coba. Conocí a un instructor —bueno, a muchos, demasiados— que dirigía una pequeña Isla de París donde se suponía que una semana de misoginia sistemática daba por resultado «algunos hombres buenos». Conocí a profesores que parecían correr al encuentro del premio a la popularidad y otros que simplemente salían corriendo, dejando que sus estudiantes se las apañaran solos y ausentándose desde el lunes hasta el viernes, cuando aparecían para cobrar.

Semejante autocomplacencia puede causar daños reales y permanentes, en especial cuando el profesor es famoso y respetado y el participante es —como todos lo son en mayor o menor medida— inseguro y vulnerable. Ofrecer a otros el propio trabajo para que lo critiquen es un acto de confianza que requiere verdadero valor. Debe respetarse como tal. Conozco a varias personas que, después de un rechazo brutal por parte de un escritor al que admiraban, dejaron de escribir durante años, una de ellas para siempre. Sin duda un profesor de escritura tiene la responsabilidad de defender el arte y el derecho de establecer altos estándares, pero nadie tiene derecho a impedir que otra persona intente aprender. La defensa de la excelencia no tiene nada que ver con la matonería.

Los cantos al ego de los participantes también pueden ser destructivos para la obra de otros individuos o de todo el grupo, a menos que el profesor sea lo bastante inteligente como para negarse a entrar en el juego del alborotador, que en general es un fanfarrón manipulador o un fanfarrón pasivo, una persona que ventila sus exigencias de modo psicopático. Tardé en darme cuenta de que, como profesora, debo negarme a confabularme con esas personas. Sigo sin saber muy bien cómo manejarlas, pero he descubierto que, si pido ayuda, los demás participantes suelen dármela, a menudo con una habilidad, amabilidad y sensibilidad psicológica que nunca deja de asombrarme.

Tal vez en todos los talleres se debería poner un letrero en la puerta: ¡No alimentar el ego! Pero al otro lado de la puerta debería haber otro letrero: ¡No alimentar al altruista! Y es que el egoísmo y el altruismo son obstáculos para la práctica de todo arte. Lo necesario es centrarse en la obra.

Ahora me voy a arriesgar, encorvar los hombros, abrir el pico, clavar la mirada y anunciar que, a mi entender, hay dos tipos de talleres más o menos intrínsecamente dañinos. Los dos tipos tienden a corromper la obra. Lo hacen de forma diferente, pero son parecidos por cuanto utilizan la escritura no como un medio, sino como un fin. Los llamaré talleres comerciales y talleres del mundillo.

Los talleres y encuentros con orientación comercial van desde los más modestos, donde todo el mundo se muere por conocer a cierto editor de Nueva York y al agente que vende derechos carísimos y donde no se habla de otra cosa que de los «mercados», los «buenos mercados para los párrafos», los «buenos mercados para la religión y la autoayuda», etcétera, hasta los más sofisticados, donde todo el mundo habla con desprecio de las ancianitas que escriben párrafos pero mataría por conocer al mismo editor y al mismo agente, y donde no se habla de otra cosa que de «mercados», «establecer contactos», «encontrar un agente con labia», conseguir «ventas seriales», etcétera. Todas estas cuestiones mercantiles revisten un interés legítimo, inmediato y necesario para un escritor. Los escritores necesitan aprender el negocio y a manejarse en un mercado cada vez más problemático. El negocio

puede enseñarse y aprenderse como se hace en cualquier otro oficio. Pero un taller en el que el negocio es el centro de interés no es un taller de escritura. Es una clase de estudios empresariales.

Si mi interés principal es lograr un éxito de ventas, no soy principalmente un escritor, sino un vendedor. Si enseño que el éxito de ventas es el objetivo principal de un escritor, no enseño a escribir; enseño, o hago como que enseño, a producir y comercializar un producto.

Los talleres y programas del mundillo, en cambio, evitan las viles menciones del comercio. En estos lugares, «vender» es mala palabra. Se acude a ellos para estar en el sitio adecuado, donde se conocerá a la gente adecuada. El objetivo de estos programas, la mayoría de los cuales se ubican en la mitad oriental de Estados Unidos, es alimentar a un grupo exclusivo o elite cuyos miembros más destacados irán a las colonias para escritores más destacadas y recibirán las mejores becas recomendándose los unos a los otros.

Si mi principal interés es que se me perciba como un escritor de éxito, no soy principalmente un escritor, sino un trepador: una persona que utiliza determinadas herramientas paraliterarias con el fin de alcanzar cierto tipo de prestigio. Si enseño esas técnicas en un taller, no enseño a escribir, sino las estrategias para formar parte de una elite.

Ha de notarse que, no por casualidad, pertenecer a una elite puede incrementar las posibilidades de vender una obra en el mercado. Siempre hay un camino bien pavimentado entre el mercado y el mejor barrio de la ciudad.

Papá Hemingway dijo que los escritores escriben por dinero y papá Freud, que los artistas trabajan para conseguir fama, dinero y el amor de las mujeres. Voy a saltarme el amor de las mujeres, aunque sería mucho más divertido hablar de ese asunto. Fama y dinero: éxito y poder. Si estás de acuerdo con los papás, existen muchos talleres diseñados a tu medida; pero este no es un ensayo escrito a tu medida. En mi opinión, los dos papás hablaban por hablar. No creo que los escritores escriban para obtener fama o dinero, aunque ambas cosas les encantan cuando pueden conseguirlas. Los escritores no escriben «para» nada, ni siquiera por

amor al arte. Escriben. Los cantantes cantan, los bailarines bailan, los escritores escriben. Todo eso de «para qué» sirve una cosa tiene tanto que ver con el arte como con los bebés, los bosques o las galaxias.

En una economía monetaria, los artistas deben vender sus obras o mantenerse con regalos mientras las realizan. Dado que el Gobierno nacional de nuestro país sospecha de todos los artistas y que la mayoría de las fundaciones de artes son especialmente tacañas con los escritores, los escritores norteamericanos deben preocuparse por adquirir ellos mismos las habilidades vinculadas con la comercialización y la obtención de becas. Tienen que aprender el negocio. Existen muchas guías orientativas y organizaciones capaces de ayudarles en ello. Pero el negocio no es el arte. Los escritores y profesores que anteponen el mercantilismo a la calidad degradan al escritor y su obra. Los talleres literarios que anteponen la comercialización y los contactos a la calidad degradan el arte.

Si no estás de acuerdo conmigo, no pasa nada. Pero no vengas a mi taller.

Por último, otra forma de malgastar el tiempo: la dependencia de los talleres, la política de alentar a los eternos reincidentes, los talleristas adictos, los que van a residencias y grupos año tras año, pero no escriben nada el resto del año..., y la política de otorgar becas simplemente porque el candidato ha recibido otras becas para asistir a otros talleres y colonias de escritores.

Un amigo que estuvo en una de las colonias de artistas elitistas de Nueva Inglaterra me habló de una mujer a la que conoció allí que *no tenía dirección fija*. Vivía en colonias y encuentros. Había publicado dos relatos en los últimos diez años. Era una profesional, qué duda cabe, pero su profesión no era escribir.

Los adictos siempre llegan al taller con un viejo manuscrito, y cuando se lo critican nos hablan de los grandes escritores de grandes talleres que les dijeron lo grandioso que era. Si el profesor les pide obras nuevas, los adictos se indignan: «¡Pero si llevo trabajando en este libro desde 1950!». Con sus barbas llenas de líquen y sus prendas verdes, indistintos en el crepúsculo, seguirán arrastrando ese mismo condenado manuscrito inconcluso dentro de

veinte años y protestando: «¡Pero si *Longfellow* dijo que demostraba una *enorme sensibilidad!*».

Dicho lo cual, también yo soy una adicta de los talleres: no paro de impartirlos. ¿Por qué será?

Pero pasemos al lado positivo. Tal vez nadie pueda enseñar a nadie a escribir, pero, así como se pueden enseñar técnicas para obtener beneficios y prestigio en los programas comerciales y del mundillo, también se pueden adquirir expectativas realistas, costumbres provechosas, respeto por el arte y respeto por uno mismo como escritor en los talleres centrados en el trabajo.

Lo que el profesor puede transmitir es, sobre todo, experiencia: ya sea racionalizada y verbalizada o compartida solo por el hecho de estar presente, ser un escritor, leer una obra, hablar de ella.

Lo que más necesitan la mayoría de los participantes es aprender a concebirse a sí mismos como escritores.

Para los jóvenes, con frecuencia eso no supone ningún problema. Muchos adolescentes, chavales en edad escolar, no tienen la menor idea de lo que es ser un escritor de ficción, dan por sentado que pueden escribir novelas y guiones cinematográficos y tocar la batería en una banda y aprobar el bachillerato y otras quince cosas a la vez, sin problemas. Esta jovialidad es saludable, es enternecedora, y quiere decir que esos chicos no deberían estar en un taller serio (o, en mi opinión, en un programa de escritura creativa que finalice con un diploma de cualquier clase). Salvo raras excepciones, los muy jóvenes son incapaces de comprometerse con la escritura como es debido.

Para muchos adultos, el problema es el opuesto: la falta de confianza. A las mujeres, en especial a las mujeres con niños, o de cierta edad o mayores, puede resultarles sumamente difícil tomarse en serio cualquier cosa que no se haga «por los demás»: la trampa del altruismo. Del mismo modo, a los hombres educados para verse como trabajadores y tipos ordinarios puede costarles dar el salto necesario para tomarse en serio como escritores. Y por todo ello, si bien los grupos de escritores aficionados y semiaficionados son una magnífica novedad de las últimas décadas, y si bien el funcionamiento del taller es estrictamente igualitario, el taller tiene

un profesor: una figura central que es un profesional, un escritor publicado real e indudable, capaz de compartir su profesionalidad y de transmitir a todos los que forman parte del círculo su realidad de escritor.

Y por ello es importante que los profesores no sean enseñantes de escritura, sino escritores que enseñan: personas que han publicado de manera profesional y activa en el campo al que se dedica el taller.

Y es importante que sean mujeres con la misma frecuencia con que son hombres. (Si son gethenianos, este último requisito no supone ningún problema; de lo contrario, debería ser una preocupación central de los directores del taller).

Los profesores no solo son símbolos y gurús. Son útiles de un modo directo. Sus encargos, orientaciones, discusiones, ejercicios, críticas, reacciones y salidas de tono permiten a los participantes descubrir que pueden cumplir un plazo, escribir un cuento de un día para otro, probar con una forma nueva, correr riesgos, descubrir dones de los que no eran conscientes. Los profesores dirigen la práctica.

«Práctica» es una palabra interesante. Pensamos en la práctica como cosa de principiantes, tocar escalas, hacer ejercicios elementales. Pero la práctica de un arte consiste en el ejercicio de ese arte: es el arte. Cuando los participantes llevan una semana practicando la escritura en compañía de otros escritores practicantes, pueden sentir con cierta justificación que son, de hecho, escritores.

De modo que quizá la esencia de un taller que funciona es el grupo en sí. El profesor facilita que se forme el grupo, pero el círculo de los presentes es la fuente de energía. Dicho sea de paso, es importante que, en la medida de lo posible, se trate literalmente de un círculo. Esa es la teoría que está detrás del corro de los talleres. Un círculo de unidades no es una jerarquía. Es una forma compuesta por muchos, una totalidad, una sola cosa.

Al participar, escribir, leer, criticar y debatir, los miembros de un taller aprenden muchísimo. Primero, aprenden a soportar las críticas, que *pueden* soportar las críticas. Negativas, positivas, agresivas,

constructivas, valiosas, estúpidas: pueden soportarlas. La mayoría de nosotros puede, pero no creemos poder hasta que no nos vemos en la tesitura; y el miedo puede ser paralizante. Descubrir que a uno lo han criticado por los cuatro costados y que aun así ha continuado escribiendo libera muchísima energía.

Los participantes también aprenden a leer lo que escriben los demás y a criticarlo de manera responsable. Para buena parte de ellos, esas son las primeras lecturas genuinas que hacen en su vida: una lectura distinta de la absorción pasiva, como cuando leen basura para relajarse y escapar de la realidad; una lectura distinta del análisis literario desapegado propio de las clases de literatura; en lugar de ello, una lectura en términos de un proceso intensamente activo y solo parcialmente intelectual de *colaboración con un texto*. Un taller en el que una sola persona aprenda a leer de ese modo ya tendrá justificación. Pero si el grupo cuaja, todos sus integrantes empiezan a leer la obra de los demás de ese modo; y a menudo la verdadera lectura es tan estimulante que lleva a la sobreevaluación de los textos, uno de los riesgos menores de un taller animado.

El aprender a leer hace que la escritura se enfoque de una manera muy distinta. Al cabo, los participantes aprenden a leer lo que escriben. Pueden orientar sus habilidades crítico-colaborativas a su propio trabajo y volverse capaces de corregir, y hacerlo constructivamente, sin miedo a que la corrección acabe siendo ese proceso destructivo o interminable en el que caen tantos escritores inexpertos.

Me he referido a la agudeza psicológica que he aprendido a pedir y recibir en los talleres grupales. Creo que proviene del hecho de que las personas se dan cuenta de que están realizando juntas tareas difíciles, y que la honestidad y la confianza les parecen absolutamente esenciales para cumplir esas tareas. Así que utilizarán toda su capacidad a fin de alcanzar esa honestidad y esa confianza. Si el grupo funciona como tal, todos sus integrantes, incluido el profesor, se fortalecen a través de la comunidad y se llenan de energía.

Se trata de una experiencia tan rara y valiosa que no es de extrañar que los buenos talleres casi siempre engendren pequeños

grupos de pares que pueden seguir trabajando juntos durante meses o años.

Y esa es una de las razones por las que sigo enseñando. Regreso a casa al término de un taller y me pongo a escribir.

El Escritor, esa noble figura heroica que se queda mirando la página en blanco y resulta tan aburrida en los libros y las películas porque no hace agujeros en el mármol ni sacude los pinceles sobre un lienzo ni dirige orquestas enormes ni muere interpretando a Hamlet... Que solo puede mirar al vacío, y beber, y poner cara de circunstancias, y estrujar bolas de papel y arrojarlas a una papelera, que es tan aburrido como lo que hace en la vida real, que es quedarse sentado, y seguir sentado, y seguir sentado, y si le dices algo se levanta de un salto y grita: «¿qué pasa?»... El Escritor, decía, no solo es aburrido, sino que se siente solo, sobre todo cuando — quizá en especial cuando— su familia está con ella (ha cambiado de sexo, como Orlando), preguntándole dónde está la camisa azul, cuándo estará lista la cena. Es probable que la escritora se sienta como una personita diminuta y solitaria en un desierto cuya arena consiste en palabras. Las figuras gigantes de los Best Sellers y los Grandes Autores se alzan por encima de ella como estatuas: mira mis palabras, criaturilla, y desespera. Y esa persona solitaria y sentada puede descubrir que, en un taller centrado en el trabajo, encuentra la clase de apoyo grupal y la rivalidad colaborativa, la energía combinada que los actores, los bailarines y los músicos, los artistas escénicos en general, hallan todo el tiempo.

Y mientras se desaliente el canto al ego, el proceso del taller, que depende de la ayuda, la estimulación, la emulación, la honestidad y la confianza recíprocas, puede producir una forma inusualmente pura y clara de esa energía.

Tal vez el escritor pueda llevarse parte de esa energía a casa, no después de «aprender a escribir», sino de aprender qué es escribir.

Un buen taller me recuerda a una manada de leones reunida alrededor de una charca. Todos cazan cebras por la noche y se comen una, gruñendo de lo lindo, y después van todos juntos a beber el agua de la charca. A continuación se echan bajo el calor del día y hacen ruidos y se espantan las moscas y adoptan una

expresión benevolente. Es toda una experiencia haber pertenecido, aunque solo sea durante una semana, a una manada de leones.

La pregunta que más me hacen

*Esta charla se impartió por primera vez en octubre de 2000, en el marco del programa Portland Arts and Lectures, y luego en abril de 2002, en el Seattle Arts and Lectures. La he corregido ligeramente para publicarla. No ha aparecido entera antes, aunque algunos fragmentos figuran en mi libro *Steering the Craft* y en otros de mis textos sobre escritura. Como charla, se llamó «¿De dónde saca sus ideas?», pero en mi colección anterior de charlas y ensayos, *The Language of the Night*, hay otro texto distinto con ese título (pues existen muchas respuestas para la pregunta). Así pues, le he cambiado el título.*

La pregunta que más les hacen a los escritores de ficción es: ¿de dónde saca sus ideas? Harlan Ellison lleva años diciendo que pide sus ideas por correspondencia a una tienda de Schenectady.

Cuando las personas preguntan «¿de dónde saca sus ideas?», lo que muchas de ellas quieren saber es el correo electrónico de esa tienda de Schenectady.

Es decir: quieren ser escritores, porque saben que los escritores son ricos y famosos; y saben que existen secretos que los escritores conocen; y saben que, si también ellos conocieran esos secretos, esa legendaria dirección en Schenectady, serían el próximo Stephen King.

Los escritores con que yo trato son pobres, infames e incapaces de guardarse un secreto, aun en el caso de tenerlo. Los escritores son gente muy habladora. Hablan, cotillean, dan la matraca. Se quejan todo el tiempo los unos a los otros acerca de lo que están

escribiendo y lo difícil que es, imparten clases en talleres literarios y escriben libros sobre el arte de escribir y dan charlas sobre escritura, como esta. Los escritores lo cuentan todo. Si pudieran contar a los principiantes de dónde sacar las ideas, lo harían. De hecho, lo hacen, todo el tiempo. Algunos se hacen bastante ricos y famosos con eso.

¿Qué dicen los escritores de libros sobre escritura acerca del tema de conseguir ideas? Cosas como las siguientes: escucha las conversaciones ajenas, toma nota de cualquier cosa interesante que oigas o acerca de la que leas, lleva un diario, describe un personaje, imagina un cajón y cuenta lo que hay dentro... Vale, vale, pero todo eso supone trabajo. Todo el mundo puede trabajar. Yo quiero ser escritor. ¿Me da la dirección en Schenectady?

Pues bien, el secreto de la escritura está en escribir. Solo es un secreto para quienes no quieren oírlo. Se es escritor escribiendo.

Así las cosas, ¿por qué he querido contestar esta pregunta boba: de dónde saca sus ideas? Porque detrás de la bobada se oculta una pregunta seria, que realmente se desea ver respondida: una pregunta enorme.

El arte es técnica: todo arte es siempre y de por sí producto de la técnica; pero en la verdadera obra de arte, antes y después de la técnica, hay algo esencial, un centro perdurable del ser, que es aquello que la técnica moldea y muestra y libera. La estatua dentro de la piedra. ¿Cómo hace el artista para encontrarla, verla, antes de que sea visible? Esa es la pregunta seria.

Una de mis respuestas favoritas es la siguiente: cuando alguien le preguntó a Willie Nelson cómo se le ocurrían sus melodías, dijo: «El aire está lleno de melodías, yo solo estiro la mano y cojo una».

No se trata de un secreto, pero es un dulce misterio.

Y un misterio verdadero. Un verdadero misterio. En efecto. Para un escritor de ficción, un narrador, el mundo está lleno de historias, y cuando una historia está presente, lo está, y solo hace falta estirar la mano y cogerla.

Luego hay que ser capaz de dejar que se cuente a sí misma.

Primero hay que ser capaz de esperar. Esperar en silencio. Esperar en silencio y escuchar. Al acecho de la melodía, la visión, la historia. No hay que forcejear con ella ni empujarla, sino esperar, escuchar y estar listo para cogerla cuando se acerca. Se trata de un acto de confianza. Confianza en ti mismo, confianza en el mundo. Piensa el artista: el mundo me dará lo que necesito y yo seré capaz de utilizarlo correctamente.

Preparación —nada de forcejeo, ni de codicia—, preparación: estar dispuesto a oír, escuchar, prestar atención, ver claramente, ver con precisión, permitir que las palabras sean adecuadas. No casi adecuadas. Adecuadas. Saber cómo crear algo con determinada visión: he ahí la técnica. Y para eso sirve la práctica. Porque estar listo no quiere decir simplemente quedarse sentado, aun cuando parezca que eso es lo que hacen los escritores la mayor parte del tiempo. Los artistas practican su arte continuamente, y escribir es un arte para el que hace falta pasar mucho tiempo sentado. Escalas y ejercicios con los dedos, bocetos en lápiz, innumerables relatos inconclusos y rechazados... El artista que practica conoce la diferencia entre la práctica y la interpretación, y la relación esencial que existe entre ambas. El resultado de todas esas horas aparentemente perdidas y de los muchos años de práctica son la paciencia y la preparación, un buen oído, una vista aguda, una mano habilidosa, una gramática y un vocabulario ricos. Sabe Dios de dónde viene el talento, pero la técnica llega con la práctica.

Con esas herramientas, con esos instrumentos, una vez que han conseguido, con esfuerzo, dominar la técnica, los artistas hacen todo lo posible para permitir que la «idea» —la melodía, la visión, la historia— aflore limpiamente y sin distorsiones. Limpia de ineptitud, torpeza, chapucería. Sin las distorsiones provocadas por las convenciones, la moda o la opinión.

Se trata de un trabajo radical: has de ocuparte de las ideas que se te ocurren si eres un artista y tomarte en serio tu trabajo, moldear una visión para que se ajuste a las palabras. Eso es lo que más me gusta hacer en el mundo, y la técnica es aquello de lo que me gusta hablar cuando hablo de escribir, y podría seguir hablando

de ello indefinidamente. Pero mi intención es hablar del origen de la visión, el material de trabajo, la «idea». Así pues:

El aire está lleno de melodías.
Una roca está llena de estatuas.
La tierra está llena de visiones.
El mundo está lleno de historias.

Como artista, confías en eso. Confías en que es así. Sabes que lo es. Sabes que, tengas las experiencias que tengas, te darán el material, las «ideas» necesarias para tu obra. (En adelante, dejaré de lado la música y las artes plásticas y me concentraré en la narración, que es lo único sobre lo que realmente sé algo, aunque pienso que en la base todas las artes son una).

Pues bien, «ideas»: ¿qué significa esta palabra? «Idea» es una manera abreviada de decir: el material, el tema, los subtemas, el asunto de la historia. Aquello sobre lo que la historia versa. Lo que la historia es.

«Idea» es una palabra rara para un asunto imaginado; no es abstracta sino intensamente concreta, no es intelectual sino corpórea. De cualquier manera, «idea» es la palabra que tenemos. Y no está del todo fuera de lugar, porque la imaginación es una facultad racional.

«La idea del cuento se me apareció en un sueño...» «No se me ha ocurrido ninguna buena idea para un cuento en todo el año...» «Aquí estoy a media mañana, llena de ideas, con revelaciones y todo eso, y no puedo usarlas porque me falta el ritmo adecuado...».

Esta última oración la escribió Virginia Woolf en 1926, en una carta que luego le envió a una amiga; volveré sobre ella al final de este ensayo, porque lo que dice sobre el ritmo cala más hondo que cualquier otra cosa que yo haya pensado o leído sobre el origen del arte. Pero antes de poder hablar del ritmo debo hablar de la experiencia y la imaginación.

¿De dónde sacan los escritores sus ideas? De la experiencia. Es obvio.

Y de la imaginación. Es menos obvio.

La ficción es el resultado de la imaginación que elabora la experiencia. Moldeamos la experiencia en la mente para darle

sentido. Obligamos al mundo a ser coherente: a que nos cuente una historia.

No solo lo hacen los escritores de ficción; todos lo hacemos; lo hacemos constante y continuamente, a fin de sobrevivir. Quienes no pueden adecuar el mundo a una historia se vuelven locos. O, como los bebés o (quizá) los animales, viven en un mundo sin historia, sin más tiempo que el ahora.

La mente de los animales es un misterio enorme, sagrado y presente. Creo que los animales tienen lenguajes, pero son lenguajes enteramente veraces. Al parecer, somos el único animal capaz de mentir. Podemos pensar y hablar de cosas que no son así y nunca fueron así, o que nunca existieron, pero podrían. Podemos inventar, suponer e imaginar. Todo ello se mezcla con la memoria. Así que somos los únicos animales que contamos historias.

Una simia puede recordar y extrapolar a partir de su experiencia: un día metí un palito en ese hormiguero y las hormigas subieron por él, así que si pongo este palito en este otro hormiguero quizá más hormigas subirán por él, y podré comérmelas una vez más, qué rico. Pero solo los humanos podemos imaginar: contar historias sobre la simia que metió el palito en el hormiguero y lo sacó cubierto de polvillo dorado, y la vio un buscador de oro, y ese fue el comienzo de la gran fiebre del oro de 1877 en Rodesia.

Esa historia no es veraz. Es ficción. La única relación que guarda con la realidad es el hecho de que los simios meten palitos en los hormigueros y que existió un lugar llamado Rodesia. Pero no hubo una fiebre del oro en 1877 en Rodesia. Lo inventé. Soy humana, ergo miento. Todos los seres humanos son mentirosos; es cierto; tienen que creerme.

Ficción: la imaginación que elabora la experiencia. Buena parte de lo que consideramos experiencia, memoria, conocimientos ganados a pulso, historia, son de hecho ficción. Pero dejemos eso a un lado. Me refiero a la ficción propiamente dicha: los cuentos, las novelas. Unos y otras provienen de la experiencia que el escritor tiene de la realidad, transformada, cambiada, filtrada, distorsionada, clarificada y transfigurada por la imaginación.

Las «ideas» provienen del mundo y pasan por la cabeza.

Para mí, lo interesante del proceso es la parte en la que pasan por la cabeza, la manera en que la imaginación actúa sobre el material en bruto. Pero esa es la parte del proceso que mucha gente desestima.

Hace unos años escribí un artículo titulado «¿Por qué los norteamericanos temen a los dragones?». En él hablaba de cómo muchos norteamericanos desconfían y prescinden no solo de la literatura obviamente imaginativa llamada fantasía, sino de toda la ficción, a menudo racionalizando sus temores o su desdén con argumentos financieros o religiosos: leer novelas es malgastar un tiempo valioso, el único libro verdadero es la Biblia y cosas así. Decía que a muchos norteamericanos se les ha enseñado a «reprimir la imaginación, rechazarla como si fuera algo infantil o afeminado, poco provechoso y quizá pecaminoso. Han aprendido a temerla. Pero en absoluto han aprendido a disciplinarla».

Escribí lo anterior en 1974. Llegó el cambio de milenio y pasó de largo, y hoy seguimos temiendo a los dragones.

Si se teme algo, se intentará reducirlo. Infantilizarlo. La fantasía es para los niños —literatura infantil—, no puede tomarse en serio. Pero la fantasía también ha demostrado que genera dinero. Eso sí debe tomarse en serio. Así, cuando el primer libro de Harry Potter, que combinaba dos convenciones muy conocidas —una historia sobre un internado británico y otra sobre un niño huérfano con grandes dotes—, saltó al éxito, muchos reseñistas lo elogiaron profusamente por su originalidad. Al hacerlo, demostraron ser ignorantes de las dos tradiciones que continuaba el libro: la más pequeña de las historias escolares y la más grande, una tradición que se remonta al *Mahabharata* y al *Ramayana* y pasa por *Las mil y una noches* y *Beowulf* y *Viaje al Oeste* y los romances medievales y las epopeyas renacentistas hasta llegar a Lewis Carroll y Kipling y Tolkien, para desembocar en Borges y Calvino y Rushdie y el resto de nosotros: una tradición, una forma de literatura que no puede descartarse con palabras como «entretenimiento», «aventuras para niños» o «bueno, al menos *algo* leen».

Los críticos y los profesores universitarios llevan cuarenta años tratando de sepultar la obra de ficción imaginativa más grande escrita en inglés. La excluyen, la tratan con desdén, se reúnen en grandes grupos para volverle la espalda, porque le tienen miedo. Tienen miedo a los dragones. Padecen Smaugfobia. «Ay, esos espantosos orcos», balan como corderos, siguiendo al rebaño de Edmund Wilson. Saben que si reconocen a Tolkien tendrán que admitir que la fantasía puede ser literatura, y que en consecuencia tendrán que redefinir qué es la literatura. Y son demasiado perezosos para hacerlo.

Aún hoy, lo que la mayoría de nuestros críticos y docentes llaman «literatura» es realismo modernista. Todas las demás formas de ficción —wésterns, novelas de misterio, ciencia ficción, fantasías, novelas románticas, históricas, regionales, lo que sea— se descartan como «género». Se mandan al gueto. Que el gueto sea doce veces más grande que la ciudad y actualmente mucho más animado importa poco. El realismo mágico, con todo, resulta molesto; los profesores oyen a Gabriel García Márquez mordiendo quedamente los cimientos de la torre de marfil, oyen a todos esos indios locos (indios norteamericanos e indios de la India) bailando en el desván de *The New York Times Book Review* y piensan que si llaman a todo «posmodernismo» quizá desaparezca.

Creer que la ficción realista es por definición superior a la ficción imaginativa es creer que la imitación es superior a la invención. En momentos de malicia me he preguntado si esta afirmación puritana y tácita, pero extensamente aceptada, no tendrá que ver con la reciente popularidad de las memorias y los ensayos personales.

Pero la popularidad ha sido genuina, la preferencia real, no una cuestión de canonización teórica: la gente realmente quiere leer memorias y ensayos personales, y los escritores quieren escribirlos. He llegado a sentirme fuera de onda. Me gustan la historia y las biografías, claro, pero cuando las memorias familiares y personales parecen ser la forma narrativa dominante..., bueno, he buscado el prejuicio en mi alma y lo he hallado. Prefiero la invención a la imitación. Me encantan las novelas. Me encantan las historias inventadas.

Puede que la alta estima en que tenemos las historias tomadas de la experiencia personal sea una continuación lógica del gran valor que damos al realismo en la ficción. Si la imitación fiel de la experiencia real es la virtud más alta de la ficción, las memorias son más virtuosas aún de lo que nunca podrán serlo las novelas. La imaginación del escritor de memorias, subordinada a los hechos, sirve para conectar los hechos estéticamente y extraer de ellos una conclusión moral o intelectual, pero se entiende que está prohibido inventar. Sin duda se evocará la emoción, pero difícilmente se recurrirá a la imaginación. La recompensa es el reconocimiento, más que el descubrimiento.

El genuino reconocimiento es una recompensa verdadera. El ensayo personal es una disciplina noble y difícil. No me lo estoy cargando. Lo admiro con un asombro considerable. Pero no me siento a gusto con él.

No dejo de buscar dragones en esa comarca, sin encontrar ninguno. Solo encuentro dragones disfrazados.

Algunas de las memorias recientes más elogiadas versan sobre la experiencia de crecer en la pobreza. Miseria desesperada, padres crueles, madres incompetentes, niños abusados, pena, miedo, soledad... Pero ¿es esta la propiedad de la no ficción? La pobreza, la crueldad, la incompetencia, las familias disfuncionales, la injusticia, la degradación, todo ello es la esencia misma de los relatos de fogata, los cuentos tradicionales, las historias de fantasmas y venganzas de ultratumba, así como de *Jane Eyre*, *Cumbres borrascosas*, *Huckleberry Finn* y *Cien años de soledad*... El terreno de nuestra experiencia es tenebroso, y todas nuestras invenciones comienzan en esas tinieblas. Algunas salen fogosamente de un salto.

La imaginación puede transfigurar la materia oscura de la vida. Y en muchos ensayos personales y autobiografías es eso lo que empiezo a echar de menos, a ansiar: la transfiguración. No me basta con reconocer nuestras penas compartidas y familiares. Quiero reconocer *algo que nunca he visto*. Quiero que la visión salte delante de mis ojos, terrible y en llamas, con el fuego de la imaginación transfiguradora. Quiero verdaderos dragones.

Las ideas provienen de la experiencia. Pero una historia no es un reflejo de lo sucedido. La ficción es la experiencia traducida, transformada y transfigurada por la imaginación. La verdad incluye los hechos, pero no es coextensiva con ellos. La verdad en el arte no es imitación, sino reencarnación.

En una historia verdadera o unas memorias, debe seleccionarse, ordenarse y moldearse la materia en bruto de la experiencia para realzar su valor. En una novela, el proceso es aún más radical: no solo se seleccionan y se moldean los materiales, sino que se los funde, mezcla, recombina, retrabaja, reconfigura y hace renacer, mientras se les permite hallar sus propias formas y figuraciones, algo que tal vez solo está relacionado indirectamente con el pensamiento racional. Puede que el resultado acabe pareciéndose a la pura invención. Una muchacha encadenada a una roca sacrificada a un monstruo. Un capitán demente y una ballena blanca. Un anillo que confiere un poder absoluto. Un dragón.

Pero no existe la invención pura. Siempre comienza con la experiencia. La invención es recombinación. Solo podemos elaborar lo que tenemos. En la mente humana hay monstruos y leviatanes y quimeras; son hechos psíquicos. Los dragones son una de las verdades que nos definen. No tenemos otra manera de expresar esa verdad particular. Quienes niegan la existencia de los dragones a menudo acaban devorados por ellos. Desde dentro.

Otra manera en la que últimamente nos ha dado por mostrar nuestra profunda desconfianza de la imaginación, nuestro deseo puritano de controlarla y restringirla, es en las historias que contamos electrónicamente, en la televisión y en medios como los videojuegos y los CD-ROM.

La lectura es activa. Leer es participar activamente en una historia. Leer es contar la historia, contárnosla a nosotros mismos, reviviéndola, reescribiéndola con el autor, palabra por palabra, oración por oración, capítulo por capítulo... Si quieren pruebas de ello, no tienen más que mirar a una niña de ocho años leer una historia que le gusta. Está concentrada, tensa y ferozmente viva.

Está tan alerta como un felino que ha salido a cazar. Es un tigre que devora.

Leer es un acto sumamente misterioso. En absoluto ha sido reemplazado ni lo será por ninguna forma de visualización. Visualizar algo es una tarea totalmente distinta, con otras recompensas.

Un lector *crea* el libro al leer, le confiere significado al traducir símbolos arbitrarios, letras impresas, en una realidad interior y privada. Leer es un acto creativo. Visionar es algo relativamente pasivo. El espectador que ve una película no crea esa película. Ver una película es dejarse llevar por ella, participar en ella, pasar a formar parte de ella. Quedar absortos. Los lectores devoran libros. Las películas devoran a los espectadores.

Puede ser genial. Es genial perderse en una buena película, dejar que nuestros ojos y oídos transporten nuestra mente a una realidad que nunca habríamos podido conocer. Sin embargo, la pasividad significa vulnerabilidad; y eso es lo que explotan muchos medios narrativos audiovisuales.

Leer es una transacción activa entre el texto y el lector. El texto está bajo el control del lector, que puede saltar, demorarse, interpretar, malinterpretar, volver atrás, reflexionar, plegarse a la historia o negarse a hacerlo, juzgar, modificar sus juicios; que tiene el tiempo y el espacio necesarios para interactuar genuinamente. Una novela es una colaboración activa y continua entre el escritor y el lector.

Visualizar supone una transacción diferente. No es un acto colaborativo. El espectador consiente en participar y cede el control al director o al programador. En un sentido psíquico, ante una narración audiovisual no hay tiempo ni espacio para otra cosa que no sea el programa en curso. Para el espectador, la pantalla o el monitor es por un momento el universo. Dispone de poco espacio de maniobra y no tiene manera de controlar la corriente constante de imaginación e imágenes, a menos que no la acepte, que se aparte emocional e intelectualmente, en cuyo caso pierde todo sentido. También puede apagar el programa.

Aunque se habla mucho de visualizaciones transaccionales y una de las palabras favoritas de los programadores es «interactivo»,

los medios electrónicos ofrecen un paraíso de control a los programadores y un paraíso de pasividad a los espectadores. En los llamados programas interactivos no hay otra cosa que lo que el programador ha puesto en ellos; las supuestas elecciones conducen solo a los subprogramas elegidos por el programador, lo que no es más susceptible de elección que una nota al pie: ¿la leo o no la leo? Los roles en los juegos de rol son fijos y convencionales; no hay personajes en los juegos, sino máscaras. (Por ello les encantan a los adolescentes; los adolescentes necesitan máscaras. Pero al cabo deben quitárselas para convertirse en personas). El hipertexto ofrece al narrador una complejidad maravillosa, pero hasta ahora la ficción hipertextual parece ser como el jardín de senderos que se bifurcan imaginado por Borges, conectado con más senderos que se bifurcan, que son fascinantes, como los fractales, pero también una pesadilla. La interactividad en la que el espectador controlaría el texto también es pesadillesca, cuando se entiende que quiere decir que el espectador puede reescribir la novela. Si no te gusta el desenlace de *Moby Dick*, puedes cambiarlo. Puedes ponerle un final feliz. Ahab mata a la ballena. ¡Viva!

Los lectores no pueden matar a la ballena. Solo pueden releer hasta entender por qué Ahab conspiró con la ballena para matarse. Los lectores no controlan el texto: interactúan genuinamente con él. Los espectadores son controlados por el programa, o bien intentan controlarlo ellos. Deportes diferentes. Universos diferentes.

Mientras preparaba esta charla, apareció una versión animada en 3-D de *El principito* en CD-ROM. La descripción decía que «ofrece más que solo la historia del principito. Se puede, por ejemplo, capturar un planeta que orbita en el universo del principito y descubrirlo todo sobre sus secretos y sus habitantes».

En el libro original el principito visita varios planetas, con habitantes sumamente interesantes, y su propio y diminuto planeta tiene un inmenso secreto: una rosa, la rosa que ama. ¿Acaso los tipos del CD creen que Saint-Exupéry nos escamoteó planetas? ¿O están convencidos de que llenar una obra de arte con información irrelevante la enriquece?

Ah, pero hay más: puedes «entrar en el Juego del Adiestramiento y, cuando “domestiques” al zorro que se cruza con el principito, te dará un regalo».

¿Recuerdan al zorro de *El principito*? Insiste en que el principito lo domestique. ¿Por qué?, pregunta este, y el zorro responde que si está domesticado siempre amaré los campos de trigo, porque son del color del cabello del principito. El principito le pregunta qué debe hacer para domesticarlo, y el zorro le dice que hay que ser paciente: «Te sentarás al principio un poco lejos de mí, así, en la hierba. Te miraré de reajo y no dirás nada. La palabra es fuente de malentendidos. Pero, cada día, podrás sentarte un poco más cerca [20]». Y debe hacerlo a la misma hora todos los días, para que el zorro sepa «a qué hora preparar [su] corazón... Los ritos son necesarios».

Y así el principito domestica al zorro, y cuando se acerca la hora de la partida, dice el zorro: «Ah. Voy a llorar». Así que el principito se lamenta: «No ganas nada». Pero el zorro dice: «Gano [...] por el color del trigo». Y antes de que se despidan agrega: «Volverás para decirme adiós y te regalaré un secreto [...] El tiempo que perdiste por tu rosa hace que tu rosa sea tan importante. [...] Eres responsable para siempre de lo que has domesticado».

De modo que el niño que mira el CD-ROM domestica al zorro, es decir, presiona un botón y cae el pienso en el platillo... No, perdón, eso sería para las ratas... El niño selecciona la opción «correcta» en el menú del programa y se le informa de que el zorro ha sido domesticado. De alguna manera, eso parece diferente a imaginar lo que dice el libro: volver todos los días a la misma hora y quedarse sentado en silencio mientras el zorro te mira de reajo. Algo esencial ha hecho cortocircuito. Se ha falsificado. ¿Y cuál creen que es el «regalo» del zorro en el CD-ROM? No lo sé, pero aun cuando se tratara de un anillo de oro de veinticuatro quilates con una esmeralda encima, no superaría al regalo del zorro en el libro, que consiste en nueve palabras: «Eres responsable para siempre de lo que has domesticado».

El regalo que *El principito* hace a los lectores es el libro mismo. No ofrece otra cosa que una historia encantadora con algunas ilustraciones encantadoras y la posibilidad de afrontar el miedo, la tristeza, la ternura y la pérdida.

De ahí que la historia, escrita en medio de una guerra por un hombre que moriría en esa misma guerra, sea honrada por los niños, los adultos e incluso los críticos literarios. Tal vez el CD-ROM no sea tan horrendo como parece; pero es difícil no considerarlo un intento de explotar y domesticar algo que, como un verdadero zorro, debe permanecer en estado salvaje: la imaginación de un artista.

Una vez, Antoine de Saint-Exupéry realizó un aterrizaje forzoso en el desierto y por poco no murió. Es un hecho. No conoció entonces a ningún principito venido de otro planeta. Conoció el terror, la sed, la desesperación y la salvación. Escribió un espléndido relato veraz sobre ello en Tierra de hombres. Pero más tarde el hecho se mezcló, se transmutó y se transfiguró en una historia fantástica sobre un principito. La imaginación elaboró la experiencia. La invención brotó, como una flor, en las arenas desiertas de la realidad.

Al pensar en las fuentes del arte, el origen de las ideas, se suele dar demasiado crédito a la experiencia. A menudo, los biógrafos serios no entienden que los novelistas inventan cosas. Buscan una fuente directa de todo cuanto hay en la obra de un escritor, como si cada uno de los personajes de una novela se basara en una persona que conoció el escritor, o cada vuelta argumental reflejara un suceso específico real. Al pasar por alto la increíble facultad combinatoria de la imaginación, esa actitud fundamentalista cortocircuita el largo y oscuro proceso mediante el cual la experiencia se convierte en historias.

Los aspirantes a escritores me dicen que empezarán a escribir cuando hayan reunido experiencias. Por lo general no abro la boca, pero a veces no puedo contenerme y respondo: Ah, ¿como Jane Austen? ¿Como las hermanas Brontë? ¿Esas mujeres de vidas alocadas y llenas de aventuras desgarradoras que trabajaron como estibadores en el Congo y se metieron drogas en Río y cazaron leones en el Kilimanjaro y tuvieron relaciones sexuales en SoHo e

hicieron todas esas cosas que deben hacer los escritores, o al menos algunos de ellos?

Es cierto que a menudo la relativa pobreza de experiencias afecta a los escritores muy jóvenes. Aun cuando tengan experiencias que puedan inspirar ficciones —y con frecuencia las experiencias de la infancia y la adolescencia son precisamente las que alimentan la imaginación de un escritor durante el resto de su vida—, echan en falta el *contexto*, no tienen aún suficientes términos de comparación. No han tenido tiempo de enterarse de que existen otras personas con experiencias similares o experiencias distintas... Un abanico de comparaciones, un fondo de conocimientos empáticos que son fundamentales para el novelista, que a fin de cuentas ha de inventarse un mundo entero.

De ahí que los escritores de ficción aprendan lentamente. Pocos de ellos valen gran cosa antes de los treinta años o por ahí. No porque les falte la experiencia de la vida, sino porque la imaginación no ha tenido tiempo de contextualizarla y fertilizarla, de elaborar lo que han hecho y sentido y hacerles darse cuenta de que su valor está en lo que es común a la condición humana. Las primeras novelas de corte autobiográfico, que a menudo son egocéntricas y autocompasivas, suelen resentirse por su pobreza imaginativa.

Pero muchas fantasías, obras de la llamada ficción imaginativa, padecen la misma condición: pobreza imaginativa. En realidad, los escritores no han utilizado la imaginación, no han inventado nada: solo han puesto en movimiento arquetipos en un juego de ilusiones. Un juego vendible.

En la novela de fantasía, como la ficcionalidad de la ficción y las invenciones y los dragones están en primer plano, es fácil suponer que las historias no tienen relación alguna con la experiencia, que todo puede ser como se le antoje al escritor. Al no haber reglas, todas las cartas son un comodín. Todas las ideas que aparecen en la fantasía son solo ilusiones, ¿no? Pues no. En absoluto.

Tal vez, cuanto más se aleje una historia de la experiencia corriente y la realidad aceptada, menos pueda contentarse con ilusiones, más tenga que basar sus ideas esenciales en la experiencia corriente y la realidad aceptada.

La fantasía seria se interna en regiones psíquicas que pueden ser un territorio muy extraño, un terreno peligroso, sitios donde los psicólogos sabios se aventuran con cautela. Y por eso mismo la fantasía seria es al mismo tiempo conservadora y realista sobre la naturaleza humana. Su modalidad tiende a ser cómica y no trágica —es decir, tiene un final más o menos feliz—, pero, así como el héroe trágico es responsable de su propia tragedia, el protagonista de una novela de fantasía tiene que ganarse el desenlace feliz con sus actos. La fantasía seria invita al lector a participar de un delirante viaje de invención que atraviesa prodigios y maravillas, riesgos y peligros mortales, mientras se atiene todo el tiempo a una moral común, cotidiana y realista. Generosidad, fiabilidad, compasión, coraje: en la fantasía rara vez se cuestionan esas cualidades morales. Se las acepta y se las pone a prueba, a menudo hasta el límite y más allá.

Los editores que redactan los textos de contracubierta describen obsesivamente las obras de fantasía como «una batalla entre el bien y el mal». Esa frase retrata la fantasía seria solo en el sentido del dictamen de Solzhenitsyn: «La línea que separa el bien del mal atraviesa todos los corazones humanos». En la fantasía seria, la verdadera batalla es moral e interior. Hemos dado con el enemigo, como dice Pogo, y está en nosotros. Para hacer el bien, los héroes deben saber o aprender que el «eje del mal» está dentro de ellos.

En la fantasía comercial, la supuesta batalla entre el bien y el mal no es más que una lucha por el poder. Miren cómo actúan: los supuestos magos buenos y los supuestos magos malos son violentos e irresponsables por igual. Nada más alejado de Tolkien.

Pero ¿por qué debería importarnos la seriedad moral? ¿Por qué importan la probabilidad y la coherencia, si todo es «pura invención»?

Pues bien, la seriedad moral da importancia a la fantasía porque es la parte real de la historia. Es evidente que una historia inventada será trivial si no hay nada en juego, si las elecciones morales se reemplazan con una mera contienda, con la pura voluntad de vencer. La fácil satisfacción de los deseos resulta muy atractiva para los

niños, que son genuinamente impotentes; pero si eso es lo único que ofrece una historia, al cabo no es suficiente.

Asimismo, cuanto más pura sea la invención, más importantes serán su credibilidad, consistencia y coherencia. Las normas del mundo inventado deberán respetarse al pie de la letra. Todos los magos, incluidos los escritores, son muy celosos de sus trucos. Cada una de las palabras debe ser la palabra adecuada. Un mago flojo es un mago muerto. Los cultivadores de la fantasía seria adoran la invención, la libertad de inventar, pero saben que la invención descuidada mata la magia. La fantasía se burla descaradamente de los hechos, pero se preocupa por la verdad en un sentido tan profundo como el realismo más crudo y gris.

En relación con lo anterior: la labor de la imaginación, al crear una historia a partir de la experiencia, puede no ser embellecerla, sino atenuarla. El mundo es increíblemente extraño, y con frecuencia el comportamiento humano es tan raro que ninguna forma de narración salvo la farsa o la sátira pueden manejarlo. Pienso en una historia verídica que me contaron sobre un hombre que racionaba el papel higiénico a sus hijas. Tenía tres hijas y se ponía furioso por todo el papel higiénico que usaban, así que cortaba el rollo en las hojas que lo componían y hacía tres pilas con seis hojas cada una sobre la encimera del baño, y cada una de las hijas debía limitarse a una pila por día. ¿Ven a lo que me refiero? En un caso así, la función de la imaginación es juzgar si la historia puede contener algo tan bizarro sin convertirse en farsa o causar rechazo.

Todo el asunto de «dejar algo a la imaginación» —es decir, incluir solo alusiones y elementos implícitos de la historia— tiene una importancia enorme. Ni siquiera los periodistas pueden informar de un suceso completo, sino que solo cuentan partes; tanto el escritor realista como el cultor de la fantasía dejan fuera una cantidad enorme de cosas y *sugieren* a través de las imágenes o metáforas lo suficiente para que el lector imagine el acontecimiento.

Y eso hace el lector. Las historias son un arte colaborativo. La imaginación del escritor opera en complicidad con la imaginación del lector, le pide al lector que colabore, rellene, complete, aporte su

propia experiencia a la obra. La ficción no es una cámara ni un espejo. Se parece mucho más a una pintura china: unas pocas líneas, algunas manchas, un montón de espacio en blanco. Y a partir de esos elementos somos nosotros los que creamos a los viajeros, en mitad de la niebla, que suben por una ladera hacia la posada situada bajo los pinos.

He escrito historias fantásticas basadas en experiencias reales e historias realistas completamente fabricadas con invenciones; algunos de mis libros de ciencia ficción están llenos de datos precisos y cuidadosamente contrastados, mientras que mis cuentos sobre gente corriente que hace cosas corrientes en la costa de Oregón en 1990 contienen grandes pantanos y arenales de pura invención. Haré referencia a algunas de mis propias obras con la esperanza de mostrar cómo las «ideas» de ficciones surgen de una combinación de experiencias e imaginación que es indisoluble e impredecible y que no responde a órdenes.

En mis libros sobre Terramar, en particular el primero, los personajes navegan a vela por el mar todo el tiempo en botes pequeños. Lo hacen de un modo muy convincente, y mucha gente ha supuesto, como es comprensible, que yo he pasado años navegando a vela en botes pequeños.

Toda mi experiencia con veleros se limita a un semestre en la escuela secundaria de Berkeley, cuando nos permitieron ir a clase de navegación para obtener créditos en educación física. Un día ventoso, cerca del amarradero de Berkeley, mi amiga Jean y yo volcamos y hundimos un velerito de tres metros de eslora en menos de un metro de agua. Cantamos «Nearer My God to Thee» mientras se iba al fondo, y volvimos al embarcadero vadeando durante unos ochocientos metros. El barquero no se lo podía creer. *¿Lo hundisteis?, dijo. ¿Cómo?*

La escritora guardará ese secreto.

Así pues, todas las idas y venidas náuticas de Ged en Terramar no reflejan la experiencia: no mi experiencia. Solo mi imaginación, con aquel velerito, y la experiencia de otra gente —en novelas que he leído—, y un poco de investigación (sí sé por qué su bote tiene

un casco trincado), y preguntas que hice a amigos, y algunos viajes en crucero. Pero, en esencia, es todo falso.

También lo es toda la nieve y el hielo en *La mano izquierda de la oscuridad*. Vi la nieve por primera vez a los diecisiete años, y en mi vida he tirado de un trineo sobre un glaciar. Excepto con Scott, Shackleton y todos esos muchachos. En los libros. ¿De dónde saca usted sus ideas? De los libros, por supuesto, los libros de los demás. ¿Para qué sirven los libros? ¿Cómo podría escribir si no leyera?

Todos los escritores nos subimos los unos a los hombros de los otros, todos utilizamos las ideas y las habilidades y las tramas y los secretos de los demás. Todo ese rollo sobre la «angustia de las influencias» es palabrería llena de testosterona. No me malentiendan: no me refiero al plagio. No hablo de imitación o copia o robo. Si realmente creyera que he utilizado adrede la escritura de cualquier otro escritor, no me quedaría delante de ustedes tan ancha, iría a meter la cabeza en una bolsa de papel (junto con varios historiadores eminentes). A lo que me refiero es a que el contenido de los libros ajenos se decanta en nosotros del mismo modo que lo hace nuestra experiencia, y como en el caso de la experiencia real la imaginación lo mezcla y transmuta y transforma, hasta que emerge totalmente cambiado, nuestro, después de germinar en la tierra de nuestra mente.

Así que reconozco con alegría la deuda ilimitada que he contraído con cada uno de los narradores que he leído, factuales o ficticios, mis colegas, mis colaboradores; los elogio y los honro, interminables dadores de regalos.

En mi novela de ciencia ficción sobre un planeta poblado por gente cuya distribución de géneros es sumamente imaginaria, la parte en la que dos personajes cruzan un glaciar arrastrando un trineo es todo lo precisa en términos de veracidad que pude hacerla, incluidos los detalles del equipamiento y los arneses, el peso que son capaces de tirar, la distancia que pueden recorrer en un día, cuáles son las diferentes superficies de nieve, etcétera. Nada de ello proviene de mi experiencia directa; todo salió de los libros que había leído sobre la Antártida desde que tenía veinte años. Es material fáctico entretejido con fantasía pura. De hecho, lo mismo puede

decirse de la distribución de géneros; pero eso es demasiado complicado como para entrar en detalles ahora.

Una vez quise escribir una historia desde el punto de vista de un árbol. La «idea» de base surgió al ver un roble al lado de la carretera que lleva a McMinnville. Cuando pasamos con el coche pensé que, cuando ese roble era joven, la Autopista 18 sería un tranquilo camino rural. Me pregunté qué pensaría el roble de la autopista, de los automóviles. Pues bien, ¿de dónde saco la experiencia del árbol para que mi imaginación la elabore? Aquí los libros no son de gran ayuda. A diferencia de Shackleton y Scott, los árboles no llevan diarios. Mi propia observación es el único material de la experiencia con que cuento. He visto un montón de robles, he estado cerca de robles, me he metido entre algunos, por fuera, al treparlos; ahora quiero estar en uno también por dentro. ¿Cómo se siente uno al ser un roble? De entrada, grande; animado, pero tranquilo, y no muy flexible, excepto en las puntas de las ramas, donde le da el sol. Y hondo, muy hondo: con raíces que se internan en la oscuridad... Vivir arraigado, permanecer doscientos años en un mismo lugar, sin moverse, pero viajando muchísimo a lo largo de las estaciones, los años, en el tiempo... Bueno, sabes cómo se hace. Lo hiciste de niña, lo sigues haciendo. Si no lo haces, tus sueños lo hacen por ti.

En los sueños empieza la responsabilidad, dijo el poeta. En los sueños, en la imaginación, empezamos a ser el otro. Soy tú. Caen las barreras.

Las grandes historias, las novelas, no provienen de un solo estímulo, sino de un todo aglutinado, una concatenación de ideas e imágenes, visiones y percepciones mentales, las cuales se acercan lentamente a un centro que por lo general me resulta opaco hasta mucho después de que el libro está terminado y finalmente digo: Ah, de eso iba el libro. Para mí hay dos cosas esenciales durante el proceso de aglutinamiento, antes de saber mucho sobre la historia: tengo que ver el sitio en cuestión, el paisaje; y tengo que conocer a los protagonistas. Con nombre. Y tiene que ser el nombre adecuado. Si el nombre no cuadra, los personajes no se me aparecerán. No sabré

quiénes son. No seré capaz de convertirme en ellos. No hablarán. No podrán *hacer* nada. No me pregunten cómo doy con el nombre ni cómo sé que es el adecuado; no tengo ni idea. Cuando lo oigo, lo sé. Y sé dónde está la persona. Y entonces la historia puede dar comienzo.

Les daré un ejemplo: mi libro reciente *El relato*. A diferencia de casi todas mis historias, comenzó con algo que realmente podría llamarse una idea: un dato del que me había enterado. Durante toda la vida me ha interesado la filosofía china llamada taoísmo. Al mismo tiempo que empecé a informarme sobre la religión llamada taoísmo, una antigua religión popular de enorme complejidad, elemento importantísimo de la cultura china durante dos milenios, me enteré de que había sido reprimida, casi erradicada totalmente, por Mao Zedong. En una sola generación, un tirano psicópata destruyó una tradición de dos mil años. En el curso de mi vida. Y yo no sabía nada al respecto.

Me quedé estupefacta por la enormidad del hecho y la enormidad de mi ignorancia. Tenía que pensar en ello. Y dado que pienso a través de la ficción, al cabo tuve que escribir una historia. Pero ¿cómo podía escribir una novela sobre la China? La pobreza de mi experiencia sería fatal. ¿Una novela ambientada en un mundo imaginario, sobre la extinción de una religión como un acto político deliberado... con el contrapeso de la supresión de la libertad política por parte de una teocracia? Vale, ahí está el tema, la idea, si se quiere.

Estoy impaciente por empezar, el tema me apasiona. Así que me pongo a buscar a la gente que me contará la historia, que la vivirá. Y encuentro a una cría engreída, una niña muy lista que viaja desde la Tierra hasta ese mundo. No recuerdo cuál era su nombre al principio, tuvo cinco distintos y ninguno de ellos era el adecuado. Empecé el libro cinco veces, y el libro no iba a ninguna parte. Tuve que dejarlo.

Tuve que ser paciente y sentarme en un rincón sin decir nada, todos los días a la misma hora, mientras el zorro me miraba de reojo y poco a poco me permitía acercarme.

Y por fin me habló la mujer a la que le pertenecía la historia. Soy Suttty, me dijo. Sígueme. Así que la seguí; y me llevó hasta las montañas altas; y me dio el libro.

Yo tenía una buena idea, pero no tenía una historia. Los críticos hablan de las historias como si fueran puras ideas, pero el intelecto no crea la historia más de lo que la ideología crea el arte. La historia tiene que crearse a sí misma, encontrar el centro, encontrar la voz, como en el caso de Suttty. Luego, porque yo la estaba esperando, pudo entregarse a mí.

O digámoslo del siguiente modo: yo tenía un montón de material en la cabeza, material bueno, ideas claras; pero no podía reunirlo, no podía bailar con ello, porque no había pillado el compás. No estaba en posesión del ritmo.

Este libro toma su título [\[21\]](#) de una carta que envió Virginia Woolf a su amiga Vita Sackville West. Vita había estado pontificando sobre la necesidad de dar con la palabra adecuada, el *mot juste* de Flaubert, y atormentándose a la francesa sobre el estilo; y Virginia le contestó muy a la inglesa:

En lo que se refiere al *mot juste*, estás bastante equivocada. El estilo es algo muy sencillo: es simplemente una cuestión de *ritmo*. Una vez que lo tienes, es imposible que te equivoques con las palabras. Pero, por otra parte, aquí estoy a media mañana, llena de ideas, con revelaciones y todo eso, y no puedo usarlas porque me falta el ritmo adecuado. Esto de definir lo que es el ritmo es muy profundo y va mucho más allá de las palabras. Una escena, una emoción, produce una ola en la mente, mucho antes de que las palabras aparezcan para interpretarla; y al escribirlas (esto es lo que pienso ahora) uno debe retomar todo eso y trabajarlo (lo que aparentemente no tiene nada que ver con las palabras), y entonces, cuando la ola rompe y se asienta en la mente, hace

que las palabras empiecen a encajar. Pero sin duda el año que viene pensaré otra cosa^[22].

Woolf escribió el pasaje anterior hace ochenta años, y si pensó otra cosa al año siguiente no se lo contó a nadie. Lo expresa de pasada, pero lo dice en serio: es muy profundo. Yo no he encontrado nada más profundo, ni más hondo, sobre la fuente de las historias, el origen de las ideas.

Debajo de la memoria y la experiencia, debajo de la imaginación y la invención, debajo de las palabras, como sugiere Woolf, existen los ritmos que rigen el movimiento de la memoria y la imaginación y las palabras; y la tarea del escritor es descender hasta las profundidades necesarias para poder sentir ese ritmo, hallarlo, moverse a su compás, conmovirse con él y permitir que mueva a la memoria y la imaginación a encontrar las palabras.

La escritora rebosa de ideas, pero no puede usarlas, según dice, porque no encuentra el ritmo adecuado; no puede encontrar el compás que las abrirá, las pondrá en movimiento en una historia, las hará decirse a sí mismas.

Lo llama una ola en la mente; y dice que puede crearla una escena o una emoción, como cuando una piedra cae en agua quieta y los círculos se expanden en silencio desde el centro, con un ritmo perfecto, y la mente sigue esos círculos hacia fuera hasta que se convierten en palabras... Pero su imagen es más grandiosa: la ola es una ola marina, que viaja en silencio y con suavidad mil kilómetros por el océano hasta que rompe en la orilla, y rompe y se asienta en una espuma de palabras. Pero la ola, el impulso rítmico, precede a las palabras, «no tiene nada que ver con las palabras». Así pues, la tarea del escritor es reconocer la ola silenciosa, en altamar, en medio del océano de la mente, y seguirla hasta la costa, donde puede convertirse en palabras, descargar su historia, derramar sus imágenes, verter sus secretos. Y volver al océano de las historias.

¿Qué es lo que impide que las ideas y las escenas encuentren el ritmo necesario subyacente? ¿Por qué no podía Woolf «usarlas» aquel día? Puede tratarse de mil cosas, distracciones, preocupaciones; pero creo que, muy a menudo, lo que impide que

una escritora encuentre las palabras adecuadas es tratar de aferrarlas demasiado pronto, apresurarse, tender la mano; no esperar a que la ola llegue y rompa. Alguien quiere escribir porque es una escritora; quiere decir esto y contarle a la gente lo otro, y mostrarle alguna otra cosa, transmitir informaciones que conoce, ideas, opiniones, creencias, ideas importantes..., pero no espera a que venga la ola y la lleve hasta un sitio que está más allá de todas las ideas y las opiniones, allí donde *no pueda emplear la palabra inadecuada*.

Ninguno de nosotros es Virginia Woolf, pero espero que todos los escritores hayan tenido al menos un momento en que hayan montado esa ola, y en que todas las palabras fueran las adecuadas.

Como lectores, todos hemos montado esa ola y conocemos la emoción.

La prosa y la poesía —todo el arte, la música, la danza— surgen de los ritmos profundos de nuestro cuerpo, nuestro ser, y el cuerpo y el ser del mundo, para moverse con ellos. Los físicos interpretan el universo como un vasto abanico de vibraciones, de ritmos. El arte se deja llevar por esos ritmos y los expresa. En cuanto hallamos el compás, el compás adecuado, nuestras ideas y nuestras palabras bailan con él, un baile circular al que todo el mundo puede sumarse. Y entonces soy tú, y caen las barreras. Por un rato.

Cuerpo viejo que no escribe

Algunas partes de este texto se incluyeron en un artículo titulado «Writer's Block» (Bloqueo de escritor), escrito para la cadena de periódicos del New York Times, y una pequeña parte se incluyó en mi libro Steering the Craft. Es una meditación inconexa que he retomado una y otra vez a lo largo de los años, cuando no lograba escribir lo que quería escribir.

Ahora mismo no estoy escribiendo. Es decir, estoy escribiendo aquí y ahora que no estoy escribiendo, porque me molesta el hecho de no escribir. Pero si nada tengo que escribir, no hay vuelta que darle. ¿Por qué no puedo esperar con paciencia hasta tener algo? ¿Por qué cuesta tanto esperar?

Porque no hago ninguna otra cosa igual de bien y ninguna otra cosa es igual de buena. Prefiero escribir a hacer cualquier otra cosa.

No porque sea un placer directo en el sentido físico, como una buena cena o el sexo o la luz del sol. Escribir es una tarea ardua que no sume al cuerpo en una actividad satisfactoria y una forma de alivio, sino en la quietud y la tensión. Suele ir acompañada de incertidumbres acerca de los medios disponibles y el resultado, y a menudo responde a la ansiedad («Tengo que terminar esto antes de morir y terminarlo va a matarme»). En cualquier caso, al escribir me sumo en una especie de trance que no es agradable ni ninguna otra cosa. No tiene atributos. Es una inconsciencia del ego. Al escribir soy inconsciente de mi propia existencia o de cualquier existencia salvo en las palabras que suenan y forman ritmos y se conectan y forman sintaxis y la historia que ocurre.

Ajá, ¿la escritura es un escape? (¡Ay, las connotaciones puritanas de esa palabra!) ¿Un escape de las insatisfacciones, la incompetencia, las penas personales? Sí, sin ninguna duda. Y también un modo de remediar la falta de control que una tiene en su propia vida, la impotencia. Al escribir, tengo el poder, el control, escojo las palabras y moldeo la historia. ¿No?

Pero ¿lo hago yo? ¿Quién soy yo? ¿Dónde está el yo cuando escribo? Yendo en pos del ritmo. Las palabras. Ellas son las que tienen el control. La historia tiene el poder. Yo la sigo, la registro. Esa es la tarea, y lo difícil es hacerla bien.

Damos a los verbos «escapar» y «remediar» connotaciones negativas, así que no podemos definir con ellos el acto creativo, que es positivo e irreductible a nada que no sea él mismo. La verdadera creación es realmente satisfactoria. Es realmente más satisfactoria que todo lo que conozco.

Y así, cuando no tengo nada que escribir no tengo ningún sitio adonde escapar, ningún remedio, nada que tome el control, ningún poder del que formar parte y ninguna satisfacción. Solo puedo quedarme aquí con mi vejez y mis preocupaciones y confusiones y el miedo a que nada tenga sentido. Echo de menos y deseo el hilo de palabras que atraviesa el día y la noche y me conduce por el laberinto de los años. Quiero contar una historia. ¿Cómo conseguirla?

Al tener tiempo libre para escribir, a menudo me siento a pensar, ardua, intensa y concentradamente, e invento gente interesante y situaciones interesantes de las que puede surgir una historia. Las apunto y las elaboro. Pero no surge nada. Trato de provocar algo, sin esperar a que ocurra. No tengo una historia. No tengo a la persona de la que habla la historia.

De joven, me daba cuenta de que tenía una historia susceptible de contarse cuando hallaba en mi mente y cuerpo una persona imaginaria en la que podía encarnarme, con la que podía identificarme poderosa, profunda y físicamente. El fenómeno se parecía tanto a un enamoramiento que a lo mejor lo era.

Ese es el lado físico de contar historias, y me sigue resultando misterioso. Para mi enorme placer, ha vuelto a ocurrir después de

cumplir los sesenta años (con Teyeo y Havzhiva en *Cuatro caminos hacia el perdón*, por ejemplo); y, en efecto, poder vivir dentro de un personaje día y noche, contar con un personaje que vive dentro de mí y con un mundo que se solapa e interactúa con mi mundo es un placer activo e intenso. Pero no me identifiqué de un modo tan profundo con ningún personaje de *Searoad*, ni con la mayoría de mis personajes de los últimos diez o quince años. Aun así, escribir *Tehanu* o *Sur* o *Hernes* fue de lo más estimulante que he hecho, y la satisfacción fue concreta.

Encarnar a alguien o identificarme con él me sigue pareciendo más intenso cuando el personaje en cuestión es un hombre: cuando el cuerpo no es en absoluto el mío. Hay una excitación inherente en ese salto de género (y probablemente por ello se parece a un enamoramiento). Cuando me identifico con personajes femeninos como Tenar o Virginia o Dragonfly es diferente. Hay un aspecto aún más sexual, pero no se trata de una sexualidad genital. Es más profundo. Se encuentra en el centro de mi cuerpo, donde una se centra en el taichí, donde está el chi. Ahí es donde conviven conmigo mis personajes femeninos.

Este asunto de encarnarse quizá sea diferente para los hombres y las mujeres (no tengo manera de saber si otros escritores lo hacen siquiera). Pero me inclino a creer que Virginia Woolf llevaba razón al pensar que lo importante sucede con independencia del género. Puede que Norman Mailer crea seriamente que hace falta tener huevos para ser escritor. Si se quiere escribir como él, supongo que es cierto. Para mí los huevos de un escritor son irrelevantes, cuando no molestos. La acción no está en los huevos. Al hablar del centro del cuerpo no me refiero a los huevos, la polla, el coño ni el útero. El reduccionismo sexual es tan malo como el de cualquier otra clase. Tal vez peor.

Cuando me sometí a una histerectomía, me preocupé por la escritura, porque el reduccionismo sexual me había asustado. Pero estoy segura de que la operación no me afectó tanto como le afectaría a un hombre como Norman Mailer quedarse sin huevos. Al no haber identificado nunca mi persona, mi sexualidad ni mi escritura con la fertilidad, no tuve que atormentarme. Con cierto

dolor y pena, pero no con un dolor y una pena terribles, pude procesar lo que significaba la pérdida para mí como escritora, como persona en un cuerpo que escribe.

Lo que sentí fue que, al perder el útero, había perdido en efecto una conexión, una especie de imaginación accesible y corporal, que debía ser reemplazada, si podía reemplazarse, solamente mediante la imaginación mental. Por un tiempo creí que ya no podría encarnarme en una persona imaginada como antes. Pensé que no podría «ser» nadie más que yo.

No quiero decir que cuando tenía útero creía que llevaba a los personajes en el interior como si fueran fetos. A lo que voy es que, cuando era joven, tenía una conexión absoluta, inconsciente y física con las personas imaginadas, a las que comprendía a nivel emocional.

Ahora (quizá a causa de la operación, quizá solo por envejecer) me he visto obligada a entablar una conexión deliberada a través de la mente. He tenido que salir de mí misma con una pasión que no era solo física. He tenido que «ser» otras personas de un modo más radical y completo.

No ha supuesto necesariamente una pérdida. Al verme obligada a elegir un camino más arriesgado, empecé a comprender que podía salir ganando. Cuanta más inteligencia haya en juego, mejor es, siempre y cuando la pasión, la conexión física y emocional, se manifieste, esté presente.

Los ensayos residen en la cabeza, no tienen cuerpo como las historias: de ahí que a largo plazo los ensayos no me satisfagan. Pero ejercitar la cabeza es mejor que nada: doy fe de ello ahora mismo, al hacer que una secuencia de palabras corra por el laberinto del día (un laberinto muy simple: una o dos elecciones, un trocito de pienso por toda recompensa). Cualquier secuencia de palabras conectadas de manera significativa es mejor que ninguna.

Si puedo encontrar un sentido fuerte en las palabras o conferírsele, tanto mejor; no importa si el sentido es intelectual, como ahora, o inherente a la música, en cuyo caso, ¡ojalá!, estaría escribiendo poesía.

Lo mejor de todo sucede cuando las palabras encuentran cuerpo y empiezan a contar una historia.

Más arriba dije «ser» alguien, «contar con la persona», «encontrar a la persona». Ese es el misterio.

Utilizo el verbo «tener» no en el sentido de tener un bebé, sino en el de tener un cuerpo. Tener un cuerpo es encarnar a alguien. La encarnación es la clave.

Mis proyectos de historias que no se convierten en historias carecen de esa clave: la persona o la gente sobre la que trata la historia, el corazón, el alma, la interioridad encarnada de una persona o varias. Cuando trabajo en una historia que luego no cuaja, me pongo a inventar personas. Podría describirlas de la manera en que aconsejan hacerlo los manuales de escritura. Conozco la función que desempeñan en la historia. Escribo sobre ellas; pero no las encuentro, o no me encuentran ellas a mí. No habitan en mi interior, ni yo en el suyo. No las *tengo*. Carecen de cuerpo. Y en consecuencia no tengo una historia.

Pero en cuanto establezco una conexión interior con el personaje, lo conozco en cuerpo y alma, *tengo* a la persona, soy esa persona. Tener a la persona (y con la persona, misteriosamente, llega el nombre) es tener la historia. Luego puedo empezar a escribir la historia directamente, confiando en que la persona sabe adónde va, qué pasará, de qué va todo.

Es un procedimiento muy arriesgado, pero hoy en día me funciona más a menudo de lo que solía hacerlo. Y el resultado es una historia de una sola pieza, que carece de elementos forzados o superfinos, que no se deja llevar por la opinión, la voluntad, el miedo (a la falta de popularidad, la censura, el editor, el mercado o lo que sea) ni otras irrelevancias.

Así que mi búsqueda de una historia, cuando me impaciento, no consiste tanto en buscar un tema o nexos o resonancia o espaciotiempo (aunque todo eso forma parte del proceso o lo hará en su debido momento) cuanto en esperar un encuentro con un desconocido. Paseo por un paisaje mental en busca de alguien, un Anciano Marinero o una señorita Bates, que empezarán (casi con toda seguridad no cuando lo desee yo, ni cuando los invite a entrar,

no cuando anhele su presencia, sino en el momento más inconveniente e imposible) a contarme sus historias y no me soltarán hasta que no terminen de hacerlo.

Los momentos en los que nadie recorre el paisaje son silenciosos y solitarios. Pueden prolongarse durante mucho tiempo, hasta que llego a pensar que no volverá a haber nadie salvo una estúpida anciana que antes escribía libros. Pero de nada sirve tratar de poblar el paisaje a voluntad. La gente llega solo cuando está dispuesta, y no responde a ninguna llamada. Responde con silencio.

Ahora muchos escritores llaman «bloqueo» a cualquier periodo de silencio.

¿No sería mejor considerarlo una limpieza? ¿Una manera de seguir adelante hasta que uno llegue ahí adonde necesita estar?

Si quiero escribir y no tengo nada que escribir, me siento en efecto bloqueada, o más bien atragantada: llena de energía, pero sin nada en que emplearla, con pleno conocimiento de mi oficio, pero sin saber qué uso darle. Es frustrante, agotador, exasperante. Pero si lleno el silencio con un ruido continuo, escribiendo lo que sea con tal de escribir algo, forzando la voluntad para inventar situaciones de historias, puedo bloquearme aún más. Es mejor quedarse quieta y esperar y escuchar el silencio. Es mejor hacer alguna clase de labor que obligue al cuerpo a seguir un ritmo, sin ocupar la mente con palabras.

Llamo a esa espera «tratar de oír la voz». Siempre ha sido eso, una voz. Lo fue en «Hernes», en todo el proceso de escritura, cuando esperaba y esperaba, y entonces la voz de una de las mujeres venía y hablaba a través de mí.

Pero es algo más que una voz. Es un saber del cuerpo. El cuerpo es la historia; la voz la cuenta.

La escritora en el trabajo y sobre su trabajo

Escrito para la antología de Janet Stemburg de 1995 *The Writer on Her Work (La escritora acerca de su trabajo)*, volumen 2, *New Essays in New Territory*.

Su trabajo
nunca acaba.
Se lo han dicho
y lo ha visto ella misma.
 En su trabajo,
hila con filamentos inconexos
una madeja: la rueda
o rueca convierte el copo nebuloso
en un hilo resistente,
una y otra vez, y otra.

 Su trabajo
urde con elementos inconexos
una estructura: la lanzadera
que pasa por la urdimbre
crea rosas, laberintos, centellas,
una y otra vez, y otra.

 Su trabajo
crea con tierra y agua
un todo, un hueco donde
reside el uso del cuenco,
un contenedor para el
contenido, una cosa sacra,
que almacena, que conserva,
que se produce en el torno,

entre ella y sus manos arcillosas,
una y otra vez, y otra.

Su trabajo
se hace con ollas y cestas,
carteras, latas, cajas, bolsas de viaje,
sartenes, botes, jarras, armarios, roperos,
cuartos, habitaciones de casas, puertas,
escritorios en las habitaciones de las casas,
cajones y casillas en los escritorios,
compartimentos secretos
en los que perduran por generaciones
escritos secretos.

Su trabajo
se hace con letras,
letras secretas.
Letras que no se escribieron
para las generaciones.
Tiene que escribirlas
una y otra vez, y otra.

Trabaja con el cuerpo,
una jornalera.
Se esfuerza, se empeña,
sudando y quejándose,
ella es su instrumento,
rueca, lanzadera, torno.
Es la lana pringosa o la arcilla cruda
y las sabias manos
que trabajan a diario
por una paga de obrero.

Trabaja con el cuerpo,
una criatura nocturna.
Corre entre las paredes.
La persiguen y se la comen.
Acecha, se abalanza, mata, devora.
Vuela con alas silenciosas.
Sus ojos abarcan la oscuridad.

Deja huellas sangrientas,
y cuando grita
todo se detiene,
al oír esa otra sabiduría.

Hay quien dice que toda trabajadora
es una guerrera.

Me resisto a esa definición.

Una luchadora necesitada, sí,
una sabia luchadora,
pero ¿una profesional?

¿Una de los Generales?

Mejores ocupaciones tiene,
me parece, que ser un héroe.

Las medallas son para pechos más chatos.

Le cuelgan como sueltas de las tetas
y su aspecto es vergonzoso.

Los uniformes no le quedan bien.

Si desenfunda y dispara,
oye que los freudianos aplauden:

¿Lo veis? ¿Lo veis?, dicen,

¿Lo veis? ¡Quiere una!

(¡Quiere la mía!

¡No me la va a quitar!

No me la va a quitar, ¿no, papá?

No, hijo).

Otros la llaman diosa,
la Diosa, trascendente,
que lo sabe todo por naturaleza,
el Arquetipo

ante la máquina de escribir.

Me resisto a esa definición.

Su trabajo, en serio creo que su trabajo
no es luchar, no es ganar,

no es ser la Tierra, ni la Luna.
Su trabajo, en serio creo que su trabajo
es hallar cuál es su verdadero trabajo
y hacerlo,
su trabajo, su propio trabajo,
ser humana,
estar en el mundo.
Así pues, si soy
una escritora, trabajo
con las palabras. Letras no escritas.

Las palabras son mi forma de ser
humana, mujer, yo misma.
La palabra es la rueca que me hila,
la lanzadera que pasa por la urdimbre de los años para
tejer una vida, la mano
que da forma para usar, para adornar.
La palabra es mi diente,
mi ala.

La palabra es mi sabiduría.

Soy un fajo de escritos
dentro de un cajón secreto
en un viejo escritorio.
¿Qué hay en los escritos?
¿Qué dicen?

Me tiene aquí prisionera el duque maligno.

*Georgie ya está mucho mejor, y he estado
poniendo melocotones en conserva a lo loco.*

*No puedo decírselo a mi esposo o siquiera a
mi hermana, no puedo vivir sin ti, pienso en ti
noche y día, ¿cuándo vendrás a verme?*

Mi hermano Will se ha marchado a Londres y, aunque supliqué con toda mi alma que me dejaran ir con él, ni él ni mi padre lo consintieron, sino que rieron y dijeron: es hora de casar a la moza.

Por esta casa anda el fantasma de una mujer. La he oído llorar en la habitación que solía ser de los niños.

Si solo supiera que mis cartas te llegan, pero no hay manera de obtener información en ninguna de las oficinas, se niegan a decirme adonde te han mandado.

No llores por mí. Sé lo que hago.

Trae a los niños y podremos jugar todos juntos y sentarnos a charlar hasta ponernos morados.

¿Sabía lo de su primo Roger y el rifle?

No sé si es bueno, pero llevo trabajando en ello desde septiembre.

¿Cuántas de nosotras hacen falta para colgarlo?

Me llevo a la familia a América, la tierra de la libertad.

He encontrado un fajo de cartas viejas dentro de un compartimento secreto en mi escritorio.

Letras y palabras de historias:

todas cuentan historias.
La escritora cuenta historias, las mismas historias,
una y otra vez, y otra.

El Hombre hace, dicen, y la Mujer es.
Haciendo y siendo. Hacer y ser.
Vale, yo soy escribiendo, Hombre.
Yo soy contando.
(«Je suis la où ça parle»,
dice la bella Héléne).
Yo soy diciendo y parlamentando.
Yo soy siendo
así. ¿Cómo hago el ser?
Igual que soy haciendo.
Lo llamaría trabajo
o si no, lo mismo da, jugar.

La escritora en el trabajo
está jugando.
No al ajedrez ni al poker ni al monopoly,
a ninguno de esos juegos de guerra;
aun cuando sigue todas las reglas
y gana... ¿qué gana?
¿El tonto dinero ajeno?;
no juega a ser el héroe,
no juega a ser dios;
aunque, a ver, crear cosas
es una especie de asunto divino, ¿no?
Vale, pues, juega a ser dios,
Afrodita la creadora, sin la cual
«nada nace en los relucientes
bordes de la luz, ni se crea nada amoroso o amable»,
la Abuela Araña, tejiendo,
la Mujer Mental, inventándose todo,
la Mujer Coyote, jugando,
jugando a ello, un juego,

sin vencedores ni vencidos,
un juego de habilidad, un juego que consiste
en hacer creer.

Claro que es una lotería,
pero no por dinero.
Lo siento, Ernie,
no hablo de sementales.
Las apuestas
son un poco más altas.

La escritora en el trabajo
es rara, extraña, particular,
sin duda, pero creo que no es
singular.
Tiende a lo plural.

Yo por ejemplo soy Ursula; señorita
Ursula Kroeber;
después, señora Le Guin;
Ursula K. Le Guin; esta última es
«la escritora», pero ¿quiénes eran,
quiénes son, las otras?
Ella es la escritora
en el trabajo.

¿Qué hacen
esos plurales suyos?
Se quedan en la cama.
Perezosos como mascotas.
Ella-Plural está en la cama
por la mañana temprano.
Mucho antes del alba, en invierno;
en verano, «los mañaneros
pían sobre el tejado».
Y como gorriones,

sus pensamientos dan saltitos
y revolotean y prueban palabras.
Y como la luz matinal,
su mente toca, impalpable,
la forma, y la revela,
extrae la visión de la tiniebla,
el ser del caos inagotable.

He ahí el buen momento.
El momento en el que la escritora plural
encuentra lo que debe escribirse.
A la luz del alba,
viendo con los ojos
del niño al despertar,
tumbada entre el dormir y el día,
en el cuerpo del sueño,
en el cuerpo de la carne,
que ha sido/es
feto, bebé, niña, muchacha, mujer, amante, madre,
ha contenido otros cuerpos,
seres incipientes, mentes por despertar, o que no
despertarían,
ha enfermado, ha resultado herida, se ha curado,
ha envejecido, nace y muere, morirá,
en el cuerpo mortal,
inagotable
de su trabajo:

He ahí el buen momento.

Hilando el vellocino del sol, el copo nebuloso,
tejiendo una mirada y un gesto,
moldeando la arcilla de la emoción:
haciendo las tareas del hogar. Haciendo patrones.
Siguiendo patrones.

Allí tumbada
a la hora de soñar
siguiendo patrones.

Y entonces debes recortar
—inspirar hondo,
el primer corte, ¡la página en blanco!—,
y coser las juntas (hacer labores,
un trabajo duro en la fábrica sagrada)
de la prenda, el abrigo-alma,
la forma confeccionada con palabras,
tela del vellocino-sol,
el traje nuevo del emperador.

(Sí, viene un niño y chilla:
«¡Pero si no lleva nada encima!».
Amordazad a ese crío,
hasta que aprenda
que ninguno de nosotros lleva nada encima,
tenemos el alma desnuda,
vestida solo con palabras,
solo con limosnas,
las dádivas de los demás.
Cualquier imbécil se da cuenta.
Solo los imbéciles lo dicen).

Tiempo atrás, cuando era Ursula
la que escribía, pero no «la escritora»,
y aún no muy plural,
y trabajaba en compañía de búhos y gorriones,
siendo joven, garabateaba a medianoche:

Llegué a un lugar,
no veía bien en la oscuridad,
donde el camino doblaba
y se dividía, al parecer,

La Escritora en el Trabajo:
la veo andar por un sendero
en un bosque sin senderos,
o en un dédalo, un laberinto.
Mientras anda hila,
y arrastra el hilo fino
siguiendo su camino,
diciendo
adonde va,
adonde ha ido.
Contando la historia.
La línea, el hilo de la voz,
las oraciones indican el camino.

La Escritora sobre su Trabajo
también la veo, la veo
sobre el trabajo.
Tumbada, por la mañana temprano,
un poco incómoda.
Tratando de convencerse
de que está en un lecho de rosas,
un lecho de laureles,
o un colchón de resortes,
o aunque sea un futón.
Pero no para de moverse.

Me molesta un *bulto*, dice.
Me molesta algo,
como una *roca*, como una *lenteja*,
y no puedo dormir.

Hay algo
del tamaño de un guisante
que no he escrito.
Que no he escrito bien.
No puedo dormir.

Se levanta
y lo escribe.
Su trabajo
nunca acaba.

Créditos

El *copyright* de todos los textos pertenece a Ursula K. Le Guin.

«Presentación» (© 1992) apareció por primera vez en *Left Bank*.

«Mi isla» (© 1996) se publicó por primera vez en *Islands: An International Magazine*.

«En la frontera» (© 2003) apareció en una primera versión, con el título «Which Side Am I On, Anyway?», en *Frontiers*, en 1996.

«Todas las familias felices» (© 1997) se publicó por primera vez en el invierno de 1997 en la *Michigan Quarterly Review*.

«Cosas que en realidad no están presentes: sobre la *Antología de la literatura fantástica* y J. L. Borges» (© 1988) sirvió de prólogo para la edición de Viking de *The Book of Fantasy*.

«Leer de joven, leer de mayor: *Los diarios de Adán y Eva*, de Mark Twain» (© 1995) figuró como introducción de *The Diaries of Adam and Eve*, en la edición de The Oxford Mark Twain.

«Algunas ideas sobre Cordwainer Smith» (© 1994) apareció por primera vez en el programa de la convención ReaderCon 6.

«La estructura rítmica en *El señor de los anillos*.» (© 2001) se incluyó por primera vez en *Meditations on Middle Earth*.

«El bosque interior: la bella durmiente y “El furtivo”» (© 2002) se publicó en la segunda edición de *Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore their Favorite Tales*.

«Fuera de la página: Vacas a viva voz. Una charla y un poema sobre la lectura en voz alta» (© 1992) se leyó por vez primera en el marco de los National Council for Research on Women Awards y figura como frontispicio de *The Ethnography of Reading*, editado por Jonathan Boyarín (1994).

«Perros, gatos y bailarines: algunas ideas sobre la belleza» (© 1992) apareció por primera vez en *Allure*.

«La escritora en el trabajo y sobre su trabajo» (© 1991) se publicó por primera vez en el segundo volumen de *The Writer on Her Work*.

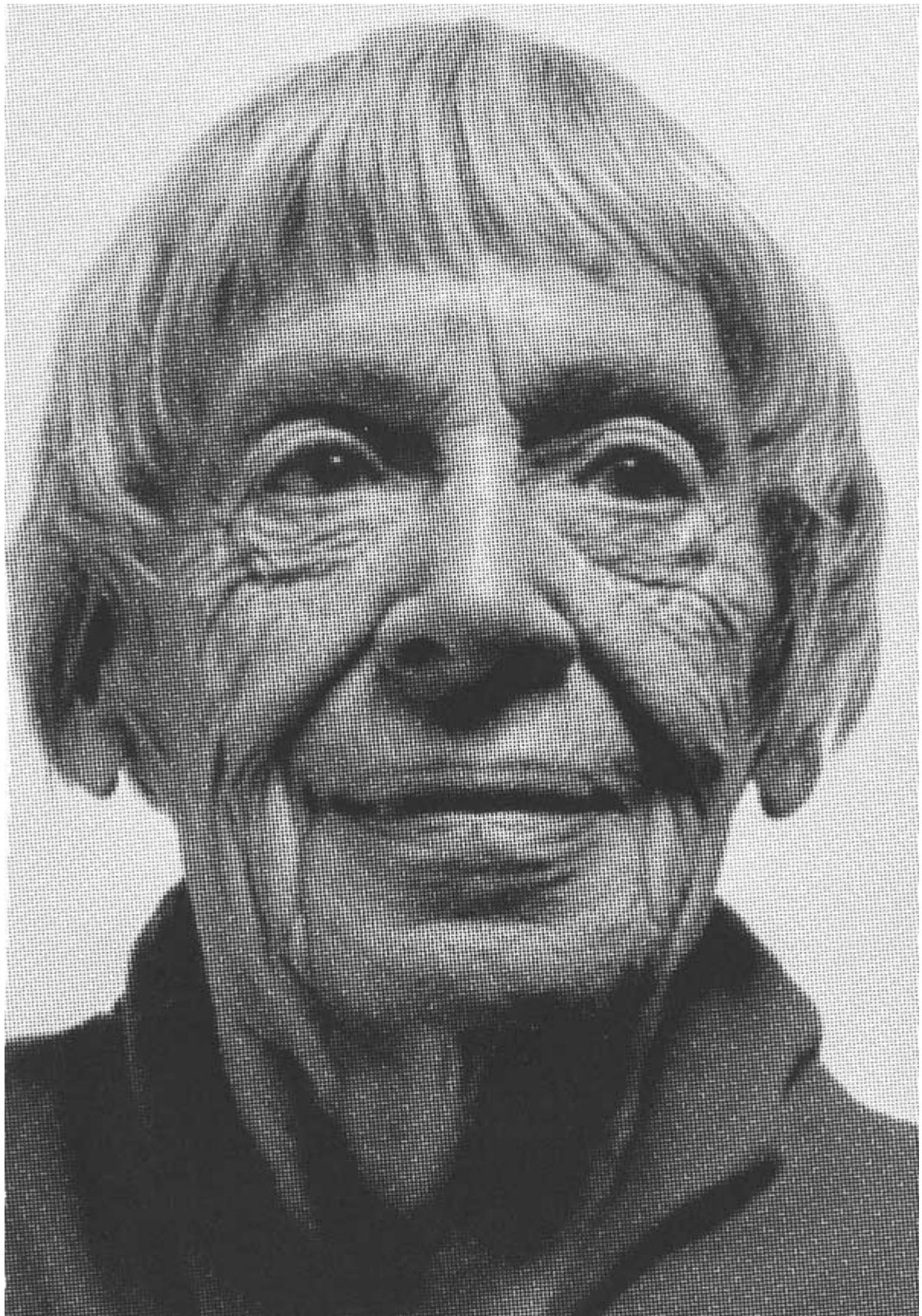
El resto de ensayos (© 2003) se reúnen por primera vez en este volumen.

Nota de la traducción

En la presente traducción de *The Wave in the Mind* se omite el capítulo «Stress-Ehythm in Poetry and Prose» (Ritmo acentual en la poesía y la prosa), que analiza las características formales del verso y la prosa de habla inglesa. Tanto los ejemplos como las conclusiones de Le Guin son inaplicables a los textos escritos en español.

Nota del editor

En la complicada vida de un editor hay muchas alegrías, algún desengaño y varios fracasos. Hay pocos milagros, pero alguna vez ocurren. Y es en la búsqueda de ese destello en la que se persevera. Es quizá esa persecución del otro lado del arcoíris el motivo último que le lleva a la cada vez más inútil tarea de seguir publicando libros —los lectores empiezan a ser una especie en extinción—. Pero cuando se produce todo está justificado. Este libro es un milagro, y en él han participado muchas personas. Quiero destacar a Eduardo Goicoechea que lo descubrió y a María Sendagorta que lo inspiró. Y a los lectores que vengan que lo compartirán.





Nació en Berkeley, California el 21 de octubre de 1929. Su padre fue el eminente antropólogo Alfred Kroeber y su madre la escritora Theodora Kroeber. Desde pequeña se educó en una atmósfera de interés académico por los mitos y leyendas de todos los pueblos de la tierra. Su interés por la literatura es temprano: ya a la edad de 11 años envió su primer relato a la reputada revista *Astounding Science Fiction* y, aunque rechazado, eso no le hizo desistir.

Fue a la Escuela Radcliffe de la Universidad de Harvard, donde se graduó en 1951, y luego pasó un año en la Universidad de Columbia donde hizo su postgrado en lenguas romances. Su tesis de maestría relacionaba diversos aspectos de la literatura romance de la Edad Media y el Renacimiento. Tras finalizar su curso de postgrado, obtuvo una beca Fulbright para estudiar en Francia, donde conoció al que se convertiría en su marido, Charles Le Guin. Se casaron en 1953.

A su vuelta a EE. UU. enseñó francés en varias universidades antes de dedicarse por completo a la literatura. Ha publicado seis libros de poesía, veinte novelas y más de un centenar de historias, cuatro colecciones de ensayos, once libros para niños y algunas

traducciones (entre las que destaca el Tao Te Ching de Lao Tse y una selección de poemas de Gabriela Mistral). Desde 1958 vivió en Portland, Oregón, donde dio a luz a sus tres hijos. En 2003 fue galardonada como «Gran Maestra» de la SFWA (la primera mujer en obtener esta distinción).

La autora falleció el lunes 22 de enero de 2018, a los 88 años, en su casa de Portland (Oregón, EE. UU).

Notas

[1] El título juega con la cuasihomofonía, si se relaja la pronunciación, de «*take for granted*» (dar por sentado, creer que se sabe algo) y «*take for granite*» (tomar por granito). (N. del T.). [≤≤](#)

[2] Mark Twain, Los diarios de Adán y Eva. [<<](#)

[3] Cordwainer Smith, «Barco ebrio», en *Los Señores de la Instrumentalidad II*, Ediciones B, Barcelona, 1992. Traducción de Carlos Gardini. Todas las citas de este y los demás cuentos siguen la traducción de Gardini, que se encargó de los cuatro volúmenes publicados de Cordwainer Smith (N. del T.). [≤≤](#)

[4] La obra de Smith también suele estar descatalogada en español, pero contamos con una ventaja: a principios de los años noventa, Ediciones B publicó toda la ciencia ficción del autor en cuatro volúmenes, bajo el título general de Los Señores de la Instrumentalidad (I, II, III y IV). (N. del T.). <<

[5] J. R. Tolkien, *El señor de los anillos*, Ediciones Minotauro, Barcelona, 2016. Traducción de Luis Doménech y Matilde Home. Todas las citas siguen esta traducción. (N. del T.). [≪≪](#)

[6] Ursula K. Le Guin, *Las llaves del aire*, Minotauro, Barcelona, 1998.
Traducción de Ana Quijada. Todas las citas siguen esta traducción.
(N. del T.). [≪≪](#)

[7] *La mano izquierda de la oscuridad*. Minotauro, Barcelona, 1973.
Traducción de Francisco Abelenda. (N. del T.). [≪≪](#)

[8] En el mercado anglosajón, los libros suelen publicarse primero en tapa dura y al año siguiente en bolsillo. Según las ventas potenciales y/o el perfil del autor, algunos libros se publican directamente en cartoné, con un precio inferior a los de tapa dura. (N. del T.). <<

[9] E. O. Wilson, *El naturalista*, Debate, Madrid, 1995, págs. 348-349. Traducción de Juan Manuel Ibeas. J. M. Ibeas traduce «*human nature*» por «condición humana»; hemos cambiado el sintagma por «naturaleza humana» para ajustarlo a la argumentación de Le Guin. (N. del T.). [≪≪](#)

[10] Virginia Woolf, *Diario de una escritora*. Edición a cargo de Leonard Woolf, Lumen, Barcelona, 1981. Traducción de Andrés Bosch. (N. del T.) [≤≤](#)

[11] El título de la edición original en inglés de la presente colección de ensayos es *The Wave in the Mind* (La ola en la mente). (N. del T.). [≪≪](#)

[12] Virginia Woolf, carta a Vita Sackville-West, 3 de febrero de 1926, en: *Sobre la escritura*, Alba, Barcelona, 2015. Traducción de María Tena. (N. del T.). [≪≪](#)

[13] Existen varias traducciones fiables de las dos novelas citadas de Jane Austen. Aun así, hemos retraducido los pasajes de la manera más literal posible, a fin de conservar la puntuación y otras marcas del original comentadas por Le Guin. (N. del T.). [≤≤](#)

[14] Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987. Traducción de Angélica Sherp. Todas las citas siguen esta traducción. (N. del T.). [<<](#)

[15] En realidad, W. Ong cita aquí un artículo escrito por Marshall McLuhan y Edmund Carpenter: «Acoustic Space», incluido en el libro *Explorations in Communication* (1960). (N. del T.) [<<](#)

[16] Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Ediciones Península, Barcelona, 2014. Traducción de Pilar Gómez Bedate. (N. del T.). [≤≤](#)

[17] Y, por supuesto, leyendo historias. Leer —leer las historias que han escrito otros escritores, leer voraz pero críticamente, leer lo mejor que existe y aprender de ello de cuántas maneras buenas y diferentes se puede contar historias— es tan esencial para ser escritor que siempre me olvido de mencionarlo; así pues, lo hago en esta nota al pie. <<

[18] Por ejemplo, lean *Guerra y paz*. (Si no han leído *Guerra y paz*, ¿a qué están esperando?) La más grande de todas las novelas se ve interrumpida de vez en cuando por la voz del conde Tolstói, que nos dice lo que deberíamos pensar sobre la historia, los grandes hombres, el alma rusa y demás cuestiones. Sus opiniones resultan mucho más interesantes, convincentes y persuasivas cuando las absorbemos inconscientemente *a partir de la historia* que cuando se presentan como conferencias. Tolstói era un escritor sumamente seguro de sí mismo, y con razón, y buena parte de la potencia y belleza de su libro procede de sus personajes. Hacen lo que tienen que hacer, y solo lo que tienen que hacer; y con eso basta. Pero las serias convicciones del autor parecen haber debilitado su confianza en su capacidad de insertar esas ideas en la historia; y esas faltas de confianza son las únicas partes sosas y poco convincentes de la más grande de todas las novelas. <<

[19] Utilizo el verbo «escribir» para referirme a escribir prosa literaria o que pueda comercializarse. Escribir en el sentido de componer una oración, cómo y dónde utilizar la puntuación, etcétera, puede enseñarse y aprenderse; en general, ello se hace en la escuela primaria y secundaria, o al menos cabe esperarse que así sea. Tenerlo aprendido es sin duda un requisito para escribir en el otro sentido, aunque algunas personas llegan a los talleres literarios sin esas habilidades. Creen que el arte es independiente de la técnica. Se equivocan. <<

[20] Antoine de Saint-Exupéry, *El principito*, Salamandra, Barcelona, 2017. Traducción de Bonifacio del Carril. Todas las citas siguen esta traducción. (N. del T.). [≪≪](#)

[21] Cabe recordar aquí que el título de la edición original de este libro es *The Wave in the Mind* (La ola en la mente). (N. del T.). [<<](#)

[22] En: Virginia Woolf, *Sobre la escritura*, Alba, Barcelona, 2015.
Traducción de María Tena. (N. del T.). (N. del T.). [≤≤](#)

Table of Contents

[Contar es escuchar](#)

[Cuestiones personales](#)

[Presentación](#)

[Ser tomada por granito](#)

[Tíos indios](#)

[Mis bibliotecas](#)

[Mi isla](#)

[En la frontera](#)

[Lecturas](#)

[Todas las familias felices](#)

[Cosas que en realidad no están presentes](#)

[Leer de joven, leer de mayor](#)

[Algunas ideas sobre Cordwainer Smith](#)

[La estructura rítmica en El señor de los anillos](#)

[El bosque interior](#)

[Fuera de la página](#)

[Discusiones y opiniones](#)

[Acerca de los pies](#)

[Perros, gatos y bailarines](#)

[Hechos y/o/más ficción](#)

[Premios y género](#)

[Sobre el determinismo genético](#)

[Coleccionistas, versificadores y tamborileros](#)

[Contar es escuchar](#)

[Las instrucciones de uso](#)

[«Una guerra sin fin»](#)

[Sobre la escritura](#)

[Una cuestión de confianza](#)

[El escritor y el personaje](#)

[Supuestos indiscutidos](#)

[Orgullos](#)

[La pregunta que más me hacen](#)

[Cuerpo viejo que no escribe](#)

[La escritora en el trabajo y sobre su trabajo](#)

[Créditos](#)

[Sobre la autora](#)

[Notas](#)

