

Creatividad y experiencia en la escritura académica y literaria¹

Creativity and Experience in Academic and Literary Writing

NOËL VALIS

Universidad de Yale
Estados Unidos
noel.valis@yale.edu

(Recibido: 29-07-2018;
aceptado: 01-08-2018)

Resumen. La escritura académica y la escritura literaria parecen tener poco en común. Pero eso no es cierto, ya que ambas requieren no solo originalidad e imaginación sino experiencia. Ambas se centran en un objeto determinado, y ese objeto, sea académico o literario, deviene algo deseable, por ser desconocido, apetecible intelectual y emocionalmente. De manera análoga, escribir narrativa significa imaginar la vida de los demás, mientras escribir un texto académico significa imaginar o recrear la obra o la cultura de los demás. Parte de la experiencia que se necesita para escribir crítica literaria o cultural y literatura consiste ante todo en leer. Leer mucho. Con todo esto, no es cuestión de negar o disminuir las diferencias entre los dos tipos de escritura, sino de explorar lo que significa ser ambidiestra en el arte de escribir.

Abstract. Academic writing and literary writing appear to have little in common. But that is not the case. Both require not only originality and imagination but experience. Both focus on a given object, and that object, whether academic or literary, becomes something desirable, because it is unknown, intellectually and emotionally irresistible. In analogous fashion, to write narrative means to imagine the life of others, while to write an academic text means to imagine or recreate the work or culture of others. Part of the experience needed in order to write literary or cultural criticism consists above all in reading. Reading a great deal. That being said, it is not a matter of denying or diminishing the differences between the two kinds of writing, but of exploring what it means to be ambidextrous in the art of writing.

¹ Para citar este artículo: Valis, Noël (2019). Creatividad y experiencia en la escritura académica y literaria. *Álabe* 19. [www.revistaalabe.com]
DOI: [10.15645/Alabe2019.19.11](https://doi.org/10.15645/Alabe2019.19.11)

La escritura académica y la escritura literaria parecen tener poco en común. Pero eso no es cierto, ya que ambas requieren no solo originalidad e imaginación sino experiencia. Ambas se centran en un objeto determinado, y ese objeto, sea académico o literario, deviene algo deseable, por ser desconocido, apetecible intelectual y emocionalmente hablando. De manera análoga, escribir narrativa significa imaginar la vida de los demás, mientras escribir un texto académico significa imaginar o recrear la obra o la cultura de los demás. E imaginar es redescubrir lo que antes había quedado invisible por habernos acostumbrado a lo habitual, a lo que llamaba el gran formalista ruso Víctor Shklovsky la automatización que devora todo en la vida.

Parte de la experiencia que se necesita para escribir crítica literaria o cultural y literatura consiste ante todo en leer. Leer mucho. Porque antes de ser escritora, se es lectora. Los libros más sugerentes siempre hacen preguntas, desautomatizando las creencias y percepciones menos cuestionadas. El poeta-novelisto James Dickey escribió, “Me ha gustado siempre sentirme atraído por preguntas para las que siempre hubo, hay y habrá muchas respuestas pero nunca la respuesta definitiva, única”. En este sentido el crítico más provocador se noveliza o, si se quiere, se poetiza porque lo que busca es la llave de los campos, las islas-portales con nombres nuevos, nunca pronunciados. Con todo esto, no es cuestión de negar o disminuir las diferencias entre los dos tipos de escritura, sino de explorar lo que significa ser ambidiestra en el arte de escribir y cómo el proceso creativo es ante todo un proceso de desfamiliarización, de sacarnos de lo habitual. Por eso, este ensayo va a ser a veces algo personal por reflejar mis propias experiencias como autora de crítica literaria y cultural y de poesía y narrativa.

Yo no empecé siendo escritora, sino niña y solo después, lectora. Quizás más chocante, hay momentos cuando no sé si sigo siendo escritora, especialmente en esos momentos cuando no salen las palabras y me aterroriza el espacio blanco de la página. La poeta Noni Benegas lo ve desde otra perspectiva en un poema que traduje al inglés hace unos años: “No sabe escribir. Cree que escribir supone una libertad anterior a la escritura que hace que esta flote y vuele como un alma en vilo. Libre. Ve a su alrededor la vida y la entiende: deletrea la vida que ve, pero no la consigna.” Lo que tiene “es un papel en estado de pasta, de magma blanco antes de convertirse en papel. Es esa pasta. Allí deletrea como quien mastica sin dientes y no traga ni come, ni digiere o aprovecha. Encía y pasta. Pero no es así, es mucho menos real”. Noni contempla con una especie de ironía cósmica la alternativa a la escritura al escribir sobre el acto de no escribir.

Deletrea letra por letra la vida como si fuera la escritura. Se trata, nos dice, de masticar sin dientes esa pasta. El texto explora el doble proceso de concebir un poema mientras se desrealiza la vida. Ambas la vida y la escritura terminan como andamiaje para el poema, donde se busca “apenas un vaciado de algo que intuye.” La literatura registra la imposibilidad de encarnar la vida con palabras. Y de encarnar las palabras con vida. Siempre hay otra cosa más allá de nuestro alcance. De ahí la ironía de la última frase del poema—“Y el mundo se ordenaría”—frase condicional que no puede conseguir lo que se desea: un orden cósmico que el mundo nunca ha poseído.

Gertrude Stein escribió, “Vivimos en el tiempo y la identidad pero tal como somos no conocemos el tiempo y la identidad todo el mundo sabe eso, es simple. Es tan simple que cualquiera lo sabe. Pero saber lo que uno sabe aterroriza, vivir lo que uno vive es tranquilizador y aunque a todo el mundo le gusta sentir miedo lo que realmente tienen que tener es lo tranquilizador.” O lo habitual. El poema de Noni que empieza “no sabe escribir” también podría haber empezado: “no sabe vivir”. Porque si lo hubiera sabido, habría sido tranquilizador, como observa Stein, porque no hay nada tan calmante como vivir sin saber de verdad y vivir sin entender. Lo que Noni “vio en un relámpago”, o sea, lo que entiende es inasible, ilumina ese dilema.

Ambas escritoras desfamiliarizan algo que ya es misterioso en sí, pero que o no lo sabíamos o lo negábamos, y al desfamiliarizarlo transforman su escritura y crean una sorpresa para el lector. Stein lo consigue con su estilo enfático y el *fluir* de sus repeticiones e inversiones que ponen en tela de juicio nuestro conocimiento del mundo y del yo, mientras Benegas parece materializar el acto previo a la escritura, con el magma blanco que, sin embargo, no se come, es decir, no se absorbe, no se alcanza. Las dos perturban nuestra tranquilidad, privilegiando la incertidumbre y dejándonos en un estado liminal.

Eso es lo que debe hacer la literatura, como observa Milan Kundera, hablando de la narrativa: “una novela no afirma nada; una novela busca y plantea interrogantes. [. . .] Cuando don Quijote sale al mundo, éste se convierte en un misterio puesto ante sus ojos. [. . .] En un mundo edificado sobre verdades sacrosantas, la novela está muerta. [. . .] En todo caso, me parece a mí que hoy en día, en el mundo entero, la gente prefiere juzgar a comprender, contestar a preguntar. Así, la voz de la novela apenas puede oírse en el estrépito necio de las certezas humanas”. Para la poeta estadounidense Tess Gallagher, “la incerteza [. . .] conduce a la exploración, a la articulación de los temores, a la pérdida del tipo de confianza que nos da las respuestas demasiado prontas, demasiado superficiales”. Ahora bien, se podría argumentar que el objetivo de la escritura académica es todo lo opuesto al de la literatura: el de crear misterios, mientras la crítica intenta aclarar las cosas.

El concepto de la desfamiliarización, o extrañamiento, proviene del teórico formalista, Víctor Shklovsky, quien escribió que “el arte existe para ayudarnos a recuperar la sensación de vida, existe para hacernos sentir las cosas, para hacer *pétreo* la piedra [. . .] La técnica del arte [es] de ‘extrañar’ a los objetos, de hacer difíciles las formas. [. . .] El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante.” Federico García Lorca decía simplemente: “Sólo el misterio nos hace vivir”. En la poesía de Julia Uceda, no hay “Nada más natural. Nada más misterioso”. ¿Qué tiene que ver esta idea de Shklovsky (o las de Lorca y Uceda) con la meta de la escritura académica, la de informar e iluminar a sus lectores?

Esto me hizo recordar la primera vez que hablé de Shklovsky, en un artículo titulado “Orden y sentido de *La Regenta*”. Estaba estudiando una escena fundamental de la novela clariniana, donde la protagonista Ana Ozores, criatura frágil, abandonada y solitaria, se encuentra en el despacho de su esposo que está a oscuras y de repente se siente

sujetada por un objeto frío y duro que no puede identificar. Presa del pánico, intenta librarse de él, provocando la destrucción de otros objetos en el despacho. Luego descubre que la cosa desconocida es una trampa rústica para cazar animales.

Al igual que Ana, el lector no reconoce lo que es porque Clarín lo ha desfamiliariado según la técnica de Shklovsky. En la oscuridad, Ana escucha el chasquido y siente los golpes, mientras su brazo queda atrapado en el objeto. Deshumanizada, siente y escucha cómo las cosas caen estrepitosamente a su alrededor en tanto que, ciega, frenéticamente agita su cuerpo aprisionado. De la misma forma, también sentimos nosotros no sólo la presión afilada del metal contra la carne indefensa, sino una degradante y radical enajenación entre personaje y objeto. Sentimos la “tramposidad” de la trampa, somos intensamente conscientes de su existencia, aunque también se establece una profunda distancia entre nosotros y la cosa misma.

Con este análisis, formulé la pregunta: ¿qué sucede si estudiamos este pasaje desde otra perspectiva, desde el punto de vista mismo de la trampa y de los objetos arruinados? En primer lugar, la escena simboliza el desorden existencial y afectivo del alma de Ana Ozores y de su mundo. Pero es más. Las cosas en *La Regenta*, novela de un realismo extraordinario, poseen solidez, y luego dejan de poseerla. Lo que queda es el *signo* de su disolución. Esto es lo que entendí en aquel entonces, pero ahora se me ocurre añadir algo más.

El estudio de Shklovsky sobre la desfamiliación, o extrañamiento, se publica en 1917. Unos pocos años después, aparece el célebre ensayo de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Ahí es donde establece la distinción entre arte artístico e impopular y arte realista. El “arte nuevo” (o “arte joven”) que va comentando, a veces con bastante ambivalencia, es antirrealista, con su voluntad de estilo va deshumanizando la presencia de lo real en el objeto estético, en efecto, eludiéndola.

Para explicar cómo se va entendiendo las dos especies de arte, Ortega dice lo siguiente: “Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él solo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal”. En este pa(i)saje, el jardín es la realidad y el vidrio, la obra de arte. Usando otro ejemplo, Ortega observa que sólo se puede ver o el retrato de Carlos V, por Tiziano, o a Carlos V en persona, no las dos cosas al mismo tiempo, aunque reconoce “que el objeto artístico solo es artístico en la medida en que nos es real”.

No explica de manera adecuada, sin embargo, cómo es artístico el “arte nuevo” si no es real el objeto artístico. Y de hecho, reconoce que no se puede eliminar lo real del arte, porque es la base de la creatividad humana. Es irónico, a mi ver, cómo Ortega

muestra, sin querer, la sutileza de una novela clásica del realismo como *La Regenta* al subrayar la supuesta transparencia del vidrio, lo que podríamos equivaler al deseo del novelista de no revelar los secretos de su propio arte, de sugerir que “esto no es una novela” haciéndose eco de la frase de René Magritte, “ceci n’est pas une pipe” / “esto no es una pipa”. El mismo Magritte juega a la perfección con este tema en su cuadro, “La clef des champs” (“La llave de los campos”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid), de 1936, donde ha pintado una ventana rota con un paisaje al fondo, mientras los fragmentos de cristales en el suelo contienen trozos del paisaje idéntico al que se encuentra fuera, poniendo en tela de juicio la diferencia entre lo de dentro y lo de fuera y recordándonos que todo lo que vemos en el cuadro es ilusión. También me parece que el pintor ilustra las dos ópticas orteguianas del jardín y el vidrio, pero con la doble complicación de mostrar la inextricable interdependencia de realidad y arte. O sea, que lo que vemos o leemos es una doble visión de ambos en el objeto de arte.

Asimismo el título del cuadro de Magritte nos indica otra interpretación, ya que “prendre la clef des champs” significa en francés ahuecar el ala, largarse. Pero, ¿escapar de qué y adónde? Ortega, me imagino, diría “evadir la realidad”, tal y como ocurre en el arte nuevo estudiado en su ensayo. De hecho, escribe que “un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo”, dando entre otros el ejemplo genial de Ramón Gómez de la Serna para este último. El énfasis en estos “mínimos sucesos de la vida” representa un cambio de perspectiva, “invertir la jerarquía” de las cosas, según el filósofo. Pensamos en la inagotable cornucopia de los objetos que descubre Ramón en el Rastro o las metáforas materializadas de sus greguerías. O en los cachivaches que chocan la sensibilidad y cuerpo de Ana Ozores en *La Regenta*.

Tanto Gómez de la Serna como Clarín invirtieron esa jerarquía de que hablaba Ortega y Gasset, desfamiliarizando la imagen de la realidad. Como Magritte, ambos dieron a los objetos su propio punto de vista, pero también se puede ver cómo el concepto orteguiano de la deshumanización es en cierto sentido una especie de extrañamiento. Los ejemplos principales que nos da Shklovsky provienen de la narrativa del siglo XIX como Tolstoi y Gogol. Esto nos sugiere que dicha tendencia de la literatura no pertenece exclusivamente al arte nuevo que comentaba Ortega; se encuentra también en el corazón del realismo clásico. De esta manera se puede concebir *La Regenta* como una novela enormemente inquietante que oscila entre lo real y lo simbólico en busca de unos símbolos del orden que últimamente desvelan un centro inestable y fluctuante que no es centro sino caos interior, una realidad disolvente. En otro contexto, Magritte decía: “Los que buscan significados simbólicos no llegan a entender la inherente poesía y misterio de la imagen. No cabe duda de que sienten este misterio, pero quieren deshacerse de él. Tienen miedo. Al preguntar, ‘¿qué significa esto?’, expresan el deseo de que todo sea comprensible. Pero si no se rechaza el misterio, se obtiene respuestas bien diferentes. Se hacen otras preguntas”.

Lo que consiguieron ambos Ortega y Shklovsky fue cambiar nuestra percepción del arte, en efecto desfamiliarizando nuestra manera de entenderlo. En la crítica se es original cuando se descubre lo original del texto, o del objeto de estudio. Esto puede parecer un círculo vicioso, pero otro modo de verlo sería imaginar dos zonas solapadas que se dialogan, donde se establecen nuevas conexiones o se hacen asociaciones insólitas que perturban nuestra manera habitual de leer un texto o de percibir una pintura.

Ese acto de perturbar es el equivalente de la presencia de las dos figuras algo indecisas y tenues reflejadas en un espejo que pintó Velázquez en *Las meninas*. Se han producido muchos comentarios sobre su papel en la escena, pero lo que no se puede borrar es su efecto como presencias que *interrumpen* la transparencia y perspectiva del cuadro al crear otro punto de vista desde la periferia. Lo mismo se podría decir de la figura que aparece al fondo sujetando una cortina al lado de una puerta y en el momento de entrar en la sala, ¿o es que está a punto de cerrar la puerta y se detiene un instante antes de salir para contemplar la escena? Foucault habla de su irrupción en *Las meninas*. Ningún esfuerzo por descodificarlo es capaz de ofrecer una respuesta definitiva, única, porque es la interrupción misma lo que crea gran parte del misterio en *Las meninas*, al desfamiliarizar la mirada del espectador. Tampoco se esfuma la ruptura porque queda suspendida en el aire como la figura del aposentador al lado de la puerta. La figura es la ruptura. Dos cosas se han compenetrado en el cuadro: la mirada del pintor y la del espectador, entrecruzándose de múltiples formas, dentro y fuera de la obra de arte. El lugar ideal para el crítico, a mi ver, es ocupar el espacio de esas figuras de Velázquez que ya son espectadores, pero espectadores inquietantes, situados entre un fuera y un dentro, entre el jardín y el vidrio de Ortega y Gasset, o sea en un estado de extrañamiento ante lo que ya es extraño: el arte mismo.

La palabra extrañamiento en español también señala la ausencia de algo o alguien cuando se les echa de menos a las personas, cosa que se suele asociar a la pérdida en los casos más extremos. Añadiría que esto de la ausencia y la pérdida sirve de puente entre la escritura académica y la literaria, porque el estado de extrañamiento no es simplemente estético o crítico, sino experiencial. En este contexto, las ausencias son tan importantes como las presencias, y aunque dichas ausencias y pérdidas vitales no son lo mismo que la relación entre ausencia y arte, remiten a ese “magma blanco” que encontramos en el poema de Benegas y que tienen en común vida y arte. Pero tampoco son lo mismo el estado previo a escribir o a crear y la vida. Lo que sucede es que ambos vida y arte tienen un estado anterior a la experiencia de escribir o de vivir y que resulta ser una especie de vacío que está esperando a que se llene, o sea una ausencia que no quiere serlo. Pero, ¿cuándo empezamos a escribir? ¿cuándo empezamos a vivir?

La distinción entre los dos (vida y arte) es fundamental, según T.S. Eliot, quien escribió: “Las impresiones y experiencias que son importantes para el hombre pueden no tener relevancia en la poesía, y las que llegan a ser importantes en la poesía pueden jugar un papel insignificante en el hombre”. Un poco más tarde, dice que “las emociones personales, las emociones provocadas por eventos concretos en [la] vida” del poeta no le

hacen interesante o notable. Y luego observa algo esencial: “La misión del poeta no es descubrir nuevas emociones, sino usar las emociones ordinarias y elaborarlas poéticamente de manera que expresen sentimientos que no están en ninguna de las emociones reales”. La emoción que encontramos en la poesía no es la que vivimos en la vida. La cosa es llenar ese vacío que no sabe lo que quiere reemplazando el extrañamiento de lo perdido o lo ausente con otro proceso de extrañamiento que convierte esa ausencia o pérdida en una nueva experiencia estética o vital. No hay nada ordinario en esta transformación, sino algo inherentemente misterioso que tiene la capacidad de hacernos ver lo extraño de nuestro entorno, de nuestro ser.

A nivel personal, yo lo entiendo en los términos más literales, porque pierdo todo. Pierdo las cosas, pierdo las personas, me pierdo a mí misma. Me pierdo tan fácilmente que incluso en la misma ciudad en que he vivido casi veinte años, a cinco minutos de mi casa, me extravió y tomo la dirección contraria a la que suelo tomar. Hace unos treinta años, tenía un piso en Madrid y al volver a casa muy tarde por la noche, poco a poco me entró la burbuja de la perplejidad porque me descarrié más de una hora a pesar de seguir un camino perfectamente conocido y recorrido diariamente. Por eso no conduzco, también porque no sé distinguir muy bien entre derecha e izquierda y eso quiere decir que pierdo todas las indicaciones geográficas, los polos se me escapan como si fueran ríos, y los ríos como si fueran historias olvidadas.

Hay una foto en blanco y negro cuando tenía dos o tres años. Parezco huérfana, aunque tenía padres, como si mis padres hubieran visto que esta niña no sabe a quiénes pertenece, y por eso los ojos como dos agujeros negros y esa gorra de una persona desplazada porque está claro que esa niña no la posee, se le ha regalado, y la gorra tampoco sabe por qué está ahí. Ante todo hay esa mirada, grave y perpleja. Estoy de pie al aire libre, en nuestro *backyard*, palabra que no tiene un equivalente exacto en español porque no es ni patio ni jardín. Y la mirada dice que esto no es un jardín. Ni veo pizca de vidrio, aunque eso sí, el *backyard*, tierra batida y anémica, es ahora otra cosa, porque es ahí donde empecé a verme como desplazada, extraña, pero donde también capté como una pequeña salvaje la relación entre los objetos y la creación, cuando hacía tartas de barro durante horas, ensuciando mis manos con un perverso deleite, mientras mi madre me decía, qué exquisitas estaban.

Esas tartas no masticables eran como el magma blanco de Noni Benegas, pero me resultaban más materiales, por razones obvias, mejor dicho, me era necesario experimentarlo como cosa material. En parte para contrarrestar otra cosa, el hecho de no localizarme en el espacio e incluso sucede que me levanto y no me encuentro y todo parece borroso, donde cuerpo y aire no coinciden, dando la sensación de un cuerpo desenganchado de sí mismo. Mientras las palabras escritas me sitúan aun cuando no las tenga bien colocadas. Las palabras también fijan las experiencias y pensamientos, incluso las cosas más traumáticas para mí, pero estas últimas me llegan tarde como el efecto de un tsunami, olas retardadas que provocan respuestas igualmente retardadas, como si estuviera experimentando la vida lejana de un eco.

A título ilustrativo, me viene a la mente el momento cuando escribí no mi primer poema, sino el primero que logró hacer lo que quería que hiciera: “Black Horse Running” / “Caballo negro que corre”. Porque es un texto muy breve, lo incluyo aquí: “At ten I saw a black horse running / at twenty it ran toward me / now I am thirty / and the black horse running / is me” (“A los diez años vi correr un caballo negro / a los veinte corría hacia mí / hoy cumplo treinta años / y el caballo negro que corre / soy yo”). Lo que recuerdo es el estado en que lo escribí que fue una especie de trance casi hipnagógico, o quizás un sueño lúcido—de *lucinación* según la expresión elegante de Julia Uceda. Estaba a la vez perfectamente consciente y perfectamente en otro mundo; se podría decir que el acto de escribir me había desfamiliarizado a mí misma. El caballo me llegaba con una claridad misteriosa, aunque no podría decir qué significa la imagen. Imagen que veo en movimiento constante, que me posee a mí mucho más que lo contrario y que no cesa de llenar ese vacío de que hablaba antes. Lo cierto es, la emoción que viví no es la que se encuentra en el texto, porque es una emoción que llegaba con un retraso de años. El poema encarna la distancia entre las dos emociones, la existencial y la estética, entre el primer caballo que vi y el último que soy, entre lo real y lo imaginado. Y afirma la necesidad y papel misterioso de lo real en el arte.

No puedo decir que la experiencia de escribir haya sido siempre parecida a la que me pasó en el caso del poema, “Caballo negro que corre”, pero lo que sí parece característico, al menos en mi escritura literaria, sea poesía o prosa, es ese estado que llamo una especie de demora acumulada. Todo llega tarde, pero cuando llega es con una inmediatez irresistible. Eventualmente, los ecos se multiplican, provocando una avalancha, como con la muerte de mi madre. Me costó mucho tiempo absorberla, y solo el terrible suceso de un tsunami de verdad, el de 2004, me hizo ver el que me había pasado en mi vida interior. Pero no escribí nada sobre ella o su muerte en esos momentos; lo que por fin salió fue una novela, *The Labor of Longing / La labor del deseo*, que aparentemente no tenía nada que ver con mi madre. Aunque con la pérdida, eso sí.

Si yo tuviera que explicarme a mí misma la parte de mi trayectoria de que hablo aquí, tendría que empezar por el sustrato más profundo, más misterioso que conozco, el sustrato vital que es una especie de intrahistoria hecha tanto de terremotos como de lagunas pacíficas, ríos de olvido y memoria: o sea, mi madre. La recuerdo sentada frente a la mesa de la cocina y leyendo una y otra vez la imaginaria odisea del *Ulises* de James Joyce. Esta imagen está grabada en mis recuerdos de niña, cuando mi madre me decía: “He leído este libro tres, cuatro, quizá una docena de veces. Es simplemente maravilloso, ¡y todavía no sé de qué se trata!” A veces pienso que ella leía a Joyce antes de que yo naciera, o quizá yo nací porque ella leía el *Ulises* y algo tenía que salir de eso. Algo pequeño aunque inmenso... como un libro.

Pero no se puede realmente entender por qué mi madre leyendo ese libro todavía me embelesa a menos que se sepa algo sobre ella. Porque nadie puede saber adónde las experiencias que tiene una persona llevarán a otra. Uno esta imagen a otra que permanece conmigo (de la vasta colección de tiempo que es el pasado), cuando vi la película

The Human Comedy / La comedia humana por primera vez, y mucho después al leer el libro de William Saroyan en que se basa el film. Dos niños entran en la biblioteca pública del pueblo. Ninguno de los dos sabe leer. Cuando la bibliotecaria les pregunta qué libros están buscando, Lionel, el que consideran el bobo del barrio, responde: “Todos”. No quiere tomar en préstamo los libros, sólo quiere mirarlos. Metiéndose en los “reinos de misterio y aventura”, coge uno y lo muestra al otro chico, cuyo nombre es Ulises Macaulley, y comenta, con un suspiro: “No creo que nunca aprenda a leer, pero sí querría saber lo que dice aquí.” Saroyan escribe que Lionel “miró las letras del libro con una especie de reverencia... entonces sacudió la cabeza. ‘No puedes saber lo que un libro dice, Ulises, a menos que puedas leerlo, y yo no puedo leer.’”

Thomas Jefferson decía, “I cannot live without books / yo no puedo vivir sin libros”, aunque ya había vendido su biblioteca personal para reemplazar la de la Biblioteca del Congreso destruida por los ingleses en 1814. Usó el dinero para saldar unas deudas considerables y . . . ¡para comprar más libros! Esa sed de libros la entendí aun antes de poseerlos. Yo quería desesperadamente aprender a leer. ¡Todos esos libros! Estos eran los “reinos de misterio y aventura” que atraían a Lionel y Ulises, las sedosas sirenas que cantaban con la voz de una bibliotecaria de mediana edad, gafas oscuras y zapatos prácticos. Como mi madre, los libros estaban en el corazón del misterio. Eran como la veta madre, en más de un sentido. Había un misterio cuando mi madre leía porque había un misterio en mi madre.

Yo empecé a leer libros para poder leer a mi madre. También empecé a coleccionar libros más o menos al mismo tiempo. La colección original, de la que aún guardo la mayoría, se convirtió en una pretendida biblioteca de préstamo, siendo yo directora y única niña-bibliotecaria prestando libros a mis mejores amigas. Coleccionar y leer eran ya tan inseparables como el sentido táctil de la cosa y crear. Lo que es más importante, pertenecían al mismo reino de la imaginación, al don del juego. Yo conocía a Lionel y Ulises Macaulley, ellos eran reales para mí, porque mi madre me los había presentado. Y los tres vivían en el mismo universo desordenado e imaginario de la niñez. Si Lionel recurría a una bibliotecaria, yo recurría a mi madre. Ella guardaba las llaves del reino, un reino al que yo quería desesperadamente entrar. El libro que yo más quería leer estaba rasgado en los bordes, le faltaban algunas páginas y tenía manchas pero... ¡oh, las ilustraciones! Qué misteriosa era mi madre para mí.

También recuerdo su rebeldía aunque no la entendiera como tal en esos momentos. Mi abuela era sufragista, cosa que descubrí solo mucho después a los cuarenta años. No llegué a conocerla, pero su espíritu luchador germinó en mi madre. En el orfanato, donde la metieron después de morir mi abuela de la enfermedad que en Estados Unidos se llamaba la gripe española, las monjas que eran alemanas intentaron en vano “domesticar” a la pequeña salvaje que era mi madre, a la vez furiosa y desolada por su pérdida. En una ocasión, no pudo aprender bien una lección de piano a juicio de su profesora. La impaciente monja la pegó tan fuerte que ella cayó al suelo y se golpeó contra la pared. “Du bist ein dummes Kind!”, gritó. “¡Eres una niña estúpida!” Esa fue la última lección

de piano de mi madre y el único alemán que retuvo, tras años de romperse la cabeza con la lengua.

Todas estas historias se convirtieron en mías también. La niñez de mi madre era del siglo XIX: su juventud fue moldeada por la Gran Depresión de los años treinta, cuando conoció a mi padre. La familia de mi padre era judía, alemanes que acabaron en Hungría. Mi padre olvidó todo el húngaro de su infancia a excepción de la frase “eres un cerdo”, que no puedo desenterrar de mi memoria y que él parecía recordar sólo a la hora de la cena. Para mis padres, la otra lengua (alemán, húngaro) era un candente agujero de la memoria, una solitaria chispa que sobrevivía. Esa chispa pasó a mí. Era el hecho del lenguaje mismo. Y, claramente, eros tiene algo que ver con ello. La lengua me embelesaba. De niña, no sólo devoraba las palabras de una página, sino que no me hartaba nunca de la lengua hablada. El inglés no era suficiente. Era la única lengua que hablábamos en casa, así que me inventé mi propio idioma, practicándolo con mis amigas. Lo he olvidado todo, excepto que existió. De modo que como la niñez, la lengua es un paraíso perdido. Un hablar en lenguas.

Yo veía la lengua como *mischling*, porque mi mundo era así y yo también. El término, que significa mestizo o sin raza, era una frase de desprecio usada por el Tercer Reich para referirse a personas de ascendencia aria parcial. Los nazis nunca entendieron o aceptaron que todo es *mischling*, todo mezclado, una confusión divina que nos desperdiga por doquier. Sólo al mirar atrás en el tiempo empecé a ver hasta qué punto ser un *mischling*, un marginado, era realmente un don, un don de perspectiva, desde la periferia, como el aposentador de Velázquez. Otorgaba la capacidad de verte a ti misma desde cierta distancia, como otra persona, como si fueras un personaje de novela. Este sugestivo punto de vista se convirtió en un recurso protector, pero también en una herramienta tremendamente analítica. Antes de poder analizar textos, tienes que analizarte a ti misma, a otra gente. Del modo en que yo quería leer a mi madre.

Y ambos tipos de análisis requieren imaginación, en el caso de la escritura académica para poder vislumbrar la mente creadora de un autor o recrear el carácter especial y concreto de una cultura y en la escritura literaria, para poder proyectarse en un personaje o en una voz poética. Pero para eso, y conviene reiterarlo, primero tienes que verte como personaje, como otro, cosa que no sé explicar cómo se hace ni cómo ocurre. Tampoco sé si se puede entenderlo como algo experiencial, algo vivido. Quizá se puede entender como un modo de crear el efecto de una experiencia, sea en la interpretación de un texto que vuelve a revivirlo mediante la lectura o en la ficción de un personaje donde se experimenta, por así decirlo, la vida imaginada de ese personaje. En este último caso, no se trata de lo autobiográfico estrictamente hablando, porque cualquier cosa imaginada cobra su propia vida, una vida anidada en la de su creadora, sí, pero distinta, con deseo de ser otra cosa.

Ilustrativa de esa distinción es la novela que escribí años después de la muerte de mi madre, *The Labor of Longing / La labor del deseo*. Primero, tuve que esperar mucho tiempo hasta que llegara el momento de escribirla. Mientras las palabras me esperaban a

mí. Segundo, y ante todo, tuve que olvidar a mi madre, no en el sentido literal, sino como objeto de mi novela. Era necesario desfamiliarizarla, sacarla de la familia que reside en mí, en cierto sentido. Curiosamente, hay una madre en la novela y es una figura importante, pero no es mi madre, aunque las dos posean algún recuerdo o rasgo en común. La madre imaginaria es una mujer extraviada, tanto como su hija Abby. Ambas han perdido el camino y terminan suicidándose; en efecto, parte de la novela se narra por la voz de Abby, ya muerta, reflejando a la vez su propia conciencia y angustia de ser un personaje metafóricamente ausente, en busca de su lugar en el mundo, de su propia realidad, y el carácter fantasmal de su entorno, lleno de historias que se repiten con variantes, en los páramos de los pinares de Nueva Jersey, los misteriosos Pine Barrens, a finales del siglo XIX.

Al volver a leer la novela, me llama la atención la medida en que perseguía, casi obsesivamente, la presencia de la pérdida, como si fuera un personaje en sí, y en cierto sentido, lo es en la novela. Por ejemplo, la primera vez que oímos la voz de Abby, ella dice: “Veo a mi marido errando, atrapado en su sueño, sin poder hablar conmigo. Estoy caminando a su lado. ¿Por qué no pude quedarme? [. . .] Ya no peso nada. Ahora me vas a olvidar. Y yo lloraba y lloraba. Ahora soy tan pequeña, soy la nieve que te hiere la mejilla, el hielo en el borde de tu sombrero, la lluvia deslizándose por tu manga. Soy tan pequeña que tus zapatos no me recuerdan. Ahora me vas a olvidar. Estoy caminando a su lado, pero estoy en otro sueño”. La pérdida aquí se torna fantasmal, expresada en la presencia invisible de Abby y en la sensación de pequeñez que se asocia al olvido. Porque el olvido es eso: un proceso de achicarse, de convertirse en una pizca de cosa, en elementos que se esfuman como la nieve, el hielo y la lluvia. El propio personaje consigue un doble extrañamiento de añorarse y desfamiliarizarse al mismo tiempo.

Quisiera dar un ejemplo más para ilustrar no tanto la pérdida como el carácter simultáneamente huidizo y aplastante de la vida, la manera en que la vida nos huye mientras nos prepara un desastre, mientras nos prepara para la pérdida. Abby ha ido a Filadelfia para trabajar como criada en la casa de una familia acomodada. El hijo es pintor, y ella le trae té, observando lo que está pintando. Sigue un diálogo entre los dos:

“¿Te gusta la nieve?, me preguntó.

“Sí”, le contesté. Observaba cómo las pinceladas se transformaban en deslumbrantes ráfagas de nieve arremolinándose en torno a unas figuritas humanas. Él miraba por la ventana, estudiando la nieve que seguía cayendo.

“La nieve nos hace más profundamente conscientes”, dijo.

“¿Cómo, señor?”

“La nieve es tranquila. Pura contemplación. Nos derrama el cielo sobre nosotros”. Miraba al cielo tal como él lo veía. Como yo le veía a él.

No, pensaba, la nieve nos hace pequeños. Nos asusta.

Nos sobrecogió un súbito ruido sordo. Era la nieve, acumulada sobre el tejado, que se deslizaba en una avalancha. Ráfagas blancas flotaban en el aire por un instante.

“Tengo que captar eso”, dijo.

Con esta pequeña escena, intenté expresar cómo el silencio de la nieve encubre otro silencio más profundo, los pensamientos secretos de Abby que revelan la falta de sintonía entre los dos. Mientras la avalancha de la nieve presagia el futuro desastre de sus relaciones. Ante todo, quería sugerir cómo una cosa tan nimia como la nieve puede encerrar cosas y emociones dichas y no dichas, cómo la nieve puede significar para una persona la amplitud del cielo y, para otra, la pequeñez del miedo. Toda cosa, incluso la más insignificante, es un mundo en sí, y ese mundo está lleno de misterio. La nieve es una insospechada forma de hablar en blanco, por así decirlo, entre estos dos personajes, un hablar que por otra parte produce sentimientos inquietantes porque no se puede descifrar su significado último. Sólo se puede intentar captarlo como imagen.

A modo de conclusión, creo que será esclarecedor comentar brevemente algo que me pasó mientras daba una lectura pública de partes de la novela. Después de terminar, una colega me preguntó si hubo una relación entre el hecho de escribir crítica sobre el género de la novela y escribir ficción. Para ella, sí existía porque analizar las complejidades de las técnicas narrativas, dijo, a la fuerza tiene que ayudar a la autora en la creación de su propia novela. Mi respuesta fue concisa: No. Ella me repitió la pregunta varias veces, supongo porque no me creía. Esto parece contradecir lo que he estado diciendo aquí, pero no lo creo. Primero, como observó otro colega mío, todos conocemos cierto tipo de novela escrita por un académico, porque suena a cosa académica (lo cual no significa que un académico sea incapaz de escribir una novela estupenda). Son novelas que parecen construidas como si fueran ejercicios literarios, a menudo bañadas en una ola de teoría indigesta; en otros casos, porque carecen de imaginación. Y segundo, y esto es mucho más importante, a pesar de lo que tienen en común la escritura académica y la literaria—imaginación, originalidad y experiencia—, son dos tipos distintos de escritura porque provienen de fuentes distintas. Últimamente, la escritura creativa nace de algo mucho más profundo, un manantial prácticamente ajeno al análisis a que se puede someter la obra literaria una vez publicada.

Sólo puedo mostrarlo con otro ejemplo, el momento cuando otro personaje importante de *The Labor of Longing*, Jonás, empieza a trabajar en una tienda de flores y va aprendiendo los nombres de las plantas: “Davallias, gleichenias, adiantum, nephrolepis, kentias, latanias, arecas: cada una de estas palabras se abrieron a nuevas palabras que se encontraban al este de Madagascar, que eran doncellas en los cerros de Cumberland, abanicos chinos y las colas sueltas de caballos creciendo a cien metros en el aire. Nombres que eran geografías verdes, nombres que eran negras montañas fulgurantes e islas de nepenthes flotando en el mar. Nombres que eran portales”. El poeta o novelista va en busca de esas misteriosas islas-portales, la llave de los campos, el magma blanco, aunque sus huellas vengán lejana y lentamente, en la demora acumulada de un eco o un tsunami, alienadas de sí mismas; el crítico toma la llave, se mete en las islas-portales y anuncia su llegada.