

**La escritura desde el agua: hacia los ritmos corporales del texto y el relato de lo inenarrable**

A dissertation Presented

by

**Marina Carrasco Perezagua**

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirement

for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

**May 2019**

ProQuest Number: 13886478

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 13886478

Published by ProQuest LLC (2019). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code  
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106 – 1346

**Stony Brook University**

The Graduate School

**Marina Carrasco Perezagua**

We, the dissertation committee for the above candidate for the Doctor of Philosophy degree,  
hereby recommend acceptance of this dissertation.

**Kathleen Vernon – Dissertation Advisor**  
**Associate Professor, Hispanic Languages and Literature**

**Joseph M. Pierce – Chairperson of Defense**  
**Assistant Professor, Hispanic Languages and Literature**

**Adrián Pérez-Melgosa**  
**Associate Professor, Hispanic Languages and Literature**

**James D. Fernández**  
**Professor, New York University, Spanish and Portuguese Department**

This dissertation is accepted by the Graduate School

Eric Wertheimer  
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

**La escritura desde el agua: hacia los ritmos corporales del texto y el relato de lo  
inenarrable**

by

**Marina Carrasco Perezagua**

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

**2019**

Structured as an dialogue between literary creation and academic writing in its broadest sense, “El escritor contra sí mismo” analyses the contemporary focus on authorship as a function of the market, instead proposing an alternative view of writing conceived and practiced as a dual immersion in the rhythms of language and the body in pursuit of the unspoken and inexpressible. The four chapters provide insight into the writing process—from matters of language, style and themes or sources to publication, promotion and the work of translation and translators--in the form of detailed commentary on the five works of fiction, short stories and novels, I published between 2011 and 2019.

Chapter One addresses the phenomenon of what I call “*prêt-a-porter* literature,” works that substitute polemic and ideology for creative insight, bowing to the logic of the market. Focusing on the recent boom in Spain of antinatalist literature I counter with a dialogue between my 2015 novel *Yoro* and Lee Edelman’s book, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Chapter Two takes up the experience of aphasia, less a literal loss of voice than the need to con-

front the editorial (and reader) expectations that would confine a writer to a particular set of themes. Focused on *Don Quijote de Manhattan (Testamento Yankee)* that places Spain's most recognized literary creations in post-9/11 New York, it builds on the novel's own profoundly intertextual dialogue to consider the multiple risks of any literary enterprise. Chapter Three explores the fusion of musical and biological rhythms as central to the writing process, both in the production of the original work, whether poetry or prose, and in translation. Chapter Four argues, against the current critical view, for the ability and need to write about experiences and issues that one has not experienced personally (the "no-padecido"). Taking as its starting point a dialogue between my first book of short stories, *Criaturas abisales*, and Georges Bataille's *Eroticism*, it stresses the role of sensation and the erotic in what Bataille terms "the dissolution of forms" as an access route to those states that most resist our capacity for comprehension.

## Dedication Page

Agradecida a los profesores del Departamento de Hispanic and Languages Literature, y en especial a los miembros de mi comité. Considero que tanto mi persona como mi carrera se han desarrollado bajo la fortuna de su sabiduría, humanidad y buena estrella.

Gracias a mi advisor, la profesora Kathleen Vernon, por su ayuda incansable durante estos años. Sin ella esta disertación no existiría. Por ello, estas líneas no implican sólo un reconocimiento, sino ante todo un profundo y emotivo agradecimiento. Asimismo, junto con la profesora Lou Charnon-Deutsch, agradezco las implicaciones que las clases y obras de ambas han significado en mi formación como mujer dentro de un feminismo que se presenta como más necesario que nunca.

# Table of Contents

Introducción .....	1
Capítulo primero .....	23
Capítulo segundo .....	96
Capítulo tercero .....	150
Capítulo cuarto .....	199
Conclusión .....	263

PREVIEW

# Introducción: La flor equivocada

(El aborto o los daños colaterales del ejercicio literario)

En el año 2011 publiqué el primero de los cinco libros que he escrito hasta ahora, y entre aquella publicación y la última he ido asimilando que el único modo que tiene el autor para ejercer la escritura legítima de un texto consiste en posicionarse en un continuo acto de resistencia. El acto de escribir está hoy en día y más que nunca sujeto a unas leyes de mercado y a una política que asfixian la vida de la obra. El conflicto radica en que el escritor sabe de antemano que este acto de resistencia, que resulta en un texto más creativo en tanto que es más autónomo, implica una menor visibilidad, en el mejor de los casos, y una absoluta invisibilidad, en el peor.

La flor equivocada a la que aludo en el título de esta introducción soy yo. Consciente de las analogías que vinculan a *la flor* con atributos tradicionales y opresivos de la feminidad, necesaria e irónicamente me apropio de esa analogía para exorcizarla y me asumo como flor, pero equivocada en tanto que se produce una escisión de aquello que otros ven como *la flor que debería ser*. Desde mi negativa a cumplir con esas cualidades que, aunque arcaicas, siguen vigentes, y si la asociación entre la mujer y la mala hierba hubiera gozado de tamaña popularidad, tal vez habría acudido a ésta, pues al decir de Georges Brassens: «Yo soy la mala hierba, no es a mí a quien se rumia y no es de mí de quien se hace un ramo»<sup>1</sup>. Desde esta posición pretendo referirme a todos esos factores culturales, socioeconómicos y políticos que pese a mi resistencia actúan para hacer de mí, como de cualquier otra escritora indócil, un adorno, una escritura decorativa y sin cuestionamientos, un producto que va en contra de la necesidad creativa del texto. Las editoriales, los lectores, el mercado verán en el escritor, y muy particularmente en la escritora, una flor en tanto se atenga a sus directrices, pero la escritora



devendrá para esta maquinaria una flor equivocada desde el momento en que decida que su escritura debe atender en primer lugar al dictado que nace de la necesidad que el propio texto tiene para expresarse. Como cualquier ámbito, el mundo literario no queda exento del paternalismo masculino que tradicionalmente ha ceñido a la mujer con atributos de una pasividad estereotipada y global, y si bien de todo escritor se espera lo que uno desea leer, los textos de una escritora están sujetos, además, a un proceso por el que se la enjuicia como persona: un escritor que no satisface al lector podrá ser considerado mal escritor, pero una mujer que no satisface o se atreve a interpelar al lector será cuestionada, además, como persona y como mujer.

En el curso de una década he visto cómo los manuales de escritura creativa pasaban de ocupar los anaqueles de las librerías a ser sustituidos o descatalogados por un bloguero o youtuber que en la misma librería o ferias del libro recibe a multitudes que fomentan la convicción de que para ser escritor no basta con tener talento, oficio y voluntad, sino que antes que nada este oficio requiere de una absoluta sumisión al acto de visibilidad, y esta visibilidad sólo es posible si se conoce muy bien lo que el público quiere y, sobre todo, si se está dispuesto a interactuar con este mismo público. La discusión ya no se encuentra en el cómo escribir una novela, sino en el cómo escribirme a mí mismo para que el lector me compre esta novela sólo porque yo la he escrito. El producto ha cambiado su ubicación: de residir en el libro ha pasado a radicar en el autor. La necesaria muerte del autor de Roland Barthes, que promulgaba la independencia del texto con respecto a su creador, no tiene ya ningún tipo de utilidad analítica del texto, y el autor que Barthes mató no sólo ha resucitado, sino que lo ha hecho matando, él mismo, a su obra. El autor deviene el libro, y su creación resulta baladí en comparación con su omnipresencia. Del mismo modo, el papel del lector también queda trasmutado, pues en él ya no reside la incesante flexibilidad del texto, su riqueza y continuo renacer, sino la propia tarea de

hacer y rehacer al autor. El lector ha pasado de tener en sus manos las claves de una lectura siempre contingente y cambiante, a ser, junto con otros lectores, el accionista que invierte en la propia existencia y configuración del autor como escritor.

El armazón de las páginas que siguen se propone como diálogo entre mis estudios literario-culturales y mi trabajo como autora de ficción, entre mi labor como investigadora y mi labor como creadora, entre mis estudios de doctorado y mis estudios –y más tarde trabajo– en *creative writing*. Este diálogo es, por una parte, la dialéctica a la que yo misma e interesadamente me he sometido tanto en mis labores creativas como académicas, y, por otra parte, este diálogo es *lo inevitable*, en tanto que he perdido la ingenuidad de enfrentarme a *mi* ficción sin confrontarla con los estudios académicos y he ganado mayor interés en aquellas líneas de investigación que pueden dotar de alma a la ficción. Y con *alma* me refiero a una consciencia de los vínculos que unen el material creativo con la realidad de la que se nutre, así como un compromiso con dicho contexto. Cuando comencé mis estudios de doctorado estaba acostumbrada a otro tipo de acercamiento a la obra literaria y académica. Mi lectura de obras literarias era una lectura poco analítica, más basada en aspectos estéticos, con poco cuestionamiento y casi ausencia de búsqueda de las grietas por las cuales la obra nos confronta con nosotros mismos, con su autor y con su época. Cuando miro atrás no alcanzo a comprender del todo en qué se basaba realmente mi interés por la literatura, y lo expreso de esta forma para dar a entender las dimensiones de lo que la confrontación con el texto significó para mí. Pero del mismo modo, mi inclinación por ciertas lecturas académicas es indisociable de la aplicación que pienso que esas lecturas pueden tener en los marcos de mi escritura. Ninguna lectura, ni creativa ni académica es desinteresada, pero en mi caso ese desinterés se manifiesta de modo obvio y expreso cada vez que elijo qué quiero leer una vez que he decidido qué voy a escribir. Ambos, lectura y escritura, son actos que

se me manifiestan como simbióticos, y por ello el sustento de esta tesis es un diálogo entre ambos.

De la escritura de mi primer libro a la escritura del quinto, también he sentido una evolución sujeta al diálogo, que no se corresponde sólo con la evolución natural que cualquier persona, por el hecho de estar viva, conoce, sino una evolución en mi capacidad de auto-análisis. No fui buena lectora de mi primer libro, no sé si llegué a tener la capacidad de acercarme a él como lectora en algún momento de su escritura, ni en los meses o tal vez años después. De hecho, creo que no tuve la capacidad de hacer una lectura de mi primer libro hasta que no publiqué el segundo. Hoy mi nivel de percepción de lo que yo misma escribí es mayor, y lo es, creo, gracias a mis estudios académicos. Pero del mismo modo también creo que mi acercamiento a la investigación ha evolucionado de acuerdo con lo que he ido escribiendo, pues asumo que la ficción es la trama interna de la realidad, y por tanto considero que otorga ciertas claves para encontrar los resquicios que también existen en las lecturas académicas.

Para ofrecer una primera idea de los libros que he escrito hasta ahora, paso a describir de manera general cada uno de ellos, dos libros de cuentos y tres novelas.

*Criaturas Abisales*, publicado en el año 2011, es un libro de cuentos que suele adscribirse al género fantástico, si bien yo lo consideraría más en un plano alegórico. Según Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, «lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural» (24), pero en *Criaturas Abisales* hay una aceptación por parte de esa sobrenaturalidad, una convivencia, un pacto entre los personajes y la realidad extraña.

*Leche*, 2013, también es un libro de cuentos, que no se centra tanto en una narrativa alegórica como en un estilo de crónica, ya sea real o ficticia. Hay un evidente interés por los

testimonios orales, también reales o no, así como una indagación en la escritura sobre la guerra.

*Yoro*, 2015. Se trata de una novela centrada en cuestiones de género porque el contexto de la radiación atómica así lo requería, y viceversa. A través del tratamiento de la intersexualidad paso por las diferentes lecturas que pueden aplicarse a las ambigüedades de los conflictos internos y externos, en el marco de la Segunda Guerra Mundial y el lanzamiento de la primera bomba atómica. Se trata de un trauma biológico que resulta indisociable de un trauma atómico. El personaje es ambiguo porque su entorno lo es, y lo contrario también es cierto. A partir de este momento entiendo por qué he pasado del género del cuento al de la novela, algo que tiene que ver con los ritmos corporales de aquel momento, sobre lo que hablaré en el capítulo tercero.

*Don Quijote de Manhattan (Testamento Yankee)*, 2016. Novela que implica un cambio de género, en este caso hacia la comedia, aunque su estructura se corresponde con una degradación que va desde la risa abierta y desenfadada hasta un humor mucho más reflexivo, para terminar finalmente en la ausencia total de risa o en la tragedia, que se corresponde con el apocalipsis de las Torres Gemelas. Se trata también de una suerte de autobiografía, aunque muy enmascarada tras personajes supuestamente ficticios. Es un libro tan anacrónico como yo misma lo fui al llegar a Nueva York. Por ello significa también un diálogo con las inmigraciones.

*Seis formas de morir en Texas*, será publicado en septiembre del 2019 por Anagrama. Existe un interés en un diálogo del horror entre naciones, de un lado aquellas que dicen respetar los derechos del hombre, de otro aquellas que sostienen que los derechos del hombre no son universales sino subjetivos, pero ambas líneas desembocan en el mismo terror. De una parte, el relato de una presa en el corredor de la muerte de Texas. De otra, el relato de una serie de testimonios sobre el holocausto menos conocido y más reciente: los trasplantes ilegales de órganos en China como medio de promoción, defensa y auto-financiación del Partido Comunista

Chino.<sup>2</sup>

Respecto al subtítulo de esta introducción –el aborto, o los daños colaterales del ejercicio literario– tiene su razón de ser en una analogía en la que, por tratarse de un lugar común, sólo había reparado de un modo muy tangencial, hasta que recientemente me sobrevino una experiencia traumática que me hizo reconsiderar el vínculo entre la culminación de la escritura de un libro y un parto. Siempre había pensado que el bienestar que siento al escribir hace imposible que pueda comparar este oficio con los temores y el dolor con que se abre paso un recién nacido. Además, mientras que la escritura es un acto de comunicación premeditada, destinado al diálogo y, hoy, a la exposición pública –un acto que, ego aparte, no tendrá ningún efecto, o ningún efecto inmediato en el devenir social– parir es un acto tan ancestral como fortuito, que a veces es producto de una reflexión y voluntad y a veces de una subida de libido en el momento más (in)adecuado, pero que, en cualquier caso, es un acto profundamente individualista que no requiere ningún tipo de aprobación. Un escritor escribe pensando, siquiera ingenuamente, que puede tener un impacto en su entorno, pero una mujer no decide ser madre, engendrar y parir con vistas a mejorar nada que no atañe a su propio devenir o (engañosa) idea de plenitud, si acaso. El escritor no suele ser altruista, pero desea parecerlo, la mujer que quiere ser madre no vincula su proyecto a ningún tipo de mejora social.

Fue hace unos meses, como consecuencia de un aborto, cuando comencé a pensar en los procesos de escritura unidos a los biológicos. Justo en ese momento terminaba la escritura de una novela, que no pude retomar hasta una vez que empecé a recuperarme física y (proceso éste mucho más largo) psíquicamente. Pero la coincidencia entre la interrupción de mi embarazo y el bloqueo de mi novela no se debe en absoluto a esa analogía a mi parecer trivial entre la gestación biológica y la creativa, referida más bien al esfuerzo que se atribuye a ambos actos, sino a una

cuestión de ritmo corporal que me parece imperativo para toda escritura. Suspendí la novela porque el compás orgánico de mi cuerpo cambió y la escritura de la misma obra no podía continuar con un ritmo totalmente distinto. Se podría decir, por tanto, que un aborto llevó a otro, y yo, que me había visto paralizada en muchas ocasiones pero nunca a la hora de escribir, me quedé manca, y ciega, y sorda. Dejé de ser fértil el día que vi la sangre, pero esto tampoco se debió a una cuestión anímica o de cambios y daños físicos, ya había estado enferma antes y sé que ni la salud ni la enfermedad tienen necesariamente una repercusión positiva o negativa en el proceso creativo. Se trataba, como digo, de una cuestión de ritmo, y en mi caso de una imposibilidad de retomar la respiración literaria previa cuando mi cuerpo y mi mente se encontraban en una especie de cortocircuito en el cual mi métrica vital se mantuvo caótica durante meses.

También fue en aquel momento cuando, en pleno proceso de meditación sobre esta tesis, decidí dar un giro a lo que llevaba escrito y reflexionar sobre la gestación de la palabra, del feto, y de sus respectivos abortos. Al fin y al cabo era algo que ahora sentía en toda su profundidad y – al contrario que lo que me pasó en el ámbito de la escritura ficcional– si podía escribirlo tenía que hacerlo relativamente pronto, cuando mi cuerpo estaba aún en primera línea de batalla, anhelando al intruso y reclamándole el haberme dejado físicamente maltrecha (¿para qué vino?). Y fue entonces cuando, con pésima concentración, retomé la tesis pero, esta vez, desde lo que mi cuerpo tenía que decir sobre mis palabras. El primero de mis textos que relacioné con esta música del cuerpo sucedía principalmente en un quirófano. Creo que no fue casual, pues en realidad esta tesis también comenzó en un quirófano. Al anestesiar me estaba llorando, y cuando al despertar abrí los ojos, aun sin saber muy bien cuál era mi situación, se salieron todas las lágrimas que al parecer había contenido mientras estaba anestesiada. Eran por tanto lágrimas

viejas, porque en ese momento no lloraba, ni ya tenía ganas. Sólo quería volver a casa, y cuando pude pensar de nuevo en la tesis, tuve que enfrentarla como una relación entre la gestación uterina y la de la palabra: mismos alientos, mismos incrementos de peso, mismas interrupciones. Creación de carne o de papel.

Blas Matamoro, en su ensayo «El oído del escritor» hace referencia a Paul Verlaine –*la musique avant toute chose*– para sostener el orden de música y literatura: primero el sonido, luego el verbo. Curiosamente también él recurre a una analogía pregestacional:

Quizás así se pueda entender nuestra condición nativamente musical, a contar desde nuestra vida en el seno materno, cuando aun antes de ver, oímos la voz de la madre, su canto y hasta sus breves entonaciones al hablar. No conocemos su sentido pero ya gozamos de su sonido. Los especialistas han detectado, incluso, el hecho de que los nonatos se entristecen y asustan si perciben músicas en modo menor, todo lo contrario en el caso de los modos mayores. (11)

Comparto con el autor el hecho de que deje caer la analogía más del lado de la conformación física entre escritura y cuerpo que del hecho esforzado de dar a luz a un niño o un libro. Sin embargo, difiero con él en tanto que más adelante en el texto alude a la existencia de escritores sordos como una excepción a dicha estructura, con lo cual se esboza el cuestionamiento de la música como precedente necesario de la palabra en esos casos, y tal vez en este detalle radique lo esencial de lo que vengo a decir: mientras que comparto que en la factura de un texto prima una base musical, entiendo por *música* no sólo el sonido, sino el ritmo natural al que estamos expuestos desde siempre, y para siempre. Es por ello que la sordera no debe significar ninguna excepción a la preexistencia de lo musical respecto a la palabra.

Creo que la escritura más verdadera, la escritura legítima, nace del cuerpo y de sus

tiempos. El cuerpo puede estar enfermo, angustiado, no importa, la escritura tomará los ritmos de la enfermedad y de la angustia, así resulte de ello una obra celebratoria y optimista. Pero cuando el cuerpo pierde el ritmo, todo se detiene. En mi caso esto se vio agravado además por una serie de desajustes hormonales que me hicieron perder del todo el compás (en su acepción musical y orientadora). Hasta el desorden tiene un ritmo, una cadencia, una musicalidad, una improvisación atinada; el problema no es que el cuerpo se desestabilice, sino que lo haga erráticamente, porque el cuerpo deja de ser fértil para la escritura cuando está a las afueras de cualquier compás. Y eso es lo que me pasó a mí, y lo que me trae a escribir sobre algo en lo que no había pensado antes: la analogía entre ritmo biológico y escritura, en mi caso marcada fundamentalmente por la experiencia de una gestación interrumpida.

Esta relación estará en la base de los cuatro capítulos en los que se articula el presente texto, y cada uno de ellos compondrá una faceta de desviación a los requerimientos del ritmo: esos *daños colaterales del ejercicio literario* que no son otra cosa que la consecuencia de no escribir desde el cuerpo sino para el cuerpo, no desde la necesidad sino para la exhibición, no desde los personajes sino para la vanidad o, simplemente, el resultado de enfrentarse a una escritura cuyas cuestiones intrínsecas se desatienden en la factura del texto.

Antes de especificar dichos capítulos me gustaría hacer algunas aclaraciones previas sobre algunos de los parámetros que correrán por la médula de estos contenidos, que se refieren principalmente a la narrativa contemporánea en español:

Anteriormente he usado la expresión «escritura legítima», y es probable que lo haga de nuevo a lo largo de estas páginas. Por escritura legítima entiendo la que nace de sí misma, la que ocurre ajena al autor, la que tiene sus propias exigencias. Recuerdo que cuando me dijeron que estaba perdiendo el embarazo –fue un proceso de varios días– yo pensaba que en tanto yo



quisiera que llegara a buen término, como lo quería, ese embarazo tendría que seguir, porque como suele decirse no consistía más que *en carne de mi carne*, y mi carne, toda mi carne, decía que tenía que persistir. Pero no siguió. Y entonces entendí que esa materia, esas células amalgamadas ya en una forma plenamente humana eran algo totalmente ajeno a mí, y que obedecía a unas leyes naturales, a una suerte de voluntad biológica mucho más poderosa que yo y mis deseos. Éste es el concepto de escritura que manejaré en este texto, aquella que ocurre a pesar, o incluso muy en contra, del autor. Se me podría objetar que cómo es posible que por una parte defienda que toda escritura es una reverberación musical del cuerpo y por otra afirme que la escritura debe ocurrir con independencia del autor. La respuesta es que también el cuerpo ocurre a menudo al margen del autor, y con autor quiero decir autor *mental*, la mente creadora. La escritura, como la enfermedad, ocurre sin el permiso del escritor ni del autor. De algún modo confundimos deseo (el deseo de tratar de este o aquel tema, el deseo de que un embarazo siga adelante) con lo natural, con lo que debe ser escrito, pero lo natural está, en infinitas ocasiones, muy en contra del deseo. Hay que pensar que esto resulta bastante pertinente en el mundo literario, un mundo en el cual las estrategias de marketing y la obsesión por la visibilidad hacen de la escritura un deporte de riesgo, pues uno tiene que desatender mil voces que aseguran tener razón y atender la única voz (la suya) que, como es lógico y saludable en la creación, se asienta sobre la duda. Pero el volumen del ruido que hay fuera de nosotros es tan elevado que no escuchamos lo más esencial: que el pulso de la escritura no puede ser externo sino interno, no del lector ni del escritor sino del texto, y cuando no lo atendemos, cuando nuestra mente no procesa esa información porque está más pendiente de la historia que quiere contar y no de la que le sale contar, se malogra la escritura. Al igual que la enfermedad, la escritura tampoco sanará sólo porque nosotros lo queremos.

De las dificultades que entraña todo lo anterior infiero otro de los puntos que trataré en estas páginas: la vía más fácil para contentar a gran parte de los lectores es el relato más o menos ficcionalizado de experiencias propias. La autoficción es el camino más rápido en un mundo donde se veneran los atajos, donde las letras son mercancía y donde necesitamos estar al tanto de la vida del otro para definir nuestra propia existencia. Aunque la autoficción ha existido siempre en tanto que toda autobiografía tiene elementos ficcionales, o no verificables, el término fue acuñado en 1977 por Serge Doubrovsky, y, tal como se entiende hoy, supone un pacto entre el narrador y el lector por el cual se acepta que el contenido difiere de la autobiografía en tanto que se privilegia la ficcionalización de elementos reales, pero al mismo tiempo el núcleo de la historia, en la cual autor, narrador y protagonista coinciden, no se aparta de la realidad del escritor. Las obras de autoficción a las que me referiré en estas páginas difieren de las obras clásicas que podrían considerarse autoficcionales –pienso por ejemplo en *El Amante*, de Marguerite Duras– en tanto que priorizan el *yo* sobre la creación. Escribir se convierte así en *producir*, y leer no es ya un acto de placer o conocimiento, sino una forma de jerarquizarnos con respecto a los demás, con respecto a aquellos autores que nos narran el libro de su vida, pues lo cierto es que la autoficción tiene mucho más de *yo* que de ficción, y ésta última palabra –ficción, y salvo excepciones– se usa a veces para engrandecer al autor y otras veces para no delatarlo, pero si existe una pobreza en tal género esa es la pobreza de la imaginación. La autoficción cuenta con ciertos ingredientes que, si bien no proporcionarán grandes admiraciones, sí permiten mantener activa la mecánica de la producción: son libros que se escriben de manera rápida, permiten que la falta de nuevas propuestas imaginativas compensen al lector mediante la táctica de la identificación, y parecen creerse al margen de ciertos recursos literarios normalmente obligados, como es el caso de la verosimilitud, y es que aquí la cualidad de lo creíble pierde

relevancia cuando el escritor asegura que, creíble o increíble, ésa ha sido su vida. Esta desvinculación del mito, de la curiosidad por aquello que puede llegar a ubicarnos en relación con el entorno (y no en competencia con el Otro), esta falta de sugerencias narrativas viene a ser una suerte de estatismo, de negación del tiempo en su acontecer, un desdén hacia el futuro pues ¿es posible cualquier tipo de cambio en cualquier tipo de ámbito si sólo se nos ofrece la representación de un relato que no se cuestiona por el mero hecho de considerarse real? Para tratar de formular una hipótesis refiero aquí una cuestión que recogió Umberto Eco en *La búsqueda de la lengua perfecta*. En 1984 The Office of Nuclear Waste Isolation se planteó un problema con el destino de los residuos nucleares: puesto que estos pueden permanecer activos durante diez o quince mil años ¿cómo hacer entender el peligro de un vertedero nuclear a las generaciones futuras que ya no comprenderán ni nuestra lengua ni nuestros códigos en una señal de aviso? Fue el semiótico Thomas A. Sebeok quien ofreció una posible solución por encargo del gobierno, solución que Umberto Eco resume de esta manera:

Instituir una especie de casta sacerdotal, formada por científicos nucleares, antropólogos, lingüistas y psicólogos, que se perpetuara a través de los siglos por cooptación y mantuviera viva la conciencia del peligro, creando mitos, leyendas y supersticiones. Con el tiempo, éstos se verían obligados a transmitir algo cuyo conocimiento exacto habrían perdido, de modo que en el futuro, incluso en una sociedad humana que hubiera regresado al estado de barbarie, pudieran sobrevivir oscuramente tabúes imprecisos, pero eficaces. (82)

La idea de mantener la señal de alerta a partir del mito, las leyendas y las supersticiones indica que es precisamente la ficción como trama interna de la realidad lo que viene a posibilitar la perpetuación de un mensaje independientemente de la cultura, lengua o siglo de su receptor. El

imaginario es la principal cantera de comprensión individual y colectiva. En un mundo donde la leyenda se redujera a la auto-narración de una vida que no difiere (no puede diferir) demasiado de las auto-narraciones de otras vidas de la misma época estaríamos condenados a una desconexión total del porvenir. La trascendencia que se le dé a ese futuro es meramente subjetiva, pero no parece descabellado defender que si la autoficción niega el contacto con el futuro resulta improbable darle un papel de interacción con el presente, pues su lugar es el del congelamiento de una escena y su propio archivo, como esas fotos selfies que se almacenan en los ordenadores sin relatar nada del entorno, tan sólo, y si acaso, el transcurrir de los años por el mismo rostro, que también intenta disimularse con innumerables filtros.

El paso del mensaje de generación a generación, el diálogo entre el pasado y el futuro por medio del momento actual, me lleva a otra constante: el protagonismo de la colectividad del ayer y del mañana en la escritura, la colectividad en tanto demiurgo creador. En mi caso cuando empecé a publicar comprendí la relevancia de la memoria, del hecho de haber sido nieta de la Guerra Civil Española, y miembro de una familia muy longeva. Cuando nací, me mecieron dos tatarabuelos, y he podido tener conversaciones maduras con dos bisabuelos y mis cuatro abuelos. Tengo por tanto testimonios directos y vívidos de lo que es el miedo a perder la vida, la tragedia de matar a un hermano, el hambre y el caos que se sucede tras un bombardeo. Uno de mis primeros recuerdos es una imagen que solía recordar mi abuela: en Toledo, cuando llovía, por las cuevas empedradas bajaban ríos rojos, la lluvia mezclada con la sangre de los vecinos, del panadero, de la maestra, que de un día al otro habían pasado de ser buenos conocidos o amigos a enfrentarse, hasta acabar mezclados en el caudal de la misma agua, en la misma cuesta abajo. Los cuentos que me contaban mis bisabuelas eran sus propios dramas: los maridos eran soldados alcoholizados para mitigar el peso de la conciencia, los hijos fueron los que aún hoy yacen sin

nombre en las fosas comunes de España. Pero los cuentos populares de mi infancia no se contentaban con esas tragedias, y así, la popularidad de *Pulgarcito* no se debía sólo a la realidad de las familias que ante la fuerza del hambre preferían abandonar a sus hijos que verlos morir, sino a un diálogo entre esa miseria, constatada en el pasado y en el presente, y la construcción de unos personajes fabulados que la trascienden. La realidad necesita de la ficción para ser transmitida. También mi bisabuela me contó que al salir de trabajar en la fábrica se iba a varear olivos para deshacerse del embarazo de un niño que sabía no podría alimentar, embarazo que logró detener a los seis meses a costa del sobresfuerzo físico. Pero ésa era su realidad, y eso no era cuento, sino su instante, sin alternativas ni puntos de fuga. La literatura no es una transcripción de la vida, sino la ubicación de nuestra psique en esa vida; no sucede de fuera hacia dentro, sino de dentro hacia afuera, y por este motivo el suceso más trágico o más singular no es suficiente para lograr una historia, que requiere de la simbiosis entre las voces del pasado que nos conforma y la búsqueda de nuestra voz en ese coro universal de realidades y quimeras.

En esta prehistoria mía y en el cuestionamiento de mi lugar en ella y en el mundo hoy reconozco las fuentes de los cinco libros de ficción que he escrito hasta ahora, aunque sólo recientemente, con la distancia necesaria tanto de mi infancia como de mi propia escritura, he comenzado a reflexionar sobre las ramas que salen de ese mismo tronco –las que pertenecen a lo que he escrito y voy escribiendo–, y aquellas que no tienen tanto que ver con lo que espero de mi trabajo: mi persona frente al personaje que se requiere a cualquier escritor; la condición machista de una profesión que intenta adscribirte como mujer a determinados magnates de las letras o la política, y como escritora a determinados géneros literarios; el ansiado pero contradictorio ámbito de las traducciones; la escritura de un primer libro frente a las dificultades éticas y estéticas que aparecen con el segundo libro; la sensación angustiante de que el marketing es más

necesario para vender textos que para vender teléfonos, y otras tantas consideraciones que se derivan de todo eso que, pareciendo yo como autora, no lo es en absoluto.

Las siguientes páginas vienen a ser, pues, un análisis de ese tronco y esas ramas que sí conforman mi escritura, frente a ciertas ramificaciones que a veces intento arrancar por considerar vegetación invasora, y otras veces no tengo más remedio que dejar porque parecen más poderosas que yo, no en vano son productos de la polinización de una abeja gigante que carga en sus patas el polen de toda esa gente que le pide miel a la flor equivocada. En efecto, la flor equivocada soy yo, en ocasiones porque siento que se me pide orientarme en un bosque que desconozco y no quiero conocer, y en ocasiones porque sé que, aun conociendo mi entorno, a veces tengo que entrar donde no quiero. Esto es lo que he dado en llamar *daños colaterales del ejercicio literario*, que junto a las pocas verdades que definiendo conformarán los siguientes cuatro capítulos, vertebrados principalmente a partir de mis cuatro primeros libros.

El primer capítulo, «Literatura prêt-à-porter», parte de la mencionada usurpación de la obra por parte de su escritor, y se centrará en una de las alternativas a las que estos autores se atienen para disimular la ausencia de creación: la ideología. Ciertamente que una obra puede y a mi parecer debe ser ideológica, pero considero que cualquier buena obra de ficción lo es por defecto. Algo tiene la ideología explícita, sin embargo, que lleva a suponer que puede sobrevivir por sí misma, sin historia, sin latido, sin pausa, sin estribillo, sin aire. Se trata ésta de una literatura *prêt-à-porter*, piezas de autores que admiran y tienen las herramientas para apreciar una buena creación, pero que se dejan llevar por el mercado, utiliza materiales baratos y tallas estándares para conquistar a un público al que también le resulta más fácil leer un mal sucedáneo de un cuestionamiento social que una novela o un ensayo capaz de denunciar desde una fidelidad estética, siempre más compleja, polifónica, menos directa. En esta literatura de *prêt-à-porter* la

ideología parece ser una vía para producir de manera veloz, pero con ciertos tintes de aparente compromiso. Dentro de esta vertiente me centraré en el tipo inspirado o respaldado por el movimiento antinatalista, que considero bajo el subtítulo de «(Re)producción literaria: escritura y antinatalidad». Como se verá se trata de una literatura escrita principalmente por mujeres, que viene a anatemizar la maternidad como un imperativo social más y comprende desde la degradación intelectual de la mujer por el hecho de ser madre hasta la visión de la mujer y madre como aliada del sistema patriarcal. Se trata de uno de tantos *trending topics*, si bien he escogido éste por su contradicción inherente: hablamos de una escritura azuzada por la peor forma de patriarcado, aquella que hace seguir conductas machistas camuflándolas de feminismo, pues una mujer no madre es mucho más útil en términos de producción laboral. Pero es el fenómeno del dictador que no se conforma con oprimir, sino que además quiere (y lo consigue) que le quieran. Asimismo, en este capítulo hablaré de la sensación angustiante del marketing. Nunca habría imaginado, antes de empezar a publicar, que las estrategias de mercado corren en gran parte a cargo del autor, que el autor es algo así como un vendedor de seguros que llama de puerta en puerta. Un requerimiento usual en las entrevistas es: «véndenos tu libro». Lo que se vende en estos casos es la propia dignidad, porque el escritor que tiene un proyecto de venta pensado, miente, miente porque piensa en algo que no existe: un lector universal, un público demasiado amplio. En este capítulo el diálogo principal será a partir de mi novela *Yoro* y el libro de Lee Edelman: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, este último como modelo ideológico a tener en cuenta en obras de ficción o ensayísticas, modelo arriesgado pero capaz de rellenar sus propias fisuras a partir de una negación necesaria: la política como monolito que, desde la izquierda o la derecha, canta al unísono esa canción –esa mentira– llamada futuro. También aludiré a mi próxima novela: *Seis formas de morir en Texas*, en tanto que la visión de la

narradora implica una absoluta consciencia (o tal vez debería decir *ingenuidad* en el sentido de clarividencia) de la realidad sin adornos, la realidad que no existe para ser vendida, la realidad sin ideología. Esto es así porque la protagonista entró en el corredor de la muerte de Texas hace dieciséis años, y por tanto su contacto con el mundo ocurre de manera fugaz, a través de flashes (algunas visitas, algunos libros), que le ofrecen una visión no maleada –y desde luego no mercantilizada– de lo que está pasando afuera.

En segundo lugar me interesa la «afasia», término que titula el correspondiente capítulo, esa pérdida de la voz que también yo he sufrido. Y con *pérdida de la voz* no me refiero a una falta de palabra –ésta sería la pérdida de voz más honesta– ni tampoco al remedo de las palabras de otros, de sus conceptos, de sus estructuras narrativas, sino al remedo de uno mismo. Se trata de un escribir en esclavitud, fuera de los compases del cuerpo antes mencionados, circunstancia que suele llegar después de la publicación de un primer libro con una acogida decente. Es en ese momento cuando aparece el primer contratiempo: escribir teniendo en cuenta un factor externo, los lectores que te han apoyado, ya sean parte de la crítica o no, y que ya te han adscrito a un determinado género y legitiman una fórmula específica. Fue a lo que tuve que enfrentarme durante el proceso de escritura de *Don Quijote de Manhattan (Testamento Yankee)*. Sólo los libros al margen del reconocimiento se escriben de manera inocente. Una vez encuentras una aceptación más o menos estable tienes que luchar con esos fantasmas que, aunque gratos y necesarios en el plano emocional, esperan la próxima publicación como lectores y críticos a los que el escritor desea complacer con algo igual o mejor. Hay aquí un miedo al error, cierta o excesiva autocensura, y por consiguiente es probable que una falta de riesgo. Este capítulo versa, ante todo, sobre cómo pude lidiar con esos *daños colaterales del ejercicio literario* que habrían implicado una obra poco sincera. Las malas críticas no pueden hacer ningún mal a la escritura,