

Letrillas



LITERATURA

Vilas confiesa

por Luis Beltrán

Cuando supe que Manuel Vilas anunciaba libro *–Islandia–* sobre su segunda ruptura matrimonial me dije que no lo leería. Prefería no entrar en la intimidad de una pareja de amigos a los que me gustaría seguir viendo juntos. Me hizo cambiar de idea José María Pozuelo con su reseña en el *ABC Cultural* (28 de febrero). Pozuelo conoce a los personajes de este libro. Conoce a su entorno: los suegros del autor y su primera esposa, que también son personajes en este soliloquio. Eso no le impide *–como me lo impedía a mí–* escribir una reseña memorable. Incita a leer el libro *–me convenció–* y hace un diagnóstico certero de su interés literario. “Vilas *–dice Pozuelo–* es un escritor brillante (hay mucha brillantez en

las metáforas y en el modo de resolver situaciones triviales, como las narradas en *América*), también hay mucho humor. Manuel Vilas es gracioso, y por último, *but not least*, hay fragilidad.” No ha tenido Vilas tanta suerte con otras reseñas. Unos días antes Nadal Suau en *Babelia* señalaba “abundantes defectos” y un “estilo plano y reiterativo”. Y dedica su artículo a poner en duda los posibles aciertos del autor. Juan Marqués, en *La Lectura de El Mundo*, ve en este libro “buena pero ambigua literatura” y la ambigüedad consiste en la preocupación del crítico por la moralidad de la exposición pública de la crisis familiar. Reconoce que Vilas ha ido muy lejos en su autoflagelación, pero le pesa la indiscreción sobre los demás.

La crítica literaria no es precisamente una ciencia, a pesar de que la cultura occidental cuenta con más de dos milenios de actividad crítica profesional. Es habitual encontrar dos actitudes en la crítica actual: la profesoral *–que apela a la autoridad académica–* y la artística *–que apela a la sensibilidad literaria, con frecuencia poética–*. En las dos actitudes suelen anidar errores. En la primera, por ignorancia o por manejarse con conceptos fallidos. En la segunda, por lo mismo y por soberbia. Que no es fácil manejarse con fiabilidad sobre el conocimiento acumulado es evidente. Más de dos milenios dan para mucho y han dado lugar a una diversidad de criterios *–confusión–* y a un polemismo como el que nos ocupa.

Estilo y moralidad *–forma y contenido–* son, pues, las piedras de toque de estas críticas, tanto para celebrar como para cuestionar. Cuando un crítico habla de estilo podemos sospechar que está exponiendo la obra al lecho de Procusto, el mítico bandido que estiraba o recortaba a sus víctimas para ajustarlas a las medidas de su instrumento de tortura. El lecho moderno suele ser el estilo poético, algo tan difuso y subjetivo como obsoleto *–el sobado formalismo–*. En cuanto a la moralidad, los límites de la literatura *–y de las artes–* entiendo que los debe poner el Código Penal. Y que la sociedad abierta debe vigilar los códigos penales *–en continua revisión–* y no a los escritores.

Islandia apela, en mi opinión, a otro concepto: el del género del discurso. Se trata de una rendición de cuentas. Este género tiene tantos siglos como la novela. Y hoy se disuelve en la novela, como viene haciendo Vilas en *Ordesa*,

El mejor libro del mundo y, ahora, *Islandia*. Platón lo practicó en la *Carta VII*. Ahí explica por qué rehúye la política y por qué viajó tres veces a Sicilia, a pesar de los pesares. Un monumento de este género es la obra de Pedro Abelardo, *Historia calamitatum mearum* –Relato de mis pecados– y la correspondencia con Heloísa, que le reprocha su cobardía. Ese conjunto medieval ha sido visto como una novela, independientemente de que las réplicas epistolares sean auténticas o apócrifas –asunto que no está claro–. Un tercer momento se lo debemos a Rousseau: *Las confesiones*. Friedrich Schlegel ya la vio como una novela, a pesar de que el autor se preocupó mucho menos que Vilas por presentarla como tal. Juzgar el egoísmo del emasculado Pedro Abelardo –que nos hace reír por su caradura– o de Rousseau –que confiesa haber abandonado en el hospicio al día siguiente de nacer a los cinco hijos que tuvo con su criada y no tener problemas de conciencia– no es la tarea del crítico. *Islandia* reclama ser comprendida como una confesión y en la confesión el estilo no es la cuestión central, sino el reconocimiento de la culpa o, si se quiere, la autohumillación. Este género –la confesión– trata de ofrecer un crecimiento de conciencia que se funda en la aceptación de la culpa –cuántas veces habla Vilas de su culpa–. Ese reconocimiento se ha hecho ante Dios –lo menciona Vilas reiteradamente– o ante la opinión pública –como hacen Platón y Rousseau–. Vilas no lo hace ni ante Dios –a pesar de las menciones– ni ante la opinión pública –que no pinta nada en el drama familiar–, sino ante sí mismo. Hurga en sus manifiestas contradicciones. Es la fragilidad, como señala Pozuelo. El valor de este escrito no estriba en las metáforas –aunque las contenga hasta en el título–, ni siquiera en su humorismo –evidente–, ni en su perfección –aunque le sobre

alguna página–, sino en su veracidad, en su autenticidad, porque la lucha por la autenticidad –la lucha contra sí mismo– no es ya moral, sino estética –la lucha con el ángel–. La falsa confesión es la que rehúye el reconocimiento de las faltas y se refugia en la justificación –tan habitual en las memorias de los políticos mediocres–. Es la grandeza de este género, que teniendo una génesis moral la muta en un fenómeno estético. Y a Vilas no se le puede regatear el mérito de la autenticidad y de la autohumillación –hasta el menos perspicaz de los críticos lo reconoce–. Quien tenga alguna duda al respecto que lea el capítulo “Cinco meses antes de la frase”. ~

LUIS BELTRÁN ha sido catedrático de teoría literaria y literatura comparada de la Universidad de Zaragoza. En 2025 publicó *Estética de la modernidad* (Cátedra).

LOS RAROS

Lo que vio en la bahía Jean de Léry

por Bárbara Mingo Costales

Un paisaje de costa. Al fondo las montañas, en las que no parece haber vida. La actividad se concentra monte abajo. Es curioso que se pueda transmitir el abigarramiento, un efecto que depende de la densidad, desde la parte más extensa de la imagen. No cuesta mucho imaginar una figura de un animal en uno de los contornos, en concreto una nutria despezándose hacia el sol. En el cielo hay nubes, y también dos criaturas volando. La más lejana tiene alas como de mosquito y una cola larga y enroscada. La otra es una especie de demonio, con las alas como las de los murciélagos y las patas rematadas en garras. Persigue a los peces. Los peces también son insólitos: tienen tantas

ENTÉRATE
DE LO ÚLTIMO
EN NUESTRA
CUENTA DE X.



@LETRAS_LIBRES



WWW.LETRASLIBRES.COM

aletas que parecen peludos. Un pez peludo no deja de ser una nutria. Hay además un monstruo marino. Me llama la atención su expresión de gran congoja, como si en lugar de dar miedo lo sintiese. Los peces con pelos y el monstruo acongojado nadan hacia el pequeño galeón.

¿Y en tierra firme? Las chozas del fondo sugieren un poblado. ¿Y dónde está todo el mundo? Pues está todo el mundo fuera a bofetada limpia. Parece una alegoría preilustrada de la belicoidad humana. Los demonios pueden ser sus bajas pasiones encarnadas. Uno sacude con una rama a un hombre, que se protege la cabeza. Otro está despertando a otro hombre que, debajo de una palmera, quizá dormía la siesta que le permitía evadirse provisionalmente de la crudeza cotidiana con que se desenvuelven sus congéneres. ¡De ninguna manera! Pero, un momento. Dos de los hombres están vestidos, van tocados y llevan calzón corto. Están departiendo con una mujer desnuda y parece que calva. Hay además un par de ¿monos? que han trepado a un árbol que les sirve de refugio y atalaya, y cerca de ellos pasa con aire tranquilo, a cuatro patas, un animal que no sé lo que es. El pelo del cuerpo recuerda al de las hienas, pero la cara es de hombre, y también me parece humana la manera de colocar las garras, como si no las tuviera todas consigo al apoyarse en el suelo. Desde la puerta de una cabaña solitaria un hombre contempla toda la escena procurando a su vez no mostrarse demasiado. Parece que sostiene un arco; quizá esté evaluando sus posibilidades de ataque y de defensa.

Este vistoso y estrambótico grabado aparece en uno de los libros de Jean de Léry: *Historia de un viaje* (en versión corta; el título completo es *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*), publicado en 1578. En el libro el viajero francés cuenta hechos de veinte años antes: su viaje transoceánico, su estancia en la Francia Antártica y el viaje de vuelta a Europa —una sucesión de adversidades y descabros—.



Y la estancia en la Francia Antártica no debió de ser mucho más tranquila. Era una colonia fundada por hugonotes en la isla de Sergipe, en el centro de la bahía de Guanabara, que es a la que da la ciudad de Río de Janeiro. He oído hace poco el comentario de que en Río no se puede trabajar, que para trabajar te vas a São Paulo, y me pregunto si es que hace quinientos años aquella tierra ya emitía una vibración desestabilizadora. La editorial de poesía Ultramarinos publicó hace tres o cuatro años un libro fascinante que transcurre en ese extraño lugar, en aquella época no menos rara: *Cuaderno del alcalde*, escrito por L. T. Transmite el ambiente particular de aquellos pioneros o fugitivos como una piedra gris asfixiada por una planta trepadora, un tropicalismo sorprendente, de una densidad particular.

Jean de Léry se unió a la expedición de ginebrinos que embarcó en el puerto de Honfleur camino de Brasil en noviembre de 1556. El fundador de la colonia, Nicolas Durand de Villegagnon, había escrito a Calvino pidiéndole refuerzos. Léry tuvo problemas con Villegagnon y acabó abandonando el fuerte Coligny, donde vivía la comunidad, para instalarse con los tupinambás durante unos meses. A lo que vivió y observó conviviendo con ellos dedica gran número de las páginas de su libro. La sección donde está el grabado se extiende en sus creencias espirituales.

Léry volvió espantado del viaje, tanto por la malísima impresión que le había causado Villegagnon como por lo calamitosa que resultó la travesía de

vuelta. Tardó veinte años en publicar el libro (1578). Los portugueses habían conquistado la isla de Sergipe y la bahía definitivamente en 1567. Que esta conquista se debió en parte a la ineptitud de los hugonotes fue la tesis desarrollada por el católico André Thevet (que también había estado en una expedición en Brasil) en su libro *Cosmografía universal*, a la publicación del cual Léry se sintió obligado a contestar con el suyo, que por cierto fue un gran éxito. Pero no fue la única ni la peor acusación por parte de Thevet contra la que Léry se rebeló: en la *Cosmografía* se acusa a los tupinambás de ser enormemente crueles, calumnia que indignó a Léry. Más tarde, tras la matanza de San Bartolomé, llegó a decir que los católicos eran más salvajes que los salvajes de Brasil, que en aquella época eran la medida del salvajismo.

Esa nostalgia de los antiguos europeos por los países en los que fueron a hacer expediciones es como una cueva que conservasen a la vuelta en sus castillos y casas, en la que solo pueden entrar ellos. En cuanto a la tierra descrita en el libro de Léry, es insólita, como las escenas que vemos en el grabado y como también lo serían las discusiones teológicas de los protestantes franceses en aquella isla a 10.000 kilómetros de sus casas. La era de las expediciones es la era de las extravagancias (creo que vale también para la medida de una vida humana). ~

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. En 2024 publicó *Lloro porque no tengo sentimientos* (La Navaja Suiza).



MÚSICA

La montaña trágica (pero no tanto)

por **Rodrigo Fresán**

La relación entre pop y *cartoon* no es nueva. Y, de entrada, lo cierto es que muchos de sus primeros arquetipos y paradigmas (Elvis, Buddy Holly, Little Richard, Jerry Lee Lewis), aunque fuesen de mucha carne y hueso, tan carnales y sostenidos y estructurados, tenían mucho de caricaturesco y vertiginoso e hiperkinético dibujo animado, de coyotes y correcominos.

Sí: la música y los dibujos animados tienen, desde el vamos, relaciones carnales. Desde las *Silly symphonies*, desde las *Looney tunes*, desde la música cataclísmica y onomatopéyica de Carl Stalling, desde el ambicioso descabro de *Fantasia* que más tarde los *hippies* revalorizaron entre nubes de humo y química de LSD, desde todas esas canciones horribles *by* Walt Disney que suelen ganar Oscars. Y, claro, desde

esos Beatles a la altura de la beatlemania en su programa infantil o el apto para todo público y ya lisérgico y ácido *Yellow submarine*. Y, después, todos esos videoclips de trazo movedido en la hoy difunta MTV con aquel “Take on me” de A-ha acaso como el *Citizen Kane* del subgénero.

Y, sobre todo y por encima de todo, desde 1998 —cuando se pensó que no sería nada más que un buen chiste, pero de esos que no justificaría volver a ser contado y cantado—, con el colorido debut de Gorillaz. La idea se le ocurrió a Damon “Blur” Albarn, justamente, viendo MTV: “Todo lo que se veía ahí me pareció tan artificial que me dije que por qué no crear algo evidentemente artificial.” ¡Presto!: Virtuosa banda virtual y de *look* cómic y espíritu un tanto *Black mirror*. Un sabático (de los muchos que se tomaría Albarn, incluyendo muy bien trabajados recreos como el supergrupo The Good, the Bad & the Queen o sus excursiones africanas o chinas o sus incursiones operísticas) que, de nuevo, más que cabía suponer como capricho pasajero y moda —como casi todas las modas— pasajera.

Pero no.

Más de un cuarto de siglo más tarde. Gorillaz continúa golpeándose

el pecho y aferrado a los barrotes de su jaula, pero desde el lado de afuera: los prisioneros son sus fans y todo aquel que necesite, hoy por hoy, buscar y encontrar un zoo(i)lógico donde abunde la música interesante en un panorama con cada vez más asilvestrados animalitos (re)sueltos por ahí.

Entonces, allí, en su homónimo álbum debut, el concepto de una banda tan virtual como virtuosa. Y ahí, en la portada, los cuatro subidos a un buggy: Stuart Harold “2-D” Pot (Damon Albarn), Noodle (Miho “Cibo Matto” Hatori), Russel Hobbs (Deltron 3030), Murdoc Faust Niccals (Jamie Hewlett, el otro cerebro del asunto junto a Albarn y dibujante del cómic *Tank girl* y responsable de todos los trazos de esta letra y música). Todos ellos con su muy compleja biografía y ofreciendo entrevistas y entre celebrando a la vez que mofándose de algo que sería constante en la ética-estética del “cuarteto”: jornadas de puertas abiertas para toda estrella que pase por ahí con ganas de entrar para salir a jugar. Y, ahí dentro, una canción más que pegadiza —acompañada por adhesivo videoclip animado— y titulada “Clint Eastwood” en cuyo estribillo se repite, como en el más hipnótico a la vez que hipnotizado de los mantras, que “No soy feliz, pero me siento bien / Tengo luz de sol, en una bolsa / Soy un inútil, pero no por mucho tiempo / El futuro está viniendo.”

Y el futuro llegó y sigue viniendo.

Y nueve álbumes después —hay consenso crítico-especializado en cuanto que la obra maestra es el segundo, *Demon days*; pero mis favoritos son *Plastic beach* y el casi albarnista-solista y menos pirotécnico *The now now*— la aventura continúa y la gracia y la diversión permanece.

Y así Gorillaz —más allá del éxito de ventas y conciertos multimediáticos con los músicos detrás o delante de telones-proyecciones y hologramas y *bit-singles* de remezcla a remezclar y *sampleings* maniaco-referenciales— como gran laboratorio babélico-esperántico,

cronológico-milenarista y planetario-galáctico. Lo que habían tanteado Paul Simon y Peter Gabriel y David Byrne, pero —como diría el guitarrista de Spinal Tap— con el volumen a 11; entendiendo por volumen anchura de miras y oídos y participación de invitados que convierten cada álbum de Gorillaz en una especie de portada sónica del *Sgt. Pepper's* donde cabían y caben y cabrán todos. Eso de la *world music*, pero llevado a la altura y anchura del multiverso musical.

A saber —y todos quieren estar ahí en plan *all together now*—, apenas algunos de los invitados a lo largo de los años y de los *tracks*, porque la lista completa casi superaría la capacidad de las páginas de esta revista: Beck, Mavis Staples, Lou Reed, Snoop Dogg, Elton John, De La Soul, Bobby Womack, Bad Bunny, Robert “The Cure” Smith, Tom Tom Club, Dan The Automator, James Murphy, Stevie “Fleetwood Mac” Nicks, Massive Attack, Mos Def, Noel “Oasis” Gallagher, St. Vincent, Little Dragon, Johnny “The Smiths” Marr, Ike Turner, Tame Impala, The Harlem Gospel Choir, Neneh Cherry, Ibrahim “Buena Vista Social Club” Ferrer, Carly Simon y, por supuesto, Blur (cuyos álbumes *The magic whip* y *The ballad of Warren*, así como los a-solas de Albarn —ese mejor disco de Charly García jamás grabado por Charly García que es *Everyday's robots* y *The nearer the fountain, more pure the stream flows*— ya estaban claramente *gorillazados*).

Y ahora llega el momento de escalar *The mountain*.

El álbum más espiritual de Gorillaz y —como casi poseídos por el espíritu de George Harrison— su incursión/excursión en la música india a modo de sonido sanador para paliar el dolor y la tristeza por la muerte simultánea de los padres de Albarn y de Hewlett. *The mountain* —debutando en el número 1 en UK y 7 en USA— como la tristeza feliz o la felicidad triste. Pero nada de *Eat, pray, love* o autoayuda sintética. Y sí mucha tabla y sitar y flauta

y tambura. Y, otra vez, la verdadera genialidad del asunto: tratar cuestiones muy íntimas a través de las personalidades de sus criaturas. Y, claro, con una ayudita de sus amigos, que esta vez incluyen a James Ford, Bizarrap, IDLES, Paul Simonon, Asha Puthli, Jalen N’Gonda, Johnny Marr, Ajay Prasanna, Trueno, Omar Souleyman, Anoushka Shankar, Sparks y (a partir de viejas grabaciones archivadas y no utilizadas en álbumes anteriores) los vivísimos fantasmas de Dennis Hopper, David “De La Soul” Jolicoeur, Bobby Womack, Proof, Mark E. Smith y Tony Allen, y ausente con aviso (los herederos no lo autorizaron por expresa última voluntad de jamás ser manipulado *post mortem*) no la voz, pero sí unos versos aterciopelados y subterráneos de Lou Reed. Todos, carnales y ectoplasmáticos, fundiéndose en quince *tracks* que —como remontando o bajando ese río en el que siempre te bañas pero nunca es el mismo— exploran, karmáticamente, los conceptos de vida y muerte y resurrección. Y emocionantes cimas entre la electrónica y lo pop y lo étnico como “The happy dictator”, “Casablanca”, “The plastic guru”, las muy Kinks “The shadowy light” y “The sad god” (no olvidar que con la muy raga “See my friends” Ray Davies se adelantó, como de costumbre, a mucho de los Beatles) y la magnífica cumbre (algo así como la “On melancholy hill” de *The mountain*) de “Orange county” donde, silbando, se nos recuerda que no hay nada más difícil que decirle adiós a alguien que se ama. Y de ahí el revelador y emotivo e inesperado largo cortometraje-videoclip-mix-animado para “The mountain, the moon cave and the sad god”, que comienza con esa melodía que se repite a lo largo de todo el álbum y que termina con una suerte de inmolación en la que el cuarteto se arroja por la borda de un bote funerario y se hunde en las profundidades y a ver cómo y cuándo y con qué aspecto vuelven. Y, por supuesto,

muchos *comments* y *first-reactors* hipersensibles *online* aseguran haber llorado en el momento en que Noodle le dice un mudo “I love you” a 2-D antes de saltar al agua.

Pero, sí, admitémoslo: es emocionante.

A propósito de esto, Albarn comentó: “No estén tristes. Son personajes de *cartoon*. Así que pueden morir y resucitar al día siguiente. Es como si ellos tuvieran que irse para que así Jamie y yo podamos enterarnos de qué será lo próximo, la siguiente encarnación.”

Una cosa es segura: sonarán muy bien y sus líneas y colores serán impecables.

Y, como desde el principio, tal vez no sean felices pero se sientan bien. Porque su futuro seguirá viniendo. ~

RODRIGO FRESÁN es escritor. En 2025 publicó *El pequeño Gatsby: Apuntes para la teoría de una gran novela* (EnDebate, 2025).

LITERATURA

Libros llenos de casas

por **Aloma Rodríguez**

Los libros se llenan de casas, será por el precio de la vivienda, eterna preocupación española. La periodista Lluvia Ramis obtuvo el IV Premio de No Ficción Libros del Asteroide con *Un metro cuadrado* —guiño a la mejor canción de Vainica Doble—, donde aborda el asunto logrando que conviva la crónica periodística con la autobiografía. *Era todo el mismo bueco*, reciente libro de relatos de la escritora Eider Rodríguez, está lleno de muchas casas y muy distintas, un poco como si enseñar las casas de los personajes fuera otra manera de contarnos quiénes y cómo son. “Mares y ruinas” es el cuento en el que hay un guiño al asunto de la vivienda: las protagonistas

jugaban en una casa medio abandonada como si fuera suya; cuando avanzan hacia la edad adulta —que las va a separar— visitan la casa, donde ahora vive la familia que la ha comprado y reformado. Pero las casas de los personajes son importantes en todos los cuentos: la casa de Román, en “Canícula”, se describe así: “Era una bonita casa color crema, muy cuidada, con ventanas y aleros azules. Una buganvilla cubría una esquina. Pegada a la casita principal había una casita, y en el jardín trasero, una mesa redonda de hierro a la sombra de un viejo nogal.” ¡Con ese jardín cómo no va a volver una mujer madura a que le hagan limonada y le den masajes! En “El agujero”, la pareja protagonista vive en lo que antes era el establo del caserío de los abuelos de él: “[El apartamento] Había quedado bonito, pero demasiado pequeño, y nosotros también deseábamos una casa más grande, nos correspondía.” Así que empiezan a cavar un hoyo, es idea del novio, pero, como es ella la que se queda en paro, será quien dedique el día a cavar, primero para ganar espacio, luego ya no se sabe bien para qué.

Esa idea de casa dentro de una casa está en *Diminuta casa encantada*, novela de Laura Fernández que pensó para que la pudieran leer sus hijos. La escritora mete todas sus obsesiones y sus pasiones aquí (otros universos, niños solitarios que se sienten raros, fantasmas, cartas, normas e instrucciones, los libros y, claro, ¡dinosaurios!) y funciona, milagrosa y misteriosamente. El libro tiene trama y aventuras, muchas, y se van enredando, enredando —“como en el muro la hiedra”—; es la novela que Laura Fernández ha escrito para su yo de diez o doce años y le grita que sí, que los libros son casa. La acción empieza con el anuncio de una mudanza: eso enfada a Bill, el niño protagonista, obligado a mudarse de casa, de ciudad y de colegio por culpa del trabajo de su madre, paleontóloga, la famosa doctora Willa S. Willetts. Como corresponde, Bill

odia los dinosaurios, especialmente el de peluche que le regaló su madre, Harper Benjamin, junto al que está la casa encantada diminuta, habitada por una familia, también diminuta, y un fantasma. “Una historia [...] solo ocurre, y ocurre *cada vez*, cuando alguien la lee”; esta novela es una invitación a compartir la fascinación por la literatura. Hay mucho humor, que opera a todos los niveles, con guiño al asunto de la vivienda también: “¡Oh, un PROPIETARIO, al fin!”, dice uno de los fantasmas.

Una casa sola, novela más reciente de la escritora argentina Selva Almada, cuenta la desaparición de una familia que se esfuma de la casa en la que vive en Entre Ríos. Solo la madre de la mujer trata de averiguar qué pasó, solo ella y la casa, que es la narradora de la historia, parecen echar de menos a la familia de Lucero. La casa de la novela de Almada nos habla también del terreno en el que está, el monte, el lago o río que hay no demasiado lejos. Pensando en el mundo rural diseminado, con las gallinas detrás de la casa y sin vecinos, me acuerdo de *Mudanzas y otras novelas breves*, de Hebe Uhart, otra escritora argentina, esta ya muerta. Las novelillas ahí reunidas contaban un ascenso social que se hacía efectivo a través de mudanzas que terminaban en lo urbano.

Vuelvo a los cuentos de Eider Rodríguez, en concreto a “Corazón de pato”; allí una madre acude con su hija a cenar a la casa de una amiga de la niña. “La casa era grande y hermosa, roja y blanca, construida en un barrio nuevo de Hendaya, y le habían pintado el nombre ‘Gure nahia’ en la fachada. ‘Nuestro deseo’. Vi el morro del Tesla asomando por la puerta del garaje. Fuera también tenían un Mini verde oscuro. El suelo delante de la casa estaba pavimentado, pero habían mantenido algunos parches de tierra del antiguo jardín para que pudieran crecer tres o cuatro árboles; yo sabía nombrar dos de ellos: una camelia y una mimosa”, cuenta la narradora,

que es escritora. El marido no acude a la cena porque está en Zaragoza, ha quedado allí con una antigua amiga de la pareja para hacerle una donación de semen sin más intermediarios que el bote.

Y ahora una no novedad que está dentro de un libro que sí está entre las novedades en España: *La marca en la pared*, en Nórdica editorial, reúne unos cuantos cuentos de Virginia Woolf; unos son tempranos, otros son casi ensayos para *La señora Dalloway* —en el cuento que lleva su nombre lo que dice es “que ella misma compraría los guantes”— y en otros lo que hay es un juego con el tiempo. “Una casa encantada” es un cuento de cuatro páginas, ¡y con bastante diálogo! Es una pieza delicada y mínima pero hermosísima, que habla de cómo las casas contienen algo de la felicidad o la desdicha que en ellas sucedió. Me acuerdo siempre de una canción de El Niño Gusano: “Lo mejor de mi interior / bajo sábanas está / como en una casa / cerrada en invierno.” ~

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2025 publicó *Una inesperada ilusión* (PUZ).

ARTE

Marcel Duchamp: una bomba de tiempo

por **María Minera**

Hace unas semanas, abrió en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la más reciente retrospectiva de Marcel Duchamp, aunque no la más grande, pues hace un par de años el museo homónimo de Frankfurt presentó la revisión más exhaustiva que se ha hecho en la historia de las exposiciones integrales del trabajo del francés, que no han sido pocas. La muestra

alemana estaba compuesta por setecientas obras; la de ahora, nada más por trescientas. Una barbaridad en ambos casos, sobre todo si se piensa que la obra surgida de este cerebro fabuloso cabe, como quedó demostrado, en una pequeña maleta. ¿Cómo es posible, entonces, que los museos la multipliquen en proporciones casi milagrosas? Y, más aún, ¿cómo puede hacerse una inspección tan a fondo de su trabajo, cuando la mitad de las piezas que concibió en sus inicios ni siquiera existe? Pues se puede, y muy bien, porque hablamos del maestro del “retorno especular”, como él mismo lo llamó alguna vez; esto es, de la copia –ese original que se mira en el espejo–.

La historia es esta: Duchamp llegó muy pronto a la conclusión de que la pintura era un callejón sin salida. Sus ansias de moverse por avenidas más largas lo llevaron, así, a trabajar en un nuevo tipo de obra que pudiera sustituir exitosamente al lienzo –ciertamente un dispositivo ya para entonces usado hasta el cansancio–. Esas pesquisas desembocaron en lo que después se conoció como *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*; en realidad, un objeto muy parecido a una pintura, pero, digamos, sin ropa; es decir, sin la dureza y la irreversibilidad de un cuadro. La transparencia de los paneles de vidrio sobre los cuales pegó a los personajes de ese drama mundano, también llamado amor, y el hecho de que la obra iría separada de la pared, como una escultura de bulto, tenía la ventaja de añadir contenido inesperado a la escena –pues todo lo que pasara a su alrededor, espectadores incluidos, iba a fundirse con la imagen–. Era el encanto y, a ratos, la torpeza con que fluía la vida misma lo que a Duchamp le parecía que la pintura, incluso la más radical, como la de sus colegas cubistas, no alcanzaba realmente a poner a la vista. Y parte del problema, para él, era precisamente ese, que el lienzo le *ponía* los asuntos a la vista al espectador, que no tenía más que recibirlos pasivamente y, si acaso,

dejarse conmovir o asombrar por las cosas ahí representadas.

Pensó, entonces, que la fórmula del *Gran vidrio*, como también se le conoce, le serviría para operar en adelante como un astuto artista de lo invisible, pero no tardó en darse cuenta de que la fabricación de semejante aparato no solo era más laboriosa y tardada que la de un cuadro, sino que, encima, el resultado era mucho más frágil. En un traslado, el fruto de ocho años de trabajo quedó hecho trizas y el artista, viéndose incapaz de rehacerlo, pegó los pedazos y declaró que la telaraña accidental era precisamente lo que le hacía falta a ese “cuadro hilarante”. Todavía lo intentó con vidrios más pequeños, pero ni así. Fin del vidrismo. En el proceso de elaboración de estas piezas translúcidas había hecho, sin embargo, algo más: inventar el *ready-made*.

Ya en la vejez, el artista se mostraría sorprendido de que fuera aquella colección de humildes trebejos¹ la que hubiera calado tan hondo en el sentir general, y no *La novia desnudada*, que había sido su gran apuesta contra la pintura. Los *ready-mades* no eran para él propiamente obras, sino notas al pie del *Gran vidrio*; ejercicios para soltar la mano –no, no la mano, desde luego, la cabeza–. Y no es que no le importaran, pero no tenía caso darles el trato de “originales”, cuando a todas luces no lo eran –he ahí la cuestión–. Las consecuencias definitivas e ineludibles del *ready-made* se hicieron, no obstante, a tal punto evidentes décadas más tarde que Duchamp terminaría por aceptar, según dijo, que “el concepto del *ready-made*” era probablemente “la idea en solitario más importante surgida” de su trabajo.²

1 Rueda de bicicleta montada en un banco, portabotellas de metal (un bicho fantástico de muchas patas), pala de nieve, peine, dos percheros, funda para máquina de escribir, botella de perfume, postal de la Mona Lisa, ampollita de vidrio y, por supuesto, urinario de porcelana.

2 Según confesó a Katharine Kuh en los años sesenta.

Y lo fue, por el modo –con la sencillez y la contundencia de una elegante demostración matemática– en que ayudó al artista a darle “un puntapié”, en palabras de Octavio Paz, a la obra de arte “sentada en su pedestal de adjetivos”.³ El *ready-made* fue el instrumento filoso –e indudablemente filosófico– que escogió para contrariar, una a una, las convenciones más aparentemente inapelables del arte; por ejemplo, aquella, bastante primaria, que dicta que las obras de arte deben ser fácilmente identificables como tales y no llamar a confusión: porque están pintadas y enmarcadas y colgadas, dignamente, en la pared, y no, digamos, tiradas en el piso o colgadas del techo.⁴ Así fue sometiendo a examen a muchas de estas ideas preconcebidas: las modificó, las disfrazó, las ridiculizó, las echó por la borda. Y al final vio muy claramente lo que quería ver: que, en efecto, era posible hacer arte sin ese pesado equipaje, que no era más que el cascarón, la envoltura de algo sobre lo que todavía quedaba mucho por decir. La diferencia entre el *ready-made* y el antiarte –por ejemplo, los tanteos nihilistas del dadaísmo– reside en que el primero sigue teniendo tratos con el arte, aunque sea desde el alejamiento y la extrañeza. El *ready-made* coquetea con la posibilidad de salirse de la órbita del arte, pero no lo hace, se queda allí, en el margen, minando poco a poco su existencia impertérrita.

3 *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Era, 2008, p. 31.

4 He aquí el origen de dos *ready-made*: uno, *Trebuchet* (trampa), que consistía en un perchero de tres picos dejado despreocupadamente en el suelo, como vulgar trampa para ratones. En este caso, la convención atacada está sobreentendida: las obras no deben obstaculizar el paso de los espectadores. El otro es *Escultura de viaje*: una pieza blanda para armar en los hoteles, usando la gorra del baño, hecha jirones, para formar un tejido que luego puede ser colgado de la lámpara o la puerta. De las obras se espera, no obstante, que tengan buenos modales y no anden destruyendo propiedad ajena.

Las vidas de Carmen Martín Gaité

por Elisa Martínez Salazar

Con el *ready-made*, Duchamp se fue al extremo opuesto del dificultoso *Gran vidrio*: el de hacer arte, pero sin las implicaciones engorrosas de la obra; sin el *opus*, pues, que en su origen entraña la idea de esfuerzo, de trabajo, algo que Duchamp despreciaba. O, cuando menos, sin recurrir a la albañilería pesada de la representación pictórica —el aparato retiniano por excelencia—. Lo que buscaba con ello era una vía para llegar al arte valiéndose, ya no de los artilugios de la obra, sino de cualquier elemento, instancia u objeto que en cierto momento pudiera contenerlo, aun de manera imperfecta o fugaz. Y, para su sorpresa, esos trastos cotidianos, que tenía dispersos por su estudio,⁵ fueron el caballito de Troya con el que pudo demoler los cimientos de la producción artística occidental.

Los primeros *ready-mades* se perdieron cuando el artista se mudó a los Estados Unidos y su hermana decidió limpiar el departamento y deshacerse de tanto cachivache polvoriento. Adiós a la rueda de bicicleta, el portabotellas, la escultura de viaje, la pala y demás. Un par de años después, debut y despedida del urinario, el día en que Duchamp quiso exhibirlo para probar que incluso sus colegas más avanzados⁶ eran incapaces de desprenderse de sus pequeñas certidumbres acerca de la naturaleza del arte y que acabarían, como de hecho sucedió, repudiando —por razones más morales que estéticas— el objeto que a todas luces iba a herir sus susceptibilidades. Y claro que mordieron el metafísico anzuelo. Ni por aquí se les pasó que ese fuera precisamente el propósito: incomodarlos a ellos y a la idea misma de obra

5 Para observar cómo se comportaban en presencia de la gente que venía a visitarlo, la misma que, claro, tendía simplemente a pensar que se trataba del desorden natural del departamento de un joven soltero, aunque, en realidad, fueran las piezas que hoy vemos en los museos.

6 La exposición era la de la llamada Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, en cuyo comité estaban muchos amigos de Duchamp, que se decían radicales.

de arte. Desde luego que un urinario quedaba raro en una sala de exhibición de 1917, pero la *Fuente* de Duchamp ya tampoco podía regresar a su lugar en el baño, había cruzado un umbral irrevocable, que extendía sus posibilidades, literalmente, hasta el infinito. Aquella era una obra-bisagra, que abría y cerraba mundos: el del arte y el de afuera, el del original y su copia, el de los juicios estéticos y el de la mera percepción.

El sistema del arte fue dando de sí lentamente y, llegados los años cincuenta, la mesa estaba puesta para encumbrar al *ready-made*. Es como si Duchamp hubiera puesto una bomba programada para estallar en el futuro. Tic, tac, tic, tac. Porque hay que decir que no se trató de una revolución silenciosa. Más bien, un tremendo crac. Para ese momento, sin embargo, los objetos clave ya no existían. Comenzaron, así, los trabajos de ampliación de las unidades.

A partir de entonces, Duchamp se dedicó a desandar sus pasos en busca de los artefactos extraviados. Empezando por el urinario. En 1950, para la exposición *Challenge and defy: Extreme examples by xx century artists, French & American*,⁷ autorizó al galerista Sidney Janis a comprar uno de segunda mano, al que añadió la ya legendaria inscripción original: “R. Mutt 1917.” Y de ahí ya no paró: uno a uno, los volvió a comprar, los rehízo, dejó que otros los rehicieran, los volvió grabados, les cambió la escala, los metió a una maleta y, así empacados, llegan hoy, para que los museos los desplieguen, en su multiplicidad asombrosa, como piezas arqueológicas que nos explican de dónde venimos, pero nunca a dónde vamos; pues esa, como él sabía mejor que nadie, es la gracia misteriosa del arte. ~

MARÍA MINERA es crítica de arte.

7 Algo así como *Desafío y transgresión: ejemplos extremos de artistas del siglo xx, franceses y estadounidenses*.

El pasado 8 de diciembre se cumplían cien años del nacimiento en Salamanca de una figura imprescindible de las letras españolas de la segunda mitad del siglo xx: Carmen Martín Gaité. Fue una escritora de vocación en sentido amplio: aunque es recordada, ante todo, por novelas como *Entre visillos* (Premio Nadal 1957), *El cuarto de atrás* (Premio Nacional de Narrativa 1978) o *Caperucita en Manhattan* (1990), no son nada desdeñables sus cuentos y poemas. Ejerció también la crítica literaria, la traducción y un cultivo muy personal del ensayo, género que abarca, pese a la impresión que suele tenerse, la parte más amplia de su producción escrita. Recordemos, en este sentido, sus análisis sobre el galanteo (*Usos amorosos del dieciocho en España* y *Usos amorosos de la postguerra española*), *El proceso de Macanaz* (resultado de otra de sus investigaciones históricas) y obras tan estimulantes como *La búsqueda de interlocutor*, *El cuento de nunca acabar* y *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, así como la semblanza generacional que dedicó a su amigo Ignacio Aldecoa, *Esperando el porvenir*. Pero esto no es todo: fue una hábil conferenciante, publicó artículos de opinión, escribió alguna pieza teatral y redactó guiones, entre ellos, los de las series televisivas *Teresa de Jesús* y *Celia*. De manera póstuma se dieron a conocer, además, sus cuadernos personales (los llamados *Cuadernos de todo*) y sus *collages*.

Uno de los impulsores de la celebración de este centenario es José Teruel, profesor honorario de literatura española de la Universidad

Autónoma de Madrid, que conoce profunda y extensamente la producción literaria de la autora. Coordinó su obra crítica completa en siete volúmenes (2008-2019), editó *El cuarto de atrás* para Cátedra y ha compilado distintas colecciones de sus textos, ya sean artículos (*Tirando del hilo*), relatos (*Todos los cuentos*), poemas (*A rachas*), conferencias (*De viva voz*), cartas (su correspondencia con Juan Benet) o una selección miscelánea (*Páginas escogidas*), además de haber reunido dos escritos no muy difundidos bajo el título *De hija a madre, de madre a hija*.

Junto a otras tareas relacionadas con el centenario, Teruel ha comisariado la muy recomendable exposición que puede visitarse en la Biblioteca Nacional de España hasta el próximo 17 de mayo, como culminación de meses de homenaje, puesta en valor y resignificación de Carmen Martín Gaité. Con el fin de ampliar la imagen de la escritora, a menudo reducida a la de exitosa novelista, Teruel viene reivindicando su condición de polifacética mujer de letras, entre otros medios, a través de esta muestra —que cuenta con su correspondiente y estimable catálogo—, del congreso que codirigió junto a María Isabel Toro, celebrado en Salamanca el pasado mes de octubre, y de su documentada biografía, distinguida con el Premio Comillas.

Dado el perfil académico y filológico del autor, no es de extrañar el papel protagónico que en *Carmen Martín Gaité: una biografía* (Tusquets, 2025) desempeña la producción intelectual de la escritora, como parte fundamental de su vida y en diálogo con ella. Sin caer en una identificación acrítica entre vida y creación, Teruel considera la confluencia de ficción y escritura del yo la “clave de bóveda” de toda la literatura martingaitiana y reconoce como dominante en el libro que le dedica el “análisis literario de base biográfica en régimen de ida y vuelta, entre vida y texto”. De este modo, se enlazan en su relato la



biografía íntima, la construcción de la imagen pública de la autora y la exégesis de su obra.

El biógrafo es consciente de que adopta su enfoque desde su particular posición y relación con la biografiada, a la que conoció personalmente sin llegar a tener con ella un vínculo estrecho: “Mi trato con la escritora fue esencialmente con su obra.” De ahí que no nos presente la biografía de Carmen Martín Gaité, sino una biografía, sin dar por agotado el cuento de su vida. Y es que, como puede leerse en la novela *La reina de las nieves*, es inútil intentar contar las historias completas, “porque nunca lo están, ni siquiera para el que las ha vivido”.

El interés de Teruel por lo literario, unido a su propio carácter discreto y, tal vez, a su condición de biógrafo autorizado —la propuesta de elaborar una biografía de Martín Gaité partió en su día de su hermana Ana María—, le impide incurrir en el chismorreo, ni siquiera en episodios

JOSÉ TERUEL
CARMEN MARTÍN GAITE. UNA BIOGRAFÍA
Barcelona, Tusquets, 2025, 520 pp.

tan tentadores como la vida sentimental de la protagonista o el drama de la muerte de sus dos hijos. Así, por ejemplo, ante la nómina de nombres recurrentes en las páginas de los cuadernos privados de Gaité, afirma: “Nunca supe si fueron amistades amorosas o sobrepasaron esta concepción de la amistad, tampoco me parece importante.” Aunque la curiosidad lectora se vea en parte frustrada, se agradece el rigor de la biografía: la diferenciación entre hechos y suposiciones u opiniones, el espíritu crítico incluso ante los testimonios de la propia biografiada y la referencia a las fuentes (fundamentalmente, los rastros dejados por la autora en sus obras, cartas, cuadernos personales y agendas, sumados a las conversaciones del investigador con personajes de su vida).

Pasan ante nuestros ojos los antecedentes familiares de Carmiña, sus años de formación en Salamanca, su traslado a Madrid, su matrimonio y separación de Rafael Sánchez Ferlosio, la relación con su hija y el mazazo de su pérdida, sus estancias en Estados Unidos, su final reconocimiento en lo que llamaba “la edad de merecer”, su enfermedad y su muerte. Pero, pese a que asistimos al desarrollo de una vida en un marco cronológico, el relato no sigue estrictamente el orden temporal de los acontecimientos. Hay idas y venidas, como tirando de los distintos hilos que se van presentando, acudiendo al pasado y al futuro para esclarecerlos o completarlos. El propio Teruel advierte que los proyectos de Gaité “se cruzan e interfieren, por eso trazar una periodización en su vida y obra es a veces una tarea más inútil que compleja”. Más allá del devenir temporal, es cierto dualismo el que, a su juicio, articuló la vida y la obra de Martín Gaité: la atracción y, a la vez, el miedo hacia el caos, la convivencia en ella de un lado *payo* y disciplinado (derivado de su origen provinciano y burgués) y un lado *gitano*, libre, a la hora de experimentar la existencia y la escritura.

Uno de los méritos de la edición de esta biografía es la inclusión de fotografías de distintas épocas, que permiten representarse a la escritora a lo vivo. Cierto es que, en la versión impresa, habría facilitado la lectura la ubicación a pie de página de las notas, en lugar de al final del libro. También se habría agradecido la presencia de un índice onomástico, al tratarse de una obra de referencia a la que volver, que recompone una vida conectada con muchos otros personajes de la historia cultural de este país.

Una vida –y una obra– ejemplares en muchos sentidos. Su biógrafo destaca dos: por un lado, su papel de

testigo y legataria de la llamada generación de los cincuenta y, por otro, el recorrido de autoafirmación de su propia poética –arraigada en la oralidad, comunicativa y afectiva–, frente a los dos grandes iconos literarios masculinos que fueron Ferlosio y Benet. Mujer adelantada a su tiempo, tuvo que lidiar con los prejuicios machistas en su valoración como escritora. Se mostró ejemplar, además, en sus prioridades: a día de hoy, sigue resultando admirable su reiterada negativa a ingresar en la Real Academia Española, para mantener su independencia frente a la cultura oficial y reservar su tiempo a la creación literaria.

Una de las facetas de su “existencia compleja y polivalente” –como la definió Luis Martín-Santos– fue la crítica de libros, que, según Martín Gaité, “no es nada si no estimula, aficiona e invita a leer”. Ojalá esta reseña sirva para incitar a la lectura no solo de su interesante biografía, sino también del conjunto de su obra poliédrica, en la que transpira su propia vida. Y es que, más de un cuarto de siglo después de su muerte, su cuento aún no se ha acabado. A través de sus palabras nos sigue interpellando, como buscando interlocutor, como hiciera con ella su “muerto” Macanaz. O tal vez sea nuestra época desquiciada la que ande huérfana de voces como la suya, honesta, transparente y dialogante. Ella es la prueba de que la sencillez, el desenfado y la cercanía no están reñidos con la calidad, el rigor, la complejidad ni la profundidad. Y era muy consciente de que la literatura, como la vida, es un asunto solitario pero a la vez comunicativo, que requiere del otro. Volvamos a abrir sus libros en estos tiempos tan sordos al diálogo, tan necesitados de que nos siga contando su cuento de nunca acabar. ~

ELISA MARTÍNEZ SALAZAR es profesora del área de filología alemana en la Universidad de Zaragoza. Es coautora junto a Julieta Yelin de *Kafka en las dos orillas* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013).

Dos dimensiones

por **Mariano Gistáin**

Los monjes no podían salir del recinto o de este folio.

Según las instrucciones, para que hubiera vida bastaba con que los elementos –rayas, puntos, manchas–, mantuvieran una cierta disposición.

Los santones indicaban por señas que no podían salir pero las tapias del antiguo convento, excepto algunos trozos que simulaban muralla, eran abstractas. Llegó a pensar que los propios monjes tenían algún impedimento neuronal para salir, porque las gallinas iban y venían por todo.

También podía deberse a que había comprado un rotulador o bolígrafo que siendo de punta muy fina se deslizaba sin sentir y la tinta fluía casi sola; había que tener cuidado de no apoyar el boli en un punto o una letra porque se impregnaba el papel y los monjes desaparecían, quizá porque ante las manchas fortuitas se ponían de perfil.

También había visto a algunos acólitos ensayar romerías o recreaciones efímeras, pues los fámulos franqueaban los límites imaginarios con la misma libertad que las gallinas.

Pensó que, si aceptaba el mundo plano y se entregaba sin prejuicios a las dos dimensiones los santones, perderían el miedo al bulto y podría departir con ellos.

Una ecuación predice que si en una capa muy fina de grafeno se giran los átomos 0,1º surge un material con tantas propiedades que parece milagroso. Esto le inyectaba ánimos para sacudirse los prejuicios y hábitos de las tres dimensiones, que no era fácil. Y así fue. Ellos enseguida percibieron el cambio y acertaron a salir del recinto, lo que propició un tímido encuentro (aunque persistía la sensación de vivir en un párrafo del libro *Metazoa*.



Presencias faunísticas, de Francisco Ferrer Lerín).

Al acercarse veo que son presencias altísimas y tan delgadas que parece que las sostiene la túnica, apenas un aura traslúcida bajo la que no se aprecia el cuerpo. Y flotan o levitan, aunque aquí eso sería irrelevante, porque al no haber altura no habría gravedad. Esto es lo que dicen estas bellísimas criaturas angélicas [resumen editado]:

—Somos personajes a medio hacer de una novela que nunca pasa de las primeras páginas; es un limbo que al principio se nos hacía insufrible, pero al que, con el tiempo, nos hemos acostumbrado.

—¿Pero aquí hay tiempo?

—Haya o no haya intentamos aproximar nuestro mundo al suyo para entendernos. En nuestros buenos momentos solo había eternidad.

—Y esa levedad... es como si flotaran.

—Fuimos personas normales hasta que nos captaron para una comunidad en la que, a fuerza de eliminar los deseos, la alimentación y otras muchas costumbres de la especie, alcanzamos cierta ingravidez que las gentes del entorno y el servicio aceptaban como una forma de santidad o, al menos, de elevación espiritual... Al aburrirse los mecenas, todo se deterioró y nos destinaron a animar festividades... y como atracción de feria.

—Vaya, lo siento.

—No, si estuvo bien, aunque ahora estamos algo perdidas.

—¿Por qué?

—En esos oficios mundanos cedimos al cuerpo y perdimos la fuerza interior, el halo.

—No lo parece.

—Si nos hubiera visto antes...

—Y esas túnicas...

—Vienen de la artista bohemia y cuidadora de gatos Julieta Always, que al parecer nació con el velo, la bolsa amniótica, que en aquel tiempo se consideraba un buen presagio.

—¿Julieta...?

—Always. Puede leer su vida en el libro *Julia Aguilar, Always (1899-1979). Rebelde y artista*, de Antonio Abarca Anoro y Antonio Buil Sillés, publicado en Barbastro en 2014, y reeditado en 2026, ambos con reproducciones en color de muchos de sus cuadros.

—Always...

—Julieta estuvo en París y cuando volvió a Barbastro vivió en el palacio de los hermanos Argensola, que luego fue derribado. En uno de sus cuadros aparece el gurú norteamericano Krishna Venta con el que la artista, según decía, tuvo buena relación, y al que llamaba “mi Krisnita”; lo pintó en compañía de los toreros Joselito y Antonio Bienvenida, y con el barman Pedro Chicote, al que también frecuentó Julieta en Madrid.

—¿Y esto qué tiene que ver con ustedes?

—Deducimos, por los papeles que hemos podido consultar, que son los mismos en los que departimos ahora con usted, que el gurú

Krishna Venta, *Krisnita*, cuyo nombre era Francis Herman Pencovic (1911-1958), y que fundó una secta religiosa en California, fue el que propició, ya desde otra dimensión, nuestra cofradía y nos puso en marcha. Las túnicas por las que pregunta usted serían el velo que trajo Julieta al nacer.

—¿El velo de una recién nacida ha dado para tantas túnicas?

—El velo de Julieta Always nunca se agota, es el velo de Isis, ¿entiende?

—Ya, ya.

—Julieta, que se bañaba desnuda en el río Vero en los años cuarenta, vivió sin recursos, repartía periódicos y dulzura, y siempre iba con sus gatos... era una mujer muy espiritual, y está a menudo en nosotras.

—Y dice que ustedes son personajes a medio hacer...

—Cuando se alcanza una mínima conciencia, que nosotras tuvimos y ya casi hemos perdido, se ve que todos podemos compartir ese estado, ya sea en dos, en tres o en otras dimensiones. Como ve, una vez que se admite la variedad, somos compatibles... incluso, diría, intercambiables... De hecho, usted se ha vuelto plana para hablar con nosotras. El texto y los números, son 2D.

—¿Y podré volver a ser de bulto redondo?

—Le sugerimos que lea el artículo de Ángel Luis Fernández Recuero en *Jot Down* titulado “La campana de Dios es un operador hermítico”, está en la web.

—Disculpe, usted me recuerda a David Bowie...

—Soy David Bowie... lea el librito de David Francisco *David Bowie y el espíritu oculto*.

—Gracias, ¿nos veremos?

—Siempre. ~

MARIANO GISTAÍN es escritor. Lleva la web gistain.net y el blog *Veinte segundos en 20 minutos*. En 2024 publicó *Nadie y Nada* (Prames).