GRANTA

EN ESPAÑOL. NUEVA ÉPOCA | 3

Outsider

SVETLANA ALEKSIÉVICH
HANAN AL-SHAYKH
JON LEE ANDERSON
JAVIER CERCAS
ANTHONY DOERR
TERESITA FERNÁNDEZ
RODRIGO FRESÁN
ANDRÉS IBÁÑEZ
TEDI LÓPEZ MILLS
POLA OLOIXARAC
CYNTHIA OZICK
REINALDO ARENAS

GRANTA

EN ESPAÑOL. NUEVA ÉPOCA | 3

OUTSIDER

GRANTA

EN ESPAÑOL
Av. Diagonal 361, 2.º 1.ª 08037 Barcelona, España
www.galaxiagutenberg.com/granta | info@granta.com.es

NÚMERO 16: OTOÑO 2015

NUEVA ÉPOCA 3

PUBLISHER	Joan Tarrida
DIRECCIÓN	Valerie Miles y Aurelio Major
REDACCIÓN	Lidia Rey
COMUNICACIÓN	Disueño Comunicación, S.L.
PORTADA	© Teresita Fernández. *Night Writing* (Beau Sancy), 2011. 127 x 102 cm. Pasta de papel teñida y moldeada a mano con impresión de tinta UV y espejo
ASESORÍA DE DISEÑO	Estela Robles

GRANTA EN INGLÉS

PUBLISHER Y DIRECTORA	Sigrid Rausing
JEFA DE REDACCIÓN	Rosalind Porter

www.granta.com

GRANTA BRASIL: www.objetiva.com.br | GRANTA ITALIA: www.grantaitalia.it

GRANTA BULGARIA: www.granta.bg | GRANTA NORUEGA: www.gyldendal.no

GRANTA SUECIA: www.albertbonniersforlag.se

GRANTA TURQUÍA: www.grantaturkiye.com | GRANTA CHINA: www.99read.com

GRANTA PORTUGAL: www.tintadachina.pt | GRANTA FINLANDIA: www.grantafinland.fi

GRANTA ISRAEL: www.grantaisrael.com

Primera edición: noviembre de 2015

© Galaxia Gutenberg, S.L., 2015

Depósito legal: 49. 2004
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16495-35-1
Fotocomposición: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona

Printed in Spain – Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, además de las excepciones previstas por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o digitalizar fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Este número de *Granta* en español se ha realizado gracias a la colaboración de Fundación Aquae

AQUAE FUNDACIÓN

ÍNDICE

5 **Prólogo**

9 **Escritura nocturna**
Teresita Fernández

19 **Esa cosa con plumas que se posa en el alma**
Anthony Doerr

33 **Pink**
Tomoyuki Hoshino

57 **Donde comenzó la Guerra Mundial**
Joseph Roth

61 **Tres cuentos**
Andrés Ibáñez

69 **Un outsider en el gran lago**
Alonso Cueto

75 **«Gracias, Allah, por las mafias»**
Pilar Cebrián

83 **El amor por este mundo es el principio de todo pecado**
Hanan al-Shaykh

95 **Una sibila hebrea**
Cynthia Ozick

119 **Una correspondencia**
Janet Malcolm y Marta Werner

137 **Los muchachos de zinc**
Svetlana Aleksiévich

157 **La literatura del desarraigo**
Una entrevista con Reinaldo Arenas
Ann Tashi Slater

171 **Instantánea**
Paloma Robles

185 **El Papa de América Latina**
Jon Lee Anderson

191 **Septiembre, Buenos Aires**
Pola Oloixarac

201 **Onetti como big bang,** o apuntes para olvidarse del Boom (al menos por un rato, ¿sí?)
Rodrigo Fresán

213 **La invención de un diario**
Tedi López Mills

229 **El punto ciego**
Javier Cercas

251 **Colaboradores**

Prólogo

En el célebre capítulo cuatro de *Rayuela* de Julio Cortázar, Oliveira y la Maga son miembros del Club de la Serpiente, y la Maga es objeto de mofa cuando le intentan explicar sin mucha suerte la filosofía Zen o los rudimentos de la metafísica. «No aprendas datos idiotas –dice–, ¿por qué te vas a poner anteojos si no los necesitás?» Sin embargo, se trata de la Maga (de nombre Lucía, iluminada) que recogió una hoja de la vereda y «se la paseaba por la palma de la mano, la acostaba de espaldas o boca abajo, la peinaba, terminaba por quitarle la pulpa y dejar al descubierto las nervaduras, un delicado fantasma verde se iba dibujando contra su piel».

A pesar de las teorías que Oliveira y sus amigos proferían, es ella la del acto poético, la que tiene acceso visionario a las tierras recónditas de la experiencia primordial como un relámpago de la verdad: todos somos esqueletos parlantes. Con un gesto grácil y caprichoso ilustra su discurso. La Maga está fuera del mundo analítico y sistemático del Oliveira y el Club, al igual que ellos son ajenos al suyo. Para Jung el impulso poético rasga el velo del orden del mundo, nos asoma al caos y al abismo. Al espacio incipiente de la expresión humana, no medible ni visible, pero que nos remonta a lo ancestral, al comienzo de las cosas antes del hombre y a las generaciones no nacidas todavía. El escritor, el artista, rasga ese velo, se adentra en los agitados rizomas, y suelta el ancla.

El tercer número de la nueva época de *Granta*, el decimosexto de su edición española, se titula *Outsider*. En el diccionario Webster el outsider es «la persona o cosa fuera de los confines, de los límites: una persona que no pertenece a un grupo particular, a un conjunto, a un

partido, etc. La sociedad suele considerar outsider al artista». La palabra inglesa tiene matices difíciles de traducir a este idioma, carece de las connotaciones contenciosas en español –renegado, apóstata– o negativas –marginal, periférico– o meramente ajenas –extranjero, forastero. Puede ser un visionario en algunos casos, pero no en todos.

La personalidad del artista outsider es heroica, ajena a su tiempo, en los márgenes, cuya respuesta es cultural y no política. Desdeñosa de las relaciones que impone el statu quo y la hegemonía, su intensa exploración interior pone en entredicho los valores de su tiempo mientras los demás siguen la corriente predominante. El outsider ve sin necesidad de anteojos y prefiere decir no, negarse a la participación impuesta. De Melville a Faulkner, de Dickinson a Lispector, de Cabrera Infante a Onetti, de Bolaño a Chirbes o Vila-Matas, el outsider dibuja un mapa de la trascendencia, vive en los extremos de la experiencia, dedicado plenamente a su obra. Con harta frecuencia muere por lo tanto sin reconocimiento o seguido por un «culto» de seguidores hasta que es descubierto por otra generación venidera.

El outsider a menudo es un híbrido de clase, etnicidad, religión, orientación sexual y nacionalidad, de exilio interior y exterior: como nos recuerda Adorno, no es ético vivir cómodamente en la propia casa. La medievalista Victoria Cirlot escribe que «en la Edad Media los ilustradores de los manuscritos encontraron en los márgenes del folio el espacio de la libertad. Era en los márgenes donde las líneas fluían gozosas para generar formas híbridas, monstruosas, ajenas a las imposiciones iconográficas constreñidas en los marcos». El outsider es el rey tuerto en el país de los ciegos, como un espectro de Borges cuyo fantasma pulula por estas páginas. Los outsiders ponen el lenguaje en tensión, el sentido se vuelve ambiguo, portátil, errante, provisional: la verdad de un mundo de migraciones.

En sus memorias Nabokov se refiere a la vida como una espiral de color en una pequeña esfera de vidrio. La espiral es un círculo liberado, desarrollado. La imagen le recordaba su niñez, cuando daba vueltas alrededor de un árbol. Este número pretende cercar al outsider, pero no dentro de un círculo vicioso. Al comienzo, la escultora

Teresita Fernández, una de cuyas obras ilustra la portada, se refiere en «Escritura nocturna» a «la poética del tacto y la discrepancia entre la superficie del braille y el mundo intangible que hay debajo, la fuga de un mundo que está en la cabeza del ciego cuando lee y la imagen que los videntes experimentamos». Dos ámbitos yuxtapuestos, como el de la Maga y Oliveira, pero ajenos entre sí. El número cierra con una lúcida conferencia de Javier Cercas dictada en Oxford, «El punto ciego», en la que analiza a outsiders como Melville o Lampedusa y propone un «minúsculo lugar a través del cual, en teoría, el lector no ve nada, pero a través del cual la novela ve, ese silencio a través del cual la novela es elocuente, la oscuridad a través de la cual la novela ilumina».

El tercer punto, pues éste es al cabo el tercer número, que despliega el círculo como espiral, se ofrece en la sección central en la que se hibridan las formas: el ensayo y el diario como poesía, la historia como verdad, el collage. El torbellino se apodera de todo a su alcance, las palabras se repiten de un texto a otro como símbolos, virando como las aves, girando como peces, con el tiempo, creando algo nuevo. Los relatos expresan lo que no se puede medir, pero se conoce. De día creemos en el orden, el cálculo, de noche la idea del caos nos asusta, brotan los sueños, los monstruos acechan, los extranjeros vienen a por lo nuestro. Un invidente mira las estrellas en una imagen nocturna tocándolas, el texto como las estrellas, como una cartografía de una mente. Los binarios se vuelven geometría y se empiezan a mover, a girar, como en el tercer cuento de este número, «Pink» de Tomoyuki Hoshino. Emerson llama esa poza oculta de la experiencia humana compartida la Superalma; Jove guiña a Jove tras nuestras conversaciones diarias con los amigos, los vecinos, la familia, los extranjeros. Jung se refiere a ello como el «inconsciente colectivo», que se revela a través de nuestros sueños, mitos, religiones y artes. «Sólo cuando encontramos la línea que vincula a lo nuevo, saltando años y siglos, tenemos capacidad para reconocer», escribe Cirlot. Proponemos al lector que gire mientras lee.

Valerie Miles

TE ENSEÑAMOS
CÓMO LO HACEMOS



MÁSTER LA FÁBRICA:

DIRECTOR DE PROYECTOS CULTURALES

QUINTA EDICIÓN diciembre 15 / mayo 16

SEXTA EDICIÓN. FIN DE SEMANA diciembre 15 / junio 16

LA FABRICA 20 AÑOS

INFORMACIÓN: lafabrica.com/formacion

ESCRITURA NOCTURNA

Teresita Fernández

Para J. S.

1. Parpadear es hacer una pausa

Cuando Napoleón Bonaparte hizo un llamamiento para dar con un código secreto que sus soldados pudieran utilizar para comunicarse de noche (en silencio y sin luz), Charles Barbier de la Serre, capitán del ejército francés, inventó la *«écriture nocturne»* o «escritura nocturna». Barbier, que pretendía eliminar la necesidad tanto de sonido como de luz para enviar mensajes por la noche en el campo de batalla, ideó una cuadrícula de cartón de seis por seis casillas con una serie de puntos que se correspondían con las letras y los sonidos del alfabeto francés. Los soldados podían pasar los dedos por los puntos en relieve para comunicarse en la oscuridad. El sistema, difícil de aprender y poco eficaz, podía llegar a requerir doce puntos para representar un solo símbolo/sonido, y las fuerzas armadas lo rechazaron rápidamente.

Al cabo de unos años, el Real Instituto para Jóvenes Ciegos invitó a Barbier a presentar su idea a un grupo de alumnos, entre los que fue bien recibida de inmediato, ya que los puntos les parecían mucho más manejables que el sistema convencional de letras latinas en relieve, con la complejidad de sus curvas y sus rectas. A un alumno en concreto, un niño ciego de doce años llamado Louis Braille, se le ocurrieron algunas sugerencias para mejorar el método de Barbier reduciendo la cantidad de puntos, de doce en seis filas a seis en

tres filas, de modo que la yema del dedo humano pudiera percibir todo el carácter de una sola vez, lo que permitía pasar con agilidad de un símbolo (o «celda») a otro. Aunque Barbier no se mostró muy receptivo a esas propuestas, lo cierto es que la versión perfeccionada de su idea original fue la que acabó revolucionando el sistema de lectura para los ciegos, lo que más adelante se conocería como «braille».

2. Incondicional

Yo escribía silencios, noches, tomaba nota de lo inexpresable.
Rimbaud

El recuerdo casi nunca se manifiesta como una escena general, sino como una serie de detalles sensoriales. Barthes habla del *«punctum»* fotográfico, el pequeño detalle que surge de una imagen como una flecha y se nos «clava». Al igual que una imagen hablada, una palabra es persuasiva. Visual cuando se escribe y sonora cuando se dice, una palabra determinada penetra en el oyente cuando toca un punto sensible. Establece una conexión subjetiva entre el hablante y el receptor, un dialecto privado.

Como el dibujo, la escritura es de una intimidad inequívoca. Es la expresión más inmediata entre la imaginación y la realidad silenciosa, un vínculo frágil que revela lo que hay de privado en un gesto de marca o de palabra. Aunque las palabras puedan parecer sólidas, la pausa entre palabras es siempre exquisita, rebosa resonancia. Todo acto de espera se carga con la promesa de que lo siga algo excepcional; un momento vacío no tiene más remedio que crecer. Una buena pausa, da igual que dure unos cuantos segundos o unas cuantas líneas, o unos cuantos meses, es contundente. El ritmo, al parecer, lo es todo. ¿Y si creo un lenguaje de pausas? Al oscurecer las palabras, al disolverlas sólo un poquito, podría dedicarme a una especie de alquimia de la escritura, a un código confidencial.

3.

Todo lo cercano se aleja.
Goethe

Siempre me ha fascinado la conexión entre lo visual y lo táctil, lo que Juhani Pallasmaa llama con tanta elocuencia «los ojos de la piel». ¿Qué quiere decir, exactamente, ser ciego? ¿Y cómo entronca con la vista el sentido del tacto, el más primario y el que antes desarrollamos? Borges hablaba de su «modesta ceguera», de que veía colores, pero no las tinieblas que se vinculan a la pérdida de la visión:

> La gente se imagina al ciego encerrado en un mundo negro. [...] Uno de los colores que los ciegos (o en todo caso este ciego) extrañan es el negro; otro, el rojo. «*Le rouge et le noir*» son los colores que nos faltan. A mí, que tenía la costumbre de dormir en plena oscuridad, me molestó durante mucho tiempo tener que dormir en este mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego. […] El mundo del ciego no es la noche que la gente supone.

Si reconsideramos la ceguera como una variedad infinita de los niveles de la vista, resulta fácil ampliarla a otros tipos de visión restringida o aumentada: ocultar, camuflar, tapar, atisbar, escudriñar, retirar, escrutar, observar, divisar, ojear, destellar, enmascarar, proyectar, evitar, disimular, enterrar, enfundar y eclipsar. Todos esos verbos sugieren una «falta de visión» menos conectada con la función física del ojo y más íntimamente relacionada con las demás formas de visualizar algo: soñar, pensar e imaginar. Intuitivamente, cerramos los ojos tanto para recordar como para olvidar.

Mirar, ver, contemplar, observar... siempre implica una distancia entre el sujeto y el objeto, mientras que tocar siempre implica una proximidad tangible. ¿Qué sucede, pues, cuando soñamos? Al entablar ese diálogo interno y sumamente íntimo que conforma la imaginación involuntaria, tenemos la sensación de que lo muy próximo y

lo muy lejano se convierten en una misma cosa. El acto del sueño, tan personal y tan inalterado, se convierte a la vez en una especie de sensación táctil, palpable a larga distancia, y en una acción visual íntima a corta distancia. Es casi como si, de algún modo, avanzáramos instintivamente palpando las pistas visuales. Al referirse a la lenta evolución de su propia ceguera, Borges dijo que era más un don que «una total desventura»:

> Debe ser un instrumento más entre los muchos, tan extraños, que el destino o el azar nos deparan.

4. Escrito en el firmamento

El concepto del destino, de la suerte, gira en torno a la premisa de que existe un orden natural fijo en el cosmos, con una secuencia concreta de acontecimientos que está predeterminada. Universalmente, los seres humanos siempre han mirado al cielo en busca de información. Como una enorme valla publicitaria, el firmamento nocturno siempre se ha «leído» y escrutado para encontrar una revelación, una dirección, una orientación.

La práctica de buscar un sentido a los fenómenos celestiales está enraizada en el lenguaje moderno, con muchas palabras derivadas de términos de la astronomía antigua. «Desastre» se formó a partir del prefijo peyorativo latino *«dis-»* y de *«astrum»*, con el sentido de «mala estrella». En inglés, Shakespeare acuñó *«disaster»* a principios del siglo XVII en *El rey Lear*, donde significaba «adverso para las propias estrellas». El verbo *«considerar»* viene del latín «considerare», que significa «observar, examinar». *«Com-»* quiere decir «con», y *«sideris»*, «constelación». Originalmente, su sentido era «considerar las estrellas».

Cuando decimos, por ejemplo, que una pareja tiene «mala estrella», cuando hablamos de «amantes desdichados», la idea subyacente es que una conexión desventurada entre dos personas es inevitable y

reconocible al instante, aunque de todos modos se ve afectada por fuerzas externas. Hay un sentido subyacente, una mitología personal, que subraya esa concepción de que las cosas están predeterminadas a gran escala. Inconscientemente, tenemos también tendencia a pensar que los golpes de suerte tienen orígenes cósmicos, y a relacionar el sentido de la oportunidad y la sincronicidad con la «alineación» de las estrellas o con algo extraordinario que sucede por «el influjo de la luna».

5. Uno entre un millón

Que se produzca un choque parece casi un milagro. De acuerdo con la sincronicidad, es poco probable que dos hechos sin relación ocurran simultáneamente por casualidad, sino que más bien debe de haber un motivo. Jung lo denominó «coincidencia significativa».

En aviación, la teoría del gran cielo sostiene que hay poquísimas probabilidades de que dos cuerpos en vuelo cualesquiera acaben chocando, dada la inmensidad del espacio abierto con respecto a ellos. Cuando se aplica al terreno marítimo se denomina «teoría del gran océano» y afirma que es poco probable que lleguen a chocar dos embarcaciones cualesquiera que estén situadas en un océano y maniobren en cualquier dirección, debido a la extensión del mar abierto. Siempre me ha impresionado que una teoría tan racional genere una imagen tan profundamente poética.

Si bien los campos abiertos, tanto del agua como del aire, provocan una especie de incorporeidad, cuando miramos el cielo por la noche, da igual dónde estemos, todos vemos las mismas estrellas. Los astros siempre han servido de guía que nos fija a una ubicación física y un momento; nos ofrecen una especie de orientación sensual en el universo. Es como si el variable cielo nocturno, abstracto y esquivo, también nos atara a una sensación de lugar. Los movimientos regulares y predecibles de las estrellas hicieron posible el inicio de la nave-

gación celestial y la designación de coordenadas terrestres fijas. Una vez que situaban Polaris, la Estrella Polar, los barcos podían navegar sirviéndose de las constelaciones para determinar la latitud. A pesar de todo, las dos embarcaciones hipotéticas de la teoría del gran océano, separadas por una gran distancia, están fijadas a la misma estrella, punto de conexión mutuo a un palo de ciego.

Las constelaciones, con su lento movimiento, también nos fijan en el tiempo; son el calendario más primitivo y marcan las estaciones y las fases de los ciclos agrícolas con una cadencia perfecta, casi mecánica. Esa progresión refleja los ritmos circadianos que nos regulan con una coreografía tácita entre el día y la noche.

6. Rotundamente

Tanto «diamante» como «adamantino» derivan de una palabra del griego antiguo, *«adamastos»,* que significa «indomable» o «irrompible». En la Edad Media, el término se utilizaba para describir cualquier superficie dura, y más adelante para referirse a la magnética calamita, de modo que las propiedades de indestructibilidad y atracción magnética resultaron intercambiables. Así, la definición del término inglés *«adamant»* («adamantino») fue ampliándose para significar «imán», falsa derivación del término latino *«adamare»,* que quiere decir amar o tener apego.

Los antiguos griegos y romanos creían que los diamantes eran lágrimas de los dioses o esquirlas de estrellas fugaces. Eran muchos quienes en la antigüedad consideraban que los diamantes y otras piedras preciosas podían traer buena fortuna y éxito, pero también contrarrestar de algún modo los efectos del destino y los acontecimientos astrológicos. Platón llegó incluso a escribir sobre los diamantes como entidades vivas que encerraban espíritus celestiales. A lo largo de los siglos, los diamantes fueron adoptando un papel casi de talismán, no ya como joyas en el sentido moderno, sino como amuletos que transmitían poder y protección. O, por el contrario, como en el caso de la

mayor parte de los grandes diamantes famosos que existen en el mundo, como símbolos que traían la desgracia a su propietario. Al igual que las estrellas, las piedras preciosas fijan una ubicación y son testigos del tiempo. Un diamante es, en un sentido estricto, el fragmento de un lugar, extraído con mucho esfuerzo de las entrañas de la tierra por el ser humano, como una especie de versión terrestre de una estrella, un punto portátil de luz brillante.

7. Coordenadas

Agra, Argelia, Níger, Libia, Egipto, Épernay, Arabia Saudí, los Emiratos Árabes Unidos, Omán, la India, Bangladesh, Myanmar, China, Taiwán, México, las Bahamas, el Sahara Occidental, Mauritania, Malí, el mar Rojo, el mar de Arabia, el estrecho de Taiwán, el océano Pacífico, el océano Atlántico, el mar de Cortés, el golfo de México, Namibia, el desierto del Kalahari, el desierto del Namib, Botsuana, Suráfrica, Polokwane, Mozambique, Inhambane, Madagascar, Toliara, Australia, el desierto de Gibson, el lago Disappointment, Alice Springs, Emerald, Rockhampton, Longreach, Chile, el desierto de Atacama, los Andes, Argentina, Nueva York, Miami, París, Catherine y Heathcliff, Cecilia y Leonardo, Cyrano y Roxane, Devdas y Paro, Hagbard y Signe, Abelardo y Eloísa, Hero y Leandro, Jahangir y Anarkali, Cosroes y Shirin, Lancelot y Ginebra, Layla y Majnún, Liang Shanbo y Zhu Yingtai, Marco Antonio y Cleopatra, Paris y Helena, Pelléas y Mélisande, Popocatépetl e Iztaccíhuatl, Píramo y Tisbe, Romeo y Julieta, Tristán e Isolda, Troilo y Crésida, Venus y Adonis, Yusuf y Zuleika, el Allnat, el Archiduque José, el Ashberg, la Aurora, la Mariposa de la Paz Aurora, el Beau Sancy, el Orlov Negro, el Corazón Azul, el Briolette de la India, el Centenario, el Chloe, la Cruz de Asia, el Cullinan, el Darya-i-Nur, el Rojo de DeYoung, el Verde de Dresde, el Blanco de Dresde, el Amarillo de Dresde, la Estrella Terrestre, el Eureka, el Excelsior, el Florentino, el Ojo Dorado, el Jubileo de Oro, el Azul de Graff, el

Gran Crisantemo, el Gran Mogol, el Gruosi, el Corazón de la Eternidad, el Hope, el Hortensia, el Jones, el Jubileo, el Rojo de Kazanjian, el Koh-i-Nur, el Marrón de Lesoto, la Promesa de Lesoto, la Luz de Día, la Estrella del Milenio, la Luna de Baroda, el Mouna, el Rojo de Moussaieff, el Nassak, el Nepal, el Nizam, el Nur-ul-Ain, el Sueño del Océano, el Oppenheimer, el Orlov, el Paragón, la Estrella Polar, el Porter Rhodes, el Portugués, el Premier Rose, la Cruz Roja, la Calabaza, la Pirámide de Esperanza, el Regente, el Sancy, el Sha, el Sha Akbar, el Espíritu de De Grisogono, la Estrella de África, la Estrella de Oriente, la Estrella del Sur, la Estrella de Sierra Leona, la Estrella de la Temporada, el Rosa de Steinmetz, el Taylor-Burton, el Teréschenko, el Amarillo de Tiffany, el Tío Sam, el Vargas, el Wittelsbach-Graff, amatista.

8.

Vuelan mis palabras hacia lo alto, mis pensamientos se quedan aquí abajo. Palabras sin pensamientos jamás llegan al cielo.
Shakespeare

Escritura nocturna es una serie de obras que insertan textos épicos en lienzos de papel únicos hechos a mano. Las palabras se traducen a braille y esa composición de puntos se superpone a imágenes del cielo nocturno a gran escala, coloreadas a mano y empapadas de tinta.

La pulpa de papel da lugar a un solo lienzo y, mientras aún está húmeda, se practican los distintos agujeros de braille con aire presurizado, con lo que se puntúa la pulpa maleable, literalmente, para crear una superficie estampada en la que, poco a poco, al secarse, quedan unos orificios irregulares y diminutos. Detrás de la capa de papel moldeado se coloca un espejo que hace que la constelación de agujeros se ilumine y refleje al observador, al transeúnte y la luz variable del espacio en sí. El efecto da lugar a un centelleo periférico,

a medida que los cambios constantes del entorno, en tiempo real, animan la superficie reflectante de las obras.

En un absurdo, ese braille visual e intocable se torna ilegible tanto para los invidentes como para los videntes. Las palabras escritas se pierden en un código indescifrable de puntos. Los dos lenguajes, superpuestos, se anulan mutuamente, y el significado de las distintas palabras cargadas queda enmudecido.

Las palabras de estas obras se invisibilizan; el texto efímero, oculto pese a estar a la vista de todo el mundo, se convierte en la máxima abstracción de la mirada, el anhelo y la lectura. ■

Julio de 2011

Traducción del inglés de Carlos Mayor