

ESCRIBIR COMO SI YA HUBIERAS MUERTO

Título original:
To Write As If Already Dead

Primera edición: septiembre de 2025

© Kate Zambreno, 2021

Copyright de la traducción © Montse Meneses Vilar, 2025

Diseño de cubierta: Clara Sancho

Maquetación: Arcadio Mardomingo

Corrección: Carlos Bueno Vera y Ángela Segovia

© 2025, de la presente edición para todo el mundo:
Ediciones La uña RoTa, S. L.
Apdo. de correos 380, 40080 Segovia
Correo electrónico: ediciones@larota.es
www.larota.es

Depósito legal: DL SG 74-2025
ISBN: 978-84-18782-69-5

Impresión: Tauro Gráfica
Impreso en España

KATE ZAMBRENO

ESCRIBIR COMO SI YA HUBIERAS MUERTO

Traducción

Montse Meneses Vilar



Ediciones La uña Roja
Colección Libros del Apuntador

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

Desaparición

II

SEGUNDA PARTE

Escribir como si ya hubieras muerto

71

Agradecimientos

203

Referencias

207

Para Bhanu Kapil

I

DESAPARICIÓN

Durante los años de amistad, percibo a los que quiero
como parte de un mosaico, y a mí junto a ellos.
¡Quién sabrá nuestro nombre dentro de cien años!

Bruce Boone, *Century of Clouds*

Llega un momento en que por fin se te concede un poco de espacio y de tranquilidad, quizá una hora, tal vez dos, con el canto esporádico de un pájaro cerca de una ventana abierta, y te ves con la obligación de ir a esa otra habitación para volver al problema que has estado intentando desentrañar. Cuesta creer cuánto tiempo ha pasado desde la última vez que aspiraste a resolver ese problema, que no es otro que el problema de una amistad.

El tiempo veraniego al otro lado de la ventana del salón, donde ahora está mi escritorio, me traslada hasta el pequeño paisaje de *El funeral* de Manet. Tal vez sea por la disposición de las nubes, por algo en la luz. Al pie de la colina, manchas de una desvaída procesión vestida de negro detrás de un ataúd transportado en un carro a caballo. Las pinceladas verde oliva de los árboles en la ladera. Llevo pensando años en ese cuadro. Cuando estaba en la otra habitación, había una copia en blanco y negro pegada con celo en la pared encima de mi escritorio. Antes peregrinaba hasta el Met para ver este cuadro, con el bebé pegado a mí o dormido en el cochecito. En la galería, queda empequeñecido por los gigantescos retratos que pintó Manet bajo el embrujo de Velázquez, colocados sobre fondos oscuros, el negro aterciopelado del sombrero y la torera del cantante español, la escandalosa sangre del capote del matador.

El museo lleva meses cerrado. Pienso en los cuadros colgados allí solos, sin nadie que los contemple. ¿Estarán cubiertos, como amortajados?

Se cuenta que *El funeral* representa el entierro de Charles Baudelaire, el dos de septiembre de 1867. El hecho de que apenas convocara público probablemente se deba a que la gente estuviese fuera de París, de vacaciones, o por la amenaza de tormenta. Manet fue uno de los pocos asistentes. Baudelaire había pasado sus últimos años en un sanatorio de París pero, desde su penoso exilio en Bélgica, llevaba un tiempo alejado de la ciudad. Al no poder ya pasear con su amigo por las Tullerías, Manet le escribía quejándose del escándalo que supuso la recepción de sus pinturas en el Salón, donde previamente había sido rechazado; de cómo fue ferozmente atacado y caricaturizado por la prensa, y de cómo tanto él como sus cuadros fueron considerados estúpidos, abominables, feos. Baudelaire no soportaba esa necesidad tan burguesa de aprobación de su amigo. Una respuesta mordaz, de 1865: «¿Cree usted que es el primero que se encuentra en esa situación? ¿Acaso su talento es mayor que el de Chateaubriand o el de Wagner? Se burlaban cruelmente de ellos, ¿no lo sabía? Y no murieron de eso». El cuadro estaba inacabado, se descubrió en el estudio de Manet después de su muerte. Me pregunto si lo miraba a menudo y si, cuando lo hacía, aún pensaba en su amigo. Tal vez no lo terminó porque el lienzo de alguna forma le resultaba inquietante, puede que incluso privado.

En la novela *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* o *Al amigo que no me salvó la vida* de Hervé Guibert, su cronología especulativa del momento en que se le diagnosticó sida, escribe que, tras la muerte de su famoso amigo, Michel Foucault, convertido en Muzil en la ficción, el compañero del filósofo, un personaje basado fielmente en Daniel Defert, activista contra el sida, publicó anuncios en dos periódicos para publicitar el ceremonioso *levée du corps* o «levantamiento del cuerpo», cuando sacaran

el féretro al patio del Hôpital de la Pitié-Salpêtrière. Preocupaba que la asistencia fuera más escasa que la del funeral de otro famoso intelectual francés que había fallecido unos años antes, en alusión a la muerte de Roland Barthes en 1980, quien languideció en el mismo hospital durante un mes, después de ser atropellado por la camioneta de una lavandería en París y de ser hallado en la calle sin su identificación. Estos colegas del Collège de France, compitiendo hasta en la muerte, fueron mentores de Guibert, al tiempo que víctimas de lo que podría interpretarse como una traición mediática: cuando Guibert publicó en un periódico la carta de amor que le había escrito Barthes y luego, en la novela, cuando escribió acerca de las actividades sadomasoquistas de Foucault y de su muerte como consecuencia de una enfermedad misteriosa que más tarde se identificaría como sida. Ambos murieron de forma anónima en el mismo hospital, originalmente un psiquiátrico para mujeres, el mismo en que Foucault situó su historia sobre la locura. De forma anónima, porque así es como se muere. Y, sin embargo, otros en su nombre trataron de garantizar un legado en forma de funeral multitudinario para los dos teóricos que defendieron que el autor debe desaparecer en el texto, primero Barthes en «La muerte del autor», de 1967, y al cabo el desafío de Foucault, dos años más tarde, «¿Qué es un autor?». La mejor distinción que he leído de estos dos ensayos enfrentados es que mientras que Barthes quiere matar al autor, Foucault quiere que el autor adopte la apariencia de alguien muerto.

Mi Manet favorito de su periodo español no está en el Met. Solo lo he visto en internet: el matador echado en el suelo, el negro sensual y el blanco deslumbrante de las medias del traje y, en primer plano, desplegado, el hermoso pañuelo de color rosa a juego con la faja. *L'Homme Mort*, se llama. *Torero muerto*.

Hace dos años caminaba por lo que creía que debía de ser ese mismo patio de La Salpêtrière, aturdida, intentando pensar y hacer fotografías con la niña dormida en el carrito, ya que aparentemente el sentido de ese viaje era una peregrinación para escribir un ensayo sobre la novela de Guibert, gracias a un contrato firmado dos años antes, justo cuando nació mi hija. En la facultad donde era la eterna profesora asociada recibí una módica cantidad del fondo reservado a viajes para pagar una parte de mi desplazamiento a Londres, donde participaría en una ponencia sobre «Escribir el cuerpo», que se celebraba en una feria del libro feminista. La niña podía volar gratis un mes más. Después tomaríamos el tren de alta velocidad hasta París, su padre se quedaría una tarde con ella para que yo pudiese pensar en Guibert y tal vez escribir algunas notas sobre el proyecto. Por lo menos, esa era la idea. No fue posible. Pasamos la mayor parte del escaso tiempo que estuvimos en París en parques y carruseles para entretener a la niña con *jet lag*, a quien atiborramos con *mousse* de chocolate y cruasanes para saciarla antes de llevarla a ver museos, si bien en la exposición de Franz West del Pompidou tuvo una rabieta provocada por el subidón de azúcar y estuvo arrastrándose entre las viscosas esculturas-sofá de colores pastel para terminar desfalleciendo allí cerca, en un café al aire libre bajo la lluvia, en el carrito cubierto por el plástico, mientras su padre y yo pico-teábamos algo con ese agotamiento que se te mete en los huesos y que solo hemos llegado a sentir cuando nos convertimos en padres.

Dos días antes, en Londres, como íbamos a estar separadas durante mi acto en el Barbican, tuve que darle el pecho en el angosto cubículo del baño del restaurante del museo para tranquilizarla, la mantenía de pie entre mis piernas, mien-

tras con la mano libre le escribía a Bhanu y le decía que, por supuesto, esa era la manera de prepararme para dar una ponencia acerca de «Escribir el cuerpo», mi primer evento en el extranjero, metida en un lavabo, dándole de mamar a mi hija en pleno berrinche. En el encuentro, después de escuchar a una ponente hablar sobre vínculos intergeneracionales y describir la manera en que logró conversar abiertamente con su madre y su abuela sobre el cuerpo, conté la historia de cuando yo tenía siete u ocho años y mi madre dejó sobre la cama de mi hermana, en la habitación que compartíamos, un libro de la biblioteca sobre el sistema reproductivo femenino y el proceso de la menstruación, tras lo cual salió y cerró la puerta. Esto fue lo único que me diría ella sobre estos temas, en tanto que la educación sexual se limitaba solo a la escuela, segregada por sexos —monjas para las niñas y curas para los niños— donde la lección más importante que recibíamos era no lo hagas, y si lo haces, jamás abortes. Ahora que me acuerdo fue en París cuando me vino la regla por primera vez después de dos años, la primera desde que me quedé embarazada, y aunque tuve la secreta esperanza de que en realidad fuese sangrado de implantación, lo cual significaría que volvía a estar embarazada, esa posibilidad al mismo tiempo me producía terror, terror de tener otro bebé o atravesar de nuevo aquellas olas de sufrimiento, todo era incierto para mí.

En lo único que podía pensar mientras nos alejábamos del hospital, después de haber logrado comprar unos bocadillos y una tarta de manzana en un puesto callejero, era en que Foucault y Barthes murieron cerca de la Gare d'Austerlitz, lo cual hizo que me preguntara si me encontraba en medio de un misterio sebaldiano, aunque, claro, yo no estaba sola. Esa mañana habíamos tomado un taxi para ir al Jardin des Plan-

tes e, incapaz siquiera de pararme a mirar al llamativo grupo de flamencos que parecían estatuas mientras dábamos vueltas alrededor de la casa de fieras, me acordé vagamente de Rilke cuando contemplaba la pantera tras los barrotes en ese mismo zoo, más de un siglo antes, meditando sobre el estado existencial del animal en cautividad, como yo pensaba sobre Rilke para mi novela. El comienzo de *Austerlitz*, de Sebald, presenta a un narrador exhausto después de dar vueltas por Amberes, que se sienta a recuperarse en un banco junto al aviario. Los ojos parpadeantes de los búhos en el Nocturama se le mezclan con la visión de los viajeros en la sala de espera de la estación de tren donde se reúne con el personaje de Jacques Austerlitz, modelado a partir de Walter Benjamin, la mirada recortada de Ludwig Wittgenstein vigilando desde la página.

Nunca a solas sino en la escritura, y ni siquiera. Hace poco, de noche, desvelada, sin poder volver a conciliar el sueño, empiezo a releer «La muerte del autor», de Roland Barthes —«ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas»—. Siempre he envidiado a los escritores que pueden sacar el trabajo adelante renunciando a dormir. Sobre todo, a las escritoras que son madres, como Sofia, que se levanta antes del amanecer para leer, tener algún de espacio de soledad, para estar en sí misma. Incluso también la belleza de no existir durante esas primeras horas, si no fuera por el sonido de los ventiladores y algún coche que pasa de vez en cuando. Últimamente Sofia y yo nos escribimos sobre lo que estamos leyendo, si es que hemos podido leer, un barómetro que nos sirve para medir si disponemos de tiempo y espacio, así como nuestro bienestar. A veces eso es lo único que nos escribimos, sumidas en el agotamiento del momento, sin saber qué más decir. De un tiempo a esta parte, no leo nada nuevo, sino que

intento, en esa hora o dos que rasco de aquí y allá a lo largo del día, pensar en Hervé Guibert, le escribo a Sofia. Ella me dice que está intentado terminar los ensayos de Baudelaire. Ahora me pregunto si habrá leído las conferencias sobre arte que escribió mientras se autoexilió en Bruselas, con la esperanza de que en algún momento le pagaran para hacer una gira como su adorado Edgar Allan Poe en Estados Unidos, un periodo de su vida del que Sofia y yo hemos hablado, debido a mi fascinación acerca de cómo los escritores han ganado dinero a lo largo de la historia, y cuando este deseo de ganar dinero se expresa crudamente, cómo afecta a la forma. Baudelaire detestaba Bélgica, escribió que la gente era escandalosa, desagradable, grotesca y también maloliente, sin arte ni filosofía, en pocas palabras, Bélgica era un monstruo. El empeño en sobrevivir recorre esos últimos años, escapando de acreedores, distanciado de sus amigos, como Guibert cuando se aisló en Roma y después en Elba para escribir mientras lidiaba con el diagnóstico recién recibido. Las señales de deterioro en Baudelaire a lo largo de una década: en 1855, Nadar fotografía al poeta todavía elegante con su abrigo marinero, aunque los efectos de la pobreza y el consumo excesivo de láudano empiezan a hacer mella en su rostro, mientras que, cuando posa para un retrato que le hace Etienne Carjat con su pajarita de seda aflojada, en 1863, aparece encorvado, con los labios apretados, huraño, su alcoholismo y adicción al opio aceleran su envejecimiento, un anciano a los 42 años, la edad que tengo cuando escribo esto. Dos años más tarde, en 1865, Carjat efectúa el último retrato del poeta en París, con el pelo más cano, peinado hacia atrás y la mirada fija. Es extraña la frecuencia con la que Baudelaire posaba para ser fotografiado, a pesar del desprecio que sentía por el medio, habiendo escrito una vez: «Considero inútil y tedioso repre-

sentar lo que existe, porque nada de lo que existe me satisface. La naturaleza es fea, prefiero los monstruos de mi fantasía a lo absolutamente trivial». Tal vez sea por eso que parece estar tan furioso en esa fotografía de Carjat, como si estuviera diciendo «sácame la puñetera fotografía de una vez y terminemos con esto».

Me recuerda a la tensión entre el Foucault celebridad televisiva, la iconografía de su rostro con la cabeza rapada, y el Foucault que deseaba ser como el filósofo sin rostro Maurice Blanchot, cuya invitación a cenar, en homenaje a él, rechazó argumentando que ya conocía los textos y que no había necesidad de conocer al autor. Está ese retrato icónico suyo, hecho por Guibert en 1981, tres años antes de la muerte del filósofo, antes de que escribiera sobre él en su novela. Fue Guibert quien dijo una vez que se sentía más cerca de traicionar a sus amigos cuando los fotografiaba que cuando escribía sobre ellos. Quizá porque cuando los escribe, se convierten en lenguaje, un espacio ya extraño, sesgado, la esfera de la ficción. Además, ser fotografiado es un proceso alienante, sobre todo para un intelectual, ser reducido a una superficie, la «especie de vértigo, y algo así como una angustia policiaca» de la que escribe Barthes cuando reflexiona en *La cámara lúcida* sobre su propio retrato, la amnesia con respecto al momento en el que se hizo la fotografía y la realidad que aparece frente a él y con la que entra en conflicto. En el retrato que le hace Guibert a su amigo, Foucault está en el vano de una puerta, luciendo un kimono, con las manos detrás de la espalda, su reflejo repetido en una serie de espejos, el de la puerta incluido. La neutralidad de la expresión de su rostro, aunque sea un retrato íntimo, él mira a cámara con la complicidad divertida de un amigo.

Algo en la multiplicidad de esa fotografía se asemeja al movimiento inicial o frontispicio que compone el retrato de Muzil en *Al amigo que no me salvó la vida*, que se lee como una sucesión de pliegues o cortinas. El narrador cuenta la historia en la que Muzil elige sentarse en un restaurante estratégicamente para dar la espalda a la concurrencia y al mismo tiempo evitar los espejos. «La gente que había en el restaurante solo podía ver el brillo enigmático y autosuficiente de ese cráneo que él se afeitaba con esmero cada mañana». Está aquella anécdota sobre el médico a quien va a ver el narrador antes de recibir el diagnóstico, un tal doctor Nacier, especialista en Geriatria, que desea acercarse a Muzil a propósito de la financiación de una residencia para la tercera edad, una forma de «asilo *boutique* para moribundos». A Muzil aquello le parece perversamente divertido, y le sugiere que en lugar de ser un centro al que la gente vaya a morir, solo vaya a fingir que se muere:

Todo allí sería espléndido, habría pinturas magníficas y música suave, pero solo para que no se descubriese el pastel, pues habría una pequeña puerta secreta en el fondo de esa clínica, quizá detrás de uno de esos cuadros de ensueño y, durante la melodía adormecedora del nirvana de una inyección, te colarías detrás del cuadro y desaparecerías, todo el mundo pensaría que te habrías muerto y reaparecerías sin que nadie te viese al otro lado del muro, en el patio de atrás, sin equipaje, sin nada en las manos, sin nombre, obligado a inventarte una nueva identidad.

Leyendo esto me doy cuenta de que el fragmento refleja la lectura foucaultiana del *mise en abîme* en *Las Meninas* de Velázquez con el que inicia *Las palabras y las cosas*. El vacío misterioso detrás de la pintura dentro de la pintura. El espacio más allá del espacio del cuadro, que el cuadro solo puede su-

gerir mediante un atisbo, otro mundo posible casi oculto. André Gide escribiendo acerca del deseo de un *mise en abîme* en la escritura. Un libro dentro de un libro. Una copia dentro de una copia. Una recurrencia infinita. Pasajes que recuerdan a «¿Qué es un autor?» de Foucault, que se lee como una novela negra. «Se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer». Foucault, renombrado Muzil por Guibert en un guiño al deseo de su amigo famoso de ser un hombre sin atributos, de desaparecer detrás del telón, quizá también un guiño al hecho de que la obra maestra de Robert Musil quedase inacabada, que evoca a la también inacabada y voluminosa historia de la sexualidad de Foucault. En la novela de Guibert, un visitante intenta conversar en el hospital con Muzil sobre un cuadro de un maestro que no se nombra, expuesto hace poco en el Grand Palais, una referencia a la écfrasis de Foucault de *Las Meninas*, y Muzil no tiene idea de lo que le está hablando, y entonces piensa que se está volviendo loco o al menos perdiendo la memoria. Baudelaire pasó sus dos últimos años en un asilo, afásico y paralizado por un derrame. Completamente divorciado del lenguaje: el final más cruel para un poeta como él. Leí en algún sitio que, en sus últimos días, en este estado de mudez, llamaba a Manet. Al parecer, sus últimas palabras fueron «Cré nom!», o «¡Dios, joder!», que repetía una y otra vez.

«No me hagáis lo que Max Brod hizo a Kafka», advirtió supuestamente Foucault, moribundo, a sus amistades con respecto a su testamento, en el que estipulaba que no hubiese publicaciones póstumas, algo que al final no se respetó, del mismo modo que el albacea literario de Kafka hizo caso omiso del deseo de su amigo de destruir su archivo tras su muerte. En la novela, Muzil encuentra y destruye su manuscrito so-

bre Manet, así como el resto de sus textos inacabados, después de que Guibert narrador le pidiera una copia para trabajar en un estudio similar, que tampoco llegó a terminar, titulado «La pintura de los muertos». Años después, con el narrador exiliado en Roma, escribiendo esta novela, su amante, Jules, le sugiere que empiece a pintar, preocupado por su salud mental después de conocer el diagnóstico (Jules está basado en Thierry Journo, amante por mucho tiempo de Guibert y sujeto recurrente de sus fotografías, que mantiene el nombre a lo largo del ciclo de novelas de la enfermedad. En la vida real, Guibert estuvo en Roma dos años con una beca de escritura en la Villa Médicis, entre 1987 y 1989, junto con su amigo Mathieu Lindon). En lugar de ponerse a pintar, hojeando un catálogo en una librería, el Guibert narrador se obsesiona con el misterio detrás de una reproducción de *Después del duelo*, el cuadro de 1872 del pintor italiano Antonio Mancini: un muchacho vestido de negro, como si fuese de luto, contra una pared de color ocre y, en primer plano, una camisa blanca con unas manchas de sangre. ¿Era el chico el asesino, era el difunto un enemigo, un hermano, el padre, su amante o todo a la vez? «El cuadro no revelaba la anécdota de su tema a fin de ocultarlo, como a mí me gusta que suceda siempre, en un enigma». Miro el cuadro en internet, el mosaico múltiple con el perfil pálido y delicado del muchacho en la página de imágenes que muestra el buscador. La finura también del cuello de puntilla. Echa hacia atrás la cabeza ensortijada, hacia la pared. Hay algo impenetrable en su expresión. ¿Está desconsolado? ¿O es un consentido y muestra una actitud desafiante? ¿O tal vez indiferente? Es un retrato muy morboso y a la vez sensual, es en miniatura lo que para mí significa la obra de Guibert. Guibert busca información sobre la vida del pintor italiano por todas partes: cuando tenía veinte años pintó muchas veces a ese chico, que

se llamaba Luigello, como acróbata callejero, como ladrón, un deseo obsesivo por su musa que se parece al de Guibert cuando escribía acerca de su pasión desbordante por el adolescente Vincent, como si fuese una droga, como todas las que se consumen en la obra. Mancini conoció a Manet y a Degas en París. Más tarde su familia lo internó en un hospital psiquiátrico en contra de su voluntad; cuando volvió a la sociedad, comenzó a pintar retratos convencionales de la burguesía en lugar de las escenas oníricas homoeróticas. Lo enterraron con su pincel y el *Manual* de Epicteto que, nos escribe Guibert, sigue a los *Pensamientos* de Marco Aurelio en la edición amarilla de la colección de clásicos de la editorial Garnier-Flammarion que Muzil le regala de su propia biblioteca meses antes de su muerte.

Había planeado tomar un tren hasta Filadelfia este verano para ver la colección Mancini y documentarme para el estudio sobre Guibert: no fue posible. Igual que con mi peregrinación a París, aunque sí llegué a entrar en la sala de Manet del Musée d'Orsay, adonde fui para visitar una exposición de pintura de Paula Rego, por un ensayo que había prometido escribir para un catálogo. No pudimos subir y bajar la escalinata de piedra con el carrito, con mi hija enfurruñada y deseando volver por las Tullerías hasta el carrusel, donde pagamos para que diera vueltas y más vueltas agarrada a la avestruz, que se parecía a uno de los estudios de danza con tul negro de Rego, su extraña mezcla de Disney y Degas. Tuve poco tiempo para dar un paseo por las Tullerías y pensar en la *flânerie* de Baudelaire y Manet. Pude hacer unas fotos rápidas con el móvil a *El balcón*, donde por lo menos me permití detenerme a pensar. Siempre me ha intrigado el encuadre de las extrañas persianas verdes, la sombra que deja a oscuras lo que hay en el interior de la ha-

bitación, aún más inquietante con la penumbra de la galería. El lienzo de Manet es como una ventana, según dijo Foucault en una conferencia en 1971 en Túnez. «Y todo este gran espacio hueco, este gran espacio vacío, que normalmente debería mostrar cierta profundidad, ¿por qué se vuelve invisible?». El morbo y la disociación de las tres figuras, qué manera extraña y sesgada de posar en ese espacio, entre luz y oscuridad, dentro y fuera. ¿Qué mira fijamente la cérea Berthe Morisot, con su abanico y sus rizos oscuros? Me llama la atención que los atributos con que Foucault describe los cuadros de Manet también podrían caracterizar la escritura de Guibert: las texturas densas y ligeras, la manera en la que sus párrafos parecen objetos. El papel del lector es mirar por esas ventanas, pero una sombra empaña el interior.

El balcón desde el cual recuerda mirar el Guibert narrador a su vecino famoso antes de que se hicieran íntimos y verlo salir con su chaqueta de cuero negro y sus cadenas. Para mi viaje a París, me había documentado y había elaborado una ambiciosa lista de direcciones que visitar relacionadas con Guibert; no logré ir a casi ninguna, a excepción del hospital donde murió Foucault y la sala Manet. Nunca llegué a ver las cabezas de cera del Musée Grevin ni los cuartos de maravillas del Musée de l'Homme, los objetos de su obsesión fotográfica. En París, me escribió Hedi y me dijo que el apartamento de Foucault se encontraba en el número 285 de la rue de Vaugirard, así supe que el de Guibert estaría cerca. En la cama del hotel, de noche, con mi hija viendo *El mago de Oz* en el iPad, leí en un libro de crítica de Google Libros que estaba en el sexto piso de un edificio sin ascensor situado en el número 293 de la misma calle, dos puertas más abajo. (Sin embargo, en la novela, da como su domicilio el número 203 de la rue du Bac, un des-

liz que sucede a lo largo de todo el libro, donde juega sutilmente con los hechos de su vida). El apartamento de Guibert en la vida real se encontraba ahora encima de una tienda de comestibles. Entre los dos edificios había un restaurante libanés. Pero estaba en un barrio sin interés del distrito XV, en la Margen Izquierda, lejos del Canal de Saint Martin, donde nos alojábamos, y de todos los sitios a los que queríamos ir, y era difícil moverse con una niña por París. Aunque en casa nunca nos desplazáramos así, íbamos en Uber a todas partes, con nuestra hija en el regazo.

Esta primavera, mientras trato de excavar entre todo lo que hay sobre mi escritorio, encuentro la postal que me envió Sofia desde París hace un par de años, antes de mi viaje. En ella dice que está leyendo una biografía de Rilke, ya que iba a visitar con su familia el Castillo de Duino con uno de sus infinitos proyectos de documentación en mente. Me doy cuenta, escribe, de que no me interesa tanto leer sobre la vida de esos escritores sino sobre el momento de su muerte. Acaba la postal con un «I am still alive!», «¡Sigo viva!», en el que sabe que reconoceré uno de los proyectos conceptuales de On Kawara, para el que envió casi novecientos telegramas a varias amistades y conocidos relacionados con el mundo del arte, en los que había escrito varios textos breves, cómicos: SIGO VIVO, NO ME VOY A SUICIDAR NO TE PREOCUPES, NO ME VOY A SUICIDAR PREOCÚPATE, y el que más me gusta: ME VOY A DORMIR OLVÍDALO.

Como en nuestros textos recientes Sofia y yo nos hemos acostumbrado a citar, a veces sin indicarlo, cartas que nos escribimos la una a la otra, pienso también a menudo en el carácter huidizo con el que Sebald describe la amistad: los amigos de

cuyas palabras o vida se apropia el narrador al escribir sin comillas, interponiendo algún «él dijo» ocasional, a la manera de Thomas Bernhard. Para nosotras se ha convertido en una clave para hablar del capítulo de *Los anillos de Saturno* en el que documenta una visita a la casa de Suffolk de su amigo Michael Hamburger. Aparte de aparecer como personaje en la novela, Hamburger también fue el traductor al inglés de la poesía de Sebald. Sofía y yo solemos hablar de cómo la traducción es igualmente una forma de escritura o de reescritura: una extrañeza en la voz, una ventriloquía. Cuando el narrador de Sebald ve por primera vez el escritorio de Michael Hamburger dice: «me sentía cada vez más como si no hubiera sido él quien había abandonado este frío lugar de trabajo sino yo» y que lo que ve ahí es su pesado escritorio de caoba en el que ya no trabajaba porque hacía demasiado frío en la habitación. Ilustra la escena una fotografía de un secreter de madera lleno de papeles frente a una ventana, cuya cuadrícula evoca el pasaje inicial, en el que el narrador recuerda estar convaleciente en una habitación de hospital y arrastrarse hasta la ventana para poder mirar al exterior aupándose, recordando el gesto de Gregor Samsa al subirse tembloroso a una silla y mirar afuera, olvidando la sensación de libertad que antes ofrecía una ventana. El contraste de la cuadrícula más abierta que ofrece la ventana del escritorio en contraposición con la red negra más tupida del hospital del comienzo.

La fotografía en *Los anillos de Saturno* de lo que damos por hecho que es el escritorio desocupado de Michael Hamburger con papeles apilados frente a una ventana abierta también recuerda a una de las fotografías de Guibert de su escritorio o de su estantería, que representan el yo, ausente de otra manera, salvo por la sombra o la mirada inmóvil de la cámara.

También tenemos los interiores en los que Guibert se fotografió entre los distintos materiales de escritura y colecciones de objetos sobre su escritorio, como *Siena 1979*: un cuerpo joven y musculado inclinado sobre la mesa frente a la ventana, las volutas de humo subiendo como un halo, como si sugiriesen algún tipo de bloqueo o destino funesto. Aunque Guibert rara vez parecía experimentar el bloqueo del escritor, a excepción de los días en los que su cuerpo se detenía por la enfermedad. No es la misma melancolía añeja de la mediana edad que compartían Sebald y Hamburger desde sus respectivos pedestales en Suffolk y en Norfolk, como Sofia y yo, que a menudo nos escribimos sobre nuestra falta de ganas o predisposición a escribir, aunque tal vez nos refiramos a una cuestión de espacio y de tiempo. El momento de *Los anillos de Saturno* en el que el agotamiento del narrador Sebald ante la futilidad del trabajo literario se entremezcla con el de su amigo, resulta difícil distinguir quién habla o piensa:

A lo largo de días y semanas uno se devana inútilmente los sesos, no sabría, si se le preguntara por ello, si se sigue escribiendo por costumbre, o por afán de prestigio, o porque no se ha aprendido otra cosa, o por sorpresa ante la vida, por amor a la verdad, por desesperación o indignación, así como tampoco sería capaz de decir si mediante la escritura uno se vuelve más inteligente o más loco. Tal vez cada uno de nosotros pierda la perspectiva en la medida en que sigue construyendo su propia obra, y tal vez por este motivo tendemos a confundir la complejidad creciente de nuestras construcciones espirituales con un paso adelante en el conocimiento, mientras que, al mismo tiempo, ya intuimos que nunca vamos a poder comprender los que ciertamente determinan nuestra carrera.