

LA LETRA EN DIÁLOGO. CONVERSACIÓN CON MAR GÓMEZ GLEZ

PATRICIA L. LÓPEZ-GAY¹

Mar Gómez Glez (Madrid, 1977) es una de las voces hispanounidenses que con más fuerza resuena hoy desde Nueva York, ciudad donde reside desde hace siete años. Antes de emprender su etapa neoyorkina, fue becaria en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Desde entonces, su obra ha recibido amplio reconocimiento internacional, incluyendo el Premio Calderón de la Barca —el más alto galardón para dramaturgos emergentes en España—, que le fue concedido en 2011 por su pieza *Cifras*. Entre otros de sus méritos, destacan el primer premio de relato del Certamen Arte Joven Latina 2008, el Premio Beckett de Teatro por *Fuga mundi* (2007), y el haber sido invitada residente en la Residencia Internacional del *Royal Court Theatre* en Londres. Como dramaturga, escribió y concibió *Wearing Lorca's Bowtie* junto a la también dramaturga Judith Goudsmit, y los directores García-Bustelo y Josh Hecht. La obra fue recientemente representada en el teatro *The Duke* (off-Broadway) de Nueva York; en la misma ciudad se estrenó el pasado mes de junio su último texto dramático, *39 Defaults*.

La primera novela de Mar Gómez, *Cambio de sentido*, apareció en España en 2010 y está hoy en curso de traducción al inglés con el prestigioso apoyo de *PEN American Center*. Además de su trabajo como cuentista —sus relatos han aparecido en distintos medios

¹ ANLE, Doctora en Lengua y Literatura españolas. Es autora de artículos y capítulos de libros en diversos medios, y ha enseñado en la Universidad de Nueva York y la Universidad Autónoma de Barcelona. Será profesora en Bard College (NY) a partir de 2013-2014. <http://www.anle.us/373/Patricia-Lopez-L-Gay.html?sfl=es>

de España y Estados Unidos como *Words Without Borders* (2012), *Translation Review* (2011), *Frontera D* (2011), *La siega* (2010) o *Los cuadernos del matemático* (2009)— y como novelista, Mar ha publicado el libro infantil *Acebedario* (2006), y ha participado con sus textos en proyectos artísticos de diversa índole. En la actualidad, ultima un libro de relatos mientras termina el doctorado en la Universidad de Nueva York, donde también enseña. Con ella he tenido la suerte de compartir despacho, viajes —sin olvidar los literarios—, y otras aventuras que depara el estimulante entorno de Nueva York que ya hemos hecho nuestro. Una mañana de mayo, me dirijo a su domicilio actual en la mítica calle Saint Marks de Manhattan; nuestro propósito, hablar de literatura, *su* literatura.



Mar Gómez Glez (Foto cortesía de la autora)

Patricia López-Gay: Leo en tu obra una invitación constante al narrar, el contar como un encontrarse, o quizá bien un buscarse. Pienso en las palabras del narrador de *Cambio de sentido*, novela sobre la que volveré intermitentemente durante esta conversación. Explica la voz que relata: “cada proceso tiene su momento originario”, “la vida se compone de hechos repentinos, que llamaré momentos, y acciones graduales o procesos, que forman un engranaje desde el principio de los tiempos”. ¿Cuál fue tu momento, si lo tuviste como tu personaje, adónde remonta el origen de la escritura, de tu deseo de contar desde la literatura?

Mar Gómez Glez: Hace tres o cuatro años Sylvia Molloy me hizo esta misma pregunta. De ahí surgió un relato, y de éste mi nuevo libro. En la ficción que generé entonces hablaba de mi dificultad para aprender a leer a causa de mi dislexia y del papel que ésta dio a los libros en mi vida. Empecé a escribir antes que a leer. Cuando era niña, leía lo que quería, y de cada idea que me sugería un libro, yo generaba otras tantas en mi imaginación. Yo misma entraba a formar parte de la lectura, en ocasiones, como un nuevo personaje. En mi vida, he tenido que aprender a domesticar mi proceso de lectura, para alcanzar una cierta distancia con el texto. Tiendo a sumergirme de una forma muy personal, a entrar en el universo literario con todos mis sentidos explorándolo desde este lugar demasiado cercano, pegada a las líneas. Ahora, desde luego, estoy acostumbrada a la lectura analítica. Pero realmente, a mí los juegos lingüísticos no me interesan, me interesa el lenguaje como herramienta, como decía Wittgenstein, como herramienta generadora. El lenguaje en sí no me parece tan fascinante como lo que genera; esa nube compleja y misteriosa entre el significado, la creencia, el prejuicio, y la suposición. El lenguaje, en definitiva, como nuestra forma más extendida de intercambio. Pero me estoy alejando de tu pregunta, volviendo a ella, sí, hubo un momento. No lo recuerdo con exactitud, pero todavía conservo las pruebas de su existencia. Yo tendría unos diez años, estábamos veraneando en la casa que mis padres tienen en la sierra madrileña. Aquel día de verano, en lugar de bajar a la piscina con mis primos, cogí unos folios, un bolígrafo y me senté sola en un banco de piedra donde comencé mi primera novela. A lo largo de aquellas vacaciones escribí entre veinte y treinta páginas manuscritas, y aunque no la terminé, desde entonces, no he dejado de escribir. No recuerdo ningún momento de mi vida sin un proyecto de escritura entre manos. Esto no quiere decir que entonces pensara

que yo iba a ser “escritora”. La escritura es un arte complejo, entre las artes, quizá, la más escurridiza. No todo el mundo pinta, o hace música, o actúa, pero todos utilizamos el lenguaje. Desde adolescente tenía claro que quería ser “artista”, pero no veía la escritura como un arte, o un camino vital, la escritura era algo cotidiano que yo hacía. Mi falta de talento y de constancia en otras disciplinas fue lo que me situó definitivamente en la literatura. Intenté ser pintora y suspendí en el examen de Bellas Artes; intenté tocar el violonchelo y no me admitieron en el conservatorio de música; quise bailar y mi mala coordinación me impidió colocarme el tutú; actuar sí, actué en varios grupos de teatro en Madrid con relativo éxito, pero para actuar se requiere un talento en la vida social del que yo carezco. Rechazo tras rechazo, seguía escribiendo. Cuando terminé mi primer libro y me empezaron a publicar, me di cuenta de que esto es lo que yo hago. Yo escribo: al menos, escribo ahora, nadie tiene asegurada la próxima línea.

PLG: ¿Y podrías contarnos brevemente, censurando lo que te parezca, tu historia en este país? ¿Cómo llegaste a Nueva York?

MGG: Había empezado a estudiar el doctorado en Teoría de la Literatura en una universidad madrileña. De este doctorado me quedó un máster y un disgusto a causa de la corrupción que padecen o padecían —porque me consta que hay jóvenes investigadores y profesores que realmente creen en el valor del conocimiento y no en los juegos de poder—, las universidades españolas. Tras esta experiencia como doctoranda me convencí de que mi aventura académica había terminado, pero me ofrecieron una beca para trabajar como *language fellow* en *Vassar College*, en la rivera del Hudson, a una hora y media de Nueva York, que yo acepté por la promesa de las diez horas laborales semanales, alojamiento, comida y todo el tiempo del mundo para escribir. Aunque yo ya había terminado mis estudios y allí no había clases para estudiantes graduados tomé algunas asignaturas como oyente. Me maravilló la calidad, el cuidado y el respeto por el saber y las artes que se respiraba en aquellas aulas tanto por parte de los profesores como por parte del alumnado. También tenía algunos amigos en la ciudad y los visitaba tanto como podía. Nueva York me enamoró desde el primer momento. Me sentía feliz caminando por las calles. Esta es una ciudad que se ha construido por la gente, a diferencia de otras grandes ciudades que han sido construidas por el Estado. Nunca he entendido, y sé que ahí tú y yo discrepamos, el gusto por París; a mí París me gusta como me gusta un museo, pero en París se ve la

mano de los poderes: de la Monarquía, del Imperio y de la República. La planificación del espacio me agobia, siento el aliento del poder en el cuello. Nueva York es todo lo contrario. Un edificio lujoso está al lado de otro de un tiempo diferente y medio destruido. La historia de la ciudad se lee calle a calle. Oleadas y oleadas de inmigrantes han construido esta ciudad. La gente viene aquí a luchar por su futuro, lo que también le da un punto descarnado. Aquí todos venimos a hacer algo y la ciudad es despiadada con quienes se quedan atrás. Este es un puerto de comercio donde se comercia con todo. Hablo de comercio en su sentido más amplio, desde el comercio ancestral y si se quiere, humano, como intercambio, al más despiadado, como explotación. En todo caso, Nueva York no sigue unas normas predeterminadas, es muy difícil planear algo en la ciudad. Aquí uno se adapta y genera su propio itinerario, esta flexibilidad que tú conoces muy bien, es extenuante pero también un foco de inspiración continuo, que si no te arrasa, saca lo mejor de ti. Yo, que tengo cierta tendencia a sentirme oprimida por cualquier cosa, encontré en Nueva York la libertad que buscaba, tanto vital como creativamente. En el año 2005 un buen amigo, Luis Moreno-Caballud, ahora profesor de UPENN, estaba solicitando a programas de doctorado y me animó a preparar mi propia solicitud. Así entré en contacto con la Universidad de Nueva York (NYU). Yo estaba cansada de ocultar mi faceta de escritora en la universidad española y NYU iba a abrir una Maestría de Escritura Creativa a la que tendrían acceso sus alumnos de doctorado, y sabía que en el departamento de portugués y español estaban abiertos a recibir perfiles mixtos como el mío. Tuve la inmensa suerte de que me aceptaran y aquí sigo, desde septiembre de 2006, cuando tú y yo nos conocimos.

PLG: Subrayas frecuentemente la importancia que tuvo para ti el descubrimiento de la literatura hecha desde Estados Unidos en español. Creo que el haber entrado en contacto con literatas como la argentina Sylvia Molloy, que ya has mencionado aquí, o la mejicana Carmen Bullosa, ha sido decisivo en el rumbo que han ido tomando tus textos. ¿Podrías explicar qué te han enseñado primordialmente, la una y la otra?

MGG: Sí, el contacto con los escritores hispanos ha sido fundamental en el desarrollo de mi propia actividad literaria por varias razones. La primera, por el intercambio de lecturas, aunque compartimos un mismo idioma todavía es difícil que compartamos las mismas referencias. La literatura en español publicada en España ha sido la

más extendida, por la tradicional distribución de la industria literaria y las grandes casas editoriales, pero esto está cambiando muy rápidamente con las nuevas formas de producción editorial. Aún así, diferentes círculos literarios, de diferentes países se intercambian diferentes autores, y cada círculo literario genera su propio canon. A un lector fuera de este círculo solo le llegan los escritores en la cima de este canon, que pueden ser o no, los que más le interesen. A Nueva York llegamos todos con nuestro pequeño canon que cambia más o menos, según lo abierto que sea cada uno. Concretamente, antes de llegar a la ciudad yo no había leído a Iburgüengoitia, Saer, Di Bendetto, Eltit, Chejfec, o Aira, ni siquiera había leído a nuestra estupenda Mercé Rodoreda. De todos ellos he aprendido, incluso de aquellos de los que me separan cuestiones básicas de estilo y puntos de partida literarios. Por eso, a Sylvia y a Carmen les debo, en primer lugar, haber ampliado mis lecturas. En segundo lugar, su propia literatura. Se trata de dos escritoras muy diferentes, casi opuestas. Carmen tiene una producción constante, creo que desde la conozco ha sacado al menos un libro al año. Me fascina esta capacidad de creación. Hay en ella un deseo febril de escritura que no se para ante nada, y sus obras lo reflejan. Este torrente que no atiende más que a su propio ímpetu me ha enseñado a liberar mi propio grifo creativo, a ser más descarada, por decirlo de alguna forma. Sylvia estaría en el polo opuesto. Es una escritora muy contenida, y de formas cortas, que como ella misma dice, cada vez aprecia más. Sylvia me ha enseñado a asombrarme de lo más pequeño, a saber encontrar en la anécdota, una gota contenida de vida. Ella es capaz de unir el más alto vuelo intelectual con los particulares sentimientos que constituyen al ser humano. No sé si he aprendido esto de ella, pero me gustaría. Además a Sylvia le debo mi nuevo libro, como te comentaba al principio. De entre las obras de ambas me quedo, de momento, porque me consta que ambas trabajan en nuevos proyectos, con *Antes* de Bullosa y con *Varia imaginación* de Molloy. Dos regalos que todo el mundo debería leer.

PLG: ¿Y qué me dices de Antonio Muñoz Molina? Conoces bien su obra, y con él trabajaste un semestre, en el máster de escritura creativa de la Universidad de Nueva York.

MGG: Sí, como escritor yo ya le conocía bastante bien antes de tener la suerte de conocerle personalmente y trabajar como su ayudante en una asignatura de la maestría sobre la naturaleza de la ficción. Antonio como escritor y como ser humano tiene una ternura

muy especial, una especie de asombro constante hacia la belleza de la vida con un toque melancólico que creo que marca todo lo que hace. Él me enseñó que la literatura y concretamente la ficción es una parte consustancial a la naturaleza humana, defiende la dignidad de contar historias en contra de las voces que proclaman la muerte de la novela o la narración. Yo le admiro por su búsqueda constante de lo auténtico, de la verdad literaria, que sólo se consigue, como diría él mismo, por la capacidad de conocerse y saber discernir cuál es nuestra voz, la voz que cuenta la historia que cada uno tiene que contar y no otra. Antonio es además un lector cuidadoso con un don impagable de criticar sin ofender y sugerir sin imponer.

PLG: Eres licenciada en sociología y periodismo. Estos días investigas para tu tesis doctoral la escritura mística de Santa Teresa. ¿Cómo influye en tus letras tu educación intelectual, si es que puede separarse esta de la estrictamente literaria?

MGG: Es muy difícil saber de dónde surge la escritura. La mente es una batidora que lo revuelve todo, pero últimamente he estado reflexionando sobre algunas constantes de mi obra que una periodista me señaló hace poco, y creo que tienen relación con tu pregunta, al menos con lo que se refiere a la sociología y el periodismo. Ambas disciplinas tratan del estudio del tiempo presente. Requieren de una curiosidad constante orientada al mundo y al resto de los seres humanos. Lo que esta periodista me dijo fue que en muchas de mis obras notaba un uso de la actualidad como un elemento clave para el desarrollo de la obra. Creo que tiene razón, y que desde hace tiempo visito el género documental con asiduidad. Lo documental se diferencia de la “no-ficción” en algunos puntos clave. La novela documental se inspira en un hecho histórico o actual pero no queda atada a él. En ésta, como en el teatro documental, el autor está libre de las constricciones de la no-ficción, pero utiliza hechos y personajes históricos o contemporáneos como un elemento más de la obra. Cuando hablo de “no-ficción” estoy pensando en la definición que Truman Capote nos dio de este género en los años sesenta y que él mismo inauguró con *In cold blood*, es decir: escribir sobre hechos y personajes reales pero utilizando las técnicas narrativas de la novela. La tradición anglosajona es rica en el género documental, y en esta categoría entraría también una de las novelas más importantes escritas en español de los últimos tiempos: *2666*, de Roberto Bolaño. Cuenta Ignacio Echevarría, amigo íntimo de Bolaño, que el escritor chileno le informó que

estaba escribiendo “una gran novela acerca del mal”, y para ello se inspiraba en los asesinatos de mujeres que venían sucediéndose casi de forma impune en Ciudad Juárez desde 1993.

En mi novela *Cambio de sentido* (2010) yo utilicé el hundimiento del petrolero *Prestige* en las costas gallegas y el desastre ecológico que produjo para escribir una obra acerca de la responsabilidad. *Cambio de sentido* es en cierta manera un thriller ecológico, pero también psicológico. La peripecia de los personajes está en íntima relación con el desarrollo de la marea negra. En la obra de teatro *Cifras* (2012), me inspiré en una noticia sobre un pesquero español que había recogido a cincuenta inmigrantes frente a las costas de Malta y a quienes no se permitió desembarcar en una semana, para hablar de la terrible tragedia de la inmigración, la diplomacia y la mala distribución de los recursos. En la reciente *39 Defaults* encontré en el movimiento 15M, los elementos claves para plantear el dilema de la atracción versus la desconfianza, por un lado, y los ideales versus las necesidades cotidianas por el otro. Este gusto hacia lo documental parte de mi entendimiento del ser humano como ser en relación con los otros. La ecología es un ejemplo paradigmático que nos enseña que todos somos víctimas de las decisiones de las generaciones pasadas, en definitiva, de la historia, pero que también somos responsables de cómo actuamos con las condiciones que tenemos. Esto también lo tratan de mostrar los estudios de sociología. Todas nuestras decisiones en relación con los otros, son decisiones políticas, en el sentido de que la política es nuestra manera de organizar la vida en la sociedad, y una sociedad puede estar formada tanto por una pareja como por un país entero.

Algunos autores tratan de explorar al ser humano en soledad, como una voz aislada, quizá el más llamativo de estos es Samuel Beckett. Sin embargo, el mero uso del lenguaje nos alerta de la presunción del otro, tanto es así, que en las últimas creaciones beckettianas el lenguaje se va fragmentando hasta diluirse. Este no es el camino de mi exploración como escritora. Vuelvo al mismo lugar en el que comenzamos esta charla: me interesa la conversación. He citado antes a Wittgenstein. Estoy muy interesada en su idea del lenguaje como actividad humana, social, algo que luego explorarían en profundidad los post-estructuralistas. Como una escritora en diálogo con otros escritores muertos y contemporáneos, y con la sociedad a la que pertenezco, mi experiencia depende no solo de mi yo interior

(sea el yo, una categoría o no construida), sino también de la infinita riqueza de lo otro exterior, por eso trabajo con una voz (narrativa o dramática) en diálogo. No persigo el lenguaje por el lenguaje, sino el lenguaje en su capacidad exploradora de nuevas realidades, de rozar lo indecible, de ampliar la existencia, lo que se escapa, la vida, el *chi*, lo innombrable.

Aquí vendría a conectar también con mi trabajo sobre la mística española más importante de la historia, Teresa de Ávila. Su obra parte de la necesidad de escribir lo inenarrable, el encuentro con la divinidad. Si la sociología y el periodismo tratan de acercarnos a los otros, los místicos tratan de acercarnos a lo radicalmente Otro. En mi búsqueda constante por salir de mi encierro como individuo, de la soledad, y conectarme con lo que está fuera de mí, encuentro finalmente el camino en la literatura, que me permite expresarme con mayor libertad de lo que podría hacerlo como académica, socióloga o periodista, aunque realmente nunca llegué a ejercer estas dos últimas profesiones.

PLG: Parece que en ese lenguaje comunicativo, en esa “herramienta” creativa a la que vuelves a hacer alusión, se cifraría la ética dialógica de tu escritura, una ética que eventualmente abriría a lo político. Ese diálogo presupone la existencia del *otro* que te es contemporáneo, y ello remite también, creo, a tu gusto por escudriñar el presente del que formas parte. La crítica del presente que se hila en tu obra —una crítica oblicua, con frecuencia elegantemente indirecta— aparece permeada, refrescada más o menos abiertamente por tu reflexión acerca de la literatura pasada. Los que conocemos tu trabajo intelectual encontramos guiños intermitentes en tu obra ficcional; a veces, esos guiños son provocadores. Es curioso cuando uno de los personajes secundarios de tu novela explica de una de las protagonistas que se trata de “una mística”, “como Santa Teresa, como Simone Weil” —prosigue— “es el espíritu expansivo de nuestro tiempo”. Con tus personajes, compartimos un tiempo presente que tus textos evocan y que dista mucho del tiempo de Teresa de Ávila, y desde luego también del de la combativa Weil, que fallece antes de que termine la Segunda Guerra Mundial. La crítica cultural contemporánea describe nuestra época como un tiempo inevitablemente marcado por el decreimiento en los “grandes” proyectos y sus “grandes” co-relatos. En una era presente que muchos denominan post-utópica, una época que aparece atravesada precisamente por el abandono de la búsqueda de

lo inalcanzable, ¿crees, como tu personaje, que realmente prevalece un “espíritu místico”?

MGG: Creo que al menos en Occidente vivimos una época de descontento. Andamos a la búsqueda de nuevos valores, creencias y modelos que nos sitúen en un nuevo camino, algo diferente de este capitalismo tardío que nos está asfixiando. Desde luego, no creo que la solución sea una vuelta a la religión en un sentido tradicional, las religiones tradicionales desde mi punto de vista están muertas y lo que es peor, arrastran la muerte consigo. Sin embargo, sí me parece que existe un ansia de espiritualidad en el sentido más amplio, una necesidad de vida religiosa aunque esta sea atea o agnóstica. Simone Weil me atrae por su reflexión sobre la atención. La atención de Weil se relaciona con la capacidad de ser consciente del taoísmo. En general no vivimos en el presente. Los místicos nos recuerdan que la presencia, estar presente, es el momento cumbre, el momento de éxtasis. Mi personaje, Null, recuerda a la filósofa francesa porque también aspira a la trascendencia y rechaza lo humano. Sin embargo, Null se vuelve loca, se separa de la realidad al no poder aguantar un dolor al que es incapaz de enfrentarse. No atraviesa ese dolor como Weil, a quien por otro lado muchos tacharían también de enloquecida. La forma que tiene Null de estar presente pasa por convertirse en lo que no es. Busca la presencia del animal, en concreto de un ave, el alcazaz atlántico. Y por supuesto este es un intento baldío, ya que no puede comunicarse con el animal, no posee las referencias de éste. El mundo del alcazaz es un mundo distinto y desconocido para el humano.

PLG: Ya has aludido a la importancia de lo documental en tu proceso creativo. En otras ocasiones has mencionado además que la experiencia vivida —por ti o por tus personajes— resulta esencial en tu trabajo. En tus letras es frecuente la figura del *testigo*; el propio acto de narrar forma parte también de esa experiencia en tus textos, y ello desplaza, feliz e inevitablemente, el “acontecimiento originario”, al modo en que en ocasiones sucede con la escritura de Molloy. En *Cambio de sentido* resulta central esa relación íntima y problemática entre narración, memoria y experiencia, la voz del narrador se construye *necesariamente* desde las fricciones que ahí surgen. ¿Cuál es para ti la relación compleja que se establece entre vivencia, memoria y narración en esta novela o en tu obra, más generalmente?

MGG: Mencionas un tema del que podríamos estar hablando horas y horas. Déjame pensar... Tanto Molloy como yo somos gran-

des lectoras de Marcel Proust, desafortunadamente yo no le puedo leer en su idioma original como vosotras. Quizá es en mi último libro, el que estoy terminando, en donde más me he planteado la relación entre memoria, experiencia propia y narración, como Molloy en *Varia imaginación* me impuse la disciplina de comenzar cada relato desde un recuerdo, el recuerdo podía ser de cualquier tipo, una sensación, una imagen, una historia y a partir de ahí generar un relato. Pronto me di cuenta de que el impulso narrativo me llevaba por otros derroteros y no quise ceñirme a mi propia experiencia, o para ser más exacta, encontré que la mejor forma de capturar la esencia de ciertos momentos de la existencia pasaba por una total ficcionalización de los mismos, rompiendo incluso con las leyes del realismo, del que nunca he estado tampoco muy convencida. En *Cambio de sentido*, que es una novela de ficción al uso, el narrador indaga en sus recuerdos. Al principio le conocemos como testigo de la historia de Null y Teba, pero luego este testigo resulta tener un papel crucial en toda la obra. El testigo no es nunca un testigo pasivo, al menos eso creo yo. En este sentido me alinee con las ideas de Walter Benjamin, creo en la capacidad y en la necesidad de todo ser humano de ser co-autor de la historia.

La memoria tanto personal como colectiva es la clave de toda narración; si no tuviésemos memoria, no tendríamos concepto de tiempo y no podríamos narrar. En cuanto a la experiencia, existen muchos tipos de experiencias, a veces, la experiencia vicaria, que bien podemos adquirir a través de otros libros, es mucho más importante que la experiencia vivida. Los disléxicos tenemos cierta tendencia a confundir niveles de experiencia, y desde luego este es un tema que recorre la historia de la novela moderna, que inaugura el propio Don Quijote, quien se creyó un personaje de sus propias lecturas.

PLG: Entre tus libros de cabecera cuentan también los de Roberto Bolaño, al que ya has hecho referencia. La propuesta novelística de cada uno de vosotros me parece muy distinta, pero con Bolaño compartes (además de esa dislexia que él también padecía) el gusto detectivesco por la búsqueda. Sin embargo, Bolaño siempre recalcó que la literatura no tiene porqué procurar entendimiento, y que esa falta de entendimiento, precisamente, es la que puede acercarnos al mundo. Me atrevería a decir que en *Cambio de sentido*, que es (por el momento) tu única novela, sí que existe un intento casi abrumador de entendimiento, un entendimiento quizá ilusorio pero, de nuevo, siempre *en diálogo* (narrativamente, el diálogo aparece constitutivamente

inscrita en la conversación que enmarca el texto, un paciente-testigo que habla a su psiquiatra). Creo que el deseo desbordante de comprensión por parte del sujeto parlante, la voz que narra, y su relación móvil con el tiempo pasado y, más generalmente, con el mundo, sacude el relato de principio a fin. ¿Podrías decirme qué piensas al respecto?

MGG: Es interesante esto que planteas, no lo había pensado, pero creo que tienes razón, al menos en *Cambio de sentido*, cuyo título refleja este difícil itinerario. Esta es una novela en la que el narrador no se resigna, no se resigna a perder a la persona amada y la novela no se resigna a dejar escapar el sentido. Esta es una lucha, como siempre, infructuosa, pero creo que es el combate lo que importa. Sólo si creemos en una verdad última, una Verdad con mayúsculas, podemos creer en un entendimiento completo. *Cambio de sentido* narra un episodio en la vida de su narrador, un cambio en muchos sentidos, incluido el identitario, pero que no creo que cierre el texto. Se trata, por volver a la cuestión que planteábamos al inicio de esta charla, de un momento, al que le seguirá un proceso que no está escrito, y que el lector puede imaginar si le apetece. Diferentes lectores han interpretado la novela de diferente manera, a veces me llegan comentarios bastante alejados de las ideas con las que generé el texto, casi siempre me siento halagada cuando esto pasa. El trabajo es independiente y, cuantas más interpretaciones genere, mientras se sostengan con el texto, mejor.

PLG: En *Cambio de sentido* damos además con una sentencia tan inquietante como sugerente; me gustaría que comentaras tu propia lectura al respecto: “Una vez que contamos una historia, tiende a la repetición. De ahí que requiramos de persistencia y meticulosidad, igual que las hormigas. Acertar con la exacta sucesión de palabras no es una cuestión de talento sino de constancia”. ¿Cuál es tu posicionamiento como intelectual y creadora de ficción ante el viejo problema de “que todo se ha dicho”, que regresa hoy? ¿Y ante el supuesto “fin” del arte, o de la literatura? ¿Se trata de un debate relevante en absoluto?

MGG: Existen estudios que enumeran las historias originales en siete u ocho, y el resto como variaciones de las mismas. Yo aquí ni entro, ni salgo, la verdad es que no me interesa si hay una, cien o infinitas. Tampoco estoy muy segura de que la originalidad sea el elemento más codiciado del arte, que desde luego no creo que esté muerto sino más vivo que nunca. Nunca ha habido tanta gente en el mundo con la posibilidad de acceder a la cultura que los medios han

puesto al alcance de un gran número de personas. Lo que puede que esté muriendo es el concepto del arte heredado del romanticismo, que requiere de un “yo” autónomo; del artista como genio autosuficiente. Como ya te mencionaba antes no creo en la posibilidad de aislamiento, ni en la creación pura, por no creer, no creo ni el “yo”, ¿qué es eso del “yo”? ¿Soy la misma persona que hace más de siete años escribí *Fuga mundi*? Desde entonces hasta ahora he cambiado hasta de nombre. El arte es una forma de leer el mundo, de enfrentarnos al misterio de la existencia y de ampliar nuestra experiencia. Es un intento de alcanzar lo trascendente que se produce de vez en cuando, y algunas personas, en ocasiones llamados artistas, tienen la suerte de acertar más que otros y acercarnos a una forma de decodificar la matriz de ilusiones en las que vivimos. En esos momentos, rozamos la autenticidad. El arte no necesita ser original, necesita ser auténtico. La originalidad es una búsqueda errónea. Es verdad que quienes se dedican a una disciplina de forma constante y gozan del talento y la rigurosidad necesaria, llegan a lugares que muy poca gente ha transitado. Están en algo que nos parece nuevo. Estos son, como decía Kandisky, los artistas en la vanguardia de la pirámide del arte que mueve a todo el resto que vamos detrás. La originalidad de su trabajo es una consecuencia más, no el objetivo.

PLG: Es interesante lo que dices sobre la originalidad, porque esa propia categoría es cambiante, no suele remitir hoy a la búsqueda de lo *puramente* nuevo, y creo que tu trabajo tan sólidamente basado sobre lo documental, y al mismo tiempo construido sobre aquello que es *diferentemente* imaginado, desplazado, lo ilustra muy bien. Tu novela viene articulada en parte, de hecho, por el mito que vuelve a contarse, y ese mito que retorna deviene en algún momento *performance*: una de las protagonistas lo escenifica en sus propias carnes, sabiéndolo o acaso sin saberlo, hasta sus últimas consecuencias. ¿Podrías comentar cuál es el papel de la *performance* evocada en tu novela, o más generalmente el papel del teatro dentro de tu obra no dramática?

MGG: Hasta el momento los géneros que más he transitado son el cuento, la novela y el teatro. La *performance* y el teatro son algo diferentes, en la *performance* el texto tiene definitivamente un lugar secundario, y obviamente eso a los escritores nos deja fuera del género. Dentro de *Cambio de sentido*, el teatro tiene un papel fundamental ya que uno de los pasajes por donde transitan las páginas es en efecto el mito de Semíramis que recoge Calderón de la Barca

en su obra *La hija del aire*. Efectivamente el mito funciona como un juego de muñecas rusas dentro de la novela. La *performance* de Null, que se produce por primera vez dentro de la representación teatral de la obra de Calderón, rompe precisamente con la lógica del teatro y del lenguaje, rompe con la cordura, ya que como te decía, Null es un personaje enloquecido. Los límites del espectáculo y la actuación son siempre muy confusos, una de mis obras está precisamente dedicada a explorar el momento en que el actor está encarnando a un personaje, ¿qué pasa con el actor en este momento? Me interesa esta esquizofrenia identitaria que ofrecen las artes escénicas.

PLG: Háblanos ahora de tu última obra teatral, *39 Defaults*, que ha sido concebida en inglés para el público estadounidense en su sentido más amplio. ¿Podrías contarnos cuál ha sido tu experiencia de creación en lengua no española?

MGG: La primera vez que yo trabajé en inglés fue en el 2009, en el *Royal Court Theatre* de Londres; aunque llegara con una obra escrita en español y luego se tradujera, todo el trabajo con los directores, actores y el resto de dramaturgos era en inglés. Sin embargo, después de la residencia, los dramaturgos volvíamos a casa y rescribíamos la obra en nuestro propio idioma. Yo no volví a España, sino a Nueva York, una ciudad con alto número de hispanohablantes pero que funciona mayoritariamente en inglés. Además ese año conocí a mi compañero, quien es angloparlante, y desde entonces mi vida personal ha dado un giro rotundo hacia el inglés. Con estos antecedentes escribir teatro en inglés era una cuestión de tiempo y un paso inevitable. La primera experiencia fue el guión para la obra multimedia “Unaddressed” (2011): me lancé porque era un texto dialogado, y el diálogo se nutre de la experiencia diaria. Como novelista sigo escribiendo en español, pero el dramaturgo tiene que saber escuchar, estar siempre atento al entorno, y éste se volvía en mi caso más y más angloparlante. El inglés además, al menos el inglés neoyorquino —que es un inglés de inmigrantes—, es un idioma sumamente flexible y adaptable. La obra *39 Defaults* fue escrita y concebida como dices en este idioma. Hay una trampa: uno de los dos personajes de la obra es un español, un catalán interpretado por Pep Muñoz, hablando en inglés. Su inglés es más o menos como el mío. Yo escribí este texto en un periodo de unos seis meses en los que me iba reuniendo con los actores. La actriz norteamericana, Kelly Haran, que encarna al personaje de Liz, también me ayudó allí en donde al-

gunos de mis diálogos no tenían la naturalidad del uso del idioma que tendría un nativo. La situación del escritor inmigrante es complicada. Especialmente en lo que se refiere a los géneros dialogados, después de seis años fuera de España me sería muy difícil escribir una obra naturalista situada en Madrid, tengo muchas más referencias neoyorquinas en este momento. Además, quizá mi salto al inglés no ha sido tan traumático como el cambio de idioma de otros escritores porque en cierta medida, la extranjería en la lengua me es un sentimiento bastante familiar. También en español, tardo mucho en elaborar un pensamiento que pueda ser digerido por otro ser humano, eso lo sabes tú muy bien. [Risas]. La escritura me da la posibilidad de organizarme.

PLG: Sin duda es un modo loable de acercamiento *también* al público no hispanófono, sin dejar nunca de crear primordialmente en español. Este impulso de alcanzar al espectador, al lector, ¿aparecería remotamente relacionado con una hipotética función social, acaso política, de lo literario? Un personaje pasajero de *Cambio de sentido* —obra, como has comentado ya, empapada por el discurso de la militancia ecologista— reivindica la “misión social”, el “compromiso político” de un teatro que se autoproclamaría teatro de denuncia. ¿Crees tú en esa misión, para tu obra dramática en general? Si así es, ¿cambiaría esa supuesta función con otros géneros, como el relato o la novela?

MGG: La frase que mencionas la dice un personaje que no ha creado realmente el espectáculo que se lee como una denuncia social, se apunta el tanto, como quien dice, es parte de la ironía con la que trabajo en la obra sobre el tema de la denuncia y el activismo. La *performance* de Null es más una expresión patológica de su propio dolor que un espectáculo consciente. No creo que la misión del teatro sea la denuncia. La denuncia, igual que comentábamos antes con la originalidad, puede ser una consecuencia al destapar ciertos aspectos de la realidad social que normalmente quedan ocultos, pero en todo caso pertenece al espectador, o al lector. Es responsabilidad de quien interpreta y no de quien escribe. En el teatro, se puede experimentar con los personajes, empujarles a situaciones límites y ver cómo reaccionan. Dado que creo en el arte, insisto, en diálogo y en contacto directo con el momento en el que es producido, y que yo tengo ciertas preocupaciones sociales, esto se refleja en mi trabajo. En mi obra *Cifras*, exploré la catástrofe malthusiana que se estaba produciendo en un bote al que no se le dejaba entrar en puerto y que había recogido

cincuenta inmigrantes, quintuplicando su tripulación, en un espacio reducido y con escasos recursos. Esta es una situación paralela a la que nos enfrentamos todos a nivel global con el aumento de la población. Cuando los tripulantes del pesquero *Francisco* y *Catalina* recogieron a estos inmigrantes en 2006, que yo sepa se comportaron de la forma más noble y generosa posible. Mis personajes no se comportan así. En mi obra pretendo explorar la tensión entre el altruismo y el egoísmo, ambas potencias forman parte de nuestra naturaleza. Intento no juzgar a mis personajes, sino acompañarles en su propio laberinto. Denunciar significa juzgar y no creo que ese sea el papel del arte, ni del teatro, ni de ningún otro género.

PLG: Queda claro que la posible dimensión política de tu producción no se situaría en la estela de una especie de *littérature engagée* del siglo XXI, te alejas del programa —seguramente caduco— propuesto por nombres como J. P. Sartre, en su momento, para el escritor-intelectual comprometido. El impulso de acción o de lectura política reside en la recepción plural de la obra por parte de la comunidad hermenéutica de lectores y *espectadores*. Digo espectadores también porque en realidad habría de referirme al arte más generalmente, cuando tratamos la cuestión de ese acercamiento que buscas permanentemente con el público. Recuerdo ahora el sugerente proyecto bicultural de *Eléctrica* (2011), la exposición comisariada por Jodie Dinapoli en el Instituto Cervantes de Nueva York. Participaste con la obra “Unaddressed” de instalación y video junto al artista estadounidense Ryan Brenan. Me consta que *Eléctrica* recibió muy buena acogida por parte de diversos medios críticos. ¿Podrías contar-nos tu experiencia? ¿Qué te aportan tus varias incursiones en el arte, revierten estas de algún modo en lo literario? ¿O se trata quizá de dos medios muy separados para ti?

MGG: Todas las artes enfrentan los mismos desafíos y problemas. Es enriquecedor colaborar con otros artistas y salir de la burbuja del despacho del escritor. Nosotros estamos siempre solos. [Risas]. La exposición *Eléctrica* buscaba precisamente explorar la cuestión de la colaboración, y así nació “Unaddressed”: un subibaja conectado a unos videos. Según cómo se coloque el columpio, que requiere de al menos dos personas para activarlo, se ve uno u otro video. Sólo podemos tener la conversación de las pantallas entera cuando los dos participantes se ponen de acuerdo y colocan el balancín en una posición equilibrada; una idea muy aristotélica, a la que quisimos quitar yerro

con este juego infantil. Hace unos meses colaboré con otra artista, la española Rosana Antolí, a quien conocí cibernéticamente cuando el editor de la revista *Frontera D* la contactó para ilustrar mi relato “La paliza”. Desde entonces hemos estado en contacto. Me encanta su trabajo y está claro que resuena con el mío. Hace unos meses me envió un par de dibujos que formarían parte de su nueva exposición el pasado marzo, *My animal dance*. De ahí nació un poema que acompañó a unos carteles que se distribuyeron el día de la inauguración. Me encanta este intercambio entre las artes, que ha estado presente desde el inicio de mi carrera. En el año 2001 entré a formar parte de una tertulia literaria que juntaba a pintores, escritores, filósofos y algún que otro actor. Durante cuatro años discutimos juntos cada semana un libro diferente. Nos juntábamos a las cinco de la tarde cada sábado y generalmente la charla (en ocasiones, la feroz discusión), se alargaba hasta la madrugada. Esta fue una de las mayores experiencias formativas en las que he participado nunca.



Mar Gómez Glez (Foto cortesía de la autora)

PLG: En tu trayectoria, llama la atención la búsqueda de ese diálogo creativo también en un plano translingüístico. Sabemos que el porcentaje de obras traducidas en Estados Unidos es tristemente ínfimo. Tu novela, *Cambio de sentido*, acaba de recibir la prestigiosa subvención que *Pen American Center* concede para apoyar la traducción de literatura extranjera al inglés. Tienes la inmensa suerte de conocer bien a tu traductora estadounidense, Sarah Thomas; ya sabemos que ha llegado incluso a darse la circunstancia de que un relato tuyo sea publicado antes en traducción que en versión original. Explícanos cómo es vuestra colaboración, vuestro intercambio siempre dinámico.

MGG: Sarah es una traductora extraordinaria, y además entre nosotras existe una conexión muy especial. Ella entiende mi trabajo a la perfección, y en general, cuando le surgen dudas me doy cuenta de que el original es inexacto y corro a cambiarlo. La clave de una buena traducción está en la exactitud, y la exactitud y la precisión son características que debe tener el original para que pueda traducirse. Desde que trabajo con Sarah tengo esto en la mente constantemente cuando escribo, y esta exigencia repercute positivamente en mi propia escritura. Sarah además trabaja como académica la España postfranquista en la que yo crecí, y viaja con mucha frecuencia a Madrid, más que yo. Su español es muy cercano al mío. Si a esto le sumas unas referencias neoyorquinas muy parecidas, el resultado es una tormenta perfecta. Nuestro diálogo es continuo, aunque cuanto más trabajamos juntas menos idas y venidas requiere el texto. En realidad, ahora le paso los textos para que me los comente antes en español, y cuando ya están en forma para ser publicados y traducidos casi no necesitamos ajustarlos.