

“*Un cuaderno es una vía láctea de letras*”: continuidades y discontinuidades en una obra de Brenda Lozano

SOPHIE MARTY
REMELICE/CRIMIC
sophie.marty@univ-orleans.fr

1. En una entrevista mencionada por Graciela Villanueva en una contribución anterior, el estudioso Florian Pennanech sostiene que continuidad y discontinuidad “forman parte de estas figuras del texto que se pretende encontrar en cualquier texto. Es un predicado que funciona tanto más cuanto que solo es una forma que tiene la crítica de ofrecerse un espejo a sí mismo¹” (Pennanech y Wagner, 2019; §9). Sin embargo, no basta sugerir que la crítica siempre es narcisista, y tampoco satisface la idea de que la escritura siempre sea autorreferencial. De ahí el interés de un estudio de caso que profundice en la dialéctica entre continuidades y discontinuidades, aquí enfocado en *Cuaderno ideal* de Brenda Lozano (2014).
2. Se trata de su segunda novela –aunque veremos que esta categorización genérica no dista de ser problemática; si “Cuaderno Ideal” es un título aparentemente remático y temático, en realidad remite a una marca antigua de cuadernos cuya materialidad fascina a la narradora homodiegética quien los compara con Moleskine mexicanos.
3. Hasta la fecha son pocos los trabajos que hablan sobre las continuidades entre *Cuaderno ideal* y la anterior novela continuidades con la anterior novela *Todo nada* (2009) y la siguiente colección de cuentos *Cómo piensan las piedras* (2017), en particular en cuanto a los ejes temáticos del duelo y de las relaciones familiares. Los tres textos preceden la publicación de *Brujas* (2020), novela coral que representó para Lozano el acceso al reconocimiento crítico y comercial.
4. *Cuaderno ideal* se presenta como una sucesión de fragmentos –tres o cuatro por página, ya desde el íncipit:

Hoy me sonrió un enano.

1 Las traducciones son nuestras.

Cuando niña pensaba que el sacapuntas eléctrico era lo que me separaba de la vida adulta. Entre el sacapuntas de plástico azul y el sacapuntas eléctrico –en la oficina de mi padre o en el escritorio de la maestra– estaba la distancia entre la infancia y la vida adulta.

A los veintiún años, en una cena, le hicieron unas preguntas a Proust. Entre ellas, cuál era su pájaro favorito. La golondrina, respondió. Proust no inventó las preguntas conocidas como “El cuestionario Proust”, simplemente fueron tan buenas sus respuestas que por el cuestionario se hizo célebre. Le hicieron el cuestionario dos veces. Tenía quince años cuando le preguntaron cuál era su color favorito. La belleza no depende de los colores, sino de su armonía, respondió (Lozano, 2014; 11).

5. Acerca de la forma fragmentaria, Françoise Susini-Anastopoulos escribe que su auge coincide con una triple crisis: “crisis de la obra porque caducan las nociones de terminación y completitud, crisis de la totalidad, percibida como imposible y considerada como monstruosa, y finalmente crisis de la genericidad, que le permite al fragmento presentarse [...] como una alternativa plausible y estimulante a la pérdida de interés por los géneros tradicionales” (1997, 2). La forma del fragmento implica además una actitud autoral singular que Novalis define como el hecho de mantener el alma “abierto” en busca de una solución al “enigma fundamental de la disharmonía” (195). Dicha actitud sugiere por tanto un principio estético formulado por la propia Lozano desde el inicio: la búsqueda de una armonía que trascienda la unicidad de cada fragmento, expresada a través de la anécdota proustiana liminar (“La belleza no depende de los colores, sino de su armonía” [13]).
6. Ahora bien, *Cuaderno ideal* enfrenta al lector con un dilema evidente desde el íncipit: detrás de la brevedad de las frases y la aparente sencillez sintáctica, no se puede determinar de qué trata la novela. Nos preguntaremos pues, cómo logra la obra exhibir esa discontinuidad construyendo al mismo tiempo su coherencia.
7. Se analizarán primero las categorías fundamentales de la experiencia, el espacio y el tiempo del relato. Se verá primero que el espacio ficcional se elabora mediante de una imbricación de escalas que interrogan la ruptura entre estructuras literarias y realidad nacional. Luego se mostrará cómo la autora construye una temporalidad suspendida que dialoga con cierta genealogía de la escritura femenina. Tiempo y espacio conforman, en palabras de Fieguth (Susini-Anastopoulos, 1997; 6), el “triunfo de un yo desahogado”, es decir, una voz enunciativa que se analizará como conciencia discontinua.

8. En primer lugar, la configuración del espacio pasa por un tipo específico de discontinuidad: un juego sobre la imbricación –e incluso confusión– de escalas. Cabe recordar que los primeros representantes y teóricos de la forma fragmentaria definen el *Witz* como noción clave de su escritura; Lichtenberg lo presenta como un bisel de aumento (*Verkleinerungsglas*), instrumento por excelencia para la comparación y para el descubrimiento de parecidos, ya sean manifiestos o latentes, entre realidades distintas (Susini-Anastopoulos, 1997; 196) –y, añadimos, entre escalas incomparables.
9. Revelar parecidos ocultos es también una obsesión de la narradora de Brenda Lozano, que declara: “soy reina de lo nimio” (2014; 73). El enano mencionado en la primera frase se convierte en motivo recurrente, proyección fantasmal de la voz narradora; un enano para ella es “alguien que vive a otra escala” (42). Contemplar la gran metrópoli cambiando de escala implica un cambio perceptivo del que no se sabe si es un ideal o un engaño: “Desde las alturas no parece que *Wild is the Wind*. Al contrario, tan dócil, el D.F. Y tan dócil el país visto desde el mapa en la pantalla del avión” (60).
10. La narradora de *Cuaderno ideal* no se limita a imaginar cambios de escalas y de percepción sino que encuentra su origen en el mundo natural, después de recibir el *mail* de un amigo que trata de hipopótamos enanos. Todo ello da lugar a consideraciones acerca del papel de la naturaleza, instancia que juega con superposiciones de escalas como para contrarrestar nuestra tendencia a enfocarnos en lo grande:

¿Por qué la inclinación de la naturaleza de hacer lo mismo a distintas escalas? [...] Lo enano. Lo pequeño. Lo chico en relación a la norma. Lo insignificante. Lo que tiene otras dimensiones. Curiosamente, las historias que más me gustan están compuestas por pequeñeces. Detalles. Nimiedades (119).
11. Como se ve, la meditación acerca de tamaño y proporción desemboca en una reflexión sobre la carencia o ausencia de significado.
12. Cambio perceptivo, juego de la naturaleza y creación (o negación) del sentido, el interés en lo nimio lleva la narradora a escenificar su vocación literaria. En efecto, planteando una continuidad entre lectura y escritura frecuente en los relatos vocacionales, recuerda que la primera historia que escribió trataba de un gigante y nació de un cuento de temática similar escrito por Oscar Wilde, el cual la dejó maravillada (se trata probablemente “*The Selfish Giant*”). Continuidad entre lectura y creación, la anécdota establece también una *continuité opérable* (Pennanch y Wagner, 2019; §9) a

escala de la obra entera de Brenda Lozano. El cuento sobre el gigante insertado en la novela de los enanos se convierte en *aleph* autoral: “¿Esta historia contiene todas las historias que soy?” (70).

13. Síntesis y miniatura del proyecto creador, la obsesión por lo chico da lugar a una teorización irónica de la “épica de lo nimio” que sitúa en el centro de la obra una pesquisa detectivesca de índole poco común: la búsqueda de los *cuadernos Ideal*. Todo ello refleja el enigma de la materialidad literaria y vuelve problemático el estatus del texto que estamos leyendo:

Pensé en buscar, preguntar en las papelerías viejas por aquí, la historia de los cuadernos Ideal. También pensé en inventar esa historia. Una cronología, una crónica, una tradición oral. Inventarla. Como la *Ilíada* de los cuadernos, de lo oral a lo escrito. Un largo poema de los cuadernos. La guerra de los cuadernos estalla entre dos bandos: el de cuadrícula y el rayado. El caballo de Troya es un lápiz HB, Helena es una bella goma blanca. La historia de los cuadernos Ideal tiene todos los elementos para ser un poema épico (23-24).

14. Amén del goce que nace de tal elucubración lúdica, la épica fantaseada implica un guiño hacia los discursos sobre la imposibilidad del *epos* en la época contemporánea, y no deja de recordar la famosa fórmula de Jean Ricardou, a menudo citada como lema del proyecto de los autores del *Nouveau Roman*: “ya no la escritura de una aventura, sino la aventura de una escritura” (1971). Si bien el proyecto de Lozano dista de la experimentación practicada por los autores franceses, *Cuaderno ideal* bien se puede leer como la ilustración más literal y lúdica del lema de Ricardou al sustituir a los héroes homéricos por dos dos cuadernos, y a la bella troyana por una goma. Generalmente omitido, el soporte de la escritura se encuentra aquí fetichizado y se vuelve el centro de una épica de lo minúsculo.
15. Además de la confusión entre escalas, la configuración del espacio ficcional en *Cuaderno ideal* pasa por una serie de metáforas e imágenes: primero, los crucigramas a los que la narradora y su amado se dedican al inicio de la obra (Lozano, 2014; 12); segundo, la actividad que consiste en nadar en diagonal (imagen dinámica que surge a raíz de una conversación telefónica con la amiga Tania, la cual le dice a la narradora que nadar en diagonal permite no ser llevado por el mar, y ésta se pregunta cómo aplicar semejante axioma a su vida [14]); tercero, las líneas de las páginas como olas del océano que proyectan en la superficie blanca la inmensidad azul.
16. Ya desde uno de los tres epígrafes, sacado de *The Song of Notebook* del ruso Alexander Vvedensky, las olas son un motivo seminal para la

novela: “*Sea, oh sea, you’re the homeland of wave,/ The waves are sea-children./ The sea is their mother / and their sister’s the notebook*” (9). El poeta equipara mar y cuaderno, haciendo del escribir un ondear; la narradora llega a una definición irónica de lo que es el oficio de la escritura: “¿Qué hago yo? ¿A qué me dedico? Aparte de trabajar en una oficina, ¿qué hago? Hago toda clase de líneas” (20).

17. En las olas estriba una clave de interpretación: si toda la novela se puede concebir como una línea en movimiento, una línea *animada*, en ella reside una variación sobre la permanencia y el cambio, sobre la discontinuidad y lo inmutable. Además, da pie a conclusiones poéticas: si el texto es un mar, el mar a su vez constituye un texto (“Me he dado cuenta que las líneas repetidas de arriba abajo en algo se parecen a las olas. Cito al mar” [20]). El desciframiento del mar-texto se conjuga con un elogio del detalle, entendido como única posibilidad de cambio en lo permanente: “los días son tan parecidos entre sí como las olas que, si no es con los detalles, ¿de qué otra forma se puede defender la vida cotidiana?” (172).
18. Meditación sobre lo uno y lo múltiple, lo idéntico y la variación, *Cuaderno ideal* teje una red de preguntas repetidas que espacializan la enunciación: “¿Me acerco o me alejo?” (173); “¿Estas escaleras suben o bajan?” (24). Interrogaciones y *leitmotifs*, estas frases inscriben la narración en un crucigrama cuya direccionalidad no se conoce. El crucigrama se une con la creación de un cosmos en miniatura, imágenes impregnadas de una poesía lúdica, como cuando la narradora declara: “Me pregunto cómo serán los planetitas a los que viaja el gato mientras duerme. Como una caja dentro de una caja dentro de una caja, ¿a dónde viaja el gato?” (172). Guiño a la invención de reinos ideada por Jonathan Swift, la narración propone una serie de cosmogonías miniaturas, imaginando por ejemplo un planeta en el que los objetos tienen voluntad y voz propias (129); en estas líneas estriba en filigrana una celebración del poder encantatorio de la escritura.
19. Sin embargo, la totalidad cerrada del espacio ficcional que diluye la discontinuidad del fragmento en escalas imbricadas y figuras sintetizadas, choca con un discurso de crítica a propósito de la escisión entre escritura y realidad nacional. Surge una autocrítica lúcida sobre la vanidad del ejercicio creador, totalmente desvinculada del día a día de los ciudadanos. Dicha autocrítica se acerca al juicio que formula el narrador autoficcional de Juan Pablo Villalobos en *Peluquería y letras*: “La historia oculta de la

literatura latinoamericana es la historia de la aristocracia y la burguesía” (2022; 17).

20. En *Cuaderno ideal* los deícticos remiten a un referente imposible de determinar, como lo marca la recurrencia de la expresión “este lugar” (Lozano, 2014; 132). ¿Desde dónde se expresa la narradora? Desde un lugar irreductible a la expresión verbal: “El problema de este lugar. ¿Cuál es el problema de este lugar? No hay verbos que lo puedan resumir. Son muchos. Varios de esos verbos copan la prensa a diario” (132). La novela ofrece en filigrana una reflexión sobre el hermetismo de los autores contemporáneos frente a la actualidad cruenta de su país, como si la novela escenificara su propia impotencia para entrar en resonancia con la actualidad. Esta surge a través de la pared escueta que separa a la protagonista del piso de su vecino: “A través de la pared, me entero de que el noventa y cinco por ciento de los casos de asesinatos a reporteros no ha sido resuelto” (149). Esta anécdota cobra el sentido de una metáfora global: en la novela, las violaciones a los derechos humanos y las muertes de periodistas quedan reducidas a un mero ruido de fondo; se puede interpretar de dos formas: o se trata de una realidad que no consigue permear el relato, o es una presencia latente, siempre cercana y amenazadora.
21. La violencia trasparece en escenas insignificantes, como cuando la narradora lee la etiqueta de una bolsa de granola que come en el desayuno. Ahí figura la historia de la mujer que fabrica la granola: recauda fondos para encontrar al hijo desaparecido (117). Desconectada de la tragedia cotidiana, la literatura aparece en su indecente vanidad, resignificando el entramado de escalas presentado anteriormente:
- ¿No tiene la literatura algo desencajado respecto a las noticias? ¿No es la novela como un enano en comparación con el periódico? Una cuestión de estaturas, una novela al lado de un periódico impreso: una pequeña, el otro grande. Entonces, ¿escribir y leer no es vivir a otra escala sin importar donde se escriba, con muebles hechos a la medida, con ropa hecha a la medida, mientras algunos de los verbos más usados en los titulares son abusan-torturan-matan? La literatura en este país: un enanito panzón, con la nariz roja, con su gorrito rojo. Chiquito, el libro comparado con el horror. Lista para decorar el jardín, la literatura en este país. Tan elegante el enano de la cuadra y tan jodido su contexto (51).
22. La superposición de escalas cobra un nuevo significado, que la narradora enriquece al satirizar la vida intelectual de la capital, sus códigos, sociabilidades y modos de subsistencia material. En algún momento la narradora participa en un festival literario que da lugar a una metaforización

del lugar que ocupan los literatos en la sociedad, es decir, el encierro en una jaula de oro: “Los organizadores nos piden que no salgamos del hotel: ‘De favor, muchachos, las cosas están muy peligrosas estos días, no queremos que les pase nada, todas las actividades del encuentro serán en el salón de fiestas [...]’” (56).

23. Enclaustrados en el “salón de fiestas” de la literatura, los escritores se convierten en enanitos irrisorios; es más: Lozano parodia sus códigos expresivos al retratar un *vernissage* en una galería chilanga, en el que cada participante se regocija repitiendo la palabra “importante” (16), y añade: “El en D.F. podríamos fundar la secta a esa palabra” (17).

24. Incluso las fuentes de ingresos de los autores se convierten en el blanco de su sátira cuando ironiza sobre el sistema mexicano de becas para jóvenes creadores: “¿Y si hacemos el monumento al escritor becado? Santo Niño de las Becas, mira esa hermosa procesión de Jóvenes Creadores que te llevan cargando en el nicho. Tantos jóvenes, tantas flores, tantos colores” (32). Aunque velada, esta es una referencia al Fondo Nacional para la Cultura y los Artes (FONCA), un apoyo institucional a la creación que, en palabras de Ignacio Sánchez Prado, ha sido determinante en la conformación del estatus de “joven escritor” tanto como en la homogeneización de las obras publicadas bajo este membrete. En un artículo del 2007, el estudioso se refiere a:

una serie de fenómenos que han caracterizado a la literatura joven de México en las dos últimas décadas: una producción subsidiada cada vez más por un sofisticado aparato estatal de subvención cultural; una máquina editorial que tiende a privilegiar y canonizar las obras emanadas de dicha producción; la persistencia de una noción anacrónica de “generación” como instrumento de (auto)definición de los escritores jóvenes; la consolidación de estéticas de fuerte cariz autorreferencial (2007; 9).

25. Lozano adopta una actitud fuertemente irónica hacia este grupo de “jóvenes autores”, representantes de lo que Sánchez Prado llama “una literatura altamente institucionalizada” (13), hasta declarar, con un proverbio inventado, uno más entre otros, que “mejor es vivir en el desierto que con un escritor becado” (Lozano, 2014; 187). La sujeción del escritor a programas institucionales de apoyo que aniquilan su creatividad con el pretexto de incentivarla, es un tema presente en otros autores que también han expresado este temor a la esterilidad. Mencionemos a modo de ejemplo la sátira autoficcional del escritor en residencia que presenta Alan Pauls en

Wasabi (1994), en la que un protagonista asiste asombrado al crecimiento de un extraño quiste en su nuca; el “Diario de la beca” que introduce *La novela luminosa* de Mario Levrero (2008) también profundiza en la imposibilidad de escribir provocada por el imperativo productivista que impone la atribución de una beca Guggenheim (“Todos los días, todos los días, aunque sea una línea para decir que hoy no tengo ganas de escribir, o que no tengo tiempo, o dar cualquier excusa. Pero todos los días” [21-22]). *Cuaderno ideal* por consiguiente prolonga esta sátira de la servidumbre autoral.

26. A modo de síntesis, *Cuaderno ideal* configura un espacio ficcional que oscila entre dos tipos de reflexión: una, poética, sobre el entramado de escalas como continuidad natural; otra, política e impregnada por una fuerte dimensión deceptiva, que enuncia la impotencia fundamental de la literatura, ejercicio aislado de la realidad y, por tanto, vano. En cuanto al tratamiento de la temporalidad, se caracteriza por una suspensión del presente individual y una reescritura personal de la historia literaria concebida como continuidad femenina.
27. Si se empieza tratando de reconstituir la trayectoria biográfica de la narradora en *Cuaderno ideal*, esta estructurada en torno a tres hitos: un accidente traumático en el pasado, un presente suspendido por la espera del ser amado, y la inscripción de dicha trayectoria en la continuidad de una tradición literaria femenina. El accidente constituye una ruptura radical en el pasado de la protagonista, que escinde su vida y experiencia en un antes y después. Mencionado en varias ocasiones, dicho accidente es opacado por el hecho de que nunca está narrado, y su causa no está explicitada.
28. Por otra parte, un principio narrativo es la ruptura sistemática de tonalidad, recurso que se puede entender como una postura ética ante el episodio traumático del accidente. De ahí que la novela haga referencia al primer día en el hospital de la siguiente forma: “Lo primero que escuché al despertar fue a una de las enfermeras cantando una canción de Shakira. Esto no puede ser la muerte, pensé” (26). Después de ese detalle desdramatizador, la temporada en el hospital está narrada como la experiencia de un presente radical, puesto que la corporalidad herida implica una relación con el tiempo imposible de eludir (“Quien ha estado en una situación parecida, sabe que el dolor físico obliga a una relación estrecha con el presente” [95]).

29. Experiencia de los límites, el episodio significa para el “yo” un renacer al lenguaje en el que estriba la posible justificación de la obra, es decir el testimonio de un renovado nexos con la palabra:

Me parecía que, a pesar de haber leído y escrito, pasaba por la experiencia de lenguaje más hermosa. Una relación que volvía a comenzar. (...) Las palabras ahí, para escuchar, cantar y contar. Escuchar, ese lazo que me ataba a ellos y a todo. Contar, ese lazo que nos ata (116).

30. Renacer al lenguaje lleva a equiparar la palabra con el cantar y el tejer. Surge de ahí una posible lectura de *Cuaderno ideal* como obra autotética, fruto de un vínculo renovado con el lenguaje.

31. Por otra parte, Lozano reflexiona sobre la forma en que una se narra a sí misma su vida, tejiendo conexiones para darle coherencia a una existencia discontinua; para esto se vale de datos tan irrisorios como el hecho de fumar (el tabaco es “ese hilo conductor, que, como el hilo de un collar, unió [sus] veinte” [103]). El proceso de la introspección es por tanto uno de los interrogantes en los que ahonda *Cuaderno ideal*.

32. En segundo lugar, el pasado quebrado por el accidente choca con el presente de la enunciación, un presente suspendido por la espera del ser amado, Jonás. Al principio del texto, mientras cenan en un restaurante, este le anuncia a la protagonista que va a viajar, un proyecto provocado por la muerte de su madre. La noticia provoca un vuelco en la épica fantaseada por el “yo”: “No La Ilíada, empieza la Odisea. En esta historia yo soy Penélope. ¿Pero esto me acerca o me aleja?” (23). La asociación tópica entre escritura y tejido vuelve a ser movilizada (“luego pensé que este cuaderno tiene algo de estambre” [36]). Sin embargo, en el cuaderno *Ideal* se produce un cambio sorprendente: nos esperábamos a leer a continuación el relato de una espera amorosa, pero descubrimos que la ausencia del amado es en realidad la *condición de posibilidad* de la escritura, es decir, el personaje masculino tiene que estar ausente para que nazca el texto. Parece que se trata de completar el axioma seminal del ensayo *A Room of One's Own*: “*A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction*” añadiendo: “*and she must have men away*” (1929; 6).

33. Este principio da lugar a una dispersión temporal, una superposición de épocas y ritmos que difumina la ilusoria equiparación entre tiempo de la lectura y tiempo de la diégesis:

Parte de la magia del cuaderno ideal es que entre un párrafo y otro pueden pasar horas, días, semanas, pero por convivir los párrafos como vecinos, parece que pasaron apenas unos minutos. Maravilloso, lo que a uno le toma años en escribir a otro le puede tomar dos horas de lectura (71).

34. Es llamativa la espacialización y personificación de los párrafos, tanto como la voluntad de exhibir la reflexividad creativa. Este desfase entre las dos temporalidades es de hecho un elemento recurrente en la forma fragmentaria; Jean-Louis Galay apunta que “el tiempo de la producción del texto breve no tiene relación con la brevedad del tiempo de lectura” (Susini-Anastopoulos, 1997; 253). Con el fragmento que precede se esboza un *ars legendi*, una guía acerca del modo de lectura del fragmento.

35. Se ha visto que *Cuaderno ideal* representa una temporalidad quebrada por el accidente y ancla el “yo” en un presente de espera; en tercer lugar, su progresión temporal delinea los contornos de una continuidad literaria clave: la autoría femenina. Acerca de esta, la narradora ofrece una singular crónica, mítico-histórica. El primer hito es la Ío de las *Metamorfosis* de Ovidio, punto de partida de una genealogía personal de las mujeres escritoras. Después de resumir el mito de Ío, la narradora concluye:

Lo primero que se escribe es un lamento. La primera escritora escribe el lamento de su transformación. Lo primero se escribe en la arena, al lado de un río; palabras que se desdibujan, que no quedan fijadas. Con un quejido femenino, así es como comienza la escritura” (124).

36. Esta genealogía sugiere una asociación potente entre escritura y corporalidad, puesto que la hija del río metamorfoseada en vaca escribe con su cola. A continuación, Ío entra a formar parte de una sagrada trinidad de la autoría femenina, junto con la japonesa Murasaki Shikibu (autora en el siglo XI de *La novela de Genji*) y Sor Juana; “tres mujeres transformaron la palabra” (124) resume la protagonista.

37. Amén de esta lectura personal de la escritura femenina, Brenda Lozano profundiza en el origen de la literatura latinoamericana, dedicando dos páginas a Juan de la Cosa, piloto de Cristóbal Colón, que “puso a Latinoamérica en el mapa por primera vez” (190). Sin embargo, este acontecimiento provoca una confusión perceptiva que va más allá de la discontinuidad: como lo dice la amiga Tania al teléfono,

[L]o chingón es que no se entiende cuál es el mar y cuál es la tierra en el mapa de Juan de la cosa. El mar y la tierra se confunden. Juan de la Cosa hizo un final inconcluso, entregó su mapa a la doble lectura: el mar se confunde con

la tierra y no sabemos si continúa la del continente. La puta ambivalencia que nos parió (191).

38. La historia de todo el continente surge pues de una ambigüedad, la difuminación de fronteras y la resignificación del insulto (“la madre que te parió”). Tercer hito, después de la autoría femenina y la historia del subcontinente: el nacimiento de la propia literatura latinoamericana, surgida de un canto animal. En efecto, Lozano alude a una entrevista de Severo Sarduy en la que el cubano enuncia que el momento inaugural de la literatura es el canto de los pájaros en el diario de a bordo de Colón, y lo desglosa: “En otras palabras, la historia literaria en Latinoamérica no comienza con un texto sino con el canto de los pájaros” (191). En resumidas cuentas, *Cuaderno ideal* entrelaza genealogías fantasmadas y poéticas que asocian mito y geografía. Fragmentaria, la novela se sitúa en la continuidad de una genealogía que en realidad crea ella misma.
39. Ahora bien, este análisis de las estructuras espaciales y temporales caracteriza una conciencia discontinua, un “yo” enunciator que recuerda las palabras de Françoise Susini-Anastopoulos: “El sujeto en los recovecos de la escritura fragmentaria es difícil de delimitar” (1997; 231). Dicha conciencia encuentra su coherencia en la red intertextual que teje a lo largo de la novela.
40. La reflexión introspectiva desemboca en una conclusión paradójica que plantea la existencia de un nexo intrínseco entre introspección y metamorfosis: “Cambiar es más importante que conocerse. [...] La mejor forma de conocer a alguien es cuando cambia de forma” (Lozano, 2014; 12-14). Las aserciones que preceden traen eco de las palabras de Paul Valéry, “Conocer, es en realidad no reconocer, es sentir cuán extraño es uno, cuán extraños son los objetos” (Susini-Anastopoulos, 1997; 220).
41. Asimismo, *Cuaderno ideal* plantea un discurso sobre las personas gramaticales que se puede interpretar como una difuminación de la primera persona, sugiriendo una forma gramatical de discontinuidad:

Un cuaderno Ideal no se escribe en tercera persona, ni en primera, ni en segunda, se escribe en las tres porque es ideal. La misma suerte corren los tiempos verbales. Un cuaderno Ideal es breve, fragmentario, inconexo, largo o anecdótico. Un cuaderno Ideal también puede abrazarte. Hace de todo, permite todo porque Hermes es el padre todopoderoso de los cuadernos (Lozano, 2014; 22).

42. Situado bajo esta ilustre protección, el cuaderno borra también las fronteras de su destinatario al confundir en sus apóstrofes al lector con el ser amado. La obra sigue el paradigma de una comunicación amorosa. El texto se/nos metamorfosea y exhibe el poder encantatorio que estriba en el hecho de nombrar: “Un modo de metamorfosearse en golondrina es escribiendo: soy una golondrina” (19).
43. Si en un primer momento la subjetividad parece inasible por su constante metamorfosis, es la lectura que le da su unidad, lo que se analizará a continuación. Alterna una multiplicidad de referencias cultas con alusiones a lo más trivial, y la escritura se convierte en un espacio místico y mítico, el Edén del sujeto: “Un jardín lleno de árboles: así era el locus amoenus en el Medioevo. Mi *locus amoenus* es este cuaderno” (74). En este espacio edénico, la lectura representa la única continuidad posible, como lo enuncia la narradora al recordar los poemas de Fernando Pessoa que le mandó su tío cuando ella era adolescente: “Han pasado tantas cosas desde que los leí por primera vez, estoy en desacuerdo con tantas cosas que he hecho y dicho desde entonces, pero algunos libros son como los puntos que forman una línea” (167).
44. La única linealidad posible en una vida humana es la de los autores leídos y queridos; además, la narradora tiene la impresión de verlos por todas partes, como fantasmillas cotidianos (“Me pareció ver a Oscar Wilde en el supermercado. Alguna vez vi a Fernando Pessoa escogiendo fruta en el mercado de los jueves” [17]). *Cuaderno ideal* evoca autoridades literarias en el sentido etimológico de la palabra, los convoca desde el más allá. Sin embargo, este diálogo con los ilustres muertos contiene también su propia desmitificación junto con la afirmación de una lectura torcida, desviada de su significado original: “Leo todo como autoayuda. [...] Supongo que para estas alturas mi Proust parece más una piñata que alguien que existió. Lejos siempre lejos de la realidad nos llevan las palabras” (89).
45. El homenaje jocoso e irreverente pasa por una forma de experimentación con la discontinuidad diafásica. En los intersticios del libro asoma el humor, obedeciendo a un principio de rechazo a la seriedad; respecto a eso es ejemplar el encuentro con un doble de Proust en el bar y el cambio de registro que originan sus palabras cuando se precia de haber leído la totalidad de *En busca del tiempo perdido*:

Las siete madres esas, las leí completas. Y ¿sabes qué? Proust es una verga. Es bien chingón el güey. Cualquier personaje, por insignificante que sea, vuelve a aparecer más adelante. Y todos, todos esos cabrones, tienen pasado, familias y un chingo de historias. [...] Dedicar como cincuenta páginas para describir cualquier mamada. Es un chingón ese Proust (165-166).

46. El sabor de los modismos mexicanos se junta con un juego sobre la mística maya y los códigos de la poesía precolombina: la narradora imagina que existe

una momia padre, el Tutankamon de los cuadernos. Una deidad azteca, quizás. La deidad azteca del cuaderno en el centro histórico, donde están las lagunas de las piedras que nos dieron patria: Cuadernotl, verde jade [...], el dios prehispánico de todo lo chico (163).

47. La referencia al verde jade es recurrente en la poesía nahua, acá blanco de la ironía. En otras ocasiones, la obra también crea una indefinición entre prosa y poesía, como lo ilustra este fragmento que reproduce el movimiento de la ola en el progresivo borrar del texto inicial:

Te extraño, Jonas;
Te extraño.
Te.
Tejo.
Destejo (182).

48. A esta poetización del relato cabe añadir la inclusión de lenguajes encontrados, un procedimiento frecuente entre narradoras contemporáneas como Cristina Rivera Garza o Sara Uribe. La narradora retoma el texto de un anuncio publicitario para desmitificar la apóstrofe al lector: “Leo la esquina superior de un camión de carga: ‘¿No le gusta cómo manejo esta unidad? Quejas al 5286 8738’. [...] Leo y anoto algunos letreros de camino a la casa. ¿No le gusta cómo manejo este cuaderno?” (67-68). Equiparar al lector con un cliente es además una actitud subversiva si se la contrapone con el supuesto homenaje a los grandes autores.

49. *Cuaderno ideal* produce constantes efectos de discontinuidad, entre registros, referentes y lenguajes; incluso puede parecer provocativo e indecente cuando mezcla la anécdota de un altercado callejero con la mención de asesinatos: “Una estrella fugaz: una mujer volando su ira contra un taxista que insultó a su madre recién fallecida. El hoyo negro: el misterio de los feminicidios y la violencia en contra de las mujeres. Un titular en el periódico de hoy: ‘Decapitan a hija de periodista’” (176). El enunciador exhibe su capacidad de metamorfosis, y el libro en su conjunto aparece como una

sucesión discontinua de tonalidades y registros. Su afán desmitificador incluso se expresa en axiomas que parodian el texto bíblico (“Dejad que los bolígrafos vengan a mí, porque de ellos es el reino de la permanencia. [...] Así, pues, cuadernos, escuchadlo, porque dichosos son los que tienen palabras” [185]). La parodia convive con la celebración de la escritura en tanto poder de invocación; el libro es el origen de cosmovisiones propias y exhibe sus facultades sobrenaturales:

Un cuaderno Ideal tiene efectos especiales, escucha:
Un edificio se desploma.
Una ciudad se colapsa.
El mar se abre en dos.
Cae una tormenta (22).

50. Nos preguntábamos al inicio qué coherencia surgía de una novela como *Cuaderno ideal*, un texto que insiste en poner de realce su discontinuidad mediante el recurso a una escritura fragmentaria. Lozano trabaja superposiciones espaciales y temporalidades entrelazadas para luego elaborar su propia genealogía de la autoría femenina, aliada con rupturas temáticas y expresivas constantes; su inestabilidad recuerda las palabras de Béatrice Didier: “Para la poesía, la novela, la autobiografía, las mujeres siempre tuvieron la libertad de darles la forma que les convenía. A lo mejor tanto la plasticidad de estas formas como su capacidad para expresar el yo les dio un lugar tan importante en la literatura femenina” (1981; 18).
51. Parece que la novela nace de un doble rechazo; primero, renuncia a la linealidad narrativa para adoptar la estructura de una constelación equiparable a la serie de planetas que inventa la narradora. La novela recuerda las palabras del poeta Franz Mon: “Me interesé por la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto se puede reducir el número de signos (de fragmentos) sin que dejen de producir un texto? [...] Llegué a considerar que una sola palabra, escrita en una página blanca, ya constituía un poema, y agregarle una segunda palabra precisa ya representa un proceso poético extremadamente delicado. A esta operación la llamé ‘constelación’” (1983; 12).
52. Al rechazo a una estructura lineal, cabe añadir como segundo principio creador: el rechazo a la certidumbre y a la seriedad: “No te espantes si esto no lleva a ningún lado. [...] No debes tomarte nada de esto en serio. Para eso están las universidades, las tesis, los estudios” (172).

Bibliografía

- DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- LEVRERO Mario, *La novela luminosa*, Barcelona, Mondadori, 2008.
- LOZANO Brenda, *Todo nada*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- _____, *Cuaderno ideal*, Barcelona, Alfaguara, 2014.
- _____, *Cómo piensan las piedras*, Barcelona, Alfaguara, 2017.
- _____, *Brujas*, Barcelona, Alfaguara, 2020.
- PAULS Alan, *Wasabi*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- PENNANECH Florian y WAGNER Franck, « Entretien à l'occasion de la publication de Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature », *Vox poetica*, 2019.
- RICARDOU Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.
- SÁNCHEZ PRADO Ignacio, “La generación como ideología cultural. El FONCA y la institucionalización de la ‘narrativa joven’ en México”, *Explicación de textos literarios*, vol. 36, 1&2, 2007-2008, p. 8-20.
- SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'Écriture fragmentaire*, Paris, Presses Universitaires de France, “Écriture”, 1997.
- VILLALOBOS Juan Pablo, *Peluquería y letras*, Barcelona, Anagrama, 2022.
- VILLANUEVA Graciela, « Perception et construction de la (dis)continuité. Quelques pistes en vue d'une réflexion sur ces concepts en littérature », *Crisol* hors-série, *Continuités discontinuités*, 2023. <http://tinyurl.com/5yt36n3b>
- WOOLF Virginia, *A Roof of One's Own* [1929], Londres, Hogarth Press, 1935.