

Lo bello y lo sucio. Sobre la escritura de Lucia Berlin*

The Beautiful and the Dirty. About Lucia Berlin's Writing

ROSA MARÍA NAVARRO ROMERO

Universidad Alfonso X El Sabio. Avenida de la Universidad, 1. Villanueva de Cañada, Madrid (España).

rnavarom@uax.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9172-8993>

Recibido: 5-2-2019. Aceptado: 15-4-2019.

Cómo citar: Navarro Romero, Rosa María, “Lo bello y lo sucio. Sobre la escritura de Lucia Berlin”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 383-404.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.383-404>

Resumen: Lucia Berlin se ha situado en los últimos años en el panorama de los escritores de culto, a la altura de Raymond Carver o Chéjov, autores con los que se le ha comparado en varias ocasiones. Este trabajo pretende analizar los relatos de los dos libros publicados en España, *Manual para mujeres de la limpieza* (2016) y *Una noche en el paraíso* (2018) con el objetivo de descubrir la poética y las estrategias narrativas de la autora, cuya obra gira en torno al concepto de *verdad emocional* y tiene un marcado carácter intertextual y metaficcional.

Palabras clave: Lucia Berlin; intertextualidad; metaficción; verdad emocional.

Abstract: Lucia Berlin has come in recent years to the panorama of cult writers, at the level of Raymond Carver or Chekhov, authors with whom he has been compared on several occasions. This work tries to analyze the stories of the two books published in Spain, *Manual for women cleaning* (2016) and *Evening in paradise* (2018) with the aim of describing the poetics and narrative strategies of the author, whose work revolves around the concept of *emotional truth* and has a marked intertextual and metafictional character.

Keywords: Lucia Berlin; intertextuality; metafiction; emotional truth.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación METAPHORA, de Referencia FFI2014-53391-P, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación.

INTRODUCCIÓN

La escritora estadounidense Lucia Berlin (1936-2004) empezó a publicar sus cuentos a los veinticuatro años en revistas como *The Noble Savage* y *The New Strand*. A lo largo de su vida escribió más de setenta cuentos que aparecieron en diversas revistas y media docena de libros, entre los que destaca *Homesick: New & Selected Stories*, que recibió el American Book Award en 1991. Sin embargo, fue una escritora olvidada que no recibió la atención del público hasta 2015, gracias a la publicación póstuma de la recopilación de cuentos *A Manual for Cleaning Women: Selected Stories*. Inmediatamente entró a formar parte de la lista de los libros más vendidos de *The New York Times* y los críticos la situaron al lado de autores de la talla de Raymond Carver o Chéjov. En España ha sido la editorial Alfaguara la que ha publicado dos libros que recogen 65 de sus cuentos: *Manual para mujeres de la limpieza* (2016), del que se vendieron más de 100.000 ejemplares y recibió el Premio Llibreter —además de ser considerado por varios suplementos literarios como el mejor libro del año— y *Una noche en el paraíso* (2018). En 2019 se publicará en nuestro país el volumen que recoge sus memorias inacabadas junto con una colección de cartas y fotografías, volumen que ya está publicado en inglés bajo el título *Welcome Home: A Memoir with Selected Photographs and Letters* (2018).

Traducida a más de 30 idiomas y convertida ya en autora de culto, la crítica ha dicho de ella que escribe un realismo sucio al estilo de Raymond Carver, con la misma capacidad de elipsis y sencillez enunciativa. No estamos completamente de acuerdo con esa afirmación ya que, como veremos, a pesar de tener esos rasgos, la adjetivación y las descripciones en los textos de Lucia van mucho más allá del minimalismo y la parquedad que caracterizan a ese movimiento, llegando a construir imágenes verdaderamente poéticas. Además, una de las características de la escritura de Berlin es el humor y la alegría, aunque ella misma consideraba que tanto su estilo como el de Carver estaban relacionados con sus orígenes, y se basaban en lo mismo: un control de los sentimientos (Fernández, 2016). En una carta escrita a Stephen Emerson, Lucia menciona como referente a Chéjov y afirma que, además de la economía y del uso que hacen del detalle específico, “lo que da vida al trabajo de ambos es ese desapego clínico, combinado con compasión” (Davis, 2016: 15). Esa compasión que intenta que el lector sienta por sus personajes se aleja entonces del sentimentalismo y la pena, es más bien un distanciamiento casi

terapéutico. La propia autora reconoce como una de sus mayores influencias, junto a Ed Dorn y Robert Creeley, a otro médico, William Carlos Williams, del que destaca su discurso claro y sencillo y el hecho de escribir sobre la vida real sin embellecer o adornar nada, simplemente abriendo los ojos y captando la realidad:

No, influences were young poets like Ed Dorn and Robert Creeley. In the years when I was young, the emphasis was on writers like William Carlos Williams, writing in the clearest, simplest American speech. Writing out of real life, and taking from real life, not embellishing but being as open-eyed and level as possible. I think that was the biggest influence, that was how I learned. It helped me as a young writer to not show off and not try to be romantic, or try to be funny, but to let the story be itself. And I did write to him [Williams] in my head for a long time, questioning whether he'd think something was arch or cute or showing off¹.

Estas palabras de Lucia Berlin sintetizan muy bien lo que vamos a encontrar en sus textos: historias que parten de la observación y recuperación de la realidad, sin artificios ni adornos, escritas en un lenguaje claro y natural. Relatos “verdaderos”, pero entendiendo como verdadero aquello que conecta con una emoción real.

1. ESCRIBIR LA VERDAD (EMOCIONAL)

La vida de Lucia Berlin fue tan excepcional que puede decirse que es carne de novela. Las últimas ediciones de sus cuentos se han publicado acompañadas de notas biográficas y comentarios sobre su vida, destacando los acontecimientos reales que ella refleja en sus textos. Al introducir esas notas biográficas, los editores crean una ambigüedad entre ficción y realidad que ha favorecido el hecho de que la crítica haya situado a Berlin en el terreno de la autoficción y haya mostrado especial interés en la vida de la autora que es, como poco, peculiar. Para empezar, tuvo una existencia casi nómada, itinerante: vivió en diferentes asentamientos mineros, en El Paso, Santiago de Chile, Nuevo México, Arizona, Nueva York, etc., todos ellos convertidos en escenarios habituales de sus cuentos. Eso le permitió

¹ Todas las declaraciones en inglés de Lucia Berlin se han extraído de una entrevista realizada a la autora por dos de sus alumnos, Kellie Paluck y Adrian Zupp. La entrevista, que se publicó por primera vez en 2016, era un trabajo para una clase de poética del escritor Steve Katz.

conocer distintas culturas y formas de vida y a los más pintorescos personajes. Con los años reunió una miscelánea de referencias ricas y variadas, tanto de lo cotidiano como de lo exótico. El alcoholismo fue una adicción que marcó su existencia, y que afectó a varios miembros de su familia, incluida ella misma. Eso la llevó a tocar fondo y a pasar por centros de rehabilitación. Conoció lo más bajo del ser humano, pero también se rodeó de pintores, músicos, escritores e, incluso, príncipes: “le pidió fuego al príncipe Alí Khan para fumar su primer cigarrillo” (Emerson, 2016: 278). Frecuentó licorerías y fiestas de gala, fue a la universidad y se bañó drogada y desnuda en Oaxaca, como relata uno de sus hijos, Mark Berlin, que añade: “El caso es que si intentara contar las peripecias de Lucia, incluso desde mi punto de vista (ya fuera o no objetivo), pasaría por realismo mágico” (Berlin, 2018: 9). Los recuerdos de los que Lucia parte como material para su escritura se funden en la ficción de manera tan natural que incluso él, su propio hijo, declara que “Las historias y los recuerdos de nuestra familia se han ido modelando, adornando y puliendo con el paso del tiempo, hasta el punto de que no siempre sé con certeza qué ocurrió en realidad” (Berlin, 2018: 11-12). Lucia cada noche contaba o leía una historia a sus hijos. Era una narradora nata, tanto es así que la frase con la que la definieron en su anuario del instituto fue *Let me tell you my adventure* (Deja que te cuente mi aventura).

Lucia Berlin se matriculó en la Universidad de Nuevo México, donde estudió con Ramón J. Sender —ella dominaba perfectamente el español— que, incluso, aparece en alguno de sus relatos. Tuvo la oportunidad de conocer a Edward Dorn, poeta con el que mantuvo una gran relación y que, años más tarde, le consiguió una plaza en la Universidad de Colorado, como escritora residente primero y profesora adjunta después. Antes de eso, había ejercido las más variadas profesiones, desde mujer de la limpieza hasta profesora de secundaria, pasando por telefonista o auxiliar de enfermería; profesiones que, por cierto, ejercen muchas de sus protagonistas. Se casó muy joven con un escultor y tuvo dos hijos, pero su marido la abandonó pronto. Después de graduarse conoció a Race Newton y Buddy Berlin, ambos amigos y músicos de jazz. Newton se convirtió en su segundo marido y juntos se trasladaron a Nueva York, donde Lucia trabó amistad con diferentes artistas. Sin embargo, poco tiempo después Lucia dejó a su marido y huyó con su amigo Buddy Berlin a México —este novelesco suceso se retrata también en sus escritos—, con el que se casó y tuvo dos hijos más. También se divorciaron, aunque la autora mantuvo el apellido de su último esposo hasta el final.

Los miembros de su familia irrumpen en sus textos, empezando por su abuelo, un dentista casi bárbaro y alcohólico que en “Doctor H. A. Moynihan” hace que su nieta le arranque los dientes; su padre, que trabajaba en la industria minera y que en 1942 partió al frente: “Mi padre era ingeniero de minas, trabajaba con la CIA “ (Berlin, 2016: 147); o su hermana, enferma de cáncer, con la que pasó momentos muy duros —reflejados en diferentes cuentos— entre 1991 y 1992 en Ciudad de México.

Mención aparte merece la madre de Lucia, también alcohólica, que aparece retratada en varios de sus relatos; concretamente en “Mamá”, a través de la conversación que mantienen las dos hermanas, se dibuja el perfil de una madre difícil y distante: “[...] odiaba la palabra «amor». La decía con el mismo desprecio que la gente dice la palabra «furia»” (Berlin, 2016: 327). Una madre que piensa que amar te hace desgraciado, que no hay que casarse por amor y que recomienda a sus hijas no procrear. E incluso va más allá: “Odiaba a los niños. Una vez la fui a buscar a un aeropuerto cuando mis cuatro hijos eran pequeños, y chilló «¡Quítamelos de encima!»», como si fueran una manada de dóberman”. La misma madre complicada aparece en “Panteón de Dolores”, una mujer que bebe, llora, tiene tendencias suicidas y propina una bofetada a la hija preocupada, una madre capaz de ver “la fealdad y el mal en todas partes, en todo el mundo, en todos los lugares”. La madre que lo ve todo, que se da cuenta de todo, característica que heredan las hijas: “[...] tu forma de mirar, sin que nunca se te escapara nada. Eso nos lo diste. La mirada” (Berlin, 2016: 268).

En definitiva, Lucia Berlin se inspiraba en sucesos y personas reales para escribir sus relatos y, en la mayoría de ellos, encontramos episodios que se corresponden con datos de su biografía. No es objeto de este trabajo profundizar en la cuestión de la autoficción², pero sí debemos señalar que no consideramos que deba utilizarse ese término para caracterizar el conjunto de su literatura. En primer lugar, la autora en ningún momento intenta crear ambigüedad entre realidad y ficción: ni hay marcas en el peritexto que así lo indiquen ni hay una identificación nominal entre autor-narrador-personaje en sus relatos —aunque puede darse en alguno, como es el caso de “Lavandería Ángel”, primer relato de *Manual*—. La inclusión

² Para ampliar el concepto de autoficción remitimos a los textos de Alfonso Martín Jiménez *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional* (2015), “A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)”, en *Castilla. Estudios de Literatura* (2015) y “Mundos imposibles: autoficción”, en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (2016).

de las notas biográficas en las ediciones no son una decisión autorial, sino un añadido de las ediciones póstumas. Tampoco es autoficción entendida como una ficcionalización de hechos estrictamente reales (Dubrovsky, 1977), a pesar de que en una ocasión uno de sus hijos afirmara: “Mi madre escribía historias verdaderas; no necesariamente autobiográficas, pero por poco” (Berlin, 2018: 11). Hay que tener en cuenta que también escribió historias completamente ficticias que no contienen ningún hecho real. Por otro lado, una característica necesaria para la autoficción es que haya una ruptura de la lógica ficcional (Martín Jiménez, 2015, 2016), fenómeno que tampoco se produce habitualmente en sus relatos. Por tanto, solo podemos hablar de rasgos autoficcionales en algunos de los relatos —pocos—, sobre todo en aquellos en los que aparecen procedimientos metaliterarios en los que se hace referencia al proceso de escritura o la autora se dirige al lector, y en los que se produce una ruptura de la lógica ficcional, cuando la autora/narradora entra en contacto con sus personajes.

En cualquier caso, insistimos, no es nuestro objetivo profundizar en esta cuestión, sino darle prioridad al texto y no a la biografía de la autora, ni mucho menos investigar qué hay de estrictamente real en sus cuentos. Lo que sí nos interesa, relacionado con este asunto, es la idea de “autenticidad” del relato que manejaba Berlin y que consideraba imprescindible a la hora de escribir. Para ella —y esto es lo que nos parece más significativo— era fundamental el concepto de *verdad emocional*, es decir, escribir sobre lo que uno *siente* como verdad, sin adornarlo, con naturalidad, porque solo así se le da ritmo al relato:

No. I just write what seems to me to feel true. To feel emotionally true. When there's emotional truth, there follows a rhythm, and I think a beauty of image, because you're seeing clearly. Because of the simplicity of what you see.

Ella no describe la realidad, sino que trata de arreglar una realidad: “And so I write to fix a reality”. Desde su punto de vista, los escritores quieren cambiar sus realidades de alguna manera, o necesitan reafirmarse o convertir las cosas negativas en algo bello. O, al menos, en algo que tenga sentido. Afirmaba que si su vida hubiera sido ideal, con padres ejemplares o un matrimonio perfecto, no necesitaría escribir, y se mostraba de acuerdo con la idea de Proust de que solo la gente neurótica escribe: “I don't think I'd need to write! I think Proust is quite right saying that only neurotic people write. You know?”.

Por tanto, Lucia se inspira en experiencias, escenarios y personajes reales, pero solo en aquellos que se vinculan a un sentimiento, que producen o están ligados a una emoción que ella reconoce como verdadera: se inspira en aquello que puede aportar a sus relatos un peso afectivo. Además, los moldea para conseguir una historia diferente de la realidad que le permita alumbrar las zonas más oscuras de su pasado, encontrar una solución o una alternativa para lo que está, desde su punto de vista, estropeado o, simplemente, para encontrar un sentido a lo que, *a priori*, no lo tiene. Esa historia nueva, el relato, es la que importa.

“Volver al hogar” es uno de los textos donde mejor aparece retratada la autora, una mujer ya mayor que carga con un tanque de oxígeno —Lucia debido a una enfermedad tuvo que llevar uno durante sus últimos años— y reflexiona sobre los hechos pasados, reflejando la idea de que esa transformación de la realidad es tranquilizadora (2016: 414):

La única razón por la que he vivido tanto tiempo es porque fui soltando lastre del pasado. [...] Tal vez no sea tan arriesgado dejar que el pasado entre, siempre que sea bajo la premisa «¿Y si?». ¿Y si hubiera hablado con Paul antes de que se marchara? ¿Y si hubiera pedido ayuda? ¿Y si me hubiera casado con H? Sentada aquí, mirando por la ventana el árbol donde ahora no hay hojas ni cuervos, las respuestas a cada una de esas preguntas resultan extrañamente tranquilizadoras.

La escritura como elemento modificador de un suceso, como posibilidad o terapia. Una forma de transformar la propia experiencia, de aclarar el pasado. Más adelante, en el mismo relato, se pregunta (2016: 419):

—¿Cómo puede haber luces en la oscuridad? —, le pregunté, tan desconcertada como solía quedarme con la luz del frigorífico.

Me explicó que mi ojo le decía al cerebro que había luz, así que mi cerebro lo creía.

No se trata tanto de escribir la verdad como de escribir con sinceridad, desde la honestidad. Lo importante es que la historia tenga una carga emocional y que sea real en el sentido de que no resulte artificial: “I just write what seems to me to feel true. To feel emotionally true”: escribe sobre lo que *siente* como real, lo que *siente* emocionalmente como verdad. Por supuesto, siempre hay una modificación (Davis, 2016: 19):

De algún modo debe producirse una mínima alteración de la realidad. Una transformación, no una distorsión de la verdad. El relato mismo deviene la verdad, no solo para quien escribe, también para quien lee. En cualquier texto bien escrito lo que nos emociona no es identificarnos con una situación, sino reconocer una verdad.

Que los relatos no parecieran artificiales y se pudieran sentir como ciertos le preocupaba hasta el punto de que, en una ocasión, tras pasar tres días componiendo en una linotipia uno de sus cuentos, volvió a fundir los moldes porque la historia le parecía falsa (Davis, 2016: 18). También sus narradores y personajes se preocupan por este aspecto, como en el relato “Silencio”, donde la narradora llega a decir “Exagero mucho, y a menudo mezclo la realidad con la ficción, pero de hecho nunca miento” (Berlin, 2016: 350).

La búsqueda de la autenticidad, del vínculo emocional con la historia, es la esencia de la escritura de Berlin, la clave que condiciona todos sus textos.

2. LO BELLO Y LO SUCIO. EL ESTILO DE BERLIN.

Cuando Lucia Berlin impartía clases de escritura, recomendaba a sus alumnos que no fueran ingeniosos, que debían ser auténticos. Se mostraba en contra de todo aquello que pudiera hacer del texto algo artificial. Las historias tenían que ser objetivas, percibirse como reales, y ella encontraba esa autenticidad, sobre todo, a través de la voz, del lenguaje, del cuidado uso del detalle y del humor.

Ya hemos mencionado la economía y la claridad del lenguaje: en sus textos no sobran palabras, las escoge con una precisión de cirujana. Pero en ningún caso deja de ser un lenguaje natural, de hecho, a veces parece que escribe como habla, característica que, en su opinión, aporta veracidad al relato:

[...] a story called “Strays.” It’s about a woman addict, and she’s in a recovery program in the desert, with a bunch of hard junkies. I was a counselor in this place, but I write from her point of view, this young, female addict. But I use my voice and my sort of joking, so people believe that it’s true because I’m telling it the way I talk. “And Bobby and me made love in the refrigerator room.” Sometimes it’s a device, to get people to buy the story.

Cuando sus personajes hablan, se describen a través de sus palabras. Es más, los diálogos de los personajes que hablan español aparecen en dicho idioma —en las ediciones en lengua inglesa; en las ediciones en español también, evidentemente, pero en cursiva para diferenciarlas del resto del texto—. Su español está compuesto por distintos registros, dialectos y variedades de la lengua, y es capaz de referirse al mismo árbol con diferentes nombres (*mimosa, acacia, aroma*) y de explicar una corrida de toros con absoluta precisión léxica (*matador, alternativa, monosabios, trapío, alguacil*, etc.). Lenguaje preciso, en alguna ocasión culto, pero, sobre todo, un lenguaje cotidiano, mordaz, astuto como ella, con el que construye imágenes rotundas que demuestran también su extenso bagaje: “Los rizos de su pelo en la bruma parecían pintados por Botticelli (2016: 31) / El hojaldre se expandió en mi boca como las flores japonesas (2016: 178) / El cielo estrellado como el encaje de la reina Ana (2016: 120)”. En el magistral “Mi jockey”, la narradora trabaja en las Urgencias de un hospital donde a menudo acuden jockeys con los huesos rotos, que describe de la siguiente forma: “Sus esqueletos parecen árboles, parecen brontosaurios reconstruidos. Radiografías de San Sebastián” (2016: 63). No se puede añadir nada más, con muy pocas palabras construye imágenes cargadas de significado. Y cuando ella acuna al jockey entre sus brazos como a un bebé para intentar calmarlo, escribe: “Acaricé su espalda tersa. Se estremeció, lustrosa como el lomo de un potro soberbio. Fue maravilloso” (2016: 64).

Otra de sus constantes es convertir lo desagradable, lo feo o lo sucio, en algo bello y hermoso, o esconder una realidad dura y maldita en frases totalmente poéticas, como la que abre el relato “Inmanejable”: “En la profunda noche oscura del alma las licorerías y los bares están cerrados” (2016: 173). Como señala acertadamente Davis (2016), Lucia es tan lírica describiendo un prado de flores silvestres como describiendo un vertedero:

Ojalá hubiera un autobús al vertedero. Íbamos allí cuando añorábamos Nuevo México. Es un lugar inhóspito y ventoso, y las gaviotas planean como los chotacabras del desierto al anochecer. Allá donde mires se ve el cielo. Los camiones de basura retumban por las carreteras entre vaharadas de polvo. Dinosaurios grises (2016:10).

No solo lugares desagradables, también sensaciones y percepciones que para la mayoría de los mortales resultarían incluso nauseabundas, se convierten a través de la tecla de Berlín en algo exótico y digno de admirar:

Los olores feos tienen su encanto. El rastro de una mofeta en el bosque. Estiércol de caballo en las carreras. Una de las mejores cosas de los tigres en el zoo es ese hedor salvaje. En las corridas de toros siempre me gustaba sentarme en las gradas más altas para verlo todo, como en la ópera, pero si te quedas junto a la barrera puedes oler al toro (2016: 403).

El texto pertenece al relato “B. F. y yo”, en el que la narradora describe al obrero que va a cambiarle las baldosas como un hombre enorme, gordo y viejo del que nota su olor incluso antes de que entre a su casa: “Tabaco y lana sucia, sudor rancio de alcohólico [...]. Me gustó de entrada”. Y más adelante añade: “B. F. me pareció exótico de puro sucio” (2016: 401-403).

En algunas ocasiones su naturalidad resulta casi cruel, un tanto brusca, porque no se anda con tapujos: “Piensa en ello. Si murieras... podría deshacerme de tus pertenencias en dos horas como máximo” (2016: 261). En este sentido destacan las reflexiones en torno al servicio de Urgencias en el que trabaja una de sus narradoras: “Los borrachos y los suicidas acaparan durante horas salas y enfermeras que hacen mucha falta” (2016: 117). Esa franqueza feroz está muy presente también en los finales de sus relatos, que en ningún caso pretender redimir o liberar a sus personajes, sino más bien sugerir un destemplado desenlace que, en ocasiones, deja al lector paralizado. Así ocurre en “Doctor H. A. Moynihan”, donde la hija pregunta a su madre si sigue odiando al abuelo y, para desconcierto del lector, esta responde: “Ah, sí... —dijo—. No te quepa duda” (2016: 40). Más férreo aun es el desenlace de “Mamá”, en el que a lo largo del relato parece que las hermanas van comprendiendo y perdonando a la madre:

Nosotras no nos acercábamos a ella, nadie lo hacía. Le daban ataques de furia, se volvía cruel, irracional. Nosotras pensábamos que nada de lo que hacíamos era bastante bueno para ella. Y de hecho le daba rabia ver que salíamos adelante, que crecíamos y alcanzábamos metas. Éramos jóvenes y bonitas y teníamos un futuro. ¿Ves? ¿Entiendes qué mal lo pasaba, Sally? (2016: 332).

Sin embargo, el mismo personaje que dice estas palabras, la narradora, cuando su hermana Sally se arrepiente de no haberle dicho cuánto quería a su madre, cierra el relato con una contundente reflexión: “Yo... no tengo compasión” (2016: 333). Sirva también como ejemplo el espontáneo y soez desenlace de “El Pony Bar, Oakland”, en el que el único diálogo del relato lo cierra de manera abrupta:

—Te hace falta una bisagra en el cuello —le dije.
—A ti te hace falta que te den por el culo (2018: 229).

Por otro lado, con respecto a la especificación, según una de sus narradoras, el detalle, la particularidad de lo cotidiano, es lo que capta la atención del lector. Por eso pone tanta atención en puntualizar determinadas cosas, y sus personajes no beben té, sino Lipton, concretamente el de las etiquetas negras y amarillas “colgando como banderolas en un desfile” (2016: 39); una prostituta mexicana no come pan, sino tres bolsas de pan de molde Wonder; o en las braguitas de la Lavandería Ángel puede leerse claramente la palabra *jueves*. Sin embargo, a pesar de ese cuidado por el detalle, los textos de Lucia Berlin también se definen por la elipsis, por no contar más de lo necesario y dejar que sea el lector el que intuya lo que está ocurriendo o va a ocurrir. En los textos, sin ser evidente, sobrevienen muchas cosas o, más bien, se evocan muchas cosas que el lector tiene que interpretar.

Otra de las características que convierten lo sucio o lo feo en algo más amable es el sutil uso del humor de Berlin. En numerosas ocasiones, en mitad de un suceso trágico o desgraciado, aparece una pincelada cómica, a veces irónica, lo que podría confundirse con un tipo de humor negro. En absoluto. Como bien señala Emerson, la alegría es uno de los rasgos de la escritura de Berlin:

A lo largo de la obra, se desprende una alegría que ilumina el mundo. Constata la efervescencia irrefrenable de la vida: humanidad, lugares, comida, olores, colorido, lenguaje. El mundo visto en su perpetuo movimiento, en su inclinación a la sorpresa e incluso al goce (Emerson, 2016: 22).

Aunque la autora siempre decía que no buscaba que sus historias fueran graciosas u ocurrentes, lo cierto es que una de sus narradoras afirma que no le importa contar cosas horribles si consigue hacerlas divertidas. Y ambas cosas, alegría y humor, están presentes de forma constante, a veces incluso con precaución:

Me sentí, bueno... me sentí rebosante de alegría... ¿Por qué titubeo al contarlo? [...] Cómo habría podido explicarle que todo ocurrió muy rápido, que no sonreía porque me divertiera la carnicería de los gatos, sino porque había dado tiempo a que mi felicidad al ver los caracolillos y los pinzones se disparara (2016: 41).

3. INTERTEXTUALIDAD Y METAFICCIÓN

Desde que en 1967 Julia Kristeva acuñara el término de intertextualidad, a partir de las teorías sobre el enunciado dialógico o polifónico de Batjin, el concepto ha sufrido distintas reelaboraciones. Kristeva propuso el texto literario como texto abierto a otros textos, con carácter dinámico, un texto que no es autónomo ni único. Desde su punto de vista, “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1981: 190). Por su parte, Genette definió la transtextualidad o transcendencia textual del texto y estableció cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Para el concepto de intertextualidad partió de las teorías de Julia Kristeva y la definió como “[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). Para el autor, la forma más rotunda y literal de la intertextualidad es la cita; en forma menos explícita es el plagio (o copia literal); y menos explícita aún sería la alusión. Así que la intertextualidad sería la relación más precisa de un texto con otros y, además, ocuparía el campo más amplio de la transtextualidad. Para José Enrique Martínez Fernández (2001: 81) la división es diferente:

Hablo de intertextualidad externa cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de intertextualidad. Hablo de intertextualidad interna cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré intratextualidad. La intertextualidad (externa) será endoliteraria o exoliteraria según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria la reducimos a cita y alusión, que pueden ser explícitas (marcadas) o no.

Partiendo de esta clasificación, podemos hablar tanto de intertextualidad como de intratextualidad en los textos de Berlin, ya que estos dialogan con muchas obras literarias, pero también entre ellos mismos. Los personajes se repiten, aparecen en diferentes historias y hacen referencia a sucesos narrados en otros relatos. Por ejemplo, en “Las (ex) mujeres”, uno de los personajes confiesa: “Una vez apuñalé a un camello, en Yelapa. Ni siquiera lo herí de verdad. Pero noté cómo la hoja se hundía, lo vi sangrar” (2018: 208). Pues bien, este suceso aparece descrito en otro

de los cuentos, “La Barca de la ilusión”, donde la protagonista vive en Yelapa con su pareja, un exdrogadicto al que intenta mantener alejado de los *camellos*. Cuando uno de ellos los encuentra, la protagonista le clava un cuchillo en el estómago y ve cómo la sangre chorrea por los pantalones. Cabe señalar que, en este caso, las protagonistas de las dos historias tienen nombres diferentes, pero, en general, los nombres de los personajes se repiten constantemente: Sally es en varias de sus historias la hermana enferma de la narradora, o Conchi y Quepa, amigas de la juventud, aparecen en varios relatos que transcurren en esa época. También los lugares son recurrentes, no solo los geográficos (Albuquerque, El Paso, etc.), sino otros más concretos, como la Lavandería Ángel, lugar que da nombre al primer relato de *Manual* y que volvemos a encontrar en otros textos.

Con respecto a la intertextualidad, Lucia Berlin deja constancia de su biblioteca en muchos de sus relatos, haciendo referencias a obras y autores e, incluso, opinando sobre ellos. En ocasiones se transcriben fragmentos de otras obras literarias o se cuenta algún episodio de estas, como ocurre en “La vie en rose”, donde en el final de la historia se inserta un episodio de *Sonata de otoño* de Valle-Inclán que los personajes están leyendo:

Herr Von Dessaur se sienta delante de Claire y Gerda. Las chicas leen en silencio, sosteniendo el libro entre las dos. Sonata de otoño. La mujer muere en los brazos del amado, en un ala lejana del castillo. Él ha de cargar el cadáver para devolverla a su cama, recorriendo los pasadizos. Su larga melena negra se engancha en las losas. No hay velas.

—No verás a nadie, y especialmente a Claire, el resto del verano (Berlin, 2016: 232-233).

En “Querida Conchi”, la narradora repasa muchas de sus lecturas a través del relato de su primer año en la universidad. Cuenta que, a pesar de no haber conseguido plaza en la clase de Ramón J. Sender —cosa que no sucedió así en la vida real—, tiene la oportunidad de cruzarse con él en el vestíbulo: “Le dije que *Crónica del alba* era mi libro favorito. «Ya, pero eres muy joven», me dijo. Es tal y como me lo imaginaba, solo que viejo de verdad. Muy español y arrogante, todo un señor...” (2016: 237). Durante este primer año universitario empieza a frecuentar locales de moda, a ver obras de teatro como *Esperando a Godot*, y conoce a un intelectual que le introduce en la lectura de Beckett, Sartre o T. S. Eliot,

entre otros, y a un amigo que, como antídoto a las lecturas sugeridas por ese *cultureta*, le recomienda leer a Whitman y Wolfe. La narradora va mostrando así sus lecturas y, con pequeños comentarios y breves pinceladas, hace valoraciones sobre algunas de las obras: “Me gusta un poema titulado «Los hombres huecos»/ [...] estoy leyendo a Jane Austen. Su prosa parece música de cámara, pero es auténtica y divertida al mismo tiempo / En realidad a mí me gustó más *El extranjero* de Camus que *El ángel que nos mira*” (2016: 237- 245).

En “B. F. y yo” la intertextualidad se manifiesta a través de los sentidos, concretamente del olfato, y evoca una de las escenas más conocidas de Proust: “Seguí respirando su fuerte olor. El tufo para mí fue como la magdalena, evocándome al abuelo y al tío John, para empezar” (2016: 402). En “Mi jockey” queda patente la opinión de la narradora sobre las descripciones demasiado largas: “Exasperante, porque no se acaba nunca, como cuando Mishima tarda tres páginas en quitarle el kimono a la dama” (2016: 63). Algunas alusiones no son tan directas, como ocurre en “Andado. Un romance gótico”, que comienza con una escena en la que, durante una clase, la maestra pregunta a la alumna:

—¿Quién dijo “Lloveré cuando se me antoje”?

Laura sonrió. Acababa de ver la frase por casualidad.

—¡No lo has leído!

—Sí lo leí. Fue el loco, en el manicomio (2018: 43-44).

El texto hace referencia al capítulo I de la segunda parte del Quijote, en el que el barbero narra un suceso ocurrido en la casa de los locos de Sevilla. Allí, uno de los enjaulados, que se cree Júpiter Tonante, amenaza con castigar al pueblo dejándolo sin lluvias durante tres años enteros, a lo que otro de los locos, que afirma ser Neptuno, responde “[...] lloveré todas las veces que se me antojare y fuere menester” (Cervantes, 1998: 632). Lucia Berlin, en sus memorias (2018b), afirma que, cuando leyó este pasaje, comprendió que los escritores podían hacer lo que quisieran, que tenían en sus manos toda la libertad del mundo, entendida como la capacidad de poder transformar la realidad. El relato en cuestión narra el viaje de Laura, una chica de 14 años, con la familia de uno de los contactos comerciales de su padre durante un fin de semana. La lluvia y esa idea de libertad, de tener la capacidad de tomar sus propias decisiones, están presentes a lo largo de toda la historia, se convierten en el *leitmotiv* que acompaña a la protagonista durante todo el viaje, que resulta ser tanto

físico como espiritual. Así, cuando ella se da cuenta de que se siente atraída por el amigo de su padre —o, más bien, subyugada— y este la coge del brazo y la atrae hacia su cuerpo, piensa que “No volvería a pasarle nunca más. A medida que se hiciera mayor siempre mantendría el control, incluso cuando fuese sumisa. Sería la primera y última vez que alguien la conquistara” (2018: 51). Don Andrés, el amigo de su padre, quiere conquistarla. En un momento determinado, le dice que le van a encantar sus carruajes, que ella podrá meterse en la piel de Becky Sharpe, Emma o madame Bovary. Ella responde, todavía inocente, que no las conoce, a lo que Don Andrés contesta: “Las conocerás algún día. Y cuando llegue ese momento, dejarás el libro y pensarás en mi calesa, y en mí” (2018: 55). Por otro lado, uno de los pasatiempos de los personajes durante el fin de semana es leer en voz alta diferentes obras, como “La princesa” de Rubén Darío y, sobre todo, *Primer amor*, de Turguénev. Así, aparecen transcritos fragmentos de esas obras, insertadas en el relato a través de la voz de los personajes.

Los procesos intertextuales y metaficcionales son constantes en toda su obra. Con respecto al término metaficción, hay que tener en cuenta que puede ser entendido como en el ámbito anglosajón (Albaladejo, 2011), esto es, como la reflexión sobre la narración ficcional y sus técnicas, llevada a cabo en la misma narración, además de una reflexión sobre la ficcionalidad del mundo o, dicho de otra manera, “ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición” (Lodge, 1998: 304). Umberto Eco, por su parte, se refiere con el término metanarratividad a la “reflexión que el texto hace sobre sí mismo y la propia naturaleza, o como intrusión de la voz del autor que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a exhortar al lector a que comparta sus reflexiones” (Eco, 2005: 224). Tomás Albaladejo la define como “la ficción dentro de la cual hay, como objeto de relato, otra ficción” (2011: 23) y la diferencia del metarrelato, “el relato en el que el relatar es relatado, es decir, el relato del relato”, señalando que no es metaficción todo metarrelato:

Por consiguiente, distinguiendo entre metarrelato y metaficción y tomando esta última en consideración como construcción ficcional dentro de una construcción ficcional, se puede decir que, en general, el metarrelato engloba la metaficción, pues existen casos de metarrelato que no son metaficción. Con el término ‘metarrelato’ voy a referirme a la presencia de

un relato dentro del relato, con una proyección metaliteraria en el caso de comentarios y reflexiones sobre los relatos y sobre el relatar, lo cual hace del discurso literario, en la medida en que tales comentarios y reflexiones forman parte de él, un discurso metaliterario (2011: 24).

Más adelante nos referiremos al metarrelato en el cuento “Punto de vista”, pero lo cierto es que son muy variados los ejemplos que encontramos en los textos de Lucia Berlin de ese discurso metaliterario, en los que se reflexiona sobre el propio proceso de escritura y sobre los relatos que escribe. También, en ocasiones, se dirige al lector para hacerle algún comentario sobre el texto que está leyendo (“Por favor, no se rían”, les pide a los lectores en “Volver al hogar”; o “Esperen. Déjenme explicar...” abre el cuento “Estrellas y santos). “Querida Conchi”, al que nos hemos referido anteriormente, se estructura en forma de cartas que la protagonista envía a una amiga. Acaba de matricularse en la Universidad de Nuevo México, y relata a la destinataria sus experiencias y reflexiones: “Me matriculé en Periodismo porque quería ser escritora, pero el periodismo consiste precisamente en cortar cuando se pone interesante...” (2016: 239). En una de esas cartas la narradora hace referencia a un cuento que ha escrito, “Manzanas”, y explica el argumento. En este fragmento, además, se expone la máxima de la escritura de Berlin, escribir desde una verdad emocional y no ser artificial: “[...] dije que era precioso y falso. Que debía escribir solo sobre lo que siento, no inventar cosas sobre un viejo al que no conozco” (2016: 41).

En “Y llegó el sábado”, una historia de presos que asisten a clases de escritura, el concepto de verdad vuelve a salir a la luz:

Es un relato magnífico, dijo la profesora.

—Es una puta mierda. Ya lo era cuando lo leí laprimera vez no sé dónde. Nunca conocí a mi padre. Me figuré que es la clase de patraña que quiere que le contemos. Seguro que se corre viva pensando cuánto ayuda a los desgraciados como nosotros, víctimas de la sociedad, a conectar con nuestros sentimientos.

—No me importan un carajo vuestros sentimientos. Estoy aquí para enseñar a escribir. De hecho, podéis mentir y aun así decir la verdad. Esa historia es buena, y suena verdadera, venga de donde venga (2016: 392).

Los presos leen obras de Shakespear o Chéjov, también sus propios escritos, y discuten en torno a ellos: de qué hablan los textos, qué les hacen sentir, si las descripciones son buenas, de lo que evocan las imágenes, etc.

Pueden hacerlo bien, porque, según la profesora, “hay poca diferencia entre la mente de un criminal y la mente de un poeta”. Y añade:

—Es una cuestión de superar la realidad, de crear nuestra propia verdad. Vosotros tenéis ojo para el detalle. Dos minutos en una habitación bastan para sopesarlo todo y a todos. Oléis una mentira a la legua (2016: 393- 394).

Esa idea es clave en la literatura de Berlin, como ya hemos señalado: contar una historia para mejorar una realidad, para superarla. Y el detalle, siempre el detalle. Por otro lado, hace referencia a la elipsis, a la importancia de no contar más de lo necesario:

—Bien, pues lo que quiero son dos o tres páginas que lleven hasta un cadáver. No mostréis el cadáver. No nos contéis que habrá un cadáver. Acabad la historia de manera que sepamos que va a haber un cadáver. ¿Entendido? (397).

Esas palabras, pronunciadas por el personaje de la profesora (que no es ni narradora ni protagonista), adelantan, aunque de soslayo, que solo puede haber un final posible y que va a ser el mismo en las historias que escriben los presos y en el relato que nosotros, lectores, estamos descubriendo.

No podemos dejar fuera de este esbozo una de las características más frecuentes en Lucia Berlin: los saltos en la historia a través del punto de vista, la voz y el tiempo verbal. En la mayoría de los textos, sin perder en modo alguno el equilibrio y la naturalidad, la voz de la primera y la tercera persona se relevan, se alternan de manera sutil pero segura, modificando el contexto y el tiempo del relato. A veces ese cambio supone abandonar la historia para reflexionar sobre el recuerdo que la inspira; otras veces son sencillas aclaraciones o matizaciones sobre aspectos muy concretos, inspiraciones que invaden a la narradora en el momento de relatar la historia, nuevas sensaciones que le evocan o conclusiones que le asaltan de repente. Pero en ningún momento el lector escapa de la verdadera historia; lo que se produce, más bien, es un momento de intimidad entre la autora/narradora y el lector, un espacio donde se comparten percepciones, valoraciones o sencillos comentarios. De esta forma Berlin entabla un vínculo delicado y poderoso con el receptor.

3. LA POÉTICA DE LUCIA BERLIN A TRAVÉS DE UN RELATO

Consideramos que el texto que mejor condensa la poética de Berlin es “Punto de Vista” (2016: 75-78), pues recoge y comenta en tan solo cuatro páginas los rasgos más característicos de la autora: la *verdad emocional*, el punto de vista que lleva al distanciamiento compasivo, el cuidado por el detalle, el humor, la elipsis, la naturaleza del lenguaje y los saltos en el relato. En él la narradora comienza reflexionando acerca del cuento de Chéjov “Tristeza”. En dicho cuento, Yona, un anciano cochero, cuenta a sus pasajeros que su hijo ha muerto recientemente, pero a estos la noticia no les produce ningún efecto. El protagonista ansía hablar de sus desgracias, pero no encuentra con quién. Necesita hablar de los detalles, contarlos pausadamente, describir cómo enfermó el hijo y lo que sufrió, repetir sus últimas palabras. Busca a alguien que le escuche, pero, sobre todo, busca compasión. Sin embargo, a nadie le interesa lo que quiere contar, así que acaba contándoselo a su caballo. Pues bien, la narradora de “Punto de vista” se plantea qué ocurriría si Chéjov hubiera escrito esta historia en primera persona, cómo nos sentiríamos si el anciano protagonista del relato nos narrara a través de su propia voz que su hijo ha muerto; en su opinión, el relato nos aburriría y el lector actuaría precisamente como los pasajeros de Yona: no se conmovría. Por ello, considera que la voz imparcial de Chéjov dota a Yona de dignidad. Ese es el distanciamiento que necesita el lector para sentir algo por el anciano. Desde su perspectiva, el lector absorbe la compasión que siente el autor por su personaje y se conmueve. A continuación, se dirige directamente a los lectores: “Quiero decir que si les presentara así a la mujer sobre la que estoy escribiendo [...], me dirían: eh, no me agobies” (2016: 75). La tercera persona funciona, ya que el lector se interesa por la vida del personaje precisamente porque la cuenta otra persona: “Caramba, pensarán, si el narrador cree que hay algo en esta patética criatura sobre lo que merezca la pena escribir, será que lo hay. Seguiré leyendo, a ver qué pasa” (2016: 75). Lo que Lucia Berlin hace en los primeros párrafos es justificar el punto de vista que va a utilizar en el cuento que va a escribir dentro del relato que estamos leyendo, detallarnos las elecciones que, como autora, tiene que tomar en el proceso de escritura. Para ser más claros, llamaremos al relato de la narradora, en el que inserta el ejercicio metaliterario (r1) y, al relato que va a escribir y que tiene como protagonista a Henrietta (r2). De hecho, advierte que la historia (r2) no está escrita todavía, pero que su intención es que a los lectores su personaje,

Henrietta, nos resulte tan creíble que acabemos compadeciéndola y que, para ello, va a recurrir a la minuciosidad en el detalle. Para conseguir el detalle, para que sea exacto y creíble, asegura que “La mayoría de escritores utiliza accesorios y decorados de su propia vida” (2016: 75). Ahí tenemos otra de las claves de la escritura de la autora: el material extraído de la vida misma, convertido en el detalle que hace que, en este caso, Henrietta no cene sin más cada noche, sino que lo haga con cubiertos macizos italianos de acero inoxidable, peculiaridad que capta la atención del lector porque es un elemento curioso, sobre todo si tenemos en cuenta que Henrietta es una persona que necesita recortar los vales de descuento de los rollos de papel de cocina.

Sobre la elipsis es tajante: “no daré ninguna explicación en el relato”. Y así será en el relato que está escribiendo (r2), en el que pretende aplicar sus ideas literarias, pero sí dará explicaciones la escritora, la narradora del (r1): “A mí, sin ir más lejos, me gusta comer con este tipo de cubiertos elegante. El año pasado encargué un juego [...]” (2016: 76).

A partir de ese momento, la historia que narra la construcción del relato por parte de la escritora (r1), y el propio relato que tiene como protagonista a Henrietta (r2), van alternándose, el uno en primera persona y el otro en tercera. Así, cuando leemos que Henrietta está enamorada de un nefrólogo, la narradora se inmiscuirá para confesarnos que este médico está inspirado en un nefrólogo para el que ella trabajó hace algunos años, aunque era detestable y, en su caso, no estaba enamorada de él. De manera magistral intercala las dos historias: los recuerdos que inspiran a sus personajes y el proceso de escritura, por un lado, y la historia que tiene como protagonista a Henrietta, por el otro. Ambos relatos se distinguen tanto en la persona (primera y tercera, respectivamente), como en el tiempo verbal: utilizará en el (r1) el presente para hablar del proceso de escritura y el pasado para evocar sus recuerdos; en el (r2) la historia de Henrietta se narra únicamente en presente.

Otro aspecto por el que se interesa la narradora es por lo cotidiano: “Por supuesto buena parte de mi relato va de las costumbres de Henrietta. Costumbres. Quizá ni siquiera malas en sí mismas, sino tan arraigadas. Cada sábado, año tras año” (2016: 77). Es fundamental esa rutina del personaje, que cada domingo lee en el horóscopo noticias picantes, limpia, plancha y se prepara algo especial para cenar. Cada domingo. Siempre ve *Se ha escrito un crimen* (no porque le guste, sino porque no hay otra cosa). Y le gustan los presentadores de *60 Minutos*, especialmente cómo mueven la cabeza o sonríen. Esas costumbres definen a Henrietta... cada domingo.

Y, de repente, después de describirnos la rutina de Henrietta los domingos, la narradora vuelve a la primera persona: “Me está costando mucho escribir sobre el domingo. Plasmar la larga sensación de vacío de los domingos. Sin correo, las máquinas cortando el césped a lo lejos, la desesperanza” (2016: 77). La historia de Henrietta (r2) también salta en el tiempo, pues ella desea que sea lunes y escuchar el “clic, clic” (la onomatopeya en Berlin, que consigue tanta precisión en sus relatos) de la bicicleta de su doctor: la desesperanza del domingo las envuelve a las dos.

Henrietta termina de ver *Se ha escrito un crimen*, se da un baño, ve las noticias, se esparce crema por la cara y las manos y se estira en la cama para tomar un té. Entonces, la lógica se rompe. En el cuento que la narradora está escribiendo (r2), Henrietta —tumbada en la cama— oye los coches que entran y salen de la gasolinera que está al otro lado de la calle. Uno de ellos se acerca despacio y puede oír que en la radio del coche suena Lester Young. Entonces Henrietta se levanta y se asoma por la ventana y puede ver al conductor hablando por teléfono. En ese momento, en el mismo párrafo, hay un giro, un cambio de punto de vista que pasa a la primera persona (r1) y las dos historias se encuentran, se funden, porque entonces, es la narradora la que está mirando al hombre a través de la ventana:

Henrietta apaga la luz y levanta la persiana junto a su cama, apenas una rendija. La ventana está empañada. En la radio del coche suena Lester Young. El hombre que habla por teléfono sujeta el auricular con la barbilla. Se pasa un pañuelo por la frente. Me apoyo en la repisa fría de la ventana y le observo. Escucho el suave saxo de “Polka Dots and Moombeams” Escribo una palabra en el vidrio empañado. ¿Qué? ¿Mi nombre? ¿El de un hombre? ¿Henrietta? ¿Amor? Sea cual sea, lo borro antes de que nadie la vea (2016: 78).

Esa es la escritura de Lucia Berlin, su poética condensada en un solo relato.

CONCLUSIONES

En definitiva, la escritura de Lucia Berlin, a pesar de haber sido etiquetada como realismo sucio y de compartir algunas características con este tipo de literatura —como la sencillez, la capacidad de elipsis o la descripción de la realidad— no puede ser encasillada bajo este término, ya

que su capacidad de descripción y adjetivación, de crear imágenes poderosas, así como su tendencia al humor y la alegría, la distancian de este movimiento. Tampoco puede encasillarse bajo el término autoficción, como ya hemos señalado, aunque algunos de sus relatos posean rasgos autoficcionales.

Lucia Berlin tiene un estilo propio, un talento narrativo que es capaz de convertir lo feo y sucio en algo bello y admirable, de arreglar o mejorar las realidades objetivas. Su poética, que se ratifica a través de lo intertextual y lo metaliterario, se basa en el concepto de *verdad emocional*, y parte de una realidad para transgredirla o modificarla, sin permitir nunca que parezca fingida o adulterada. Su estilo personal se basa en un distanciamiento compasivo, en el uso de un lenguaje natural y expresivo, en el humor sutil, en el cuidado máximo del detalle y, sobre todo, en el vínculo afectivo que surge en el relato al escribir desde la sinceridad y la honestidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2011), “La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago”, *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*. Eds. Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón y María del Carmen Ruiz de la Cierva. Madrid, CEU Ediciones, pp. 23-30, <http://www.ceuediciones.es/documents/ebook4.pdf> (fecha de consulta: 13-1-2019).
- Berlin, Lucia (2016), *Manual para mujeres de la limpieza*, Madrid, Alfaguara.
- Berlin, Lucia (2018), *Una noche en el paraíso*, Madrid, Alfaguara.
- Berlin, Lucia (2018b), *Welcome Home: A Memoir with Selected Photographs and Letters*, United Kingdom, Pan MacMillan.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes y Editorial Crítica.

- Davis, Lydia (2016), “Prólogo. La historia es lo que cuenta, por Lydia Davis”, en *Manual para mujeres de la limpieza*, Madrid, Alfaguara, pp. 9-20.
- Dubrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- Eco, Umberto (2005), *Sobre literatura*, Barcelona, Debolsillo.
- Emerson, Stephen (2016), “Introducción”, en *Manual para mujeres de la limpieza*, Madrid, Alfaguara, pp. 21-32.
- Fernández, Laura (2016), “Lucia Berlin: Maldita, brillante y rescatada”, *El Mundo*, Disponible en <https://goo.gl/q3RDhc> (fecha de consulta: 5-2-2019).
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Kristeva, Julia (1981), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- Lodge, David (1998), *El arte de la ficción*, Barcelona, Península.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016), “Mundos imposibles: autoficción”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, pp. 161-195. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0> (fecha de consulta: 09/02/ 2019).
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Paluck, Kellie y Zupp, Adrian (2016), “Lucia Berlin: Writing advice and more in this never-before published interview”, *Literary Hub*. Disponible en <https://lithub.com/lucia-berlin-writing-advice-and-more-in-this-never-before-published-interview> (fecha de consulta: 22/09/2018).