

Contarlo todo

Hace muchos, muchos, muchísimos años, o no tantos para las montañas y el mar, pero bastantes para el tiempo de los humanos, cuando no había móviles ni correos electrónicos, cuando si hablabas de redes solías referirte a las de pescar, en ese tiempo, justo antes de que comenzara lo que ahora es nuestro presente, yo viajaba en autobús de Galicia a Madrid.

Mi padre vivía allí y yo hacía un trayecto de ocho horas de ida y ocho de vuelta en las vacaciones para ir a verle. Tenía solo 26 años y dedicaba casi todas las horas de mis días a la sala de teatro Cuarta Pared, donde trabajaba. Allí, en una sala en la que, como el resto de compañeras y compañeros que nos embarcamos en la aventura, hicimos de todo: derribar a golpe de maza muros, pintar las paredes, limpiar los baños, recibir al público en la taquilla, llamar a periódicos, actuar... en el ambigú había un escenario pequeño donde cada lunes Marissa, Alfonso, Cebel y yo, Palique, contábamos cuentos.

Debían ser los primeros días del año, pleno invierno, y esa mujer joven, esa desconocida a la que me parezco y que por comodidad llamo yo, aburrída en el asiento del autobús de regreso a Madrid, recordaba *Harún y el Mar de las Historias*, de Salman Rushdie. Lo recordaba con tanta fuerza, las imágenes eran tan vívidas, tenía tan clara la secuencia de los hechos, me divertía tanto, que me di cuenta, maravillada, de que podía contarlo. Solo los primeros cuatro capítulos, pero podía. Tenía que resolver algún problema, porque una parte de la narración se me volvía farragosa si trataba de decirla/pensarla en palabras, aunque las imágenes de lo que sucedía estaban clarísimas para mí. Contaba al día siguiente. O sea, era domingo. Fuera, tras el cristal de la ventanilla del autobús, ya hacía rato que era de noche. Pensé que podía contar la novela completa en varios días. Me pareció una buena idea. Y así, sin más preparación que volver a leerlos, al día siguiente conté los cuatro primeros capítulos de Harún y solucioné el problema de narración sobre el escenario, usando mi cuerpo. El problema se convirtió en un estupendo gag y divirtió al público tanto como a mí.

La idea de contar Harún en tres lunes sucesivos fue un deslumbrante fracaso. Y lo traigo aquí por varios motivos:

- Porque es un fracaso, y como dice Martha Gelhorn, los viajes que salen mal suelen ser los que divierten más a quienes escuchan
- Porque es una novela,
- Porque dejé hablar a mi cuerpo y aprendí en la práctica que hay cosas que se cuentan mejor así, y si me permitís la expresión, que es más natural contar así, con el cuerpo: por economía de recursos narrativos y belleza
- Porque me permite hablar de lo que me sucede cuando tomo la decisión de contar algo y qué es para mí eso de decidir qué contar: un placer, un descubrimiento, una necesidad

Voy a desarrollar un poquito. ¿Qué es lo que me llama de las historias que cuento?

Una imagen, una emoción, una sensación, un misterio. Para acercarme a eso, estar ahí, tengo que contar la historia. Así que lo hago. Me doy cuenta de que puedo hacer algo y lo hago.

Las imágenes alrededor de las cuales cuento las historias, que me impresionan, que se quedan dentro y que me empujan a contarlas son variadas. Siempre algo emocional, sensual, o un misterio, algo que no sé, más que un tema o un contenido con intención educativa o moralizante. Hay una distancia que necesito recorrer. Contar es recorrer esa distancia. Estar donde no estoy usando las palabras, o como diría Cunqueiro, viajar en la nave más ligera: la que está hecha de palabras.

En cuanto al argumento, contar es organizar la realidad en torno a algo que nos impacta, impresiona, fascina. Como sabéis, para contar oralmente trabajamos con imágenes. Podríamos decir que las palabras del texto detonan nuestra capacidad para generar imágenes, y esas imágenes que están detrás de las palabras son nuestro material de trabajo. Lo que no funcionó en Harún tuvo que ver con la organización, la selección de imágenes. Porque nunca, NUNCA, se cuenta todo lo que se ve, todo lo que hay o todo lo que está escrito. Cada vez se elige qué contar. Y esto es así siempre, sea cual sea la procedencia del argumento que contamos. Seleccionamos. El qué se selecciona y el cómo se hace es una tarea artística más que analítica, absolutamente personal. Contamos imágenes que nos impactan. En los cuentos tradicionales estas imágenes impactantes se llaman motivos.

El fracaso de Harún no sucedió el primer lunes sino los dos siguientes:

porque no regresó el mismo público a escuchar,

porque resumir es diferente que contar y

porque el placer se perdió.

Después del primer día tendría que haber hecho un trabajo que no sabía hacer para seleccionar mucho, mucho, mucho, mucho. Esperaba la facilidad del autobús, pero no fue así. Me tocaba jugar otro juego. De hecho, el tercer lunes fue un sufrimiento. Fui terca y no abandoné. Podría haber sido más flexible. Podía haber abandonado, nadie me hubiera dicho nada, realmente nadie se hubiera enterado. El último día no había entre el público nadie que hubiera estado los dos lunes anteriores y tengo la certeza de que los que estaban me hubieran agradecido otra historia. Pero sé que esa desconocida, igual que yo, tenía que llegar hasta el final. El placer había sido sustituido por el empeño y eso no funciona sobre el escenario. Nadie quiere ver, salvo la familia tal vez, cómo alguien se empeña, se esfuerza por hacer algo. Como público me fascina la sensación de ausencia de esfuerzo, de ligereza. Y eso no estaba ahí en los dos lunes que siguieron. Fracagé. Uno de los aprendizajes de este fracaso tiene que ver con la ligereza y el placer: sé que van unidos y que debo fiarme de ellos, trabajar para ellos.

De los tipos de fracasos que hay los más tolerables para el ego y de los que mejor se presume son los económicos: un proyecto artísticamente interesante puede no ser rentable. Hacer eso, por cierto, fracasar económicamente, me sale bastante bien. Uno de mis proyectos más queridos, *Un lugar para vivir* fue así. Un proyecto de más de seis meses de elaboración (de mediados de septiembre de 2011 al 22 de abril de 2012) que tuvo solo unas 15 funciones a lo largo de dos años. En términos de rentabilidad, un grandioso fracaso.

Aprovecho que me ha venido a la memoria para hablar de asuntos pertinentes. En ese proyecto, cuyas ramificaciones se extienden hasta el presente -aprendí muchísimo-, comenzaba contando una historia mía que, sé perfectamente, nunca habría inventado si no hubiera leído *La balada del álamo carolina* de Haroldo Conti. Pero, ¿puedo llamar mío un relato que es la destilación de otro? Creo que sí, del mismo modo que -y no comparo calidad del resultado sino el procedimiento- Shakespeare no inventa

Romeo y Julieta, sino que toma la historia de un cuento del italiano Mateo Bandello. (No es solo el bardo inmortal quien actúa así, Enrique Anderson Imbert toma de *Calila y Dimna* un argumento y lo actualiza y reelabora en su precioso cuento *Luna*, y podríamos decir que H. C. Andersen toma de *El retablo de las maravillas* de Cervantes, la idea núcleo de *El traje nuevo del emperador*). Por seguir con Shakespeare, la invención en casi todas sus obras no es cuestión de tramas sino de lenguaje. Cuando comenzaba a contar en Cuarta Pared, el crítico teatral y amigo Pepe Henríquez, me prestó el libro de cuentos titulado *La balada del álamo carolina* de Haroldo Conti. El cuento que da título al libro me fascinó y lo conté. Luego dejé de hacerlo. Pasados unos años, seis o siete, apareció *El punto*. *La balada del álamo carolina* es la historia de un árbol contada por él mismo. *El punto* no, aunque acabe en árbol, y tenga un par de frases que pertenecen al original. ¿Hice una versión? Es posible. Fue inconsciente, pero se puede hacer como ejercicio consciente: versionar. Habitualmente es un trabajo que hacen el tiempo y el olvido. Dos aliados. Contar literatura es a menudo permitir que el tiempo y el olvido hagan su labor para que aparezca lo que te pertenece como intérprete, lo que sólo tú puedes contar. No es lo mismo que ser Shakespeare, pero ya se sabe que Shakespeare no hay más que uno. De su genialidad se puede aprender poco, es un misterio, pero se puede percibir en su obra que el lenguaje transforma la trama. Y tal vez ahí esté la diferencia entre adaptar y versionar: La profundidad con la que el lenguaje y el mundo de quien interviene en una trama la altera.

El lenguaje de alguien que cuenta oralmente no es sólo cuestión de palabras: la gestualidad, la voz, la mirada, el uso del espacio, el modo de relacionarse con el público... son recursos expresivos que tienen que ver con la presencia, con lo que un cuerpo cuenta a otros cuerpos, recursos que son específicos de contar oralmente. ¿Adaptamos o versionamos? Depende. Depende de la profundidad de la intervención sobre el material de base, pero lo que está claro es que no hacemos literatura, partimos de ella (cuando lo hacemos). En *Un lugar para vivir* no solo estaba *La balada*, yo hablaba bastante, como siempre, mientras construía una ciudad con desechos. Lo que narraba oralmente tenía una procedencia diversa: había cuentos, poemas, información acerca de los materiales físicos que usaba, frases sueltas y versos sueltos

de obras literarias de autoría diversa... Era un collage de textos y también un collage de objetos encontrados que disponía sobre papel Kraft de 2 x 5 metros y que el público acababa. Mientras colocaba los objetos contaba y decía de qué estaban hechas las cosas. El paisaje sonoro que a veces me acompañaba era también un collage de grabaciones de paseos y música. La elaboración fue producto tanto de la colaboración entre 8 niñas y niños de la residencia infantil de Móstoles y yo, como de la colaboración involuntaria de artistas y de personas que tiran a la calle cosas o las pierden. Y acababa, como he dicho antes, con la colaboración del público que en cada función terminaba la ciudad que yo había empezado y dejado en obras, inacabada. El resultado plástico final de la instalación, una ciudad siempre mutante hecha con materiales de desecho, siempre fue más interesante y complejo que mi propuesta inicial. Más hermoso. Me hizo pensar mucho acerca de hacer ciudades. Acerca de hacer juntas, hacer juntos. Tras la intervención del público y el hermosísimo caos que se producía durante unos instantes, la instalación palpitaba, había sido habitada, vivida.

Dije antes que la invención en Shakespeare es una cuestión de lenguaje. En el caso de la narración oral lo es también porque hay un cambio radical de recursos expresivos: pasar de lo escrito a lo hablado significa cambiar radicalmente el lenguaje de la historia 1)por los sentidos implicados: pasar de lo eminentemente visual a lo oral-visual, de ver a escuchar y ver 2)por los recursos utilizados: la palabra escrita frente al cuerpo humano, el espacio, el movimiento, la presencia, la relación con el público...). Sé que me repito, pero es importante hacerlo: Contar oralmente literatura implica siempre adaptar y versionar.

Además, una parte importante de la invención específica de la narración oral se produce en el momento de la performance, cuando el encuentro con el público sucede. Como la ciudad resultante de *Un lugar para vivir*, contar es siempre producto de una colaboración entre el público y quien cuenta. Quien narra lleva la iniciativa, pero nunca lo hace todo. Y el resultado, efímero y siempre mutante, es el resultado invisible de una colaboración.

Usar cuerpo y espacio y no una hoja de papel para desarrollar una historia puede suponer construir una ciudad con relatos y cosas, o resolver problemas de narración

de una manera elegante y sencilla. Por ejemplo, lo que descubrí resolviendo el problema de narración que tuve con Harún el primer lunes, cuando puse mi cuerpo a contar, fue una gran lección acerca de las diferencias entre narración oral y literatura. La comicidad del momento apareció con fluidez cuando usé mi cuerpo y el espacio para contarlo. Desplazarme y jugar con la mirada hizo la diferencia. Le fui fiel a la imagen que tenía en mi memoria, no al texto, y la conté usando los recursos expresivos que tengo como narradora oral: mi cuerpo y mi voz ocupando un espacio y moviéndose en él.

Apenas un año después, contando *El último amor del príncipe Genji* de Marguerite Yourcenar, resolví cuestiones de lenguaje de la misma manera. El cuento tiene un léxico extraordinariamente preciso, exquisito, y yo necesitaba reproducir esa exquisitez sin recurrir solo a las palabras para manejar con libertad un vocabulario un poco más sencillo y no perder la atmósfera, el aroma del cuento. Por primera vez en mi vida profesional decidí de forma consciente ampliar mi “vocabulario” gestual para sustituir palabras por gestos. Tomé unas pocas lecciones de danza Katak y una amiga me ayudó a crear un gesto: el del nombre de la protagonista. El gesto, totalmente “antinatural”, no era katakhali exactamente. Por otra parte esta danza es de la India. Y yo quería jugar a lo oriental, sí, pero no de cualquier manera, Japón no es la India. Lo que buscaba era un vocabulario gestual “extraño”, que nos llevara a mí y al público a un lugar lejano: el lejano oriente. Probé a jugar con una posición corporal diferente, tomé varios gestos de katak... Todo eso fue desapareciendo. Sólo quedó el nombre de la protagonista, el gesto inventado. Un gesto que acompañaba siempre a la pronunciación y que me ayudó a construir el final. Mar Amado, con quien compartí tantos años de escenario y viajes, me sugirió que para el final probara hacer el gesto y no pronunciar el nombre. Quedaba emocionante y hermoso. El gesto ayudaba a nombrar poéticamente un silencio, una ausencia.

Permitidme que siga con Harún. Debajo de Harún está la estructura de un cuento tradicional. Y, sobre todo, Harún es un juego con los motivos de los cuentos tradicionales tratados literariamente. Si hubiera sabido con 26 años lo que sé hoy, seguramente hubiera trabajado seleccionando motivos, ordenándolos como piedritas en el camino y me hubiera movido de una a otra con total libertad. Eliminando partes

de la historia sin ningún rubor para acercarme solo a lo que me parecía fascinante y mirarlo con asombro y atención. Exactamente igual que hago con los cuentos, sean literarios o no.

Al último cuento literario largo que he contado, *La balada del café triste* de Carson McCullers le debo varios descubrimientos. Como me sucede a menudo, un día después de leerlo me di cuenta de que podía contarlos, de que quería hacerlos. Se me habían quedado dentro algunas imágenes y me desperté con una de ellas. Había, hay, tres imágenes en él que me fascinan.

-El principio, el pueblo, porque de repente se apareció en mi imaginación con la fuerza de lo vivido. Lo conocía como si hubiera estado allí.

-La pelea, el duelo pugilístico entre Miss Amalia y Marvin Macy: por su rareza y su dramatismo, lo que tiene también de cómico y cómo finalmente lo cómico se convierte en otra cosa.

- El final, un misterio que no he conseguido desvelar.

Hasta que no me di cuenta de que, como el título anuncia, es la historia de un café, de un edificio, un proyecto roto que nace por el amor y se acaba cuando el amor se rompe, no encontré el modo de contarlos. Hacerle el caso al título situó los hechos en orden y me permitió moverme a mi antojo dentro de la historia. Este es un relato largo para el que necesito esa libertad. Cuando hace poco el cuento me vino a la memoria se me aparecieron los personajes principales como personajes de cuentos tradicionales: Miss Amalia es una gigante solitaria, o una troll, con poderes mágicos: su capacidad para curar y su brebaje mágico, el whisky, el calor de su whisky, que te revela como hace la llama con el mensaje secreto escrito con tinta invisible. El primo Lymon es un enano, un jorobado, que tiene una capacidad de conexión con los otros también mágica, forma parte de los grupos sin esfuerzo. Es la combinación de los poderes de Miss Amalia y el primo Lymon, su amor, lo que encanta la planta baja de la casa de ella y la convierte en el café del pueblo, el lugar donde todos pueden encontrarse, que hace menos dura y triste la vida. Algo innecesario y hermoso. Como el canto de los presos del final. El bello y terrible Marvin Macy es el príncipe malvado, un monstruo bajo la máscara de la belleza, el reverso de la Bestia (de la Bella y la Bestia), la némesis

de miss Amalia. Debajo de los personajes que escribió Carson McCullers seguramente hay estos ecos de personajes de cuentos populares. Y los doce que cantan en el enigmático final tienen la fuerza del mito. Últimamente sospecho que podemos encontrar rastros de los cuentos tradicionales en más sitios de los que creemos, y detectarlos puede ayudar a la imaginación. Le da a las imágenes fuerza y quita peso a la obsesión por las palabras. Contamos imágenes siempre (visuales, auditivas, olfativas, kinestésicas), sea lo que sea lo que contemos.

Después de Harún, tardé años en volver a contar una novela, unos 20, y en las dos ocasiones en las que eso ha sucedido he trabajado de diferente manera. En un caso, fue la *Melusina* de Jean de Arras y en otro *Neverhome* de Laird Hunt. En ambas ocasiones tuve la misma sensación que había tenido con Harún, la que tengo siempre que un relato me hechiza: quería estar ahí y supe que podía. De *Melusina*, tras leer la novela, tomé solo el fragmento que me interesaba, el que me había emocionado. Técnicamente, no conté la novela. Así que podemos descartar *Melusina*. Pero no el procedimiento. Se puede hacer.

A *Neverhome* le dediqué varios paseos, releí algunos pasajes varias veces y como sé más que antes, soy mejor lectora, descubrí que debajo de la novela estaba la Odisea, así que conté la novela con la Odisea como mapa y todo lo que no era Odisea lo dejé atrás, salvo la descripción de una batalla que me impactó muchísimo. Pero *Neverhome* es una tarea todavía inconclusa para mí. La he contado solo tres veces, las dos primeras con éxito de crítica y público, la tercera, otro fracaso más, y estoy planeando perpetrar de nuevo la acción, contarla, para quitarme la espinita. El fracaso se debió en esta ocasión a un exceso de confianza: no volví a pasearla. Para contar historias largas, las paseo. Acomodo el ritmo de los pasos al de la narración que me hago por dentro. Suelo descubrir así cuáles son los puntos débiles, qué partes se me escapan, dónde flaquea mi memoria o me pierdo.

Como podéis comprobar, no tengo un único método para abordar el material que proviene de la literatura. Tal vez sea más preciso decir que no tengo recetas. Todo lo que hago y lo que sé me ayuda a contar. A veces ensayo mucho y a veces no ensayo nada. No hay reglas fijas.

Encontré el tono del cuento de Teophile Gautier *La muerta enamorada* cuando decidí comenzar a contarlo describiendo una puesta en escena del relato como si fuera un gran musical. Después sigo con la narración del relato sin referirme a la puesta inexistente del espectáculo que nunca hice, y retomo el escenario al final, para narrar la escena final del cuento. Me di esta libertad porque así lo veo en mi imaginación y así pude seleccionar mejor.

Dibujando aprendí lo importante que es seleccionar. La mirada de una artista es en buena medida selección: la realidad es siempre más compleja que cualquier representación que hagamos de ella. Saber que siempre, haga lo que haga, dejo cosas fuera y que lo que elijo contar y lo que dejo fuera forman parte de mi estilo como narradora tanto como las particularidades de mi uso del cuerpo, voz y palabras, tanto como el lugar personal desde el cual me relaciono con el público, me ayuda a hacerlo sin apuro. Tengo que ser fiel a lo que siento y al placer. Y, sobre todo, tengo que ser fiel a lo que tiene de único y específico el oficio al que me dedico.

He contado cuentos literarios, sucedidos, novelas, cómics, cartas encontradas en la calle, un cuadro y un fragmento de un espectáculo de danza. He escuchado contar paseos, sueños, películas y canciones. ¿Por qué no se podrían contar exposiciones enteras, puestas en escena, documentales, noticias de prensa? Como poder, se puede contar todo. El título de esta charla es la mitad del maravilloso título de una exposición del CA2M: *Contarlo todo sin saber cómo*: “Una exposición colectiva comisariada por Martí Manen, que trata de reflexionar sobre la idea de narratividad, intentado responder preguntas como: qué se puede y que se quiere contar desde el arte, qué papel juega la emoción en la narrativa y qué contenidos en cuanto a ficción, realidad, política y sociedad aparecen en la creación contemporánea”, dice una presentación sobre esta exposición del año 2012. Solo puedo hablar de lo que hago y por eso uso ejemplos, no tengo recetas, no creo que haya una única manera de hacer las cosas. Siempre he contado todo sin saber cómo, sencillamente me he puesto manos a la obra.

Lo que nos diferencia como narradores y narradoras orales no es el origen de lo que contamos, sino el modo específico de hacerlo. La necesidad que tenemos de la presencia del otro, de la otra. El papel que le damos al público interlocutor. Quienes

contamos no soñamos interlocutores, como dice Carmen Martín Gaité que hace quien escribe. Nuestro arte requiere de la presencia de quien habla y quien escucha. La colaboración tácita que se realiza entre quienes se reúnen en un espacio para hablar y escuchar. Si como dice Úrsula K. LeGuin, contar es escuchar, entonces escuchar es contar y lo que hacemos es siempre una colaboración. El qué contamos es irrelevante para entender en qué consiste lo que hacemos. Aunque sea lo que da sentido a nuestra presencia. Estamos ahí donde estamos porque queremos contar algo, pero nuestro proceso de creación no es anterior -no el importante para definir nuestro arte- sino el propio momento de la transmisión de la historia, que es peculiar a fuerza de ordinario, o infraordinario que diría Georges Perec: simplemente hablamos. Y hablar no es usar solo palabras. Las palabras son la tarea, la obsesión incluso, de quien escribe. Quienes contamos cuentos oralmente hablamos y nuestro trabajo está en nuestros cuerpos y nuestras voces, en el modo peculiar en el que nos relacionamos con quienes nos escuchan. Trabajamos con el espacio y en el espacio. Con el sonido. Contar es un arte efímero como la música o el teatro.

Recuerdo todo esto para explicar y explicarme qué es adaptar o versionar un texto literario en nuestro oficio. Para recordar mejor lo que hago. De entre todos los procedimientos posibles quiero mencionar tres que sé que uso (hay más):

Suprimo palabras y, conscientemente, las sustituyo por gestos.

La voz cambia el significado de las palabras, a veces les hace decir lo contrario de lo que significan. La mirada también lo hace.

Tejo una relación con el público mientras voy contando, en esa relación se aloja el relato y esa relación también modifica el significado de lo que cuento.

Los seres humanos sentimos una especial fascinación por el modo como las cosas surgen, nos asombra que haya algo donde antes no había nada. Este asombro es el origen de los relatos, de la filosofía, de la ciencia y de la reflexión sobre cómo se hacen. En el siglo III d.n.e. el poeta y militar chino Lu Ji escribió un poema sobre cómo escribir poemas. Tomaré prestadas palabras tuyas, las mezclaré con lo que pienso. De esa mezcla, un decálogo:

Uno: *“Así es el comienzo, se interioriza la visión, se adentran los sonidos, se demora el pensamiento y todo se interroga”*

Dos: Detrás de las palabras está lo que quieres contar, ellas son solo una parte de lo que haces. Contar oralmente es hacer visible lo invisible.

Tres: Tú eres el instrumento y por eso, tú eres la historia.

Cuatro: Para ser la historia que quieres contar, piérdete en ella. Piérdete en la obra del autor o autora del cuento. Piérdete en el bosque. Perderse es una gran cosa. Ahí comienza la aventura. Lu Ji dice: *“Piérdete en la literatura, en su bosque y su tesoro”*.

Cinco: Podríamos decir con el sabio chino a cuya intercesión me he encomendado, que contar es *“celebrar las cosas del mundo, penetrar en su variedad y profusión”*. La curiosidad y el asombro por lo que nos rodea nos enseña y nos ayuda a contar.

Seis: Mantente fiel a tus obsesiones. Para Jan Švankmajer son lo que nos queda de la infancia. El tesoro escondido. Ellas nos señalan lo que queremos contar y el modo de hacerlo.

Siete: Confía en el azar, perdiéndonos y encomendándonos a la sabiduría del azar, vamos descubriendo que todo está conectado, o lo que viene a ser lo mismo, que todo se puede conectar. Que todo se puede contar.

Ocho: Confía en tus fracasos. Mírate en ellos como en un espejo.

Nueve: Deja que sean las imágenes (los motivos) los que te conduzcan dentro de los relatos. Ningún análisis es más valioso que tu imaginación. Entrénala como lo hacen los y las atletas: todos los días.

Diez: Deja actuar al tiempo y al olvido.

Un poeta chino del siglo III creía dar instrucciones para escribir un poema y me ayuda a pensar acerca de mi oficio. El artista y cineasta checo Jan Švankmajer, nacido en 1934, diría que es la crítica la que separa las artes, todo lo que hacemos y aprendemos nos sirve. Los dos están conectados para mí.

Llega un momento en el que miras a tu alrededor y ves tu oficio en todas partes, entonces se convierte en un juego, te perdiste en el bosque y, con un poco de suerte,

puedes contarlo todo. Esto no quiere decir que no vayas a fracasar. Aunque desagrade, conviene recordar que un buen fracaso es algo de lo que no todo el mundo puede presumir. Carolina Rueda, cuentera, maestra y amiga, seguramente diría que ser merecedora de un estrepitoso fracaso es una desagradable maravilla, nunca bienvenida y siempre instructiva. Harún fue uno de mis mejores fracasos. Todavía no sé cuál será el próximo.

Como dice Lu Ji, *“ignoro el por qué del abrirse y cerrar de las cosas”*.