

El mundo deslumbrante

Siri Hustvedt

El mundo deslumbrante

Traducción de Cecilia Ceriani



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:
The Blazing World
Simon & Schuster
Nueva York, 2014

Ilustración: foto © Fratelli Alinari Museum Collections, Florencia

Primera edición: octubre 2014
Primera edición impresa en Argentina: noviembre 2014

Diseño de la colección: Julio Vivas y Estudio A

© De la traducción, Cecilia Ceriani, 2014

© Siri Hustvedt, 2014

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2014

Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-7905-6

Depósito Legal: B. 16626-2014

La presente edición ha sido realizada
por convenio con Riverside Agency, S.A.C.

Impreso en Argentina

Arcángel Maggio División Libros - Buenos Aires

INTRODUCCIÓN

«Todas las creaciones intelectuales y artísticas, incluso las bromas, las ironías o las parodias, tienen mejor recepción en la mente de las masas cuando éstas saben que en algún lugar detrás de una gran obra o de un gran engaño se encuentra una polla y un par de pelotas.» En el año 2003 me topé con esta frase provocativa leyendo una carta al director publicada en la revista *The Open Eye*, una publicación interdisciplinar que venía leyendo diligentemente desde hacía varios años. La frase no la había escrito quien firmaba la carta, Richard Brickman. Citaba a una artista cuyo nombre jamás había visto en letra impresa: Harriet Burden. Brickman afirmaba que Burden le había escrito una larga carta acerca de un proyecto que deseaba hacer público a través de él. Aunque Burden había expuesto su obra en Nueva York en las décadas de 1970 y 1980, se sintió desilusionada por la recepción que obtuvo y abandonó por completo el mundo del arte. A finales de los años noventa, Burden inició un experimento que tardó cinco años en completar. Según Brickman, Burden se valió de tres hombres que le sirvieron de fachada para presentar su propia obra. Tres exposiciones individuales en distintas galerías neoyorquinas, atribuidas respectivamente a Anton Tish (1998), Phineas Q. Eldridge (2002) y al artista conocido por Rune (2003), se debían en realidad a la mano de Burden. La artista presentó el proyecto completo bajo el título *Enmascaramientos* y declaró que su propósito no consistía sólo en denunciar el prejuicio antifemenino del mundo del arte sino que, además, pretendía desvelar la complejidad de la percepción humana y cómo las ideas inconscientes respecto a la raza, el género y la

celebridad influyen en la recepción de una determinada obra de arte por parte del público.

Pero Brickman fue más allá. Afirmaba que Burden insistía en que los seudónimos que usaba cambiaban el carácter de las obras artísticas que realizaba. En otras palabras, el nombre que utilizaba como máscara desempeñaba un papel en el *tipo* de arte que ella creaba. «Cada máscara artística se convirtió para Burden en una *personalidad poética*, en una elaboración visual de un *yo hermafrodita* que no pertenecía en puridad ni a ella ni a la máscara sino a una *realidad mixta creada entre ambas*.» Como especialista en estética, el proyecto me fascinó de inmediato, no sólo por su ambición sino también por su complejidad y sofisticación filosóficas.

Al mismo tiempo, la carta de Brickman me sorprendía. ¿Por qué no había expresado públicamente Burden su propia posición? ¿Por qué permitió que Brickman hablara por ella? Brickman decía que la carta de más de sesenta páginas que Burden le escribió bajo el título «Misiva desde el Reino del Ser Ficticio» había llegado a su buzón sin previo aviso y que, hasta ese momento, desconocía quién era la artista. El tono de lo escrito por Brickman también me resultó curioso: alternaba entre la condescendencia y la admiración. Criticaba la carta de Burden como hiperbólica e inadecuada para ser publicada en una revista académica, pero luego citaba otros pasajes con aparente aprobación. El texto de Brickman me dejó con una mezcla de sentimientos y me irritó por sus comentarios que, sin duda, mediatizaban el texto original de Burden. Enseguida busqué las reseñas de las tres exposiciones, *La historia del arte occidental*, de Tish; *Las habitaciones de la asfixia*, de Eldridge; y *Debajo*, de Rune; cada una visualmente distinta de las demás. No obstante, pude atisbar lo que podía denominarse «un aire de familia» en las tres. Las muestras de Tish, Eldridge y Rune que Burden afirmaba haber creado eran poderosamente atractivas, pero a mí me intrigaba en particular el experimento de Burden, pues coincidía con mis propias preocupaciones intelectuales.

Aquel año mi programa lectivo era bastante absorbente. Como estaba temporalmente a cargo del departamento, debía cumplir además otras labores universitarias y por esa razón tuve que posponer tres años el deseo de satisfacer mi curiosidad sobre el proyecto *Enmascaramientos*, que retomé cuando me concedieron un año sabá-

tico para trabajar en mi libro *Voces plurales y visiones múltiples*, en el que analizo las obras de Søren Kierkegaard, M. M. Bajtín y del historiador del arte Aby Warburg. La descripción que hacía Brickman del proyecto de Burden y de sus *personalidades poéticas* (siendo ésta una expresión de Kierkegaard) entroncaba a la perfección con mis propias ideas, por lo que decidí localizar a Brickman a través de *The Open Eye* y conocer de primera mano su postura.

El director de la revista, Peter Wentworth, recopiló para mí los correos electrónicos que había recibido de Brickman, que no eran más que varias notas breves y secas relacionadas con asuntos de trabajo. Sin embargo, cuando intenté contactar con Brickman descubrí que su domicilio no existía. Wentworth me mostró un ensayo que Brickman había publicado en *The Open Eye* dos años antes de que enviara su carta a la revista y al hojearlo recordé haberlo leído en su momento. Se trataba de un trabajo abstruso que criticaba los debates que surgieron en aquella época sobre conceptos de filosofía analítica bastante alejados de mi área de interés. Según Wentworth, Brickman tenía un doctorado en filosofía por la Universidad de Emory y era profesor adjunto en el St. Olaf College de Northfield, Minnesota. Cuando me puse en contacto con St. Olaf, resultó que nadie llamado Richard Brickman daba, ni había dado nunca, clases allí. Huelga decir que la Universidad de Emory tampoco tenía un expediente ni datos sobre ningún candidato a doctorarse con ese nombre. Decidí entonces acudir directamente a Harriet Burden, pero cuando, por fin, localicé en Nueva York a su hija, Maisie Lord, hacía ya dos años que la artista había fallecido.

La idea de publicar el presente libro surgió de mi primera conversación telefónica con Maisie Lord. Aunque ella conocía la carta de Brickman, se sorprendió al saber que el autor no era quien en su día dijo ser, si es que alguna vez fue alguien. Maisie suponía que su madre habría estado en contacto con él, pero desconocía los detalles de tal relación. Cuando hablé con Maisie, la obra de Harriet Burden estaba catalogada y almacenada en su totalidad y Maisie llevaba varios años trabajando en un documental sobre su madre. La película incluía la lectura de fragmentos de los veinticuatro diarios que Burden había comenzado a escribir después de que su marido, Felix Lord, falleciera en 1995, cada uno de los cuales estaba encabezado con una letra del abecedario. Has-

ta donde la hija podía recordar, ninguno de los diarios mencionaba a Brickman (yo encontré dos referencias a las iniciales R. B., que supongo se referían a Richard Brickman, pero ningún otro dato revelador). No obstante, Maisie estaba segura de que su madre había dejado varias «pistas» en sus diarios, no sólo referidas a su proyecto realizado bajo seudónimo sino a lo que ella llamaba «los secretos de la personalidad de mi madre».

Dos semanas después de nuestra conversación telefónica viajé a Nueva York para encontrarme con Maisie, con su hermano Ethan Lord y con el compañero de Burden, Bruno Kleinfeld, con quienes sostuve largas entrevistas. Estuve viendo centenares de obras de Burden que ella jamás había expuesto en público y sus hijos me informaron de que la prestigiosa Galería Grace de Nueva York acababa de hacerse cargo de toda su obra. La retrospectiva dedicada a Harriet Burden en 2008 concitaría el reconocimiento y el respeto que la artista tanto había anhelado, lanzando su carrera póstumamente. Maisie me mostró varios fragmentos, todavía sin montar, de su documental inacabado y, lo más importante, me brindó acceso a los diarios de su madre.

La lectura de los centenares de páginas que Burden había escrito me produjeron fascinación, provocación y frustración alternativamente. La artista llevaba varios diarios a la vez. Algunas entradas estaban fechadas, pero otras no. Tenía un sistema para cruzar referencias entre los cuadernos que a veces resultaba simple, pero otras era de una complejidad bizantina y muchas carecían de sentido. Al final desistí en mi intento de descodificarla. En algunas páginas la letra de Burden se va reduciendo hasta hacerla ilegible y en otras se agranda tanto que las llena con tan sólo unas líneas. Algunos textos son ininteligibles porque hay dibujos que se superponen a los párrafos. Unos cuantos diarios están escritos llenando las páginas de los cuadernos de arriba abajo mientras otros sólo contienen unos cuantos párrafos. El Cuaderno A y el U son principalmente autobiográficos, aunque no en su totalidad. Hay muchas notas bastante elaboradas sobre los artistas que admiraba, algunos de los cuales merecían una página tras otra. Vermeer y Velázquez comparten el Cuaderno V, por ejemplo. Louise Bourgeois tiene su propio cuaderno bajo la letra L, no la B, aunque dicho cuaderno contiene también digresiones sobre la infancia y el psicoanálisis.

El Cuaderno W, dedicado a William Wechsler, aparte de las referencias al artista, contiene largos apartados sobre *Tristram Shandy* de Laurence Sterne y la *Fantomina*, de Eliza Haywood, además de un comentario sobre Horacio.

Muchos diarios recogen esencialmente notas sobre las lecturas de Burden que, además de voluminosas, abarcan campos tan diversos como la literatura, la filosofía, la lingüística, la historia, la psicología y la neurociencia. Por razones que desconozco, John Milton y Emily Dickinson compartían el Cuaderno G. Kierkegaard está recogido en el K y allí se encuentra también Kafka, además de varios comentarios de Burden sobre los cementerios. El Cuaderno H está dedicado a Edmund Husserl y contiene varias páginas acerca de la idea de la «constitución intersubjetiva de la objetividad» y las consecuencias que dicho concepto tiene sobre las ciencias naturales, pero también toca tangencialmente a Maurice Merleau-Ponty, Mary Douglas y trata sobre un «Escenario de Fantasía» referido a la inteligencia artificial. El Cuaderno Q recoge la teoría cuántica y su posible uso como modelo teórico del cerebro. En la primera página del Cuaderno F (supongo que referido a lo *femenino*), Burden escribe: «Himnos dedicados al Sexo Débil». Le siguen páginas y páginas de citas. Unos ejemplos bastarán para mostrar su tono. Hesíodo: «Quien confía en una mujer, confía en una traidora.» Tertuliano: «Tú [mujer] eres la puerta del diablo.» Victor Hugo: «Está claro que Dios se hizo hombre. El demonio se hizo mujer.» Pound (Canto XXIX): «La mujer / es un elemento, la mujer / es el caos, un pulpo / un proceso biológico.» Junto a estos ejemplos de palmaria misoginia, Burden había grapado docenas de artículos de periódicos y revistas en una única página encabezada por la palabra *suprimidas*. En apariencia esos artículos no estaban ligados por ningún factor común y eso hizo que me preguntara por qué estaban amontonados allí. Entonces me di cuenta de que cada uno contenía algún tipo de listado de personalidades contemporáneas, ya fueran artistas plásticos, novelistas, filósofos o científicos y de que en ninguna de esas listas aparecía el nombre de una mujer.

En el Cuaderno V, Burden incluye citas de diversos libros académicos, mencionándolos unas veces y otras no. Allí encontré esta cita: «La imagen de la “mujer como monstruo” (representada

como serpiente, araña, escorpión o un ser ajeno a este mundo) es bastante común en la literatura para chicos, no sólo en los Estados Unidos sino también en Europa y Japón (véase T, p. 97).» La referencia a la que alude este paréntesis nos conduce al Cuaderno T, dedicado a la *teratología*, el estudio de los monstruos, que, según dice la propia Burden en la primera página, es «una categoría que no es tal, la categoría que contiene lo que no puede contenerse». Burden estaba interesada en los monstruos y recopiló referencias sobre ellos tanto en la literatura como en la ciencia. En la aludida página 97 del Cuaderno T, Burden cita a Rabelais, cuyos monstruos cómicos cambiaron la faz de la literatura, y destaca que Gargantúa no nació por el orificio usual: «Debido a ese desgraciado accidente, el útero se debilitó y la criatura tuvo que ascender por las trompas de Falopio hasta una vena hueca y trepó por el diafragma hasta la parte del brazo donde la vena se bifurca, entonces dejó atrás la encrucijada y salió al exterior gateando por el oído izquierdo» (libro I, capítulo 6). Inmediatamente después escribe: «Pero el monstruo no es siempre una maravilla rabelaisiana de apetitos enormes e hilaridad sin límites. A menudo es una mujer solitaria e incomprendida (véase M y N).»

Dos cuadernos repletos de notas apretadas (el M y el N) se ocupan de la obra de Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle (1623-1673), y del materialismo organicista que desarrolló como pensamiento en su madurez. Estos dos cuadernos tratan, además, de la obra de Descartes, Hobbes, More y Gassendi. Burden liga a Cavendish con varios filósofos contemporáneos como Suzanne Langer y David Chalmers, así como con el fenomenólogo Dan Zahavi y el neurocientífico Vittorio Gallese, entre otros. Después de leer los textos en cuestión, un colega mío, el neurobiólogo Stan Dickerson, que nunca había oído hablar de Burden ni de Cavendish, calificó el pensamiento de aquélla como «un tanto salvaje pero fundamentado y erudito».

A pesar de que Cavendish vivió en el siglo XVII, fue como un álter ego de Burden. Durante su vida, la duquesa de Newcastle publicó obras de poesía, narrativa y filosofía natural. Aunque en su época algunos defendieron y admiraron su obra (sobre todo su marido, William Cavendish), la duquesa se sintió constreñida brutalmente por su condición femenina y en multitud de ocasio-

nes expresó su esperanza de que los lectores y la fama le llegaran con la posteridad. Ignorada por aquellos con quienes hubiera deseado mantener un diálogo, Cavendish creó su propio mundo de interlocutores en sus escritos. Como en el caso de Cavendish, yo creo que no puede entenderse a Burden si no se toma en consideración la cualidad dialogante de su pensamiento y de su arte. Todos los diarios de Burden pueden leerse como una forma de diálogo. En sus frases cambia constantemente de la primera a la segunda persona y luego a la tercera. Algunos fragmentos están escritos como argumentaciones entre dos versiones de ella misma. Una de las voces expresa una afirmación que la otra contradice. Los diarios se convirtieron en el terreno donde su ira conflictiva y su intelecto dividido podían entrar en combate página tras página.

Burden se queja amargamente del sexismo en la cultura y en especial en el mundo del arte, pero también lamenta su «soledad intelectual». Le da vueltas a su aislamiento y fustiga a muchas personas a las que considera enemigos. Su escritura, al igual que la de Cavendish, está impregnada de extravagancia y grandilocuencia: «Yo soy una ópera. Una revuelta. Una amenaza», escribe en un párrafo en el que se refiere directamente a su hermandad espiritual con Cavendish. Y, como en ésta, el deseo de reconocimiento que Burden persigue se transmuta en la esperanza de que su obra sea, por fin, considerada, si no en vida, sí después de muerta.

Burden escribió tanto y sobre tantos asuntos que en mi edición me enfrenté al dilema de qué publicar y qué dejar fuera. Algunos cuadernos contienen material esotérico ininteligible, salvo para aquellos lo suficientemente versados en la historia de la filosofía, de la ciencia o del arte. Me encontré en un callejón sin salida frente a alguna de sus referencias, e incluso después de haber conseguido identificarla, su significado dentro del contexto de sus escritos siguió siendo oscuro para mí. He centrado mi atención en los *Enmascaramientos* y he incluido sólo los textos que se refieren directa o indirectamente a dicho proyecto realizado bajo seudónimo. Los primeros fragmentos de los diarios de Burden que he recogido en el presente libro provienen del Cuaderno C (*¿Confesiones? ¿Confidencias?*), las memorias que empezó a escribir a principios de 2002, después de cumplir sesenta y dos años y que, según parece, aban-

donó para proseguir con sus antiguos cuadernos y su estilo más irregular.

No obstante, vi la necesidad de intentar construir una especie de relato con el material disperso que Burden había dejado. Ethan Lord me sugirió que recogiera las declaraciones orales o escritas de las personas que estuvieron próximas a su madre para tener otras perspectivas adicionales sobre el proyecto *Enmascaramientos*, a lo que yo accedí. Luego decidí solicitar información de aquellos que conocieron o participaron de alguna manera en el proyecto seudónimo.

Desde la retrospectiva de la Galería Grace, el interés en la obra de Harriet Burden ha crecido exponencialmente a pesar de la controversia que todavía rodea a sus «máscaras», en especial por su relación con el último y, con mucho, el más famoso de los tres artistas, Rune. A pesar de que existe un consenso sobre la autoría real de Burden en *La historia del arte occidental*, firmada por Tish, y en *Las habitaciones de la asfixia*, firmada por Eldridge, no existe acuerdo sobre lo que en verdad sucedió entre ella y Rune. Sin embargo, hay quienes afirman que *Debajo* fue el resultado de un esfuerzo conjunto. Puede que sea imposible determinar con toda certeza quién creó la obra, pero está claro que Burden se sintió traicionada por Rune y se volvió contra él. También estaba convencida de que le había robado cuatro obras de su estudio aunque nadie se explica todavía cómo pudo suceder tal robo, pues el edificio estaba cerrado y protegido por un sistema de alarma. *Ventanas*, una serie compuesta de doce piezas, se vendió después como obra de Rune. Son doce cajas que se asemejan a las construcciones que Burden hacía y es del todo posible que al menos cuatro de ellas fueran obra de la artista y no de Rune.

La versión de los hechos según Rune no ha podido ser incluida en esta antología. Su muerte en 2004 fue ampliamente recogida por los medios sensacionalistas, pues no se pudo determinar si fue o no un suicidio. De cualquier forma, la carrera de Rune ha sido documentada extensamente. Su obra ha sido objeto de multitud de reseñas y existen bastantes artículos firmados por críticos de arte y libros sobre él a disposición de quienes tengan un mayor interés. No obstante, he querido que el punto de vista de Rune tenga cabida en este libro y por eso le pedí a Oswald Case, un periodista, amigo y a la vez biógrafo de Rune, que contribuyera con

su opinión y accedió amablemente a ello. Han contribuido, además, Bruno Kleinfeld; Maisie y Ethel Lord; Rachel Briefman (amiga cercana de Burden); Phineas Q. Eldridge (la segunda «máscara» de Burden); Alan Dudek (que convivió con Burden y es también conocido como el Barómetro); y Sweet Autumn Pinkney, que trabajó como ayudante en *La historia del arte occidental* y conoció a Anton Tish.

A pesar de mis esfuerzos hercúleos me fue imposible localizar a Tish, cuya versión sobre su colaboración con Burden hubiera sido decisiva. Sin embargo, en el libro recojo una corta entrevista con él. En 2008 escribí a Kirsten Larsen Smith, la hermana de Rune, solicitándole una entrevista para que me hablara de la relación de éste con Burden, pero se mostró reticente, aludiendo que era incapaz de hablar de su hermano debido a que aún estaba destrozada por su inesperada muerte. En marzo de 2011, después de que hube compilado y editado los materiales que comprenden el presente libro, Smith me llamó y me dijo que aceptaba entrevistarse conmigo. Nuestra conversación ha podido agregarse al libro y agradezco profundamente su coraje y honestidad al hablarme de su hermano.

He incluido también un breve ensayo de la crítica de arte Rosemary Lerner, quien en estos momentos está trabajando en un libro sobre Burden. Además he incluido dos entrevistas con los galeristas que expusieron las «máscaras» de Burden y un par de breves reseñas que se publicaron a raíz de las exposiciones de *Las habitaciones de la asfixia*, muestra que recibió mucha menos atención que las otras dos con las que formaba la trilogía *Enmascaramientos*. He añadido a la antología el artículo de Timothy Hardwick, publicado después de la muerte de Rune, porque recoge las opiniones del artista sobre la inteligencia artificial, un área de interés que compartía con Burden, aunque las notas de esta última sugieren que no había acuerdo entre ellos.

Me veo en la obligación de tocar el asunto de la enfermedad mental. A pesar de que Alison Shaw definiera a Burden como «un parangón de salud en un mundo enfermo de prejuicios» en un ensayo que publicó sobre la artista en *Art Lights*, Alfred Tong defendió la opinión opuesta en otro artículo aparecido en *Blank: A Magazine of the Arts*:

Harriet Burden era rica. Nunca tuvo que volver a trabajar después de casarse con el afamado marchante y coleccionista Felix Lord. Cuando éste falleció en 1995, Burden sufrió un colapso mental total y tuvo que recibir la atención de un psiquiatra que la trató durante el resto de su vida. Desde cualquier punto de vista Burden era excéntrica, paranoica, beligerante, histérica e incluso violenta. Varias personas vieron cómo atacó físicamente a Rune en Red Hook, junto a la orilla del río. Uno de los testigos me confirmó personalmente que Rune abandonó el lugar magullado y ensangrentado. Me cuesta entender que aún exista alguien que pueda considerar a Burden lo suficientemente equilibrada para crear Debajo, una instalación rigurosa y compleja que podría considerarse la obra maestra de Rune.

En las citas de los diarios recogidos en el presente libro, Burden hace referencia al sufrimiento que padeció tras la muerte de su marido y escribe sobre el doctor Adam Fertig, con quien se sentía en deuda. Tong está en lo cierto cuando dice que Burden continuó viendo a Fertig, un psiquiatra y psicoanalista, durante los últimos ocho años de su vida. Acudía dos veces por semana a las correspondientes sesiones de psicoterapia con él. También es cierto que golpeó a Rune delante de varios testigos. Pero las conclusiones que Tong saca de estos hechos carecen de fundamento. La autora de los diarios era una persona sensible, atormentada, furiosa y, como la mayoría de nosotros, propensa a brotes neuróticos. Burden, por ejemplo, pareció olvidar que fue decisión *suya* abandonar el mundo del arte. Expuso su obra tras la fachada de por lo menos dos, si no tres, máscaras masculinas y, sin embargo, se negó a mostrar a ningún galerista la inmensa obra que había acumulado a lo largo de los años, un dato que apunta a un más que posible autosabotaje.

He leído con detenimiento los veinticuatro diarios junto con los textos y declaraciones de aquellos que la conocieron bien y todo ello me ha proporcionado una visión detallada de Harriet Burden como mujer y como artista. Mientras trabajé en este libro de manera intermitente a lo largo de seis años (interpretando su letra, haciendo todo lo posible para obtener y cruzar referencias e intentando entender el sentido de sus múltiples significados) debo

confesar que a veces tuve la incómoda sensación de que el fantasma de Harriet Burden se reía por encima de mi hombro. En más de una ocasión Burden se refiere a sí misma como una «tramposa» y parece ser que disfrutaba mucho con todo tipo de juegos, trampas y trucos. Sólo hay dos letras que faltan en el encabezamiento de los cuadernos de Burden: la I y la O. La letra I es, por supuesto, el pronombre de la primera persona en inglés y eso me llevó a preguntarme cómo pudo Burden resistir la tentación de escribir un cuaderno encabezado por ese «Yo» y si no lo habría escondido en algún lugar, aunque sólo fuera por burlarse de las personas como yo, quienes, con el tiempo, acabarían interesándose por ella y por su obra. Me parece que en sus textos existen sólo un par de referencias a la *I* pero, al estar entre paréntesis, bien pudieran equivaler al número 1. Además de una letra, la O es el número cero, la nada, el vacío o también la apertura. Quizá Burden dejó a propósito esa letra fuera de su alfabeto. No lo sé. ¿Y Richard Brickman? Hay cientos de Richard Brickman en los Estados Unidos, pero mi intuición me dice que ése era otro de los seudónimos de Burden. Cuando Ethan me dijo que su madre había publicado por lo menos un artículo de crítica de arte en 1986 bajo el absurdo nombre de Roger Raison, pensé que eso avalaba mi hipótesis, pero sigo careciendo de evidencias concretas.

Puede que lo mejor sea que el lector del presente libro juzgue por sí mismo lo que Harriet Burden pretendía o no decir y si su relato autobiográfico tiene visos de verosimilitud. El relato que emerge de esta antología de voces es íntimo, contradictorio y, debo admitir, algo extraño. He ensamblado lo mejor que he podido los textos para darles un orden razonable, adjuntando notas que los clarifiquen donde lo he considerado necesario, pero cada palabra pertenece a quienes han contribuido con su declaración, ya que yo me he limitado a realizar los mínimos retoques editoriales.

Por último, debo añadir unas palabras acerca del título del libro. En el cuaderno R (posiblemente referido a *revenant* –aparición, fantasma–, *revisitar* o *repetir*, pues las tres palabras aparecen múltiples veces), después de veinte páginas sobre fantasmas y sueños, aparece un espacio en blanco seguido de las palabras *Monstruos en casa*. Esa frase me sirvió de título inicial para este libro hasta que, una vez recibidos todos los textos, los edité en su forma actual y los

leí de nuevo. Entonces decidí que el título que Burden había tomado prestado de Cavendish y que puso a su última obra acabada antes de morir era el más adecuado: *Un mundo deslumbrante*.

I. V. HESS

POSDATA

Poco antes de que este libro fuera enviado a la imprenta, Maisie y Ethan Lord me llamaron para decirme que habían descubierto un último cuaderno, el encabezado por la letra O. Los textos del cuaderno proporcionan más información sobre la relación de Harriet Burden con Rune y confirman, como yo había supuesto, que Richard Brickman es otro de los seudónimos de Burden. Las páginas más significativas de dicho diario han podido ser incluidas en este volumen y, dado que no alteran fundamentalmente mi punto de vista sobre la artista, no he sentido la necesidad de revisar el prefacio. Si llegara la ocasión de publicar una segunda edición de este libro y si el Cuaderno I (de cuya existencia no albergo duda alguna) apareciera, quizá debería volver a revisar mi texto y modificarlo en consecuencia.

(I. V. H.)