Dossier 37

Echenoz, Cárdenas, Forte, Lamaitre, Bonnet, Di Tella, Wiener, Alarcón, Rieff, Compagnon, Djament, Gwyn, Caputo, Bianchi, Chihuailaf, La batalla futura III.

Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño 2017

Dossier 37

Echenoz, Cárdenas, Forte, Lamaitre, Bonnet, Di Tella, Wiener, Alarcón, Rieff, Compagnon, Djament, Gwyn, Caputo, Bianchi, Chihuailaf, La batalla futura III.

Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2017

Presentaciones de:
Aldo Perán, Bernardita Bolumburu, Rodrigo Rojas, Diego Zúñiga, Claudia Apablaza, Alejandra Costamagna, Romina Pistacchio, Kurt Folch, Ricardo Martinez, Beatriz García Huidobro y Álvaro Bisama.

Revista Dossier N°37
Mayo de 2018
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras
Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2000
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora
Cecilia García-Huidobro McA.
Editores
Andrea Palet
Javier Ortega
Editor de las ediciones de Cátedra Abierta
Rodrigo Rojas
Consejo editorial
Carlos Aldunate
Álvaro Bisama
Javier Cercas
Alejandra Costamagna
Leila Guerriero
Rafael Gumucio
Andrea Insunza
Cristián Leporati
Julio Ortega
Rodrigo Rojas
Alejandro Zambra
Asistente editorial
Cristina Varas

Diseño
Rioseco & Gaggero
Fotografía
Archivo Universidad Diego Portales

Impreso en A Impresores S.A.
ISSN: 0718-3011
Inscripción registro de propiedad intelectual N° 152.546

udp
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

EN HOMENAJE A ROBERTO BOLAÑO
CÁTEDRA ABIERTA udp
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LETRAS

Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2017

6
Juan Cárdenas o el vivir orientado para la literatura. *Aldo Perán*
Leer a oscuras. Notas sonámbulas en torno a Felisberto Hernández
Juan Cárdenas

14
Haber sido contemporáneos de la nueva novela es un drama y una riqueza
Pierre Lamaitre
Conversación con Mauricio Electorat

19
La tragedia como defensa de la vida. *Bernardita Bolumburu*
Literatura y duelo
Piedad Bonnett

25
Huellas dactilares para la poesía. *Rodrigo Rojas*
Limpiar el caos - edición alternativa
Cristian Forte

30
Andrés di Tella: Materiales inflamables. *Diego Zúñiga*
El documental siempre está al filo de la navaja
Andrés Di Tella

38
Wiener genera experiencias para que brote la escritura. *Claudia Apablaza*
Ensayar la experiencia
Gabriela Wiener

47
Radio Ambulante: novelas en tercera dimensión. *Alejandra Costamagna*
Contra la gastronomía peruana
Daniel Alarcón

53
No debemos sacralizar la memoria sino pensar en cada caso, en cada momento histórico
David Rieff
Conversación con Carolina Tohá y Rodrigo Rojas

60
En la zona indómita. *Romina Pistacchio*
Nuestro principio de esperanza. Ensayo y mesianismo a comienzos de siglo
Leonora Djament

71
Gwyn y su extraña simetría de reflejos. *Kurt Folch*
Sobre Roberto Bolaño, la memoria y la vida episódica
Richard Gwyn

82
Lo importante para mí es la risa ligada al goce de la literatura
Jean Echenoz
Conversación con Mauricio Electorat

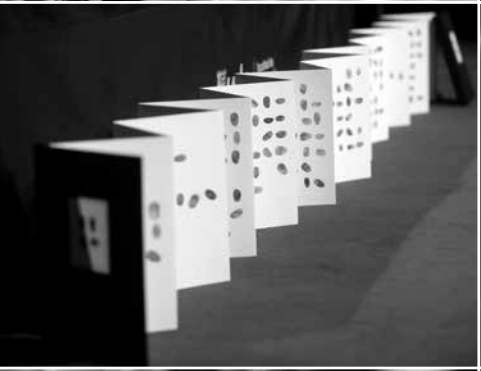
87
Volver a hacerse preguntas. *Ricardo Martínez-Gamboa*
La invención es la imitación original, no es la innovación
Antoine Compagnon

99
Identidad y otras diez palabras. *Beatriz García Huidobro*
Sentimental
Giuseppe Caputo

110
La generosidad. *Álvaro Bisama*
La apuesta literaria del joven Bolaño: riesgo, desafío, vértigo, sin miopía
Soledad Bianchi

117
La llave de Elicura. *Rodrigo Rojas*
La vida es una nube azul
Elicura Chihuailaf

126
La batalla futura III
Patricio Jara, Matías Cardone y Javier Sanfeliú
Conversación con Álvaro Bisama

SH..OFF


GABRIELA WIENER
CLAUDIA APABLAZA

EN HOMENAJE A ROBERTO BOLAÑO

CÁTEDRA ABIERTA udp

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LETRAS

Cárdenas

Juan Cárdenas o el vivir orientado *para* la literatura

Presentación de Aldo Perán

Presentar a Juan Sebastián Cárdenas sin dar cuenta de los múltiples aspectos que caracterizan su trabajo o, más bien, su producción intelectual, sería insensato. Y es que además de ejercer la crítica en el campo de las artes (fue comisario de la muestra colombiana Acorazado Patacón en la prestigiosa feria española ARCO hace algunos años), es traductor de destacados autores –entre los que se encuentran Thomas Wolfe, William Faulkner o Muriel Spark– y también, por si fuera poco, autor de un libro de cuentos y de tres novelas.

Llegué a conocer a Juan Cárdenas gracias a dos momentos. El primero sucedió a mediados de 2016, cuando le consulté a Diego Zúñiga por algunos autores latinoamericanos invitados a la Feria del Libro de Santiago, de los cuales sólo conocía la obra de Luis Chaves, Pedro Mairal y Dany Salvatierra. Como era de esperar, Zúñiga ya los había leído a casi todos y me recomendaba con especial énfasis la obra de un colombiano de apellido Cárdenas publicado por editorial Periférica, a quien yo no había leído y que le parecía excepcional.

El segundo y definitivo momento ocurrió poco después, cuando llegué a la casa de un escritor que es también profesor de esta Facultad después del concierto de los Guns N' Roses en el Estadio Nacional. Me senté en el balcón a tomar cantidades ingentes de Coca-Cola, y mientras estaba en esa tarea –y también mientras miraba compulsivamente fotos en Instagram–, Alejandro Zambra y un amigo a quien no conocía se sentaron a mi lado

a tocar guitarra. Así fue como conocí finalmente al autor que tenemos hoy con nosotros. Es importante destacar que ambos son también eximios intérpretes de guitarra, pero por respeto a esta Cátedra, no vamos a guitarrear ni cantar.

Lo anterior no ha sido mencionado porque sí. Había algo en la figura de Cárdenas que me inquietaba cuando comencé a indagar en su quehacer. Si nos hiciéramos del *dictum* sostenido por Schopenhauer y lo aplicásemos a la literatura, existiría una diferencia entre quienes viven *de* la literatura –no vamos a ejemplificar sobre esto ahora– y los que viven *para* la literatura. Al descubrir su trabajo multidisciplinar, poco a poco he ido comprendiendo ese amor por la literatura que el autor de *Zumbido* profesa por medio de su trabajo.

Entonces comencé a preguntarme: ¿cómo es que Cárdenas llega a Thomas Wolfe o a Muriel Spark? ¿Es él quien decide traducir a Norman Mailer? Nuestro autor sostiene, en un registro similar al de Walter Benjamin, que del oficio de la traducción ha aprendido a escuchar «la música interna que tiene el lenguaje». ¿Qué edad habrá tenido cuando leyó *Molloy* de Samuel Beckett? ¿A qué edad comenzó a leer a Enrique Lihn, disponible en la biblioteca familiar? Sabemos que Cárdenas estudió filosofía y que abandonó esta carrera para estudiar cine. También podemos informarnos que en Madrid, instalado desde los veinte años, estudia, traduce y escribe. Comienza a publicar obras, a modular una voz. Buscando y rebuscando en internet todo lo que hubiera dicho o escrito hasta el momento, di con algo que solo puede ser descrito como fenomenal y que es el motivo por el que estamos acá: Juan Cárdenas es un lector apasionado de otro escritor que optó por vivir *para* la literatura, después de mucho tiempo dedicado a la música y otras labores. Ese autor era un pianista de formación clásica que sobrevivía de manera precaria dando conciertos en pueblos infernales y desolados del interior de Argentina y Uruguay, su país de origen. Se llama o se llamaba Felisberto Hernández.

En 2014, en un texto publicado en revista *Arcadia,* Juan Cárdenas relata que durante una noche, luego de que su condición de escritor estuviera a punto de quedar en entredicho, el autor sentado aquí a mi lado comenzó a pensar en Uruguay. Pensó por suerte en el mundial del 50 y no en Pepe Mujica. Yo no sé en qué pensaría si se me viniera a la cabeza la palabra «Uruguay». Tal vez pensaría en los poemas de Idea Vilariño, en el último golazo de Edison Cavani al Barcelona, pero eso es también situarse en el mismo lugar común de quien asocia Uruguay a Mujica con sus mascotas y ese escarabajo destartalado con el que siempre sale retratado en esas noticias anodinas sobre su estoica condición de hombre humilde.

Comenzó a pensar en Uruguay, y de ese país saltó inmediatamente a su adolescencia. Se recordó a sí mismo teniendo quince años asombrado por la lectura de «El acomodador», el cuento de Felisberto Hernández. Es en este tipo de experiencias donde podemos apreciar lo dicho antes: esta experiencia de lectura, es decir, tener quince años y estar absorto dentro del universo del escritor uruguayo en una biblioteca pública de Medellín, es uno de los indicios que realzan la elección vital de vivir orientado *para* la literatura. No deja de impresionarme este recuerdo escrito por Cárdenas. Sobre todo por las similitudes biográficas entre él y el narrador del cuento: «Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande. Su centro –donde todo el mundo se movía apurado entre casas muy altas– quedaba cerca de un río». Imagino a Cárdenas pensando en esto en una calle a oscuras ubicada en alguna parte del mundo, pensando en cómo ha vivido y en cómo se ve retratado al comienzo de ese relato del escritor uruguayo del que nos hablará a continuación.

Leer a oscuras. Notas sonámbulas en torno a Felisberto Hernández

Juan Cárdenas

Para Paz Balmaceda

1

Durante un largo periodo de mi infancia tuve serios problemas para dormir en la noche. Podría decirse que fui un niño insomne. Mi madre, que es doctora y enemiga declarada de las compañías farmacéuticas, me sometió a un riguroso tratamiento a base de plantas medicinales y ejercicios de respiración que, extrañamente, surtió el efecto contrario. Así, no era raro que, mientras todo el mundo dormía, yo me levantara a caminar en plena oscuridad por toda la casa, al principio casi a tientas, medio tropezando con las cosas, sintiendo cómo poco a poco las pupilas se iban acostumbrando a las tinieblas hasta que, en el momento menos pensado, algunos objetos se volvían reconocibles. Allí estaban, como envueltos en las alas de un insecto enorme, los muebles de la sala, los cuadros, las vitrinas repletas de chucherías viejas, las plantas, el acuario –en cuyo interior se alcanzaban a identificar los brochazos de sombra acuosa y la pequeña silueta del buceador que abría y cerraba el cofre del tesoro de donde escapaban las burbujitas–. Todas esas mismas cosas que durante el día, bajo la luz de la normalidad, me parecían inocuas o hasta vulgares, en la oscuridad de mis paseos nocturnos se cargaban de insinuaciones y yo sentía que querían comunicarse conmigo, transmitirme un secreto mediante una gestualidad de la quietud. Los objetos se comportaban como esos personajes de las películas de espías que, en una situación comprometedora, intentan revelar algo con un ligero guiño dentro de una cara impávida, y mis ojos de niño insomne recorrían las superficies, no tanto queriendo descifrar algo, sino embelesado con ese reposo histriónico. Con ese murmullo visual donde la razón y la sensibilidad se confundían y formaban una sola máquina perceptual.

Esa fue también la época en la que me aficioné a los libros. Cada noche, antes de irme a la cama, solía elegir en la biblioteca de mis padres una decena de libros de acuerdo a criterios bastante caprichosos, como el color de la cubierta, las letras, lo sugestivo que me resultara el título o el nombre del autor, aunque para mí tenían prioridad los que incluían imágenes. Me atraían, por ejemplo, los que tenían grabados de los viajeros y naturalistas extranjeros que habían pasado por mi país recogiendo costumbres, plantas, animales, paisajes. Pero los que más me gustaban, lejos, mucho más que cualquier otro libro, eran unas colecciones de revistas de moda antiguas que mi abuela había hecho encuadernar con tapas duras. Mi abuela era modista y usaba esas revistas como referencia para su trabajo. Para mí, en cambio, eran algo así como una fuente inagotable de curvas aterciopeladas y líneas deliciosas y trazos atrevidos que mis ojos bebían y bebían.

En esas noches, después de las infusiones de hierbas, cuando mi madre me obligaba a apagar la luz, yo seguía aferrado a los libros y en la más absoluta tiniebla pasaba las páginas, esperando que la pupila se abriera, sedienta, temeraria, el ojo –la diminuta cámara oscura– llevado al límite de sus capacidades, allí donde uno no puede distinguir lo que ve de lo que imagina.

Recuerdo haberles preguntado a mis padres más de una vez si no cabía la posibilidad de leer a oscuras, si la lectura era algo que solo se podía hacer en presencia de la luz. Dicho de otro modo, aunque entonces yo no era capaz de expresarme así, deseaba un Braile para videntes, un modo de darle de comer lecturas al ojo sin necesidad de lamparitas.

La lectura ha sido para mí desde entonces una forma de andar a oscuras, una suerte de ambulación a ciegas, temeraria, en la que uno corre el riesgo de no ver nada y tropezar. Algo que requiere un esfuerzo que a veces supera nuestras

capacidades, el cultivo de una facultad sensorial que nos permite volver a apreciar el misterio de todo aquello que, a la luz de la normalidad, bajo los focos de la experiencia anestésica, nos resulta vulgar o poco interesante.

En cierto modo, solo se puede leer a oscuras. O mejor, es imposible leer si todas las luces están encendidas. Solo con una lucecita humilde, con un mínimo fulgor estable, al borde mismo de las tinieblas, podemos empezar a reconocer mejor las cosas.

2

En «Nadie encendía las lámparas», uno de los cuentos más conocidos de Felisberto Hernández, nos encontramos con una curiosa fenomenología de la lectura que apunta en esta misma dirección. La acción comienza, permítanme recordarlo, en una situación muy similar a esta en la que nos encontramos ahora ustedes y yo, es decir, hay un hombre que lee en voz alta delante de un público. O para ser más precisos, un hombre rememora lo que le ocurrió una tarde mientras leía un cuento en voz alta para una audiencia, reunida, nos dice el narrador, en una «sala antigua». El ambiente es íntimo, cálido: «Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol», dice en la segunda línea del texto, dejando que la atención se desborde de entrada hacia la periferia del ojo. «Después», continúa, «se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos. A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos».

Nunca llegamos a saber demasiado acerca del contenido del cuento porque quien lee está más enfocado en distraerse con lo que sucede en los alrededores, por paradójico que eso suene.

«Yo leía con desgano y levantaba a menudo la cabeza del papel; pero tenía que cuidar de no mirar siempre a una misma persona», prosigue. Y casi de inmediato, cuando piensa en la importancia de algunas de las personas que integran el público, el lector trata de hacer bien su tarea. «Me esforzaba», dice, «por entrar en la vida del cuento».

Observemos cómo tiene lugar un choque de dos fuerzas contrarias, podríamos decir, una centrípeta y otra centrífuga. Por un lado, todos los elementos de la escena están organizados en arreglo a un centro, que es el acto de la lectura en voz alta. Y a la vez, el hecho de que no sepamos casi nada sobre ese texto provoca un vacío central, un agujero blanco que en lugar de tragar expulsa hacia sus márgenes todo cuanto sucede en el relato, que en definitiva solo es esa suma de experiencias digresivas o periféricas. El efecto es comparable al de un estanque en el que alguien, desde un lugar invisible, arrojara piedritas y nosotros solo pudiéramos detectar la sucesión de ondas que se forman sobre la superficie. Felisberto cuenta todo de tal modo que nos hace perder el interés por averiguar quién arroja las piedras y nos invita a disfrutar del movimiento del agua. En más de una ocasión se ha señalado que en sus cuentos hay una actitud de franca oposición a la explicación, una conciencia de que no hay empobrecimiento de la experiencia que no provenga de una respuesta fácil a una pregunta seguramente mal planteada. Como llevándoles la contraria a los defensores del *close reading*, para Felisberto leer no consiste en sumergirse en las profundidades del texto ni en hacer foco en un contenido sustancial que uno debería extraer como quien perfora un pozo, sino en captar con el rabillo del ojo. La retina solo desea lo que no se le ofrece directamente. La retina únicamente ansía captar hacia su centro –como una trampa para cazar fantasmas– lo que revolotea en sus márgenes. Por eso no hay instante de revelación ni ningún contenido positivo que consumir. Solo un despliegue de cosas que, de no haber aparecido así, de reojo, habrían sido obviadas.

Leer es darle de beber al ojo, que solo puede absorber bien desde las comisuras.

Solo se lee lo que se desea. Solo se lee en el interior del deseo, que siempre es un desbordamiento hacia los márgenes de un centro vacío.

No es casual que, hacia el final del relato, cuando ya todos se marchan del lugar de la lectura, a medida que cae la tarde y la luz natural se agota, nadie quiere encender las lámparas. Total, ni falta que le hace la luz al deseo, aunque el narrador salga de allí casi tropezando con los muebles, justo antes de ser abordado por una mujer en el zaguán. Una mujer que lo agarra de la manga del saco, recuesta la cabeza en la pared y le dice: «Tengo que hacerle un encargo».

Al fin y al cabo, el ojo es una máquina que le permite al cuerpo entrar en contacto antes de entrar en contacto. El ojo toca antes de tocar a través del artificio de la reproducción y la copia.

Leer es también copiar en la dirección marcada por el deseo de contacto, algo que cualquier lectura de Felisberto debería asumir como un programa. Porque hay algo en él que se resiste a cualquier lectura frontal, retiniana, clínica, y al exceso de luz. A Felisberto solo podemos leerlo copiando a Felisberto, de soslayo y en penumbra, con un sistema propio de distracciones y revoloteos.

3

Como muchos de ustedes saben, Felisberto trabajó desde los quince años acompañando películas de cine mudo en un teatro de Pocitos. Jorge Monteleone, autor del estudio introductorio de la *Narrativa Completa* de Hernández, publicada recientemente por la editorial argentina Cuenco de Plata, describe así su labor: «Había adquirido la veloz ductilidad para identificar las peripecias del relato cinematográfico y expresarlas con su ejecución, en base a unas pocas partituras, sobre las que improvisaba». No es muy difícil imaginar al joven Felisberto con la atención dividida entre lo que sucedía en la pantalla, esas pocas partituras y sus dedos sobre el teclado, los ojos bien abiertos, absorbiendo desde la oscuridad para comentar con una música jocosa las películas de Mary Pickford o Lon Chaney. ¿Se puede concebir un mejor resumen de la poética de este autor? Allí está todo: el descentramiento, la mímesis, la oscuridad, el contacto, elementos que se conjugarán felizmente en otro de sus cuentos, «El acomodador», cuyo argumento es casi una transfiguración de la curiosa experiencia laboral de pianista de cine mudo. Un joven pobre que trabaja como acomodador en un teatro descubre una noche que sus ojos proyectan una luz roja. Ese descubrimiento desata en el protagonista un irresistible deseo de mirar cosas en la oscuridad. «Cada noche yo tenía más luz», dice el narrador. «De día había llenado la pared de clavos; y en la noche colgaba objetos de vidrio o porcelana: eran los que se veían mejor. En un pequeño ropero –donde estaban grabadas mis iniciales pero las había grabado yo–, guardaba copas atadas del pie con un hilo, botellas con el hilo al cuello; platitos atados en el calado del borde; tacitas con letras doradas, etc.».

Los ojos del acomodador, sin embargo, no se conforman con esos objetos tan sencillos y ansían proyectar su lucecita sobre cosas un poco menos accesibles a su condición social de muchacho pobre.

Todas las semanas asiste a unas cenas de caridad que ofrece un millonario en una mansión. Allí, intimida al mayordomo de la casa con su lucecita y lo convence de que le permita «ver, solo ver» en la oscuridad los objetos de valor que hay en una habitación a la que no habría podido acceder de otra forma. El acomodador se hace traer un colchón para poder mirar todo desde el suelo, y da inicio a su primera sesión: «Había –dice– un libro de misa con tapas de carey veteado como el azúcar quemada; pero en una de las esquinas tenía un calado sobre el que descansaba una flor aplastada. Al lado de él, enroscado como un reptil, yacía un rosario de piedras preciosas. Esos objetos estaban al pie de abanicos que parecían bailarinas abriendo sus anchas polleras; mi luz perdió un poco de estabilidad al pasar sobre algunos que tenían lentejuelas; y por fin se detuvo en otro que tenía un chino con cara de nácar y traje de seda».

No es difícil darse cuenta de que la lucecita de los ojos acaricia esos objetos apelando a dos clásicos recursos del cine: la ampliación y la cámara lenta. Y esa peculiaridad cinematográfica nos pone ante un dispositivo totalmente nuevo que ya no es el ojo de las perspectivas renacentistas, ese que busca una apropiación científica del espacio, sino un ojo-máquina que propicia la transfiguración de la materia.

Walter Benjamin, el más «felisbertiano» de los escritores europeos, describe así las consecuencias perceptivas de estos recursos cinematográficos:

> Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento. Y así como con la ampliación no se trata solamente de una simple precisión de algo que «de todas maneras» solo se ve borrosamente, sino que en ella se muestran más bien conformaciones estructurales completamente nuevas de la materia, así también la cámara lenta no solo muestra motivos dinámicos ya conocidos, sino que descubre en estos otros completamente desconocidos «que no surten el efecto de movimientos rápidos que han sido retardados, sino de movimientos diferentes, peculiarmente resbaladizos, flotantes, sobrenaturales».[1]

1 Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, traducción de Andrés E. Weikert. La cita incluida dentro de la cita pertenece a Film als Kunst (1932), un texto de Rudolf Arnheim que Benjamin utiliza como referencia constante.

Benjamin estaba convencido de que la irrupción de algunas tecnologías como el cine o la fotografía, y su posterior aplicación en la publicidad, había hecho aflorar unas fuerzas primitivas que hacían del ser humano moderno un producto mestizo de la ciencia y la magia. En un pasaje que parece una paráfrasis de lo que sucede con el acomodador y su lucecita recorriendo los objetos, Benjamin escribe:

> Si bien nos damos cuenta en general de lo que hacemos cuando tomamos con la mano un encendedor o una cuchara, apenas sabemos algo de lo que se juega en realidad entre la piel y el metal; para no hablar del modo en que ello varía con los diferentes estados de ánimo en que nos encontramos. Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Solo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente.[2]

Este visual inconsciente, en alemán *Optisch-Unbewußten*, que podría traducirse mejor como inconsciente óptico, viene a ser para Benjamin algo así como un campo entero de la psique moderna abierto por la cámara, con sus alteraciones perceptuales que afectan nuestros sueños y nuestra manera de entrar en contacto con las cosas, configurando un movimiento libidinal del ojo sobre las superficies. Como sucediera antes con lo pulsional inconsciente, Benjamin ve el descubrimiento de este nuevo inconsciente óptico como una fuente potencial de reconfiguración de las relaciones culturales, sociales y económicas, algo que el humilde acomodador parece poner en práctica con su pequeña insurrección solitaria, donde se vale de su recién adquirida facultad para trastocar momentáneamente las jerarquías y reivindicar un cierto disfrute plebeyo y a la vez fantástico de los bienes que no están al alcance de la gente como él.

El final del cuento, donde el acomodador es descubierto por el dueño de la mansión y toda la situación anómala queda expuesta como un vulgar abuso de confianza, provoca una destrucción automática de la magia insurreccional que se había puesto en marcha entre los participantes del ritual nocturno, incluidos los objetos del lugar, que vuelven a ser simples bienes suntuarios o curiosidades sin interés. El acomodador, de hecho, declara en las últimas líneas que a partir de entonces la luz de sus ojos se fue debilitando hasta desaparecer con el paso del tiempo. Devuelto a su condición de subalternidad, puesto en el sitio que le corresponde en virtud de su clase, las lucecitas pierden su potencial desestabilizador del orden social y ya no vale la pena utilizarlas. El poder se desactiva, o mejor, el impulso libidinal, que era un impulso de apropiación por la mirada, ya no surte ningún efecto.

Benjamin advierte también que la aparición de ese inconsciente óptico es inseparable de las condiciones de un mundo donde la mercancía actúa como el gran fetiche que determina las relaciones y los intercambios económicos o simbólicos. Con un ojo siempre puesto en el acomodador, recordemos por un momento que para Marx la mercancía desempeña una función religiosa en la economía política, y eso viene a demostrar que, al interior de una esfera secular donde supuestamente se gobierna desde el cálculo y la racionalidad, en el fondo predomina una noción mágica. Porque, en efecto, la mercancía se presenta de tal modo que cancela y a la vez oculta en su interior, conservándolo como un resto fantasmal, el carácter social del trabajo, que así pareciera ser un rasgo objetivo de la propia mercancía. Mediante ese artificio de birlibirloque, la mercancía queda elevada al estatus de elemento autónomo, con voluntad propia. A Marx, en un guiño casi felisbertiano, le gustaba comparar ese carácter fantasmal de la mercancía con las mesas de los espiritistas, que de repente se ponen a bailar solas.[3]

Cabe preguntarse qué relación entablaban con la mercancía las lucecitas que salían de los ojos del acomodador, si acaso esos rayos servían para ver a través de la mercancía en procura del objeto mismo. O si, por el contrario, potenciaban el fetichismo y reforzaban aún más su magia espectral, para mayor gloria del sistema de producción que había engendrado todas las relaciones del cuento: las relaciones entre las personas, las relaciones de las personas con las cosas, de las cosas con las cosas, a la manera de

2 Ídem.

3 En esta interpretación del «fetichismo de la mercancía» sigo de cerca las reflexiones de Michael Taussig en *Mimesis and Alterity. A Particular History of The Senses* (Routledge, 1993).

esos escáneres que se usan en el supermercado para ver el precio de los productos.

4

Seguramente muchos de ustedes estarán un poco incómodos con esta versión criptomarxista de Felisberto que les estoy presentando. Créanme que fui el primer sorprendido cuando comencé a descubrir estas redes conceptuales y poéticas.

En primer lugar, porque en más de una ocasión el escritor se declaró en contra del comunismo. Tan vehemente fue en este empeño político que una espía secreta de la KGB, África de las Heras, que vivía bajo el nombre falso de María Luisa de las Heras y que tenía en su hoja de servicios, entre otras fechorías, su participación logística en el plan que culminó con el asesinato de Trotsky, decidió casarse con Felisberto porque le pareció que no encontraría mejor modo de encubrir sus actividades al servicio del Kremlin.

Seguro habrá algún malpensado que se estará imaginando que Felisberto en realidad era un agente soviético, pero no, la evidencia no parece apoyar ese disparate. África, alias María Luisa de las Heras, abandonó al uruguayo dos años después de casarse con él y es poco probable que haya dejado sembrada en su marido la semilla del bolchevismo.

De todas formas, a la tenue luz de las conexiones que hemos mencionado antes, difícilmente se puede pensar en un escritor más materialista y a la vez más dialéctico que Felisberto Hernández.

Materialista, porque procuró mostrar las acciones como el devenir de unas sustancias y unas energías, no como una mecánica de las intenciones; erradicar la psicología como el motor de la narración parece ser uno de sus principales propósitos, mostrar que el mundo está lleno de objetos que han cobrado vida, como la mesa de los espiritistas de Marx, y que ahora, incluso los cuerpos de las personas, sus miembros, sus cabezas, sus ojos, prescinden de la voluntad del dueño y hacen lo que se les da la gana: el cuerpo imitando a la mercancía. El mundo de las cosas animadas, donde una mujer se detiene en una escalera que entonces se transforma en un vestido de mármol desparramándose por el espacio, donde unos comensales se sorprenden al ver una mancha oscura de vino que parece «agrandarse en el aire», sostenida por el cristal de la copa, un mundo donde los pasos de un hombre mastican el silencio y la cabeza de una mujer se convierte en una gallina a la que el viento le revuelve las plumas.

Y digo que es dialéctico porque todas esas sustancias y esas energías se encuentran en una relación de oposición, engendrándose las unas a las otras, cancelándose mutuamente para hacer surgir nuevas fuerzas y nuevas oposiciones, lo que da lugar a estructuras narrativas casi siempre asimétricas, quebradas, con toda clase de cortes abruptos y elipsis, ondulaciones interrumpidas seguidas de fugas.

También es llamativo que ese materialismo dialéctico *sui generis* surja solo gracias a unos personajes que tienen una relación cuando menos conflictiva con el trabajo. Los protagonistas de sus textos suelen ser desempleados, hombrecitos que desempeñan oficios precarios, pianistas obligados a hacer giras provinciales muy mal pagadas –como tuvo que hacerlas el propio Felisberto para ganarse la vida durante años–; o bien, sus personajes son hombres o mujeres inoficiosos, en estado permanente de ocio contemplativo, desempleados por decisión propia que, gracias a una situación económica holgada, se pueden permitir sus excentricidades. Varios cuentos narran el encuentro entre un trabajador desesperado y un ocioso o una ociosa, como sucede en «El balcón» o «La casa inundada»; y en «El cocodrilo» la cuestión del trabajo y la vulnerabilidad económica se resuelven casi como una parábola humorística cuando el protagonista, un vendedor itinerante de medias incapaz de vender nada en los almacenes de los pueblos, descubre que tiene la facultad de llorar a voluntad, mecánicamente, como un robot, y así convencer a sus clientes de que le compren su mercadería. De nuevo, por cierto, el recurso de los ojos como fuente de una materia inexplicable que provoca un efecto desestabilizador de las relaciones sociales.

Sucede a menudo que lo fantástico en Felisberto solo se produce en medio de una rara disposición espiritual que emana de la precariedad laboral, allí donde el trabajo es casi un no-trabajo, como si ese estado temporalmente fantasmal del trabajo –por desempleo, vacaciones o por mero ocio– fuera propicio para que la materia revelase sus intimidades.

Me pregunto qué habrían pensado Walter Benjamin y sus amigos de la Escuela de Frankfurt sobre un cuento como «Muebles El Canario»,

donde un hombre, recién llegado de sus vacaciones en un día de mucho calor, se sube a un tranvía y es abordado por un vendedor que le aplica una inyección en una situación confusa, cosa que en lugar de provocar pasmo o rechazo entre los pasajeros es visto por ellos con total complicidad. «Después a mí», grita una gorda desde otro asiento. La inyección no resulta ser una muestra gratis de ningún fortificante, ni una droga, sino una transmisión radial que el hombre empieza a escuchar dentro de su cabeza esa misma noche, cuando está a punto de quedarse dormido en su cama: «Hola, hola; transmite difusora "El Canario"… hola, hola, audición especial. Las personas sensibilizadas para estas transmisiones…».

El tipo, desesperado, se tapa la cabeza con una cobija gruesa, pero eso solo consigue mejorar el sonido de la transmisión porque lo aísla de los demás ruidos externos y acaba saliendo a la calle, donde busca desesperadamente un antídoto que suspenda los efectos de la popular inyección…

Aquí el dispositivo mágico se ha desplazado y ya no es un hombre que descubre en sí mismo una facultad secreta, sino que es toda la sociedad la que vive bajo una especie de hechizo demagógico propagado por estos tipos que van por los tranvías aplicando inyecciones. El producto no es ni siquiera un objeto sino una marca vacía que es a la vez un estado de ánimo colectivo: la mercancía adelgazada hasta su condición de pura presión social y embrujo ideológico.

Seguramente, Adorno y Horkheimer, los teóricos de la industria cultural, habrían admirado la ambigüedad con la que Felisberto Hernández entiende los procedimientos fantásticos que aparecen en sus cuentos, pues no se trata nunca de una magia estrictamente blanca o estrictamente negra. Como ya hemos dicho, es una magia con un alto potencial de desestabilización de la percepción, de la organización sensorial de los cuerpos y de las jerarquías sociales; pero también es una pequeña maldición, frágil, fugaz, casi siempre inocua, que muchas veces refuerza aquello que pretende poner patas arriba, un simpático y colorido instrumento de dominación, una servidumbre reificada, como la de los dibujos animados de Disney.

6

Empecé a leer a Felisberto a los dieciséis años y desde entonces se convirtió para mí en uno de esos lugares a los que uno acude cada vez que pierde la fe en los poderes de la literatura. Cuando, por motivos laborales, me dejaba extraviar por el canto de las sirenas posmodernas y me convencía a mí mismo de que la literatura era una actividad obsoleta, estéticamente muerta, ahí estaba Felisberto para zangolotearme por los hombros. Era como volver a escuchar una música olvidada, como acceder a un territorio de la memoria cerrado por un tiempo, un territorio donde entraba en contacto de nuevo con las cosas perdidas de la infancia.

Por esa razón, durante todos estos años, me había negado a poner por escrito mis ideas sobre Felisberto, temiendo que mi mirada de crítico arrojara una luz demasiado impertinente y arrogante sobre una escritura que pedía penumbra y discreción. Temía, en definitiva, arruinar el misterio y quedar a merced de la cháchara perversa que lleva décadas anunciando que el enemigo número uno del arte es la narración. Como si la antinarratividad no fuera en sí misma una aspiración narrativa, atrapada en la lógica binaria que esa misma cháchara posmoderna denuncia con gestos sacerdotales. En fin, cada vez que me olvidaba de lo que hacen los relatos en la sensibilidad, en la memoria, en el cuerpo, Felisberto acudía al rescate. Porque el relato, y esto es lo que trato de decir desde el inicio de estas notas, nunca cuenta una historia, nunca se cierra sobre sí mismo para transmitir un contenido determinado. El relato siempre aparece como pura contingencia, como una marca de su propia desaparición, como un vacío central alrededor del cual se desencadenan las fuerzas opuestas que van y vienen. Y esto es algo que Felisberto me fue enseñando de a poquito durante estos veinte años de frecuentación mutua, casi en susurros, apelando a mi inconsciente óptico, a mis dormidas facultades miméticas.

Por tanto, me complace declarar ante ustedes hoy, que una vez roto el tabú de no escribir jamás sobre Felisberto, una vez que he imitado sus muecas, copiado sus técnicas de iluminación para acercarme a él, sus cuentos siguen siendo para mí un inagotable pozo de imágenes, de ideas, de recuerdos propios y ajenos. Porque al fin de cuentas, leyendo a Felisberto sigo siendo ese niño insomne, medio sonámbulo, que iba recorriendo la casa familiar a tientas, tropezando con los muebles, absorbiendo, palpando sombras con los ojos abiertos, a punto de emitir una lucecita.

Lamaitre

Haber sido contemporáneos de la nueva novela es un drama y una riqueza

Pierre Lamaitre

Conversación con Mauricio Electorat

Mauricio Electorat: Hablemos sobre tus dos últimas novelas. En *Nos vemos allá arriba*, que obtuvo el premio Goncourt 2014, hay dos soldados, dos héroes de la Primera Guerra Mundial que, por la fuerza de las cosas, y esa es la intriga, esos dos soldados se vuelven delincuentes o marginales, y montan una estafa para poder sobrevivir. Y en la última novela, que se llama *Tres días y una vida,* podríamos hablar de un drama de provincia de alguna manera, de la Francia profunda, la provincia francesa, donde el protagonista es un chico al comienzo, que también es víctima de alguna manera de su medio social, de ese medio estrecho de provincia, descontado del mundo, cerrado sobre sí mismo. ¿Podrías referirte a lo que tienen en común estas dos novelas?

Pierre Lemaitre: Las dos novelas son sobre la fatalidad en el sentido en el que la historia es en sí una fatalidad. Evidentemente la imagen de la fatalidad no está articulada de la misma manera en las dos novelas. La primera es una novela picaresca, en el sentido casi etimológico del término. Como estamos en la universidad sabemos muy bien de qué hablamos cuando hablamos de novela picaresca; recordemos que el pícaro es un personaje novelesco que surge en las capas más bajas, más desfavorecidas de la sociedad y que frente a la imposición social, con el único objetivo de sobrevivir, está obligado a transformarse en un estafador, un delincuente. Por lo tanto, en la novela picaresca hay una especie de fatalidad que está inscrita en los genes mismos del género de la novela picaresca. La otra novela, de la que hablaste, *Tres días y una vida*, es también de alguna manera sobre la fatalidad, pero en vez de que la fatalidad sea social o histórica es más bien psicológica, más bien íntima. Si tratamos de entender, de interpretar un poco la situación de este joven, diría que el verdadero culpable ahí es su padre, el padre por su ausencia. Hay que decir que el protagonista es un chico de doce años al comienzo, con un padre ausente. Son dos figuras del determinismo, dos figuras de la fatalidad, uno más social y otro más psicoanalítico.

ME: Es verdad lo que dices, esta novela, *Tres días y una vida*, es de la fatalidad movida por aspectos psicológicos. Sin embargo, hay una especie de destino social, que es el del pueblo. También hay una dimensión social de la fatalidad, puesto que este mismo personaje, como vive en un pueblo pequeño, de mil u ochocientos habitantes, quizás no hubiese desarrollado este mismo «drama» en una ciudad grande, en París, en Lyon o en Marsella.

PL: Sitúo esta historia en una comunidad muy restringida para que funcione como una correa de trasmisión del problema. Esta pequeña comunidad está en crisis, puesto que la principal industria de la que vive está en dificultades. Por lo tanto, es la situación de un pueblo estresado, inquieto por su porvenir. Entonces, este hecho estrictamente policial, la desaparición de un niño, actúa como una correa de trasmisión. Es cierto que si la acción hubiese trascurrido en una ciudad grande, el hecho en sí, el hecho policial mismo, hubiese desaparecido muy rápidamente. Puede que el drama de Antoine no hubiese sido afectado profundamente por este hecho, porque la hipótesis que hago en esta novela es que cuando uno no tiene juez, uno mismo se transforma en su propio verdugo. No sé cómo, no sé de qué manera Antoine hubiera sobrevivido a su propio drama en una ciudad grande o muy grande. Es verdad que el pueblo no hubiese funcionado como una caja de resonancia de su drama personal, pero ¿habría estado, a pesar de ello, en paz con su propia conciencia en una ciudad grande? No lo sé.

ME: El pueblo es muy importante en esta novela, funciona casi como un personaje, como un lugar que no es en absoluto indiferente y que posibilita ese final, un final muy flaubertiano. Justamente Pierre habla en algunas entrevistas que leí sobre su filiación literaria, de sus lecturas y de su amor por la obra de Dumas y de Tolstói, dice que a él le gustaría hacer una síntesis entre Tolstói y Dumas, ¿no? Bueno, yo encontré una influencia muy flaubertiana en esta novela.

PL: Los escritores franceses al momento de hablar de la provincia se vuelven todos flaubertianos. Flaubert hizo algo muy incómodo para los escritores franceses, creó la provincia, creó el discurso literario sobre la provincia. Efectivamente las películas de Jean-Paul no hubiesen sido posible sin Flaubert. ¿Qué seríamos sin el padre Flaubert? Pero al mismo tiempo, como todos los padres, es extremadamente incómodo. ¿Quién matará al padre?, ¿quién va a matar a Flaubert?

ME: A propósito de esta novela *Tres días y una vida* y de este pueblo que es una caja de

resonancia, una correa de transmisión del drama íntimo del personaje, me preguntaba si para ti la literatura no es un discurso a caballo, de alguna manera, entre la historia y la sociología, historia, sociología, periodismo, literatura.

PL: Tengo la impresión de que toda literatura podría corresponder a esa definición, que la literatura es una especie de lugar central entre esas disciplinas, que es una especie de pasaje entre esas ciencias humanas y el lector o lectores. La definición que daba Aragón de la literatura como una máquina de descifrar el mundo. En el fondo esas máquinas se nutren de las ciencias humanas y nosotros mismos estamos alimentados por la historia, la sociología, etc. Si no tuviera miedo de decir eso, diría que la literatura es la síntesis del conjunto de las ciencias humanas.

ME: Volvamos un poco a tu trayectoria de escritor. Antes de ganar el premio Goncourt y transformarte en un escritor a secas, fuiste conocido por ser un autor de novela policial, novela negra. ¿Compartes la visión con uno de los grandes creadores de la novela negra francesa, Jean-Patrick Manchette, quien decía que justamente la novela negra se distinguía de la novela policial a secas porque la novela negra era la última novela política, era novela política?

PL: Me temo que esa definición está un poco anticuada, corresponde a un momento, lo que se llama momento Manchette en nuestra literatura, que fue considerable. Es una definición que se remonta a los años setenta, en un momento en que la novela negra se apodera del mundo político y del mundo social. Hoy día tenemos todavía escritores que son fieles a esa tradición. Yo mismo tengo una novela que se llama *Recursos inhumanos* que se sitúa precisamente en esa tradición. Pienso que todavía está viva, pero no es tan mayoritaria como lo fue. Porque creo que hemos entrado en una era un poco posmoderna y que el fin de los grandes relatos lleva a la literatura a abandonar la corriente principal de la novela política. Es una novela siempre política, pero menos ideológica.

ME: Pierre Lemaitre ha dicho que un novelista es alguien que ubica, que pone un proyector en alguna parte, también lo acabo de repetir acá, que la literatura es una forma de descifrar lo real. A propósito de la novela *Nos vemos allá arriba*, mi pregunta es la siguiente: ¿Por qué volver al problema de la memoria? En Chile hay voces, hay quienes a veces dicen «¿Por qué seguir hablando de la dictadura? ¿Por qué seguir hablando de cosas que ocurrieron hace cincuenta años? ¿Qué interés tienen?» Mi pregunta es: ¿Por qué seguir hablando de la guerra de 1914? ¿Qué interés tiene? ¿Por qué ubicas el proyector ahí?

PL: Uno de los dramas de mi generación, pienso yo, es haber sido contemporáneos de la nueva novela, un drama y una riqueza. Hay que explicar en dos palabras lo que eran los presupuestos básicos de la famosa nueva novela, estamos en los años sesenta-setenta y la nueva novela es un movimiento literario que va a intentar cuestionar el estatuto de los principales ingredientes de lo que hace la literatura, de lo que es la literatura, se va a refutar el estatuto del personaje como central, se va a refutar el estatuto de la intriga novelesca y, por lo tanto, se va a rechazar todo lo que era la herencia de la literatura del siglo XIX. Yo hablo de drama porque para la gente a la que, como a mí, le gustan las historias, fuimos muy desdichados, porque se venía a rechazar lo que hacía fundamentalmente nuestro mayor placer, es decir, la intriga y el personaje, entonces era mucho. Digo que es un drama, pero al mismo tiempo no sigo mucho a las personas que son demasiado severas con la nueva novela, porque si bien es cierto que la nueva novela no dejó muchas obras maestras y fue a menudo una tentativa casi diríamos de laboratorio de la literatura, y que produjo, digámoslo claramente, un paquete, una tira de novelas absolutamente aburridas. Creo que la nueva novela, a pesar de todo, fue una buena noticia por una sencilla razón: que no hay progreso sin transgresión, y esa transgresión permanente en este caso fue evidentemente excesiva, pero al mismo tiempo para muchos novelistas fue una liberación. Se hicieron novelas en primera persona singular, en tercera persona plural, se trabajó sobre los asuntos de punto de vista de una manera extremadamente elaborada y pienso que, a pesar del hecho de que la nueva novela sea evidentemente criticable, nos abrió vías, que hacen que no seríamos los novelistas que somos hoy sin la nueva novela. Es un balance un poco contrastado, pero no me gusta, como se dice en una expresión muy francesa, «arrojar él bebe con el agua del baño».

No he perdido el hilo de lo que quería decir y vengo a ello; es que en ese período de nueva

novela nació en Francia algo que se llamó la nueva historia, y ese movimiento histórico pretendía hacer más la historia de las mentalidades que la de los hechos, porque en el momento mismo en que la novela abandonaba la ficción, la historia se ponía a contarnos historias y era muy paradójico, porque tenemos una literatura que ya no contaba historias y una historia que no hacía sino contar historias. Vas a ver ahora la extrema sofisticación de la conclusión, es que de hecho, mi generación como novelista le debe la vida, de alguna manera, a las ciencias humanas. Lo que quiere decir que los novelistas que somos estamos en perfecta sintonía con esa preeminencia, con las ciencias humanas, le debemos en el fondo la existencia a las ciencias humanas.

ME: Eso no responde del todo mi pregunta, ¿por qué poner el proyector en el año 1418? Porque igual lo podrías haber puesto en el año 43 o 73.

PL: Detrás de ese resumen histórico de cómo la novela ha avanzado en Francia, existe la idea de que los novelistas de mi generación son terriblemente nutridos, muy alimentados por la historia, extremadamente sensibles a la idea de que es la historia la que aclara el presente. Para ir al fondo de tu pregunta, los dos soldados de esta novela *Nos vemos allá arriba*, serían como dos cesantes de hoy, que harían exactamente lo que hacen los dos soldados en la novela. El cesante, el parado europeo de hoy, es alguien que ha respondido favorablemente a una orden social, podríamos decir que los cesantes son asalariados que han sido o que fueron buenos soldados del capitalismo, y exactamente como sucede con los soldados de la Primera Guerra Mundial, llega un momento en que ya no son necesarios. Y esa ingratitud del sistema social respecto de las personas que le han servido es el tema de mi libro. Y hago la apuesta de que detrás de esa historia de los años veinte del siglo pasado, el lector de hoy día, o algunos lectores de hoy día, puedan sentirse o verse, que esta historia pueda aclarar lo que ocurre hoy día.

ME: De hecho, estás mucho más en la línea de Manchette que lo que dices aceptar. *Nos vemos allá arriba* fue premio Goncourt, que en Francia es como el premio Nobel.

PL: Llevar la etiqueta del Goncourt no es cualquier cosa.

ME: La crítica vio en esta novela una literatura popular, legible y de gran público, a lo cual Pierre Lemaitre contestó que lo propio de la literatura popular, según él, era poder llegar a todo el mundo, pero no necesariamente al mismo nivel. Le digo que eso es lo propio de una literatura popular legible, es decir, lo que él contestaba, que era que la literatura pudiese tocar a todo el mundo pero no necesariamente en el mismo nivel; que es lo propio de la literatura propiamente tal la polisemia del texto, que todos lo puedan leer, que todos podamos leer *El Quijote*, todos podemos leer *El Lazarillo de Tormes,* por decir algo, estoy hablando de grandes clásicos. Entonces quisiera una precisión, porque también él efectivamente logra hacer una literatura popular de calidad.

PL: Lo que es muy molesto en esta historia de literatura popular es la ausencia de una definición. Es un poco el equivalente del populismo en política, no se sabe muy bien qué es, es muy complicado de definir. Yo arriesgo una definición y obviamente tú saltas encima, para dar tu definición, una puerta abierta. Sé que lo dices con benevolencia, pero lo dices de todas maneras. Quisiera una apreciación de parte del autor. Me gusta mucho cuando te haces el falso ingenuo, me encanta. Creo que hay una diferencia entre la lectura a diferentes niveles y polisemia. Creo que la polisemia es horizontal y la lectura a varios niveles es vertical. La polisemia es horizontal en el sentido de que toca varios léxicos y que toca varios campos semánticos diferentes. Desde ese punto de vista pienso que la cartografía sería plana, el territorio sería inmenso, pero plano. Mientras que en la literatura popular me parece que se trata más bien de una cuestión de estratos de profundidad, es decir, de tomar un territorio relativamente circunscrito y poder descender de manera vertical en los diferentes planos del texto. Pienso que Proust es un buen ejemplo; en el fondo la sociedad que nos describe Proust es en realidad una microsociedad realmente muy pequeña, en ese sentido, es el anti-Balzac. Proust, Balzac es una literatura verdaderamente geográfica, pero Proust va a ir de algún modo al fondo del alma de los personajes, atravesando sucesivamente los diferentes niveles: psicológico, sociológico, analítico, etc. No digo que Proust sea el mejor ejemplo de literatura popular, era una metáfora, pero independientemente de ese plano vertical y ese plano horizontal, pienso que hay

otra cosa, que es, creo, la concepción que el autor tiene del lector.

En la novela popular de la que hablabas anteriormente, en la novela sentimental, por ejemplo, se dirige esa novela a un lector unívoco, de alguna manera un estereotipo de lector, y se hace una literatura en función de la representación que se tiene del lector. Se le presuponen gustos, un *habitus* y de golpe se fabrica un producto en función de la representación que se tiene del público. Yo abogo por otra literatura popular, es decir, una literatura en la que la concepción que se tiene del lector no es unívoca, en que el lector no está reducido a un simple eslogan, no es como decía Foster un personaje plano que se limita a una divisa. Tomamos un ejemplo de la literatura sentimental, la divisa que se le presta a la lectora de esa novela sería «aah, si me hubiese casado con otro hombre», y a partir de esa divisa de la lectora se fabrica una novela que responde a esa expectativa supuesta. Mientras que en una concepción, diría, un poco más sofisticada de la literatura popular, se hace la apuesta a que el mismo lector puede tener diferentes niveles de lectura, que el lector puede hacer la apuesta de leer en el primer grado el texto para saber cómo va a terminar esa historia, que otro lector puede ser más sensible al fondo social, voy a decir marchettiano, para hacerme el placer a mí, para darme en el gusto, y que el mismo lector podrá darse cuenta de que el comienzo del capítulo 10 es una parodia de Marcel Proust, y que el comienzo del capítulo 9 es una parodia de Louis Aragon, y hago la apuesta de que en vez de responder a un lector unívoco respondo a un lector que puede tener todos esos niveles de lectura, lo que me lleva a plantear una pregunta muy angustiante: ¿he respondido tu pregunta?

ME: Sí, pero además dices que has venido a Chile para sorprenderme y yo te digo que no dejas de sorprenderme. En efecto, y me aclaro sobre una cuestión muy particular, y es que el lector francés, ese lector que tú dices, es extremadamente culto.

PL: No supongo que el lector tenga todas esas cualidades, pero sí que cada lector puede encontrar varias de esas lecturas; además, desconfío de los escritores que son más inteligentes que sus libros.

ME: Pienso que normalmente sería una situación banal, una democracia elige un presidente, pero creo que no tiene nada de banal, hablando justamente de historia, de política, de la manera en cómo la historia se lee, cómo las ciencias sociales transmiten ciertas verdades, cierto discurso. Pienso que es muy impactante visto desde afuera, resulta bastante sorprendente, chocante, singular, que la extrema derecha francesa esté presente con un porcentaje de votos bastante grande, considerable. Ya está presente en la segunda vuelta de la elección presidencial francesa. ¿Qué paso?, ¿qué paso para llegar acá?

PL: Ocurrió que el terreno de la cultura fue desertado, abandonado, porque la subida de la extrema derecha en Francia, antes que ser un drama político es un drama cultural. Que el cuarenta por ciento de mis compatriotas puedan ser convencidos por razones primarias, por argumentos extremadamente rudimentarios, muestra que hay una incapacidad de espíritu crítico y que ceder a la demagogia es una derrota del pensamiento, y evidentemente nos encontramos en una situación que está al límite de lo trágico. Este gran país de la Revolución y de los derechos humanos está amenazado mañana por el fascismo, por lo tanto, todos los demócratas y todos los republicanos estamos de pie y votaré yo mismo el próximo domingo por procuración, algo que no se puede hacer en Chile, entiendo, y seremos números, espero, al levantarnos contra el riesgo terrible de un gobierno fascista. Pero al mismo tiempo el análisis debe contemplar, independientemente de la cultura, qué es lo que llevó a la extrema derecha a estar allí donde está. Y pienso que esta extrema derecha fue instrumentalizada desde hace quince años por la izquierda tradicional y por la derecha tradicional, son políticos que jugaron con el fuego y ahora el fuego esta acá en nuestra puerta. Pienso que, por lo tanto, tendremos que contener el domingo, hacer una barrera de contención al Frente Nacional, y después de haber tenido durante cinco años un presidente inculto y mediocre, vamos a elegir un producto numérico, una especie de tele-evangélico exaltado que es una especie de diccionario de los lugares comunes del liberalismo. Tendremos que elegir entre dos soluciones extremadamente rechazables, pero indudablemente una es más peligrosa que la otra.

Bonnet

La tragedia como defensa de la vida

Presentación de Bernardita Bolumburu

La obra narrativa, poética, dramática y crítica de Piedad Bonnett reluce no solo por su prolífica trayectoria literaria, merecedora, entre otras varias distinciones, del premio Casa de América de Madrid de Poesía Americana, sino también por la profundidad de su escritura, su rigurosidad literaria, y los encuentros que crea entre la ficción y lo experiencial.

Su obra poética es sin duda el reflejo de su compromiso con la literatura latinoamericana, y la representación de una voz femenina dentro de las letras actuales. Así también lo es su producción narrativa, a la cual llego a través del tema que nos convoca hoy: Literatura y duelo, a partir de su novela titulada «Lo que no tiene nombre» (2013).

Este tema nos conduce –o me conduce– directamente hacia la pregunta de cómo comenzar esta presentación, pues sabemos que entre la literatura y el duelo está la muerte. Debo decir que presentar esta cátedra y abordar la novela de Piedad Bonnett ha sido un desafío complejo e iluminador. El duelo es nuestra respuesta como seres humanos a un hecho tan cercano como ajeno, algo que en vida solo conocemos a través del «otro». De ese otro que se va y se desvanece, literalmente se desvanece; e incluso se va desdibujando en la memoria. Vemos la muerte en ese otro cuerpo, inerte, y sabemos que llegaremos al mismo lugar. También sabemos que por alguna razón –sea cual sea, además de algo de azar– hoy seguimos vivos.

La obra de la escritora colombiana es una novela que integra vida y muerte, ficción y realidad en un mismo escenario;

manteniendo lo estilístico pero rebasándolo por medio de la propia realidad, desafiando así los límites de la literatura.

Es una obra de gran envergadura, construida con veracidad y transparencia, dolor y oscuridad. Porque no es solo el tema de la muerte. Es la muerte de un hijo. No es solo la muerte de un hijo, es su muerte como decisión voluntaria: el suicidio. No es solo un suicidio por desesperanza, sino la respuesta a una lucha intensa contra una sofocante enfermedad que atormentó su mente durante años.

Arte, creatividad, sueños, imaginación, muerte, suicidio, locura y razón, convergen caótica y lúcidamente en un segundo: el segundo en el que ocurre la caída; ese descenso final.

Es lo que Piedad Bonnett se atreve a narrar: la pérdida de su hijo como la crónica de una tragedia que se encaminaba hacia la fatalidad. A través de una narración compuesta por saltos temporales entre pasado y presente, que van entregando al lector esos fragmentos de memoria y conciencia, se va dibujando la vida, agonía y muerte de Daniel, su protagonista.

A partir de lo anterior, me surgen varias preguntas: cómo leer una obra profunda y dolorosa consciente de que lo que se narra ocurrió de verdad. Cómo dialogar con el tema de la muerte desde la ignorancia de los vivos. Cómo narrar la muerte. Realidad y ficción se unen en la novela de manera desgarradora y emotiva; a la vez templada y discreta, logrando pasar de la identificación al distanciamiento. Ese proceso *es* la literatura.

Acostumbrada a sumergirme cada semestre en las profundidades del dolor y la conciencia humana de las tragedias griegas, me llené de asombro al encontrarme con esta novela: una tragedia contemporánea que relata desde la muerte hacia atrás, la crónica de un destino funesto.

Esa curiosidad por el sentido trágico de la vida, por la oscuridad y emoción que estos textos me provocan, no surgen de un sentimiento personal pesimista, sino al contrario: las tragedias, en un nivel ulterior –pienso– no son un homenaje a la muerte sino una defensa de la vida: es lo que nos confirma que la vida duele, se padece; pero también se resiste y se sobrevive.

La historia de Daniel, estudiante y profesor de arte, es una historia cristalina y opaca al mismo tiempo, que mantiene una permanente ambivalencia: la racionalidad de su madre, quien narra *a posteriori* los hechos que ocurrirán, y los abismos espejados, fractales, prismáticos, que perturban la mente de su hijo. Una persona con talento y perseverancia que intenta luchar contra «esas voces» por medio del arte, la creatividad y la firme creencia de que, a pesar del horror, el mundo también es belleza.

La memoria se impone en la novela a través de Daniel: una reconstrucción fragmentada de su vida y muerte. Un duelo que comienza como ese ritual que es parte del luto que toda madre lleva ante la muerte. Ese cántico de lamento, desde donde surgieron las primeras composiciones líricas. Porque el duelo es, de hecho, algo muy femenino. Desde las más antiguas culturas, sabemos que cuando los hombres mueren en la guerra quienes quedan son las mujeres. Esas sobrevivientes que deben seguir viviendo con la tristeza de la pérdida. Ese duelo lo viven las madres, hijas y hermanas. Son ellas las encargadas de llevar a cabo los rituales fúnebres, realizar las procesiones y portar libaciones para encomendar a sus muertos a un mejor paso. Pienso en *Las troyanas* (415 a.C.) de Eurípides. Hécuba, reina y madre que debe enterrar a su marido, hijo, hija y nieto, para vivir luego una vida de esclava. «Pero soy yo, una anciana sin ciudad y sin hijos, quien entierro tu triste cadáver de joven, no tú a mí», se lamenta (*Las troyanas*, 57). El duelo de las troyanas es el canto elegíaco de las mujeres sobrevivientes ante la muerte que arrasó con la ciudad amurallada. Una procesión hacia un fin. Por ello el componente ritualístico, pues exige ese encuentro primigenio del ser humano con lo único que nos sobrepasa abismalmente.

La novela de Bonnett nos lleva como lectores a internarnos en esa hondura del relato, en tal medida que de alguna forma queremos correr también hacia el departamento de Daniel en Nueva York. Atajarlo, contenerlo, alcanzar a llegar y evitar ese salto al vacío. Como nos cuenta la autora sobre ese momento, «en la pelea que dio la luz con las sombras, estas ganaron. […] Como siempre, todo en la vida

es una cuestión de tiempos». Pero al igual que sus hermanas, también nosotros nos encontramos con la calle acordonada.

«No vendrá Héctor con su ilustre lanza, no saldrá de bajo tierra para traerte la salvación, ni los parientes de tu padre […]. Caerás contra tu cuello, en salto lamentable […] y quebrarás tu respiración» (*Las troyanas*, 45) son las palabras de Andrómaca, lamentándose por el anuncio de muerte de su hijo Astianacte, único hombre sobreviviente; tan solo un niño, condenado a morir lanzado desde los muros de Troya. Si la voluntad del ser humano es tan poderosa como para desviar caminos e invertir acontecimientos, es infinitamente poco agente cuando esa parte del azar, destino o como lo llamemos, nos toca de pronto.

«La vida cambia rápido. La vida cambia en un instante. Te sientas a cenar, y la vida que conoces se acaba», nos relata Joan Didion al inicio de su obra *El año del pensamiento mágico* (2004), donde en una cruda crónica de duelo y supervivencia cuenta la muerte de su esposo, el escritor John Gregory Dunne, quien se desploma frente a ella al momento de sentarse a comer.

¿Cómo ese dolor se convierte en literatura?

Nietzsche, en su romántica interpretación sobre el origen y la estructura de la tragedia, nos habla de que la esencia de esta, aquello que la hace sublime y elevada, es su capacidad de convertir el horror en arte. «Esta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos. Sirviéndose de este espejismo de belleza, luchó la voluntad helénica contra el talento para el sufrimiento», plantea el autor (Nietzsche, 57). Solo elaborando una «sabiduría del sufrimiento» es que los griegos pudieron soportar y sobrellevar su existencia. Con la tragedia glorificaron el dolor transformándolo en un motivo, una herramienta para sobrellevar y anestesiar el propio dolor, a través de la identificación del espectador con el personaje.

La novela de Bonnett nos conduce por un camino de dolor y al mismo tiempo de reflexión crítica, es capaz de convertir el dolor en arte, en literatura; estableciendo a su vez muchas relaciones interesantes, como Nabokov, Handke, Auster, Vila Matas, Kertész, entre otros, así como lecturas científicas en torno a la investigación que emprende la autora cuando se entera de la enfermedad mental de su hijo. Entonces la realidad se fragmenta, se hace un prisma, susceptible de diversas interpretaciones. Y luego hay cosas que simplemente no se quieren nombrar, porque el horror y el trauma nos llevan a desconfiar del lenguaje y de su capacidad de expresar y representar ese mundo interno. Y llegamos al Silencio. No en este caso. Aquí vemos un descenso al Hades como un viaje del silencio, pero también vemos que hay un retorno que nos devuelve diferentes, pasando por el inframundo de nuestra conciencia, para narrar la muerte desde la vida, constatando así el amor por esta última.

¿Qué es, finalmente, lo que no tiene nombre? Eso que no nos atrevemos a nombrar, que nos lleva a recurrir a interminables eufemismos para, en el fondo, distanciarnos de esa realidad; lo que no es otra cosa que negarla. ¿La muerte? ¿El suicidio? ¿La locura? ¿La esquizofrenia?

Carlos Janín comenta en su *Diccionario del suicidio*: "La muerte voluntaria obedece a las más variadas motivaciones, reviste las formas más peregrinas y recurre a los métodos más impensados. Es tan polimorfa e imaginativa que siempre dejará sin argumentos a quien quiera rebatirla o exaltarla, borrando todas las fronteras, sembrando la confusión e impidiendo todo maniqueísmo» (Janín, 11).

A través de la literatura somos capaces de explorar lo más profundo del ser humano, de su conciencia y su sentido de vida. La literatura nos muestra ejemplos que nos recuerdan que la vida es su propia representación. Y la historia que aquí leemos es también un testimonio de ayuda en tanto es la manifestación de una Verdad. La gran entereza de la autora para asumir con aplomo el desafío de narrar la muerte, se revela sin duda en la calidad literaria de su obra. Es capaz de racionalizar, con una prosa llana y honesta, el dolor más grande de una madre. Resulta admirable la fortaleza de Piedad Bonnett para sobrellevar ese sufrimiento y ser capaz de contarlo con ritmo, cadencia, sobriedad, dolor, y luminosidad.

Literatura y duelo

Piedad Bonnett

El 14 de mayo de 2011 Daniel, mi único hijo varón y el menor de mis hijos, que acababa de cumplir 28 años, se suicidó mientras hacía una maestría en Administración de Arte en la Universidad de Columbia. Daniel, un artista plástico de enorme lucidez intelectual y gran pasión por su arte, había soportado con valentía una enfermedad mental durante más de ocho años, y se había esforzado en ocultarla de tal manera, que el día de la ceremonia fúnebre, cuando yo me encargué de destapar el velo sobre las causas de su suicidio, muchos de los que lo conocían –sus primos, sus maestros, sus amigos, sus exnovias– recibieron la noticia con estupor. Unas pocas semanas después su padre y yo viajamos a Italia, con la idea de que la belleza y el sol del verano mitigaran o al menos distrajeran nuestra pena, pues había sido muy duro regresar a nuestra casa con una maleta cargada con sus pertenencias más entrañables y tener que enfrentarnos a su cuarto vacío. Y en aquel viaje, acompañada por unos cuantos libros que se ocupan de la muerte y el suicidio, me sumergí en los recuerdos de lo que había sido su vida, y como es costumbre en todos mis viajes, fui consignando mis ideas y mis sentimientos en mi pequeña libreta de apuntes. Lo hacía, tal vez, para empezar a amarrar aquello que amenazaba con diluirse, previendo las fragilidades de la memoria. Pero a medida que hacía un balance de lo que fue su vida, y sobre todo mientras trataba de reconstruir su último año, los durísimos meses de su estadía en Nueva York, fui comprendiendo que esa historia –que era también mi historia– estaba signada por una fuerza dramática, por el *fatum,* la noción de destino que sirvió a los griegos para escribir sus grandes tragedias. Entonces me dije: «Esto habría que escribirlo».

La sola idea me estremeció. ¿Cómo se me podía ocurrir escribir sobre algo tan íntimo, tal doloroso, sin caer en el impudor, la autoconmiseración, el sentimentalismo? Pero hay ideas que persiguen al escritor de manera implacable, y esta se apoderó de mí y empezó no solo a acosarme sino a convertirse en una ilusión: podría escribir algo duro y bello, tal vez capaz de revelarle al lector la dimensión de la tragedia en que la enfermedad convirtió nuestras vidas. Tal vez, también, mi inconsciente me decía que ese era el último recurso para mantener «vivo» a Daniel, vivo más allá de la muerte, si es que esto puede lograrse. Y fue así como tres meses después de su fallecimiento comencé a escribir lo que después se llamaría *Lo que no tiene nombre.*

Que hay una larga tradición de literatura sobre el duelo es algo que se me fue revelando a medida que escribía, pues me dediqué con ahínco a leer todo aquello que pudiera iluminar mi escritura. Y así fui hilando una tradición que abarca desde las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, hasta los libros de Joan Didion, David Rieff o Héctor Abad Faciolince, autores que engrosan un género que parece haber cobrado cada vez más vida en los últimos veinte años.

Si bien por mi cabeza había pasado el pensamiento fugaz de que sería la poesía el lenguaje que haría posible la trasposición de mi pena a la literatura, lo que se me impuso, como ya dije, fue narrar, contar, articular una historia. Para lo cual tuve que hacerme la pregunta fundamental que todo escritor se hace antes de empezar a escribir: ¿cómo hacerlo? Fue entonces cuando tomé mis decisiones iniciales: sería un libro de literatura testimonial, no de ficción, pues me sentía incapaz de fabular esta historia, tan triste y entrañable, y mucho menos habiendo pasado tan poco tiempo de su muerte. Años más tarde, después de que apareciera mi libro, leí en un extraordinario artículo de Leila Guerriero, publicado en *El País* de Madrid y titulado Érase una vez el fin, que así como algunos autores han necesitado mucho tiempo para decidirse a escribir sobre

sus duelos –Héctor Abad, por ejemplo, necesitó veinte años– otros, como Julián Herbert o Marcos Giralt Torrente ya tomaban notas mientras su madre y su padre agonizaban, o empezaron a escribir su libro, como Jean Didion, al día siguiente de la muerte de su marido.

Decidí también que fuera breve; en primer lugar para no agobiar al lector, y también porque una historia de tal naturaleza, para que tenga una intensidad concentrada, no puede extenderse ni caer en detalles innecesarios. También Guerriero habla de que esta es una condición de casi todos los libros sobre duelo. «Como si nadie pudiera permanecer en ese territorio demasiado tiempo –como si estas fueran, desde el principio, historias que buscan su final–, casi todos son libros breves», nos dice Leila, y ejemplifica: «*Una pena en observación,* de C. S. Lewis, tiene 103 páginas; *Mi libro enterrado,* de Mauro Libertella, 77; *Lo que no tiene nombre,* de Piedad Bonnett, 131; *Noches azules,* de Joan Didion, 150; *Mi madre, in memoriam*, de Richard Ford, 93». La lista podría ampliarse con *El libro de mi madre,* de Albert Cohen; *Una muerte muy dulce,* de Simone de Beauvoir; *Desgracia impeorable,* de Peter Handke; *Diario de un duelo,* de Roland Barthes. También decidí otras cosas de antemano: usaría un lenguaje seco, sobrio, no caería en florituras, pues cualquier retorcimiento literario me parecía impropio tratándose de esta dura historia; y me limitaría a narrar los diez últimos años de Daniel, y dentro de ellos solo aquellos episodios que iluminaran su camino de dolor hacia la muerte. Todas las otras decisiones fueron apareciendo poco a poco a medida que adelantaba mi escritura, como explicaré más adelante.

Escribir sobre la pérdida de un ser querido obliga a plantearse, también, una serie de problemas éticos. En mi caso, yo estaba develando el secreto que mi hijo había guardado celosamente durante años para no exponerse al estigma. Me pregunté, con dolor, si eso no era un irrespeto a su memoria. Y debí contestarme, duramente, que ya nada puede afectar a aquel que ha muerto, y que lo que tendría que cuidar era la dignidad que él tuvo siempre. Y entonces me hice otra pregunta, la que se hace Doris Lessing en sus memorias y que yo había recogido como epígrafe en una novela anterior: «¿Cuánta verdad contar?». Pues, por una parte, existía la posibilidad de herir al grupo familiar, pero por otra estaba el imperativo ético de ir hasta el fondo de lo que quería relatar. Entonces otra pregunta se superpuso a la anterior: ¿pero es que existe una verdad? No, no existe. Ni tampoco una memoria objetiva. Solo retazos, fulgores, imágenes más o menos desdibujadas. Y entonces, ya resuelta a plasmar lo único que podía plasmar –mi versión de los hechos–, puse manos a la obra.

A estas alturas ya se habrá preguntado el lector cómo hace un escritor que está viviendo un duelo reciente para lidiar con el dolor en el que necesariamente debe sumergirse a la hora de escribir. Cada uno tendrá su respuesta: Sergio del Molino, que contó la muerte de su hijito de dos años; Francisco Goldman, que narra su vida con su jovencísima esposa y su triste muerte accidental. Yo he repetido que las formas salvan: con su fuerza, que nace de la conciencia, de la racionalidad, de su vocación civilizadora. Durante el proceso de escritura de *Lo que no tiene nombre* tuve que vivir oscilando entre la pena, que revivía cada vez que la inmersión en mi memoria traía a la mente detalles estremecedores, y la difícil tarea de escoger cada palabra, cada frase, cada recurso literario. Descubrí que esas búsquedas formales ponían mi cerebro a salvo momentáneamente, pero también me permití el llanto, las caídas en la desolación.

Algunos libros fueron especialmente importantes mientras escribía: el de Michael Greenberg, *Hacia el amanecer,* que relata cómo su hija enloquece a la edad de quince años. En él me inspiré para escribir en presente, como si los hechos estuvieran apenas sucediendo, pues comprendí que este recurso acentuaba la fuerza dramática. De *Yo, otro,* un libro de Kertész, un autor con el que tengo mucha afinidad, saqué la idea de escribir el libro en apartados breves, y mezclando pequeñas reflexiones; *Alzar la mano contra uno mismo,* del filósofo austriaco y también suicida Jean Améry, me sirvió para reflexionar hondamente sobre la decisión de renunciar a la vida y sus implicaciones psicológicas y morales. Cuando llevaba unas pocas páginas de escritura decidí que iba a dialogar, expresamente, con algunos de esos libros, y con algunos otros que, sin ser de duelo, me acompañaron en aquellos días. De ese modo podía trascender lo meramente anecdótico, «elevar» mi texto al terreno del pensamiento, insertar breves reflexiones de otros sobre la enfermedad, el suicidio, el tiempo, la memoria y muchos otros temas.

Se puede hacer duelo a partir de muchas pérdidas: la del padre, de la madre, del hijo, la abuela; la de la patria o la lengua; la de una casa devorada por un incendio o la de una región arrasada por un terremoto o una inundación; yo comprendí que antes del duelo por la muerte de Daniel había tenido que hacer otro duelo: el de la enfermedad que amenazaba con destruir en mi hijo lo fundamental: su yo, el que había ido construyendo en la infancia y adolescencia, el que lo diferenciaba de cualquier otro y a mis ojos lo presentaba como un muchacho dulce, respetuoso, lleno de curiosidad y talento. La enfermedad como un duelo *a priori* ha dado también para libros muy hermosos, como *Mortalidad,* de Christopher Hitchens, donde cuenta paso a paso sus últimos días; o *Gratitud,* el texto en que Oliver Sacks –quien ya había escrito sobre sus propias enfermedades– echa un vistazo a su vida antes de morir. *Lo que no tiene nombre,* pues, es un libro sobre un duelo doble, el que se hace por un hijo con una enfermedad incurable y por su suicidio como salida a su tragedia.

Toda narración literaria implica una indagación, y la mía fue tomando distintos caminos: escribía para preguntarme quién fue en realidad Daniel, y para eso tuve que hacer una pequeña investigación que solo pretendía ampliar un poco la visión limitada que de los hijos tenemos las madres. Acudí, pues, al único psiquiatra que en verdad lo ayudó, a algunos de sus amigos y exnovias, a sus maestros más cercanos, y me di a examinar su obra, que era enorme y que había dejado perfectamente ordenada y clasificada. También me puse en la tarea de rastrear los inicios de su enfermedad, y me pregunté por los errores nuestros y los errores médicos y por los efectos secundarios de los medicamentos, algo que en vida tenía un significado diferente. Me fui acercando así a otros temas: a los valores de la familia, que incluyen respeto por la decisión del suicida; a las presiones sociales y la educación para el éxito; al arte como tabla de salvación y a la desvalorización de la pintura en la academia; al estado actual de la psiquiatría y de los sistemas de salud, y, en fin, todo aquello que emergía de la historia misma.

En 2012 el libro estuvo listo y su publicación se hizo a mediados de abril. La recepción inmediata y masiva me permitió ir comprendiendo que, sin proponérmelo, había puesto el dedo en una llaga social, en el dolor sofocado por el temor al estigma de muchos pacientes y muchas familias. El libro desbordó los marcos de la literatura y, para mi asombro, se convirtió en un texto de estudiantes de bachillerato, de medicina, de psiquiatría. El duelo personal del que daba cuenta en *Lo que no tiene nombre* abrió, sin que yo lo esperara, canales de duelos hechos a medias y espacios de reflexión sobre la enfermedad mental y el suicidio.

La poesía, por otra parte, fue saliendo muy lentamente. También había leído yo algunos libros de duelo: *Elegía,* de Mary Jo Bang, sobre su hijo que murió por sobredosis; *Gabriel,* de Edward Hirsch, sobre el suicidio de su único hijo, un chico adoptado; y *Joana*, de Joan Margarit, que habla de los últimos diez meses de su hija que soportó durante treinta años el síndrome de Rubinstein-Taybi. Todos ellos me dieron una lección de contención y belleza. Durante cuatro años escribí los poemas de *Los habitados,* un libro que intenta hablar desde el atrapamiento en la enfermedad mental, de los encerrados e incomprendidos durante siglos; y también del duelo, de la pérdida. Nada hay en estos poemas de declaradamente autobiográfico, al menos para un lector desprevenido. Si bien hay unos cuantos de tono muy íntimo –la segunda parte está dedicada a Daniel y se llama *Noticias de casa–,* muchos hablan de forma abstracta del dolor, la estupefacción, la dificultad, el aislamiento.

Siempre habrá literatura de duelo, ya sea reconvertida en ficción, sublimada a través de la poesía o como testimonio, porque la palabra sustituye, como decía Álvaro Mutis. Aunque esa sustitución sea precaria, un intento vano de consuelo. Pero también porque la escritura literaria es pregunta y búsqueda de sentido, dos elementos que se nos imponen a la hora de una gran pérdida para no sucumbir a la pena.

Forte

Huellas dactilares para la poesía

Presentación de Rodrigo Rojas

El poeta Cristián Forte nació en Argentina en el año 1977, pero quien ha hecho posible su visita a Chile es el Goethe Institut. Lo hace porque desde el 2009 que Forte está desordenando la escena poética y editorial de Berlín y no hay nada que plazca más al espíritu alemán que el desorden. Eso naturalmente es un chiste, pero también una verdad. Un chiste porque desafía el lugar común, nuestro prejuicio, acerca de la severidad alemana y es verdad porque en ese país este poeta, performer, editor y músico ha encontrado una potente caja de resonancia que le ha permitido proyectar su obra internacionalmente.

El arte de Forte viene del espacio público. Entre el año 1999 y el 2006 perteneció al grupo de arte *Etcétera*, un colectivo con un rasgo político e interdisciplinario que ejecutaba acciones en espacios públicos de Buenos Aires con una clara herencia del surrealismo. Una vez en Berlín funda el proyecto editorial *Milena Berlín* al que se siente inclinado a presentar como una no editorial. Una de las razones es que se trata de una iniciativa que busca elementos no tradicionales para fabricar libros, desde paraguas abandonados hasta botellas de licor encontradas en los parques. Estos libros en la jerga artística se les conoce como libros objeto, que de por sí suena como una redundancia dado que todo libro es un objeto, lo mismo que un zapato lo es y una piedra también. Este apellido objeto le es asignado al libro cuando como soporte para el texto compite con lo escrito. Es decir, cuando aquello que dice el libro es dicho tanto por el texto como por el

libro mismo. A veces, muchas veces, es el soporte el que tiene una elocuencia mayor. Cristián Forte desarrolló su arte de manera brillante tanto como editor como autor de sus propios objetos. Algunos de ellos serán exhibidos durante esta conferencia y me place saber que existirá un video de registro para la consulta de literatos y artistas y curiosos de toda naturaleza (visitar http://www.catedraabierta.udp.cl/cristian-forte-video-completo/).

Alfabeto Dactilar (2014) es uno de los libros objeto que me gustaría destacar. En este vemos cómo cada una de las letras de nuestro abecedario se transforma en una huella humana. Esto tiene una belleza muy simple. Pues son las finas líneas de los pulgares, únicas a cada ser humano, las que representarán letras y nuevas palabras. Por cierto serán palabras ilegibles por el lenguaje consensuado, pero inmensamente elocuentes si se leen desde el gesto, desde la memoria del cuerpo. Es una belleza simple, pero a la vez de una profundidad insospechada, puesto que el poema aquí es todo el alfabeto, es la huella singular de un solo dedo y es la experiencia de cada ser humano que participó estampando su firma dactilar en el libro. Adicionalmente se trata de un poema que no requiere traducción. No se me ocurre en este momento otro poema, un libro que pueda reclamar para si ser políglota con un solo alfabeto. Ahora se me ocurre: ese poema se puede llamar geometría o puede llamarse álgebra. Pues bien, ahora nos queda claro donde habría que catalogar este libro de Forte, en la misma estantería de Pitágoras, de Euclides y del persa Al-Juarismi.

Limpiar el caos - edición alternativa

Cristian Forte

Voy a contar como se desarrolló la primera edición de lo que fue la no-editorial Milena Berlín. Encuentro fundamental narrar este proceso porque la historia conserva el mismo espíritu con el que se publicaron las ediciones y se realizaron las acciones poéticas. Para hacerse una idea de cómo fue la primera edición hay que tener en cuenta que, entre tres personas, no contábamos con más de 50 euros para la inversión del libro.

El lugar que inspiró la creación del libro-objeto fue el parque Hasenheide en Berlín. El parque tiene una extensión de 5 hectáreas y su superficie es atravesada por senderos de variada longitud y curso, rodeados de árboles y principalmente arbustos de no más un metro de alto. En Berlín este parque resulta ser un lugar de transito importante pues conecta al barrio de Neukölln con el antiguo barrio reo de Kreuzberg. Durante el mes de febrero y marzo del 2011 junto con Cristian Loaiza y Adria Chilcote pasamos allí varias tardes recolectando botellas vacías de vodka y licor. Nos juntábamos después del mediodía. Aún recuerdo la tarea como un pequeño desafío. En esa temporada del año, a las 15:00 horas la luz va mermando y a las 16:30 uno se encuentra ya en principio de la noche. Suponíamos desde ese momento que el parque Hasenheide iba a ser el lugar indicado para encontrar lo que nosotros definíamos como "yacimientos." Es decir, reductos no muy definidos cerca de los bancos del parque en los cuales llegábamos a encontrar hasta 10 o 12 envases de vidrio. Algunas botellas estaban a la vista y otras semi-enterradas. El resultado de esta recolección metódica que se prolongó durante semanas, resultó ser un *libro-objeto*. Recolectamos un total de 315 botellas, las cuales lavábamos y luego re-etiquetamos. Los textos fueron escritos por el poeta guatemalteco Cristian Loaiza y la edición estuvo bajo el cuidado de Adria Chilcote, una diseñadora de Oklahoma que conocí en un bar circunstancialmente a través de Cristian. Desde la primera reunión Cristian tenía presente idear el poemario como un libro-objeto. El libro se llamó finalmente Alcohol. Cada página del libro se correspondía con una botella. Así, cada una de las 45 páginas fue envasada. Llegamos a hacer siete ejemplares numerados. Este es el poema de la botella número XXV:

"puedo dormir?
puedo dormir?
puedo dormir?
el sueldo es insuficiente
puedo dormir?
puedo dormir?
puedo dormir?
su saldo es insuficiente"

Recuerdo especialmente dos sucesos de aquel periodo que me gustaría rescatar. El parque se caracteriza también porque en diversos sectores del mismo hay decenas y decenas de dealers vendiendo marihuana en puntos determinados. Por medio de un sistema de turnos ellos pueden pasar día y noche a la espera de clientes. Recuerdo la tarde en que tuvimos que correr junto con Cristian después de encontrar algunas botellas de licor entre unos arbustos al costado de un sendero. De manera ingenua obviamos el hecho de que estábamos invadiendo territorios donde los vendedores guardan la droga bajo tierra para no portar nada encima en caso de haber un control policial. El segundo hecho, fue mi encuentro en Berlín con el poeta chileno Enrique Winter. Él quedo entusiasmado por el proyecto de Alcohol y remarcó un punto significativo que me hizo pensar en el provecho que se le puede dar a la basura local. Winter sugirió que nuestro libro pudo hacerse con poco presupuesto solo porque estábamos en Berlín. Las mismas bebidas son caras en Latinoamérica y en general la

gente guarda los envases, ya vacíos, para darle uso doméstico. Este aprovechamiento de la basura local se repitió luego en la cuarta edición de Milena "333" cuando Roberto Equisoain tuvo la genial idea de forrar las cubiertas de sus libros con telas de paraguas encontrados en la calle.

Durante la existencia de la no-editorial Milena Berlín intentó generar una plataforma artística "in progress." Esta nació en noviembre del 2010 después de haber hecho la primera ocupación de un stand, junto a la no-editorial argentina Milena Caserola, en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt. Milena Berlín desarrolló proyectos de expresión poética como libros objetos, fanzines, libros de artista o performances.

Uno de los objetivos de Milena Berlín fue generar un intercambio creativo entre artistas y que los resultados de dicho intercambio se concretizaran a través de una obra-libro. Trabajamos con conceptos de producción que variaban según cada autora y autor aunque nos resultó de especial interés experimentar con técnicas artesanales y, según las características de cada proyecto, utilizar también materiales recuperados o reciclados. Milena Berlín pretendió crear también una plataforma de trabajo que sirviera como puente para conectarse con grupos y sujetos interesados en la creación de redes. Otros propósitos de circulación se concretizaron a través de la coordinación de exposiciones, lecturas, conciertos y especialmente talleres de auto-edición.

Al tercer año del proyecto comencé a dictar talleres de edición y libro en formato alternativo. Desde mi perspectiva este fue uno de los logros más relevantes del proceso ya que por este medio fue posible llevar a cabo la socialización de lo aprendido en los años anteriores. Preferí definir a Milena Berlín como una obra de arte y eso la fue transformando en una no-editorial. Viaje a diversas ciudades y pude contribuir a difundir las obras de autoras y autores ya editados. Eran fanzines y folletos hechos a partir de dobleces y costuras simples que comenzaron a tener cierta circulación también afuera de Berlín. Al final del taller cada participante aprendía a construir 6 modelos hechos con hojas de papel tamaño A3 o A5. En definitiva, el hecho que más me entusiasmaba era que al final de cada taller me encontraba frente a potenciales editores y editoras de libros. Recuerdo todavía las palabras de aliento de Matías Reck, editor de Milena Caserola en Buenos Aires, cuando en el 2010 me dijo: «No hay problema que no tengas un taller, que tu computadora sea vieja y no sepas usar un programa de diseño. Una editorial es algo inmaterial. Solo hace falta que digas que sos editor.» Así pues, me tomé en serio su consejo. Entre el 2010 y el 2016 se lograron hacer 17 ediciones. Los artistas, músicos, escritoras y escritoras publicados por Milena Berlín pueden encontrarse en nuestro blog.

Creo que cada libro-objeto, fanzine o disco que se hizo mantuvo diferentes grados de intensidad, especialmente porque la relación con cada obra y artista se tradujo en ediciones disímiles tanto en estilo como en formatos. Esta fue, quizás, una consecuencia indirecta de la heterogeneidad de Berlín. Cada encuentro con un artista implicaba un vínculo particular ya que todos llegábamos de distintas ciudades con un bagaje diferente. Pronto me di cuenta que el rol de editor no me iba bien y preferí pensarme entonces como un facilitador o coordinador. Eso me hizo pensar que la manera de enfocar un buen proceso no era centrarse en el libro como objetivo sino conformar una buena dinámica con relación a todo lo que rodea al libro —generar un espacio de confianza para que la persona pueda ofrecer lo que sabe.

Sinceramente y después de 6 años de actividad aún no sé si yo pueda aportar algo nuevo a la definición del libro o el libro-objeto. La pregunta que sí me hago es por qué hacer un libro y hasta ahora encontré dos motivaciones que activan ese deseo. Por un lado, considero la potencia inherente de una práctica de escritura que se acerque a la poesía, la cual considero, a diferencia de otras artes, la más inclusiva. No tuve la oportunidad de comprarme una cámara fotográfica cuando quise y tampoco pude pagar en mi adolescencia los talleres de pintura con un buen profesor, sin embargo, la poesía siempre estuvo a mi alcance. Creo que esa accesibilidad y libertad relacionada con la escritura poética me motivó a descubrir también la experiencia de construcción de libros. Es decir, hacer evidente la manipulación y producción del libro como algo cercano. Dar evidencia a lo cercano. Intentando concebir así a la práctica de la escritura, al rol del poeta y al libro como producto, como resultado "natural", como un quehacer y no un oficio inflexible o dependiente únicamente de la estructura de lo que entendemos formalmente como editoriales.

Las tapas y el interior de mi primer libro de poemas lo hice en Buenos Aires recortando radiografías que encontré en los tachos de basura de un hospital. Podría asegurar que en ese momento no tenía en mente la categoría libro-objeto. El uso de materiales reciclados lo conocí más bien por la tradición de la cultura del punk-rock, la cual entiende que lo que quieras decir puede ser re-transmitido por el soporte que se te ocurra y lo que tengas a mano. Mi segundo libro se produjo bajo condiciones muy diferentes. Fue hecho de manera colectiva con el grupo *Etcétera* a principios del año 2000 también en Buenos Aires. Esta vez encuadernamos el libro con tornillos y tuercas, incluimos dentro anzuelos de pesca y también globos de látex para que los lectores pudieran hacer bombas de pintura. En este caso la fuerza del trabajo en grupo aportó nuevas ideas y generó de manera informal un compromiso con el libro que posibilitó un mayor alcance y difusión.

Estoy convencido de que el libro es un cuerpo capaz de contener afecto. Creo que la perceptibilidad del libro a los aromas, las manchas y los lenguajes lo transforman en un organismo mutable y vigoroso. Creo que a diferencia del libro en soporte digital, el libro-objeto provee una amplitud especial y diferentes escalas sensoriales. Disfruto la experiencia poética en formato libro principalmente porque aún no termino de acostumbrarme a la limpieza y prolijidad de la pantalla y a la relación que ella crea entre la letra y la luz. Es posible que mi lado más conservador identifica a la poesía con lo sucio y la sombra. Sin embargo, pienso que el desarrollo tecnológico anticipa muy buenos tiempos para la poesía particularmente por el auge de medios de impresión más sofisticados y baratos. No obstante veo que ambos son fenómenos complementarios ya que los medios digitales resignifican y le dan un nuevo valor a la pieza manufacturada, a lo precario, a lo antiguo y lo no pulcro. Esto se traduce también en el ámbito de la edición de música cuando vemos como se reactiva, ya desde las últimas décadas, la producción de discos de vinilos.

Cuando pienso en una obra trato de nivelar sus potencias. Aunque tengo presente que la solución por medios digitales se presenta frecuentemente como una primera opción, trato de igualar los medios no-digitales a mis planes y experimentar con ellos.

Ya en el último año sentí que estaba identificándome demasiado con el proyecto. Este fue un factor importante para pensar en tomarme una pausa y limpiar un poco el caos. Milena dejó de editar en enero del 2017. Pero un par de meses después surgieron nuevos planes. Hace poco, junto con los amigos Carlos y Miguel encontramos en la ciudad de Leipzig una pequeña empresa que todavía produce casetes. En este momento estamos preparando un proyecto que viaje en esa dirección. El próximo paso es comprarnos un equipo de audio con doble casetera para empezar a grabar. Pensamos editar música y las obras circularán por la web pero, claro, asegurándonos de que el audio mantenga la cálida y la agradable textura del sonido analógico.

---

www.milenaberlin.blogspot.de

Di Tella

Andrés Di Tella: Materiales inflamables

Presentación de Diego Zúñiga

El primer libro que Andrés Di Tella leyó de Ricardo Piglia fue *Respiración artificial* en 1980, cuando estudiaba Literatura en la Universidad de Oxford. Iba a conmocionarlo en distintos niveles, pero siempre recuerda el impacto que le produjo leer esa primera línea de la novela: «¿Hay una historia?».

¿Se podía comenzar a escribir una novela sin siquiera saber si había una historia que contar?

Sin imaginarlo, y en plena dictadura, Di Tella leería esa novela y así empezaría un vínculo con Piglia que los uniría en algunos proyectos y luego desembocaría en una amistad. Fue justamente ese grado de intimidad que existía entre ellos lo que le permitió a Di Tella, en un primer momento, proponerle a Piglia la idea de un proyecto mayor: filmarlo en un documental acerca de su mítico diario de vida, ese que venía escribiendo hacía décadas y del cual se sabía, hasta entonces, muy poco. Era un rumor, un deseo, más bien, que teníamos los lectores: que existiera ese diario, esas anotaciones, pues indudablemente serían valiosísimos.

Di Tella se lo propuso, Piglia aceptó. Un par de años después, en septiembre de 2015, se estrenaría *327 cuadernos*, el documental en el que nos encontramos con un Piglia revisando, leyendo, releyendo y reescribiendo sus cuadernos.

Pero no nos adelantemos. Volvamos a ese joven Andrés Di Tella que en 1980 lee *Respiración artificial* y se maravilla. Y avancemos unos años. Instalémonos en junio de 1984, cuando Di Tella trabaja colaborando en distintos

medios argentinos y, entonces, le toca entrevistar a Piglia. No será una entrevista cualquiera. Hablarán de cine, de literatura, de las diferencias, de los puntos en común, de cómo se narra en el cine, del silencioso –en ese entonces– oficio de guionista.

Una vez terminada la conversación, Piglia le pidió a Di Tella que le hiciera llegar la transcripción, y al día siguiente le envió un texto completamente distinto. Un texto nuevo, que no traicionaba la conversación, sino que la sintetizaba y la llevaba a otro lugar. Esa entrevista, años después, sería parte de *Crítica y ficción*, uno de los libros fundamentales de Piglia, una recopilación de entrevista que funciona como un ensayo perfecto y deslumbrante acerca de cómo narramos, acerca de cómo leemos.

Esa entrevista sería el comienzo de una amistad y de una colaboración entre Piglia y Di Tella que se concretaría en un documental dedicado al rarísimo y entrañable escritor argentino Macedonio Fernández, y culminaría con *327 cuadernos*, esa instancia en que Piglia le permite a Di Tella ingresar en su intimidad de una manera feroz y entrañable. Abre sus cuadernos, abre su vida, sus recuerdos y se los muestra a Di Tella, quien hace un registro del proceso y también de cómo, en medio de las grabaciones, a Piglia se le diagnostica una enfermedad incurable, que terminaría acabando con su vida en enero de este año.

Antes de escribir esa línea, abrí Google y miré bien la fecha de muerte de Piglia: 6 de enero de 2017. Pensé que ya habían pasado años, pero solo fue hace unos meses y todavía sigue siendo increíble que ya no esté acá: el narrador que escribió no solo varias novelas y cuentos geniales sino, sobre todo, el hombre que nos volvió a enseñar a leer. Por eso quizá su ausencia sigue siendo tan grande.

Pero ya hablaremos de eso junto a Andrés, que quizá para muchos lectores recién apareció en sus mapas con el documental de Piglia; sin embargo hay que decir y recordar y subrayar que Andrés Di Tella es uno de los documentalistas más importantes y genuinos de Argentina, fundador del Bafici (Festival Internacional de Cine de Buenos Aires) y autor de algunos filmes fundamentales como *Montoneros, una historia*, *Hachazos* y *Fotografías*. Documentales que se pueden ver gratuitamente en Vimeo, y que le han permitido a Andrés indagar en un cine autobiográfico y despojado, lúcido, lleno de preguntas tan personales que, inevitablemente, nos terminan interpelando a todos.

Documentales, además, en los que constantemente se está preguntando qué significa narrar y narrarnos, qué implica trabajar con ese material inflamable que es siempre la vida de uno.

Bienvenido, Andrés, y que empiece esta conversación.

El documental siempre está al filo de la navaja

Andrés Di Tella

Conversación con Diego Zúñiga

Andrés Di Tella: Mi anécdota de cómo conocí a Ricardo Piglia es lo que tú acabas de narrar. Yo le hice un reportaje, lo pasé a máquina con mi Lettera 22 en ese entonces, principios de los años ochenta, y luego se la entregué y me sorprendió. Me devolvió un texto nuevo donde había unos rastros de nuestra conversación, pero fundamentalmente era un texto nuevo sobre la misma temática que habíamos hablado, agregando alguna anécdota, sintetizando con otro poder de expresión lo que tenía la conversación oral que yo había grabado. Lo interesante fue que más allá de mi sorpresa eso se publicó como una entrevista a Ricardo Piglia, no como un texto original de Ricardo Piglia, que es lo que era y eso me pareció interesante, me abrió un poco la perspectiva sobre lo que se podía hacer en el género documental. De alguna manera una entrevista pertenece al género documental, de ahí la importancia de la forma. Entonces se podría decir que ese fue el comienzo de mi seminario de treinta años con Ricardo Piglia. Si yo tuviera que hablar de una influencia en mi propio cine, en mi trabajo cinematográfico, quizás la de Ricardo Piglia sea mayor que la de cualquier cineasta. En parte por esta relación en que yo siempre le mostraba los trabajos en proceso, o porque hablábamos mucho. Él era muy generoso en ese sentido, y yo siempre recuerdo una frase que decía Billy Wilder, el director de cine y guionista de Hollywood, cuando hablaba de su maestro Ernst Lubitsch con quien había aprendido muchas cosas en el periodo del cine mudo en Alemania. Wilder decía que tenía pegado junto a la máquina de escribir un cartelito que decía: «¿Qué habría hecho Lubitsch?», como especie de solución cuando llegaba a un atajo. Y de alguna manera yo puedo decir que en aquella Lettera 22 o ahora en la Mac, donde edito las películas, también tengo pegado un cartelito que dice: «¿Qué habría hecho Piglia?». Así que sí, es una relación de mucho intercambio que no solo está en esa película que van a ver hoy, *327 cuadernos*, sino también en *Macedonio Fernández*, que hicimos en 1995 e inclusive en otra película que es más o menos de esa misma época y que se llama *Prohibido*, un documental que narra las experiencias de intelectuales, escritores y artistas durante la dictadura militar, de 1976 a 1983. Pensé que podríamos mostrar unos minutitos de ese documental para hablar de otras de las lecciones que aprendí de Ricardo Piglia respecto de la forma, y me gustaría centrar toda la conversación en ese diálogo que yo he tenido con Ricardo, a modo también de homenaje y porque realmente para mí ha sido muy importante. Hablar de él es una manera también de hablar de mi trabajo. A veces, y esto también es otra lección de Ricardo Piglia, a veces es más fácil hablar de uno hablando de otro. Es lo que ocurre con esta película *327 cuadernos* y el diario de Ricardo Piglia, que es el tema, como ustedes saben, que él publicó como *Los diarios de Emilio Renzi;* Renzi es un personaje de ficción, una especie de alter ego de él que aparece en varias de sus novelas y era como él firmaba algunos artículos en la época de la dictadura militar, como un seudónimo. Esta película es un poco lo que yo llamaría un ejercicio o un experimento con la enunciación precisamente, es hablar también de mí mismo, expresar mis ideas a través de otro, por la boca de otro. Yo tenía acá anotada una cosa que me contó Ricardo, creo que después lo escribió en algún lugar, pero es la idea de que la literatura para Ricardo era siempre algo autobiográfico. Es decir, alguien que conoce la vida de Piglia va a detectar que utiliza su propia vida, su familia, en todas sus novelas, de pronto cambiando nombres, de pronto cambiando circunstancias. Un amigo de él de su juventud me dijo que leyendo una de sus novelas, una de las aparentemente menos autobiográficas, que es *Blanco Nocturno:* «¡Ah!, todo

lo que cuenta ahí son cosas que vivimos». O sea, es muy impresionante, ya en la ficción parecería ser alguien incapaz de inventar y, sin embargo, es muy mentiroso. Es muy interesante esa mezcla. Una idea que viene de él es que la literatura es siempre autobiográfica pero, al mismo tiempo, es el lugar en el que siempre es otro el que habla. La literatura sería ese desplazamiento, esa toma de distancia con respecto a la palabra propia. Hay otro que dice aquello que quizás de otro modo no se pueda decir.

Diego Zuñiga: Cuando aparece *327 cuadernos*, los diarios de Ricardo recién se empezaron a publicar…

ADT: Sí, se lanzó el mismo día.

DZ: ¿Leíste esos diarios? ¿Los dos tomos?

ADT: Sí, claro, sí.

DZ: Es muy interesante lo que tú planteabas porque, además, ahora que tenemos acceso a ese material autobiográfico tan «directo» que son estos diarios, uno puede ver episodios de esa vida que después no quedaba solo en ese diario, los utilizó en novelas, en cuentos, en los ensayos, es alguien que trabajó con esos materiales y lo dispuso en todos los géneros posibles y en todos los espacios que pudo. Algo que me parece muy interesante con los diarios, no sé qué piensas tú de eso, es que él en un momento de *327 cuadernos* –después lo van a poder ver–, y me parece un momento muy importante, él te dice que está pensando publicar los diarios bajo el nombre de Emilio Renzi.

ADT: Sí.

DZ: Como si no fueran de él, como si toda esa vida fuera de otro y a mí algo que me pareció muy interesante en ese ejercicio, que él lo hace finalmente, es plantear la artificialidad de un género que parece tan poco artificial como es el diario de vida. Es lo mismo que planteabas con la entrevista: la entrevista es lo menos artificial del mundo, pero nosotros, que hacemos entrevistas y somos periodistas, sabemos que también es una construcción, un artificio que uno arma porque, claro, trabaja con materiales verdaderos.

ADT: Como dicen los políticos, «me sacaron de contexto».

DZ: Claro, claro, pero es interesante eso de exponer el artificio de ciertos textos que parecen lo menos artificial del mundo.

ADT: Sí, es muy raro eso porque a la vez el que te dice «te voy a mentir» de alguna manera se hace creíble, ¿no? Entonces es raro –no sé si los presentes han leído los dos tomos que se han publicado de *Los diarios de Emilio Renzi*–, cuando uno los lee, inevitablemente lo toma como la vida de Ricardo Piglia y aparecen un montón de personas reales que uno sabe que son reales y que conocieron, compartieron la vida con Ricardo Piglia, pero ese pequeño, mínimo desplazamiento es lo que yo creo que básicamente le da a él libertad para hacer muchas cosas.

Quizás podamos ver un fragmento también de *Macedonio Fernández*. Justo hoy estaba chequeando un plano que nunca había advertido; es una película hecha hace más de veinte años. Hay un plano donde se ve uno de los cuadernos de Ricardo, yo filmé a Ricardo firmando su cuaderno y hoy vi una cosa rarísima (esto fue filmado en el año 95), aparece que él está escribiendo el diario y acabo de ver que la fecha de la entrada que él está escribiendo en ese momento dice «de 1963». Nunca había advertido eso. O sea que no solo hubo un trabajo de edición y reescritura para la publicación, donde esto se puede explicar de muchas maneras sino que, además, en el mismo momento de escribir el diario muchas veces ya había una cosa de ficción. Es decir, en lugar de escribir «recuerdo aquella vez que me encontré con fulano e hicimos tal cosa e hicimos tal otra», pone ya la fecha de 1963, años después. Entonces ya había un proceso de…, no sé si llamarlo ficción porque yo creo que es de forma no más. Es como que uno presume, y por eso me interesa tanto el trabajo de Ricardo Piglia en relación con mi propio trabajo, porque cuando uno trabaja en el documental, el documental está siempre en una especie de filo de la navaja, que no se termina de definir. Esto es, ¿un documental es una obra de creación artística o es un registro o un documento? Lo mismo pasa con el diario. El diario también es algo que parece ser un documento, es más, es uno de los documentos que se suele tomar como prueba de algo. Los historiadores, si encuentran un diario es como su mayor

felicidad y, sin embargo, está esa ambigüedad en que deja de ser un documento. Si ustedes leen los dos volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi,* que son por periodos, no deja de ser un documento de esa época de la vida en Argentina, de la política, etc., pero hay como una licencia que me parece que es lo interesante. Quizás extremando lo que hace cualquiera que publica sus diarios, que los corrige por ahí, tacha por aquí. Cecilia (García-Huidobro), tú que editaste los diarios de Donoso me imagino que tendrás algo que contarnos al respecto. Pero cuánto hay de documento ahí o cuánto hay de creación. Esa me parece que es una pregunta interesante que sobre todo creo que libera, aunque también te lleva a un lugar problemático porque uno está jugando en un documental. Una de las cosas que a mí me gusta mucho del documental es que hay un pacto de cierta manera entre el público y el documentalista de que esto es verdad, o sea una forma de la verdad.

El contexto aquí es la dictadura militar argentina y qué hacían escritores como Ricardo en ese momento.

Entonces, ¿quién es el amigo? Al que le sucedió todo. Esto es como cuando alguien dice «Tengo un amigo que tiene este problema sexual…». Claramente es algo que le había sucedido a Ricardo, pero él me dijo que no quería usar la primera persona en este caso, porque no quería aparecer como que se estaba haciendo el «héroe» o que había sido un perseguido, cuando muchos de sus amigos fueron secuestrados, torturados, asesinados. Entonces, si bien él tuvo sus momentos y sus riesgos en este caso, al apelar a la tercera persona, por un lado, sale de ese lugar en que –bueno, ustedes se van a reír, porque los argentinos como que nos mandamos un poco la parte– los argentinos somos más argentinos que nunca. Hay algo de la retórica de hablar de uno mismo que tiene que ver un poco con la seducción. Me parece que la literatura –y el cine documental en particular también– requiere de otra cosa. No podés hablar bien de vos mismo en una película o en la literatura, es más, es casi obligatorio lo contrario, hablar mal, si no, no es creíble, no es una confesión. No sé si lo puedo contar, pero lo voy a contar igual (risas). Me contaba el embajador Bordón que en cierto momento en que él fue candidato a presidente en Argentina (ojalá hubiera ganado), le escribieron una especie de autobiografía con un periodista y él no quiso publicarla porque era demasiado elogiosa, como que él estaba hablando bien de sí mismo, entonces eso no era creíble. Me parece que lo mismo sucede acá en este caso, sobre todo cuando se aplica a periodos como la dictadura militar, donde ahora resulta que cualquiera era un héroe. Me parece que este tipo de experiencias era para mí realmente complicado, porque uno está acostumbrado en el género documental a que el testigo que da el testimonio es sincero con lo que está diciendo, en el sentido en que uno evalúa. Hay una credibilidad, y lo mismo sucede para el público. El público al enfrentarse al lenguaje del documental, está evaluando si es cierto o no. Y hay algunas cosas que le dan a entender que el documentalista está hablando desde un lugar de honestidad. Con el testimonio pasa lo mismo, el documentalista, cuando escucha un testimonio, se basa en cierto criterio y olfato para ver si lo que le están contando es verdad. En este caso –aparte por la amistad con Ricardo–, yo sabía que era verdad, pero había algo que era fundamentalmente falso, porque él estaba hablando de otra persona cuando en realidad eso le había pasado a él. Eso me parece que es algo interesante que tiene que ver en algún sentido con las reglas del documental, que él por un lado habla en tercera persona porque eso le permite ser más verosímil y, al mismo tiempo, tiene un conocimiento íntimo de lo que le pasa a esa persona que claramente es un artificio, porque uno nunca podría pensar que ese personaje tenía una sensación *joyceana*, está sucediendo toda su vida a través de su cabeza.

DZ: Ese desplazamiento es sumamente interesante porque además son desplazamientos que a nosotros nos interpelan también como espectadores o lectores. Yo recuerdo, después de haber leído los diarios, haberme preguntado por todos los diarios que había leído. A mí me gusta mucho

el género, entonces haber leído todos esos diarios y haber pensado «en realidad es evidente que aquí hay un artificio» y eso que me parece «legal», digo, me parece natural. Estoy pensando en un gran diarista, Julio Ramón Ribeyro, el peruano; esos diarios están increíblemente editados, yo no tengo dudas. Después de leer a Piglia volví a ver esos diarios y los miraba y decía esto está muy editado y está bien, sigue siendo verdad en el fondo.

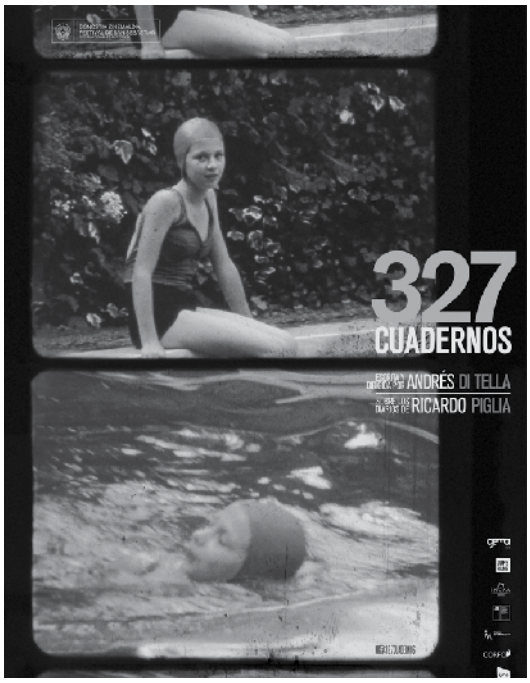
ADT: Sí.

DZ: También me parece así, no sé cómo lo ves tú, desde el lado del documental. Claro, cuando un documentalista hace un documental, filma y te dice: «Bueno, esto es verdad, lo que te estoy mostrando es verdad». Y también me parece muy interesante cuando de pronto ese documentalista duda, como que hay fisuras porque la vida es así y la realidad es así, y porque plantearse desde ese el punto «esto es verdad» también es ubicarse en una superioridad un poco extraña. ¿Cómo ves tú eso?

ADT: Sí, bueno, esa es una lección también –para seguir hablando de Ricardo–, que él toma de Borges, de una idea que tiene Borges. Uno de los pilares de su poética es que el narrador que está contando la historia no entiende del todo la historia que está contando, hay cosas que se le escapan, confiesa cosas sin querer y, en general, no entiende el núcleo de la historia que está contando, sabe los detalles pero se le escapa el núcleo. O inclusive, en los cuentos más famosos de Borges como «El Aleph» –lo volví a leer–, el protagonista que se llama Borges es muy gracioso porque él envidia a un poeta muy malo que se llama Carlos Argentino Daneri, que más encima le ganó en un concurso literario, entonces se queja de eso, se pone en un lugar muy mediocre el narrador, como que envidia a este otro y más encima este otro le robó la novia y todo esto está basado en una realidad. No sé si vos conocés que Borges estaba enamorado de una escritora que se llamaba Norah Lange, y una noche en que parece que las cosas ya están bien, siempre Borges fue bastante tímido, pero parece que la cosa iba bien y él la lleva a una cena, una fiesta de literatos y en esa fiesta «se la roba» Oliverio Girondo, un poeta muy famoso en Argentina, muy popular, hacían afiches con poemas suyos y es un poeta que a la larga no resultó ser tan bueno como su fama. Entonces me parece que Borges en 1952, cuando estaba escribiendo «El Aleph» le tiraba ya unos dardos a su enemigo Girondo que le había robado a la novia. Después ellos se casaron y vivieron muchos años juntos, pero Borges a la vez tiene la inteligencia de convertir a su personaje –es al revés de lo que hace Ricardo, en el sentido de que él, Piglia, le otorga su vida a un personaje de ficción–, y acá Borges crea un personaje de ficción y le otorga su propio nombre y ese personaje de ficción es ridículo, es un envidioso, un tipo que tiene esa experiencia de ver el Aleph en las escaleras que van al sótano de una casa, y ve el universo en forma simultánea, que es lo que permite el Aleph, pero cuando sale, lo niega el Aleph, dice: «No, no es nada esto». Y después, en el mismo cuento, el narrador, que nos ha hablado con mucho detalle de lo que vio en el Aleph, dice: «No, seguramente me equivoqué». Entonces me parece que ese tipo de movimientos lo que hacen es poner, para usar una metáfora así, la pelota en nuestra cancha, y yo creo que los lectores agradecemos eso.

Este documental fue idea de Ricardo hacerlo y yo lo hice a cambio de que él apareciera en pantalla; él no quería, y yo le expliqué que, si no, el espectador no tenía nada de qué agarrarse. Entonces por razones, digamos, narrativas él aceptó.

Ahí está el diario del 18 de julio de 1963, y esto fue en el año 95, entonces es como una especie de ficción. Bueno, volvemos a la luz, esto lo acabo de descubrir esta mañana y eso es lo



interesante, así como yo decía que este tipo de mecanismos pone la pelota en la cancha del lector, en este caso es en la del espectador. La operación que hace Piglia, que me parece interesante, es que llena sus relatos de verdad y de un montón de datos comprobables y ahí infiltra la ficción, la invención, que quizás es también una forma de tratar de comprender lo real.

DZ: Es muy interesante además en Piglia –y yo creo que en esos cuadernos queda reflejado, no sé cómo miras eso tú ahora– la obsesión por comprender el ejercicio y narrar. Yo creo que hay pocos escritores contemporáneos de los que yo tenga recuerdo que hayan reflexionado tanto sobre qué significa contar una historia, de cuáles son los mecanismos para contar esa historia y de dónde viene toda esa tradición oral. Y además le gustaban mucho, me daba la sensación, esas historias de la calle, de la ciudad, le gustaba tomar una historia y darle una vuelta y convertirla en una historia que le pertenecía generalmente.

ADT: Sí, tal cual, hay algo interesante que él plantea como reflexión. Por eso Piglia es también un escritor muy escritor para escritores, para narradores, pero a la vez no deja de contar una historia. Me parece que lo milagroso que sucede en los libros de Piglia es eso, tiene siempre una historia que está contando y no sé cómo se las ingenia para hacerla atrapante cuando está mezclado todo este tipo de reflexiones y desvíos y mecanismos complejos, y yo creo que eso tiene mucho que ver con su afición a la novela negra. Vos sabés que Ricardo fue prácticamente uno de los introductores a la novela negra policial en Argentina tipo Raymond Chandler, a diferencia de la novela de enigma inglesa que fue más la afición de Borges y de Bioy Casares. Pero hay algo del escritor en esta imagen del narrador que no sabe del todo lo que está contando, que para mí revela algo. Ya estamos en un terreno místico acá, te advierto, pero yo creo realmente, cada vez estoy más convencido de que los escritores, los buenos escritores, o los grandes escritores, tienen una especie de sensibilidad que a través de la ficción les permite intuir cosas e inclusive hasta adelantarse a ciertos hechos. Hoy, justamente, estábamos hablando con Cecilia de los últimos días de Ricardo Piglia y yo tuve una conversación hace un par de años con la mujer de Ricardo, Beba Eguía, que me contó que cuando comenzamos a trabajar la película que ustedes van a ver, Ricardo no estaba perfectamente bien de salud y demás, ni con enorme energía, y cuando apareció la enfermedad, que al principio no se sabía qué era, él tenía un problema en la movilidad de la mano, después fue deteriorándose en general la motricidad hasta que no se podía mover más y finalmente ya no podía hablar, entonces ella me dijo: «Qué raro que justo haya decidido esto que nunca había querido hacer, rescatar los diarios» que era algo que él usaba para sus ficciones. Él tenía un sistema muy interesante, abría un cuaderno cualquiera, en cualquier momento cuando estaba trabajando una ficción y encontraba algo que era un recuerdo y usaba esa emoción que sacaba del día «27 de julio de 1963» supongamos, y la usaba para poner una relación personal entre él y lo que estaba escribiendo, en ese caso una novela. Y Beba me decía: «Qué raro que justo ahora que le agarró esta enfermedad hubiera justo antes empezado a trabajar con este proyecto que había venido postergando año tras año tras año, como si pudiera haber algo más allá. De hecho él estuvo trabajando en el último año y pico –porque realmente el último año fue especialmente muy, muy malo, no podía hablar– con un sistema que tenía, lo hablábamos recién, la cámara tenía un programa a la computadora que le leía las pupilas, entonces con las pupilas él podía tipear y así comunicarse y escribir. Estuvo trabajando realmente hasta el último, último día. Inclusive en la última época produjo muchísimo con esta dificultad inconcebible. Él me dijo una vez, al principio de la enfermedad y cuando no se sabía de las terribles consecuencias todavía, me contaba de la fantasía de Kafka –Kafka era uno de sus grandes referentes y justamente el diario de Kafka era un gran referente para él y una de las obras maestras del siglo xx–, de cómo Kafka en un momento, en una carta que escribe en el diario a una de sus novias –él prefería verlas cada tanto y tenerlas lejos para poder escribirles cartas– decía: «Bueno, no puedes vivir conmigo porque no puedo hacerte algo tan horrible como obligarte a compartir mi vida, porque mi ideal sería vivir en una cueva alejado de todo el mundo y que alguien llegara con la comida y la dejara ahí y yo recorriera un largo pasillo, buscara la comida y así me mantendría durante años y lo único que necesitaría sería una lámpara». Entonces Ricardo me decía que esa siempre fue su propia fantasía. Ricardo podía hacer muchísimas cosas, editaba

libros, daba cursos, conferencias –nosotros hicimos durante varios años un festival de cine en la Universidad de Princeton–, era una persona que estaba todo el tiempo disponible, con un tiempo aparentemente ilimitado, y entonces él me confesó que siempre tenía esa fantasía de Kafka, de la cueva, y entonces me dijo: «Cuidado con lo que deseas». En serio, hay algo ahí del escritor como visionario, que aparentemente estamos hablando muy de literatura dentro de la literatura, pero me parece que lo que hace de Piglia un escritor realmente potente es esa capacidad un poco visionaria que tenía y que en este caso pudo de alguna manera anticipar su propio destino.

DZ: ¿Fue en Princeton donde lo empezaste a grabar?

ADT: Es cierto, yo lo empecé a filmar en Princeton, pero sin saber que estaba haciendo esta película. Yo tenía la idea de hacer mi propio diario cinematográfico, que es una idea que me ronda, porque muchas de mis películas tienen ese carácter de diario, de alguna manera me gusta dejar en la propia película rastros del proceso, de cómo se va haciendo. Un poco para darle la sensación al espectador de que esto está sucediendo ahora, como que la película se está construyendo delante de mis ojos y a la vez, como una forma de introducir un elemento de cierta duda o reflexión, o para saber que esto es una construcción. No es solamente un registro, aunque tiene el registro. Entonces para mí el diario es algo que tiene esa característica que está entre registro y creación, y yo lo filmé a él como parte de ese diario que estaba empezando, me acababa de comprar una cámara y la estaba probando con Ricardo Piglia, justo en ese momento él se estaba yendo de Princeton, estaba levantando la biblioteca de su oficina, y eso me pareció un hecho simbólico interesante de registrar. Inclusive estaba otro amigo, Arcadio Díaz Quiñones, que al comienzo estaba hablando y yo le pedí a que se callara un momento o después no íbamos a poder usar la escena. En el momento en que él se calló, Ricardo estaba sacando los libros y guardando algunos en una valija y otros los dejaba en una pila, y de pronto el ruido de los libros y la respiración de Ricardo empezó a cobrar, en el mismo momento en que lo estaba grabando, como una solemnidad, un hecho que parecía presagiar algo y creo que el documental también aspira a eso. Es lo mismo que hablamos del escritor como visionario que puede, de alguna manera, ver el futuro. Creo que las escenas que a uno como cineasta le llaman la atención porque están «hablando» son escenas que en algún sentido parecen presagiar algo, que son como esa definición que me gusta tanto de Borges –perdón por hablar tanto de Borges–, que dice: «El hecho estético, la definición del hecho estético, es la eminencia de una revelación que no se produce».

DZ: Además, tú comienzas a filmar a Piglia sin saber de la enfermedad.

ADT: Claro.

DZ: Recuerdo cuando conversábamos sobre el documental, ¿saber eso te cambió? ¿Tuviste que cambiar el guion de cierta manera? Asumir sin imaginar lo que iba a pasar. Fue una enfermedad muy rápida, intensa.

ADT: Sí, bueno, hablando de los deseos, como dijo Piglia: «Ojalá no se te cumpla el deseo» o «Cuidado con lo que deseas». El documentalista todo el tiempo lo que quiere es que se le quemen los papeles, que el guion se pueda tirar al tacho y que se produzca un hecho inesperado. Creo que cualquiera que siente el documental, eso es lo que busca. Los documentales que simplemente registran una idea previa no tienen ningún interés. En general lo interesante es cuando se produce lo inesperado, y hay que estar abierto a que suceda eso. Pero bueno, lo inesperado fue terrible. En ese momento yo decidí dejar de filmar a Ricardo e ir por otro lado. Primero dudé si podríamos continuar la película, nos faltaban muchas cosas por hacer y después empecé a filmar de a poco, bueno, lo verán en la película, empecé a buscar lugares que aparecían en el diario, buscar a alguno de los amigos que aparecen en el diario, buscar todo el material de archivo y después él mismo me dijo: «Bueno, che, ¿y la película?». Yo le dije: «No quería molestarte más», y él no, no, no; ahí hizo un gran esfuerzo por leer cosas que habíamos elegido del diario, o sea que para él era algo importante, yo creo. Y cuando él la vio casi terminada, justamente me dijo que le había emocionado mucho y que la película tenía algo de su propia poética también. Entonces ese me parece el mejor elogio para mí. Ahora, la película es totalmente decepcionante, pero bueno…

Wiener

Gabriela Wiener genera experiencias para que brote la escritura

Presentación de Claudia Apablaza

No recuerdo bien en qué momento exacto conocí a la escritora Gabriela Wiener (Lima, 1975), ni el momento exacto en que comencé a leerla, pero sé que fue en Barcelona, a mediados de los dos mil, tal vez en alguno de esos carretes de escritores catalanes y latinoamericanos que tomaban cerveza en algún bar de Raval para hablar de otros escritores latinoamericanos o catalanes, entre los que vi a veces a Robert Juan-Cantavella, Jaime Rodríguez, Jordi Carrión, Eloy Fernández Porta, Llucia Ramis, a la editora Ana S. Pareja, la traductora Marta Rebón, el escritor francés Mathias Enard, y en cierta ocasión a la misma Gabriela. A ese carrete yo había caído de paracaidista porque me había llevado otro amigo peruano, el periodista Ernesto Escobar Ulloa, que sabía que hace rato yo leía a Gabriela, y que al leerla me había enfrentado con algo que no encontraba en otras lecturas, razón suficiente para seguir esa pista, cambiarme de un país a otro durante seis años de mi vida, ir en busca de esos textos que me hicieran sentir menos culpable de trabajar lo autorreferencial. Eso encontré en primera instancia en los libros de Gabriela Wiener: una especie de madre redentora, una mujer fuera de una tradición, fuera del foco de lo que se llevaba en ese momento entre los escritores peruanos, donde sudaba el realismo, las escrituras europeizadas, los asesinatos de escritores y las riñas callejeras bolañescas; pienso por ejemplo en Iván Thays o en Diego Trelles Paz.

Así encontré en la lectura de Gabriela Wiener esa otra

forma de narrar, primero en su libro *Sexografías*, publicado por la hermosa editorial Melusina cuyo editor era el gran José Pons, y también en *Nueve lunas*, libro publicado años más tarde, que me llegó en pdf desde algún email que traficaba publicaciones; ese texto acerca del lado B de la sexualidad de las embarazadas, donde nada pinta de rosa, sino que se mezclan las fantasías sexuales, los tríos, las masturbaciones y otras cosas ocultas de las mujeres embarazadas.

Encontré al leer a Gabriela no solo a una escritora que no temía experimentar con sus límites para volverlos escritura, sino que a la vez a una mujer que no le temía a la exposición completa de sí misma, a jugar con esa frontera, una narradora que mezcla como ninguna escritura y vida y que deja hecha una alpargata a Catherine Millet o a la mismísima Anaïs Nin.

Convengamos que casi siempre la escritura está basada en la experiencia de los escritores. Es desde ahí que se construyen todos los mundos que un escritor es capaz de armar, desde un registro autobiográfico, pasando por la autoficción y llegando a tramar enormes estructuras ficcionales. El caso de Gabriela Wiener, si bien respeta esta convención, va un poco más allá y genera experiencias para que brote la escritura. No le basta con vivir el cotidiano y plasmarlo: tiene que inventarse otros mundos o espacios límites para generar la escritura. Así como los beats lo hicieron con las drogas o Bukowski con el alcohol, Gabriela lo hace sobre todo con su cuerpo y el sexo, buscando generar experiencias radicales que la lleven a escribir acerca de lo experimentado. Sexo a través de una web cam, clubes swingers, hacerse una cuenta en Wapa o el Tinder para lesbianas, sexo vía Skype, orgías, tríos fantásticos.

En el libro *Dicen de mí*, publicado recientemente por Estruendomudo y presentado en Chile, ya no lleva al límite el cuerpo físico, sino que se vuelca a indagar en los límites e intimidades de las personas cercanas a Gabriela, en el sentir y pensar acerca de lo que piensan de ella misma, entrevistando así a su madre, al padre, la hija, su psicóloga, los mejores amigos, entre otros, y forjando preguntas incómodas a todos los que la rodean.

En este libro Gabriela le pregunta a Elsi, su madre: ¿siempre tienes miedo de que me pase algo horrible? Y su madre le dice lo siguiente, y es tal vez un párrafo que resume muy bien la forma en que escribe Gabriela: «Temo por ti porque te pones al borde de todo, y no puedo decir que yo misma no haya sido temeraria alguna vez, pero tú lo has hecho tu modo de vivir, y siempre está el riesgo de caer al precipicio».

Al leer a Gabriela una también se vuelve un poco madre de ella, teme por ella, quiere protegerla, decirle ya basta, cuídate, pero también aflora ese lector voyeur que quiere que Gabriela vaya más allá y arriesgue un poco más esas fronteras, nos confunda un poco más, a diferencia, por ejemplo, de lo que le ruega el escritor Jordi Carrión, cuando le dice que debería dejarse de experimentos y de hablar de sí misma para escribir de una vez una gran novela.

Por otro lado, es que leer a Gabriela no es solo leerla en sus libros, también, y sobre todo, en los periódicos y revistas en que colabora: *El País*, *Etiqueta Negra*, *La República*, entre otros. Me imagino que los libros para ella son tan importantes como esa otra extensión de sí, que son revistas, periódicos, antologías. Es una autora muy prolífica, y creo que en eso también radica su proyecto, en esa escritura cotidiana, necesaria, urgente.

Para mí los temas de Gabriela son primero su familia: su madre, su hija, y sobre todo su marido Jaime, el gran objeto de su escritura, tal como ella dice en un pasaje del libro *Dicen de mí:* «Jaime sabe quién soy. Mi vida es nuestra vida». También son objeto de su escritura, desde hace poco, su hijo Amaru y su pareja Rocío, el viaje constante entre Perú y España, el primer viaje, los regresos esporádicos, el ir y venir, las anheladas vacaciones en Lima.

Estos últimos años he visto, desde las redes sociales, porque ya no vivo en España y casi nunca veo a Gabriela, que Wiener ha ido mutando su propuesta feminista en activismo puro, ya no solo batalla lo desde el texto, sino que ahora, y desde que está con Rocío, ha incluido en su trabajo esta otra forma de lucha.

Por último, y para cerrar, quiero agregar que Gabriela no siempre está en modo personaje. Encontrarse con ella es desestimar sus teorías. A veces uno se pregunta en qué

momento Gabriela comienza a ser lo que narra. En qué momento Gabriela te va a agarrar y dar un beso o desnudarse arriba de la mesa o exigirte algo insólito. No digo que he estado muchas veces con ella, pero cada vez que la veo me encuentro con una Gabriela más dulce, más titubeante, más parecida a esa Gabriela tímida de su último libro, una Gabriela tierna con su marido Jaime, que se va a acostar temprano porque su hija la espera en casa. Aunque nunca olvidaré el único momento en que vi a la Gabriela personaje frente a mí. Estábamos en un barco en el puerto de Barcelona. Se celebraba el aniversario de la revista erótica *Primera línea*, también me habían invitado esos escritores catalanes que se juntan con escritores latinoamericanos. El tema de la fiesta era el sadomasoquismo, todo era un show tremendo a la vista de nosotros, escritores heteronormados y mojigatos. Creo que de pronto vi a Gabriela en el escenario, vestida con ropas de cuero, lista para ser maltratada con un látigo. Ahí entendí todo, desde ahí y hasta ahora, siempre le creí.

Ensayar la experiencia

Gabriela Wiener

Mi padre usaba un parche en el ojo derecho. Por lo visto lo usaba, porque yo jamás lo vi. Me lo dijo su amante poco después de su muerte. Ella no podía creer que yo jamás lo hubiera visto con un parche. A mí me costaba aceptar que él por las noches fuera Ojo Loco. Lo que yo recuerdo de él son sus dos ojos pardos diminutos abrirse y cerrarse detrás de sus lentes y el periódico abierto, como un muro infranqueable. Pero en su otra existencia, la que ocurría a pocos kilómetros de la que compartía con mi madre, mi hermana y yo, él usaba un parche en el ojo como un pirata fuera del mar. Y así conducía, almorzaba en otra mesa, hacía la siesta en otra cama, llevaba a una hija que no era yo al colegio e iba al banco. El parche era, digámoslo así, la coartada de un infiel, la más estúpida que alguien podría inventar y también la más estúpida que alguien podría creer, pero funcionaba. Probablemente porque la doble vida del adúltero pertenece al género fantástico, y en ese universo los cerdos vuelan y los padres fingen una minusvalía. Ese es el pacto con el testigo: hay que acomodarse a las reglas de verosimilitud de los amantes, que no son las del mundo normal en el que vivimos. Es verdad que sufría de hipertensión pero la enfermedad ocular no era más que un invento. La exageración de sus males y su expresión tangible en el medio de la cara, el disfraz como permanente recordatorio de un dolor que estaba en realidad en otro lado, le servía para justificar sus ausencias. Mientras duró lo del ojo, a la mujer que no era mi madre le solía contar que las noches sin ella las pasaba en un cuartito de hospital acondicionado especialmente para el cuidado ambulatorio de su retina mientras en realidad dormía con los dos ojos cerrados en la cama que tenía con su esposa, mi madre. Más tarde, podía inventarse viajes de un lado y del otro, y así permanecer días, incluso semanas fuera de una de sus dos casas, pero cuando le tocaba volver a ambas se ponía o se sacaba el parche del ojo, según su localización. Cuando estaba con nosotras parecía poder ver con los dos ojos, pero cuando estaba con ellas había un lado de la vida que no quería mirar.

¿Dónde lo guardaba? ¿En la guantera del coche? ¿En su bolsillo? Me hubiera gustado encontrarlo en su escondite, probármelo un rato ante el espejo. Quiero hacer algo con el parche en el ojo de mi padre. Siento que ese parche es algo más que un parche. Y esa corazonada guía mi voluntad. De alguna manera entiendo la escritura como ese movimiento de ponerse y sacarse un parche. De hacer funcionar la estratagema. Y de hacerlo sin inocencia, con una sensación a veces hasta sucia de estar metiendo la vida en la literatura o, peor, de estar metiendo la literatura en la vida.

La ficción del padre se convierte en la no ficción de la hija escritora de no ficciones. La mentira impulsa la búsqueda de cierta verdad. ¿Cómo se llega a ese punto? ¿Cómo pudo? ¿Qué ánimo lo poseía? Son preguntas de estupefacción, en realidad balbuceos.

El padre muere y la hija, que se ha quedado temporalmente con el celular del difunto y es una persona incapaz de no leer la correspondencia ajena, reconstruye a partir de sus mensajes y correos íntimos los últimos años de vida de su progenitor, mientras debe lidiar con su propia crisis de parejas. Así, todo en plural, porque ella tiene dos parejas, un hombre y una mujer. Y a diferencia de las mujeres de su padre, los cónyuges de la hija saben perfectamente lo que pasa. La conclusión freudiana es evidente, casi grosera: ella se ha construido para no repetir la historia. Pero ya sabemos que el amor es el mal. La mentira, los celos, el abandono, la destrucción. Todo vuelve. El trío se rompe.

De repente, en plena hecatombe del amor libre no monógamo, ocurre algo que en principio tiene importancia solo para la esfera de la vida

pero que luego la tendrá también para la de la literatura: a la hija poliamorosa se le rompen los lentes. Para ser precisos, se le parten como por arte de magia negra en dos pedazos justo a la altura del tabique nasal. Como se pasa el día y la noche llorando, ella entiende que es un mensaje cósmico y se siente aliviada de ya no tener que estar poniéndoselos y sacándoselos para limpiar las manchas que dejan sus lágrimas, y pospone la visita a la óptica, tanto que pasa días y luego semanas sin lentes. Al tiempo que todo lo que ella solía llamar existencia se desbarata, la bruma ante sus ojos hace todo menos agresivo, desdibuja los pedazos de sí misma que han quedado regados después del accidente, tanto que podría dudar de que está definitivamente rota. O podría pensar que también en este caso –como para ir a la óptica– se trata de encontrar las fuerzas suficientes. Esa es la razón de que recuerde esos días como especialmente borrosos. Y que esa media voluntad de ceguera, ese no querer ver del todo, sea para la escritora como ponerse unos parches invisibles en los ojos. Al menos en uno. Una especie de herencia paterna, otra manera de completar el círculo, pero también, a fin de cuentas, de romper un linaje. Porque después de escuchar sobre la terapia gestalt y las constelaciones familiares, de oír sobre su error de hacer la revolución solo hacia fuera y no hacia dentro, después de que le dijeran que era ella la que tenía que hacer el trabajo duro. Y que le machacaran lo del yoga, lo de escribir una novela, lo de cuidarse, lo del spa y la limpieza de cutis, lo de pensar en sí misma, lo de bajar de peso, lo de tirar solo con hombres, lo de meterse dos gramos en una noche, lo de dejar a su marido, lo de alejarse de las niñitas clase media aspirantes a okupas que no han vivido nada de verdad, lo de dejar de mirarle el celular, lo de gestionar los celos, lo de matar al patriarca que todos tenemos dentro. Y después de escuchar finalmente el único buen consejo: tomar clonazepán, un día, por fin, logra salir reptando de su cueva de dolor y se encarga unos lentes nuevos. Ya puede, al menos, ver sus manos y un poco más allá de sus manos.

Llega entonces el momento en que la escritora comprueba que algo subyace al cruce de asuntos amorosos y problemas ópticos de esta historia, un símbolo, una orilla a la que llegar, y entonces cree entender lo que le dijo un día su amigo el documentalista: «La realidad nunca te traiciona, cuando menos lo esperas te hace un regalo». Cuando lo decía, él estaba pensando en esa tarde, en la selva del Perú, tras largas horas de mustia espera con el ojo fijo en el lente, una luz que podría calificarse de celestial bañó la escena en que Amelia, una chamana shipiba, cruzaba a remo la laguna de Yarinacocha, cantando unos preciosos ícarus. Las nubes se reflejaban en el agua y ya no sabías si navegaba o volaba.

Yo estaba pensando en el parche en el ojo de mi padre. Y en escribirlo.

Hay quienes buscan ese regalo de verdad y extraña belleza en las cosas, eso sin nombre que la poesía intuye, eso que es más que un poema, aunque no se me ocurre nada que sea mejor que un gran poema. Quizá solo una gran pregunta. Un intento de comprender algo que parece importante. Un hallazgo que da sentido. Gay Talese dice que «el trabajo de un escritor de no ficción es dar cuenta de la corriente ficcional que corre en los túneles subterráneos de lo real». Es trabajo para los místicos de la realidad. Gente que piensa mientras escribe. Gente que escribe para pensar. Gente que se pregunta cosas. Gente que ensaya la experiencia. Gente que está empeñada en ampliar los límites de lo que entendemos como real, atrapar aquella corriente haciendo alguna variante de la inmersión literaria, de la apnea, y traerlo a la superficie para desentrañar su cara más misteriosa y desconocida. Así como hay escritores que buscan la verdad a través de la ficción (la verdad de las mentiras), hay otros que buscan, como virutas de chocolate en una torta, los tropezones de ficción que se escabullen en la realidad.

Voy a contarles algo que seguro imaginan: Borges no fue mi tótem. Yo quise ser Anaïs Nin y/o Henry Miller y hacer tríos con June. Estar *on the road* como Kerouac, una carretera llena de paradas y en cada parada una historia. Morir en París con aguacero un día del cual me esforzaba por tener ya el recuerdo. Enamorarme de alguien más joven que yo y volver a los 17 después de vivir un siglo como Violeta. Viajar al Amazonas como Ginsberg a buscar la planta visionaria que me haría comprenderlo todo. Quise que las prostitutas fueran mis mejores amigas como lo eran de Bukowski. Y vivir en buhardillas europeas con poetas locos, como Carmen Ollé. Quise ser parte de la caravana de motos de Hunter S. Thompson y los otros. Quise que Paul B. Preciado fuera mi dealer de testosterona. Escribir poemas sobre mi útero

vacío como Blanca Varela, y sobre meter la cabeza en el horno aunque estuviera muy lejos de meterla realmente como Plath. Porque todo esto que podía vivirse también podía escribirse. Y siempre, siempre quise ser Pedro Lemebel o su muchachito peruano del Jirón de la Unión. Volví a nacer el día en que vi las fotos de Ana Mendieta desnuda con un pollo decapitado y sangrante entre las piernas. Y soñé con revolcarme en la famosa cama llena de mierda y semen de Tracey Emin. Y quise abandonar a mi marido en la muralla china como Marina Abramovic. Y encontrar al ser en una cucaracha como Clarice Lispector, mirarla fijamente a los ojos como G.H. Vivir en Barcelona como Roberto Bolaño y convertirme en detective salvaje de mi propio Belano. A todas ellas quise emularlas en ese anhelo de friccionar vida y escritura. La verdad es que me esforcé mucho e hice la mitad de las cosas que hicieron mis ídolos. No lo niego. A muchos los quise y un día los olvidé. Me quedé con algunos de sus actos exhibicionistas, de sus escritos performáticos, de sus poses de agentes encubiertos, de sus horizontes gonzos, de sus cuerpos kamikases. Para hacer algo después.

También quise, sin saberlo o sabiéndolo mucho después, ser como Nelly Bly –el seudónimo de Elizabeth Jane Cochran– la primera periodista infiltrada, una periodista gonzo en pleno siglo XIX, que tenía un terrible olfato para los asuntos que podían convertirla en la protagonista absoluta de la historia periodística y que demandaban, muchas veces, un alto grado de osadía y riesgo. Hay en ella cierta perspicacia que algunos calificarían de «femenina» y una quizá falsa inocencia, una voz muy distinta a las de los expertos, por momentos candorosa y fresca, lo que lleva a esa pobre gente a confiar en ella, un arma, como la sonrisa de Kapuscinski. Solía decir Bly: "Para triunfar se necesitan dos cosas: La primera es conocerse a uno mismo, la segunda impedir que el mundo te conozca". En esta poética del disfraz, la periodista gonzo bordeaba incesantemente sus límites, husmeaba en el mundo, pero también en su propia curiosidad, a veces como una vagabunda en un cubo de basura, y al esconderse tras el personaje, revelaba su propia cara. En *Diez días en un manicomio*, Bly se hace pasar por loca para infiltrarse en un hospital mental y denunciar las atrocidades que sufrían las enfermas en la sanidad pública. Tras la publicación de su polémico reportaje, logró que se emprendieran reformas sanitarias fundamentales en el centro. Aún así, su vida fue una lucha por ser tomada en serio.

Cuando el periodismo te guiña un ojo, pero solo un ojo, solo puedes hacerte odiar por la academia de la prensa y suscribir lo que decía Günter Wallraff, el periodista indeseable, cuando lo acusaban de ser poco ético: «Son más peligrosos los que tratan de vender que son objetivos, sin aclarar quién les paga o los favores que deben».

Se puede escribir como Bly, de lo que nos queda muy lejos, de lo que no tenemos ni la menor idea, desde esa carencia, para entrar en mundos vedados. Vivir seis meses con el salario mínimo. Prestar tu cuerpo a la ciencia. Infiltrarse en un local swinger. Contar la experiencia de ese otro lejano. Pero hay más formas: por ejemplo, escribir de lo que más conoces o hasta ese momento creías conocer. Hacer relatos de ese territorio que no por inmensamente familiar e íntimo deja de guardar revelaciones.

En su libro *Retratos y encuentros*, Talese explica que el origen de su primer reportaje fue perder a su perro. El joven Talese llega hasta el cementerio de perros sobre el que realiza una muy completa investigación, hermosamente escrita, que se convertirá en su primer reportaje vendido al Atlantic City Press, justo antes de volverse uno de los reporteros estrellas de *Esquire*.

En el origen de todo está un perro perdido. A veces una perra.

* * *

Ahora mismo me cuesta estar hablando de todos estos escritores y no de mí misma, lo admito. O es posible que lo esté haciendo. La vieja teoría de que incluso cuando parece que no hablamos de nosotros mismos lo hacemos. Una amiga mía dice que es de pésimo gusto que se note que queremos ser el tema de conversación, pero que alguien tenía que hacerlo. Mi último libro es un libro de entrevistas a gente a la que le pido que me hablen de un solo tema: yo. Imagínense. Hasta intenté entrevistar a una expareja que me había roto la nariz de un puñetazo. Quería que habláramos sobre machismo, veinte años después, pero él no había cambiado nada.

El Yo debe ser uno de los asuntos más satanizados que existen si no haces poesía o si no te declaras una diva de la autoficción. Es el pez enjabonado de la teoría literaria y la deontología

periodística. A Tom Wolfe le preguntaron hace poco en una entrevista de qué se arrepentía del Nuevo Periodismo que inventó y dijo: «De la primera persona». Fue titular. ¿Pero qué les pasa? Es como renegar de Nirvana. María Moreno dice que el yo siempre ha estado de moda. Caparrós dice que hay que escribir desde el yo, no sobre el yo para ser un buen cronista.

Estoy agotada de intentar cumplir el decálogo del perfecto cronista. ¿Ustedes no? ¿Y si nos da por ser imperfectos? A veces escribo desde el yo. A veces escribo sobre el yo. Sobre todo, escribo contra el yo. El yo camina por la cuerda floja, entre lo irresistible y lo completamente insoportable. Pero hay muchas primeras personas, no todas son estúpidas o inoportunas. Esa subjetividad radical pone a quien escribe a lidiar cada día con eso tan aparatoso llamado Verdad y –dice un señor llamado Phillip Lopate, que escribió un retrato de su cuerpo en el que habla largamente de su pene corto– también con el autoengaño. Por eso me gustan los textos que incluyen la sospecha sobre el propio texto. El lado B. Me gusta saber cuál ha sido el método que ha usado el narrador para contar los hechos, me interesa el detrás de cámaras incluso mas que la historia en sí.

Una vez asistí como cronista infiltrada a algo que se hacía llamar Taller Vivencial de tu propia muerte, en Barcelona. He ahí a lo que me refiero con ensayar las experiencias. El objetivo era ensayar la muerte. ¿Se puede ensayar la propia muerte? Lo fácil era burlarse de los talleres new age con mi tonito irónico de siempre, pero mientras iba dándome cuenta de que la gente estaba ahí por motivos serios me decidí a hacer una inmersión total. Por eso incluí en el texto mi diario personal del taller para contar mis propias experiencias, mis miedos más profundos y compartir con los demás, que se abrían de dolor, la reflexión sobre el duelo. Terminé escribiendo un ensayo sobre nuestra mortalidad. Me fui a vivirlo. O mejor dicho, me fui a morir. A través de una técnica de respiración experimentamos una catarsis emocional que aunque no nos mató, funcionó como simulacro. Acepté la muerte como una experiencia más de la vida. Me entregué. Morí o me imaginé mi muerte y me reconcilié con ella. Recuerdo haber salido empoderada de ahí y haberme animado a dar sola un paseo por el bosque sintiéndome libre, pero me entró un miedo pavoroso de que saliera un animal de la oscuridad. Me fui corriendo. No había aprendido nada. O quizá sí.

Hace un par de años, aprovechando la reedición de uno de mis libros, decidí hacerle una enmienda. Me dediqué a escribir unas minuciosas notas a pie de página. En ellas contaba todo lo que no me había atrevido a contar en los textos originales, lo que había omitido por seguir las reglas del canon periodístico o para no perder a mi marido, más o menos. Muy poca gente me ha comentado esas notas, que son para mí como el momento de sacarse el tanga en un streeptease, será porque la gente nunca lee las notas a pie de página.

Juro que estoy intentando que esta conferencia no sea sobre mí, pero no lo estoy consiguiendo.

Mis libros son confesionales. Están llenos de destapes íntimos, de trascendidos incómodos. Me exponen. Muchas veces me entrego a la vergüenza propia. Quiero leerles una cosa para que sepan de qué estoy hablando y verán cómo me arde la cara de pudor. Es un trozo de un texto que escribí sobre sentirme fea:

> Nadie podrá despreciarme mejor que yo. Esa es mi conquista. La voz interior es siempre un recuento de catástrofes y barroquismo: mis dientes torcidos, mis rodillas negras, mis brazos gordos, mis pechos caídos, mis ojos pequeños clavados en dos bolsas de ojeras negras, mi nariz brillante y granulienta, mis pelos negros de bruja, mis gafas, mi incipiente joroba y mi incipiente papada, mis cicatrices, mis axilas peludas y abultadas, mi piel manchada, pecosa y lunareja, mis pequeñas manos negras con las uñas carcomidas, mi falta de cintura y curvas traseras, mi culo plano, mis cinco kilos de sobrepeso, los pelos hirsutos de mi pubis, el pelo de mi ano, los pezones grandes y marrones, mi abdomen descolgado y estriado. El tono de mi voz, mi aliento, el olor de mi vagina, mi sangre, mi fetidez. Y aún me falta hacerme vieja. Y descomponerme.

En una época me dibujaba, construía collages con fotografías recortadas, unía partes de mi imperfecto cuerpo con recortes de cuerpos de modelos increíbles. En uno de mis autorretratos tengo un rubí en el pezón y mi cuerpo es el de una heroína de cómic erótico de los setenta. Soy una muñeca recortable y tricéfala a la que le he cortado el cuerpo y le he dejado los vestidos.

Todos los acomplejados somos unos formalistas. Nietzsche lo dijo así: «el hombre se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo lo que le devuelve su imagen», «lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración». Por lo general, se da por descontado que en el mundo hay feos pero las personas no se imaginan que pueden estar en ese grupo. En el peor de los casos, es cuestión de gustos o de puntos de vista, o la belleza es subjetiva o depende de la época o de lo que entienda la cultura occidental.

Nadie quiere ser simpático. Ninguna mujer quiere ser solo agradable. Hay pocas cosas tan en desuso como la belleza interior. Algunas veces me he aplicado al ejercicio de juzgar estéticamente a otros, como una gran entendida. Todos sabemos que para la gente realmente hermosa este no es un tema de conversación –los guapos de verdad ni se dan cuenta de lo guapos que son–, pero para la gente fea tampoco, para ellos no es un tema: es el único tema. De hecho, alguien que no habla del físico de los demás, aunque no sea una persona guapa, solo por la abstención ya puede considerarse un poco guapa. En cambio, a alguien regular, e incluso a alguien semiguapo, le afea bastante hablar de la belleza o la fealdad de los otros.

¿Estoy loca? Creo que poca gente se siente atraída por mí a primera vista, tanto que cuando ocurre me sorprende, y esto puede ser muy molesto en un mundo donde casi la mitad de la población tiene una anécdota acerca de un amor fulminante. Y claro, cuando me conocen, sí, ven mis cualidades, también físicas, como mis pechos grandes, mi cabellera negra y brillante, mis boca pequeña y dibujada; con ese punto de exotismo e indefensión; sobre todo desnuda, parezco una nativa amazónica recién capturada, eso da morbo, morbo colonial, sí, eso dicen mis amantes o mis amigos, que a veces son genios feos: considero que si mis amantes o mis amigos son feos, también es un problema mío, me afean más. Me pasa lo mismo con lo que escribo. Lo que escribo siempre me afea. No hablaré aquí del odio que le tengo a las escritoras que además de escribir bien son portentos femeninos. Tengo a una enterrada en mi jardín. La belleza mata.

El texto es sobre sentirme fea pero también sobre el dolor de no poder encajar en los patrones de belleza normativa femenina que nos imponen. Hay textos que son egocéntricos, pero falsamente egocéntricos, al menos me gustaría que así fueran los míos. Quiero decir, son textos que hablan del yo, pero no solo hablan del yo. Normalmente la gente habla de otras cosas para hablar de sí mismas, pero hay quienes hablan de sí mismos para hablar de otras cosas. Para conseguir que «lo personal es político» no sea solo una frase manoseada. Y hacer de nuestra experiencia individual un revulsivo colectivo. E incluir al uno en el otro. Como Pedro Lemebel y su voz travestida, lírica, canalla, narrando los vericuetos de la identidad en una Latinoamérica todavía demasiado mojigata, confrontándola. Alan Pauls en un taller de masculinidad preguntándose qué es ser hombre hoy. O la mexicana Alma Guillermoprieto buscando en sus memorias como joven profesora de danza en Cuba la explicación para el desencanto de la Revolución. Cronistas de sí mismos.

Algo que he pensado también mientras escribía esto, es que es mejor saber cuanto antes qué tipo de escritor o escritora somos. Perdonen por el tono de autoayuda: Cuando escribo cuentos, por ejemplo, cuentos de ficción –lo he hecho muy puntualmente– me siento rígida, atascada, dejo de fluir, estoy demasiado preocupada por «hacer literatura» con letras de molde. Mientras que escribiendo no ficción, testimonio, ensayo personal o crónica, el camino hacia lo que quiero decir parece más directo. ¿Le pasa a alguien aquí? ¿A lo mejor quieres ser el nuevo Cortázar y en realidad deberías soñar con parecerte a Emmanuel Carrère? ¿A lo mejor deberías concentrarte en acercarte más al Fuguet de *Missing* que al Fuguet de las novelas? ¿Quizá deberías, y esto me lo digo a mí misma en voz alta, fuertemente, olvidar que no serás nunca Samantha Schweblin o Valeria Luisselli, que solo puedes ser tú? ¿Quizá todos deberíamos querer ser Alejandro Zambra y punto? Un escritor me dijo que si un escritor no es capaz de traicionar de vez en cuando sus propias teorías sobre sí mismo no es un escritor. Esto también va de traicionar. A lo mejor te gusta el cine documental lleno de fotos viejas y entrevistas a padres y madres hechas por hijos, como el que hace Alan Berliner o Sarah Polley. Asúmelo, te gustan. A lo mejor eres de esa generación cuya vida es un constante reality show, de existencias hiperconectadas, de gente que escribe todo el día sobre sí misma en redes. Mi primer blog data del 2004.

Intento escribir lo que me gustaría leer. No escribo nada más. No cualquier subjetividad, no cualquier mirada, interesa *per se*. El yo que

me interesa es el que está buscándose pero también buscando algo más allá de sí mismo, es un proceso de autoconocimiento pero también, simplemente, de conocimiento. Ver una subjetividad transformándose en un texto. Eso es lo que me gusta. Ver un individuo cambiando en un texto. Detectar los movimientos de su mente. Que me traiga de ella noticias nuevas. Que sus acciones me produzcan empatía o antipatía. Pero algo, lo que sea, que esté vivo. Eso es para mí ensayar las experiencias. Hay preguntas que quedan resonando siempre que escribimos así: ¿Hasta dónde puedo llegar? ¿Cuánto puedo exponerme? ¿Voy a perjudicar a gente en el camino? ¿Cómo me libro de la autocomplacencia, de mis propios sentimientos de superioridad? ¿Puedo intervenir en la acción sin cambiar del todo el rumbo de una historia? ¿Esta es la mejor manera de contar algo? ¿Servirá lo personal para explicar una realidad compartida? Solo en los textos bien escritos están las respuestas.

Voy a poner un ejemplo final de parche en el ojo. Una mañana, en plena crisis matrimonial, recibo un mail de Milton, mi psicólogo de la época en que me metía drogas. Quiere felicitarme por mis logros, por haber sido una yonqui y ahora salir en los periódicos. Entonces desempolvo el cuaderno que llevé durante la terapia. Milton me mandaba a escribir cada día en ese cuaderno una frase positiva sobre mí misma para que olvidara la marihuana. Este cuaderno es otro parche en el ojo. Es el aleph del ensayista personal. El hallazgo vivo que va a explicar poéticamente unas cuantas cosas. Leo ese cuaderno ahora que mi amor propio es mi punching ball, ahora que mi mujer me ha dejado en pleno postparto porque le gusta otra tipa, una especie de amiga mía a la que envía stickers de unicornios; lo sé porque tengo su clave de Facebook y he seguido su traición en directo como por Periscope, la he visto escribir y simultáneamente borrar los mensajes que no son para mí, mensajes sobre darle a probar la leche de su teta con sabor a canela. Me ha dejado porque me muero de celos y no estoy a la altura de las teorías poliamorosas. Porque me ha dejado a mí y a nuestro marido. Leo el cuaderno de la terapia ahora que se ha ido de casa de vuelta a su casa okupa, porque si se queda un minuto más nos matamos o cocinamos al niño y nos lo comemos. Leo a un año de haber mandado a hacer la enorme cama del poliamor que ahora está vacía, a pocos meses de tener un parto emocionante en casa, de hacer el nido para nuestro hijo, el mesías del amor libre, con cada palito que he traído con mi pico. Me leo ahora que ella se ha llevado a nuestro bebé, el que tuvo con mi marido y conmigo, leo mi letra de lapicero azul Novo, fea y nerviosa: Gabriela, tú vales. Gabriela, quiérete a ti misma. Gabriela, eres bella e inteligente. Lloro porque soy la celebridad del amor libre caída en desgracia. Y agrego una frase más: Gabriela, deja de llorar porque a tu novia le gusta otra. Escribir cuando ya no tengas nada con qué escribir como el Marqués de Sade, escribir con tus propios excrementos.

¿Qué mueve a un escritor a escribir una historia? ¿Por qué sabe que debe perseguirla? ¿Por qué hay libros que nos emocionan? ¿Cómo hacen para que un argumento manido, una historia de amor o poliamor, una guerra, un golpe de Estado, se convierta en algo que emocione, que trascienda la anécdota individual y se abra al mundo? En el cierre de *Anatomía de un instante*, uno de los libros de no ficción de Javier Cercas, el narrador descubre que en realidad ha querido contar la historia del presidente Adolfo Suárez, quieto en su escaño mientras las balas le zumbaban en los oídos aquel 23-F, en la intentona de golpe de Estado en España, para entender a su padre, el veterinario de granja ya fallecido, un suarista de corazón con el que se pasó la vida hablando de política. Por eso escribe.

Es la conexión personal, emocional, con el tema que tratamos, lo que desencadena la escritura, lo que hace trascendente en última instancia un texto.

En el origen de todo está un perro perdido. Un padre. O un parche en el ojo.

Alarcón

Radio Ambulante: novelas en tercera dimensión

Presentación de Alejandra Costamagna

Allá por el lejano año 2003 conocí a Daniel Alarcón. Él estudiaba en la Universidad de Iowa y yo estaba en una residencia de escritores, que duraba tres meses, en la misma ciudad. Recuerdo el momento exacto en que nos conocimos: fue el 18 de septiembre, en una celebración de las fiestas patrias, que había organizado un poeta chileno. Ahí estaba Daniel.
Ese día supe que había nacido en Perú en 1977 pero se había criado en Alabama, que escribía en inglés pero pensaba en peruano, que vivía en las tierras donde ahora conversábamos y pensaba quedarse un tiempo por allá, pero que nunca, nunca se desprendía completamente de su Latinoamérica natal.
No sé si fue esa misma tarde, comiendo empanadas y comparando expresiones peruanas y chilenas (siempre me llamó la atención que los peruanos usaran el sustantivo campeón como verbo y "campeonaran" en algún partido); no sé si fue entonces o algún otro día de septiembre o de octubre cuando me habló de su padre, un médico que de adolescente había destacado como narrador radial de partidos de fútbol en Arequipa. Me habló también de los casetes que él y su familia grababan, como si fueran programas de radio, y enviaban a los parientes en Lima, cuando Daniel era niño. Me habló de un tío y una prima que trabajaban en radios peruanas. Otras veces nos juntábamos y Daniel me mostraba las fotografías que había hecho en el barrio San Juan de Lurigancho, en Perú.
Por esos días yo estaba un poco obsesionada con mi mal inglés, aunque no sé si eso se lo conté o no a Daniel. Pero recuerdo

que una tarde él me envió unos archivos de audio (¿o me dio el link? Ya no recuerdo cómo funcionaba la tecnología entonces). El caso es que me dio a conocer un programa de radio en inglés llamado *This American Life*. Eran historias personales, ubicadas del otro lado de las grandes noticias, narradas con sutiles recursos literarios: la generación de un clima, el enfoque en los personajes, el manejo del tiempo, las escenas, la intriga, en fin. Daniel me dijo que eran fascinantes. Eran, no podía saberlo yo entonces (y acaso él tampoco), la semilla de Radio Ambulante.

Pero no nos adelantemos. Yo escuchaba entonces las crónicas radiales rigurosamente, como una forma de practicar el inglés y afinar el oído. Y al rato leía los manuscritos de los cuentos de Daniel, que más tarde formarían parte de su primer libro, *Guerra a la luz de las velas*. Y de alguna forma, al leer sus cuentos seguía escuchando esas historias sorprendentes y conmovedoras, de sujetos conflictuados que habitan, como dice uno de los personajes de *Guerra a la luz de las velas*, "un lejano rincón de nuestra nación imaginaria". Tres asuntos parecían dar vuelta entonces en una suerte de diálogo secreto a través de Daniel: contar historias, Latinoamérica y la radio.

Y así pasó Iowa hasta que unos años más tarde Daniel Alarcón vino a Chile. Entonces estaba a punto de publicar *Guerra a la luz de las velas* y preparaba su primera novela, *Radio Ciudad Perdida*: el libro que recogería, de algún modo, esas recurrencias previas: contar historias - Latinoamérica - la radio. Recuerdo que visitó una o dos emisoras en Santiago y supongo que esas impresiones se sumaron a las que ya traía casi en su ADN y a las que fue recogiendo en el proceso de escritura de esta novela protagonizada por la conductora de un programa radial que ayuda a encontrar a los desaparecidos de una guerra interna en un país latinoamericano. *Radio Ciudad Perdida* obtuvo el Premio de Literatura Internacional en 2009 y a ella le siguió el libro de relatos *El rey siempre está por encima del pueblo*; la novela gráfica *Ciudad de payasos* (ilustrada por Sheila Alvarado) y la novela *De noche andamos en Círculos*, finalista del Premio PEN Faulkner en 2015. Pero paralelamente Daniel había empezado a trabajar como periodista y a colaborar en distintos medios, como Etiqueta Negra (de la cual es editor asociado), Harper, The New Yorker, la revista del New York Times, El País o Granta. Y fue precisamente en uno de estos trabajos periodísticos cuando la inquietud por la radio, por lo latinoamericano y por contar historias cuajó en un proyecto propio. Me refiero, ahora sí, a la creación del primer podcast narrativo en español, que reproduce historias de Latinoamérica: Radio Ambulante.

El primer impulso vino de un documental que Daniel hizo para la BBC en 2007, a raíz precisamente de la novela *Radio Ciudad Perdida*. Le habían encargado una crónica sobre la migración andina a Lima. Y entonces viajó y reporteó, investigó, entrevistó, grabó y quedó muy bien el reportaje, pero las voces en español fueron eliminadas finalmente por razones estéticas. Y las voces quedaron en un limbo. En un lugar donde siguieron sonando, sin embargo. En la cabeza de Alarcón: ahí quedaron haciendo eco esas voces en español. Él entonces vivía en Oakland, California, y tenía ganas de emprender un proyecto con su esposa, Carolina Guerrero, colombiana e inmigrante como él, gestora cultural, igualmente atraída por contar historias de Latinoamérica desde una perspectiva latinoamericana. Y fue así como en 2011 dijeron ahí está: armemos un podcast en español, donde narremos historias reales, que se alejen del estereotipo de lo latinoamericano y den cuenta de lo diversa y compleja que es la región. Historias que vayan más allá de lo que se ve en los medios, dijeron. Historias a escala humana, provenientes de todos los países de habla hispana, incluidos los Estados Unidos, contadas como se cuenta una buena novela, como se escribe un buen cuento, como se estructura una buena crónica. Y se pusieron en campaña, buscaron fondos a través de una plataforma de financiamiento colectivo y lograron reunir 46 mil dólares (más de treinta millones de pesos chilenos). Y en mayo de 2012 partieron.

Una radio tan ambulante como ellos, con un equipo de latinos distribuidos en distintos territorios. Un programa cuyo primer episodio estuvo centrado en la mudanza como tema e incluyó historias de México, Perú, Honduras, España y Carolina del Norte. Ahí escuchamos, por ejemplo, la historia de dos

peruanos que crecieron en el Callao, limpiando barcos, y no veían con buenos ojos el futuro hasta que uno de ellos tuvo un plan: esconderse en las bodegas de una embarcación que iba a Nueva York y largarse de una vez. Pero, ay, no todo salió como esperaban. Escuchamos también el testimonio en primera persona del expresidente de Honduras Manuel Zelaya, quien cuenta su versión del exilio y su difícil retorno. Relata, como si fuera una anécdota de sobremesa, cómo lo expulsaron de su país: lo sacaron de la casa en la madrugada, lo metieron a un avión pequeño y lo depositaron en la losa del aeropuerto de Costa Rica. Y él, el presidente elegido democráticamente, quedó en medio de la pista, solo, en pijama. Otra de las historias de esa primera temporada de mudanzas fue la de un muchacho que ha deambulado con su madre por Perú, Argentina y Colombia y que a sus diez años llega a Estados Unidos. Pero el chico no habla una palabra de inglés. Y los niños son crueles y en este nuevo barrio la segregación es brutal y entonces tiene que aprender las palabras precisas, las palabras prohibidas incluso, para ser integrado y armarse un espacio. Luego vendrían historias como la del relator radial argentino al que le toca narrar el trágico descenso de su equipo de fútbol, y lo que resulta es la más conmovedora épica de una derrota. O la del chamán colombiano que detiene las lluvias a sueldo. O la de una enigmática mujer mexicana que asesina choferes de micro. O la del estudiante chileno que destapa el chovinismo, el exitismo y la homofobia en su colegio de excelencia frente a la comunidad completa. O la de los migrantes centroamericanos que intentan llegar a Estados Unidos ilegalmente a través de México y se ven atrapados por el crimen organizado y las autoridades corruptas. O la de un partido de futbol fantasma entre el equipo de Chile y un ausente equipo de la Unión Soviética, en 1974, en un Estadio Nacional repleto de presos políticos. O la de un pueblo colombiano condenado a la ceguera (literalmente: un pueblo donde uno de cada diez hombres es ciego). O la de la escena metalera en La Habana, durante los años 80 y 90, cuando todo parecía ser pura y dura trova, guayabera y son. Y así. Diversos acentos, hablas, modismos, jergas y giros lingüísticos que nos permiten apreciar la variedad y la riqueza de una región relatándose a sí misma.

En 2013 Radio Ambulante recibió el Premio de Periodismo Simón Bolívar a mejor pieza radial con "N.N.", una historia sobre la costumbre de muchísimos habitantes de Puerto Berrío, en Colombia, que adoptan muertos anónimos que trae el río y se encomiendan a ellos como espíritus de la buena suerte. "Aquí la gente no podía confiar en la vida, entonces optaron por confiar en los muertos", dice la narradora de esta conmovedora crónica. En 2014 el equipo de Radio Ambulante ganó el premio de periodismo Gabriel García Márquez en la categoría de Innovación. Y desde 2016 comenzaron a ser distribuidos digitalmente por NPR, la Radio Pública Nacional. La misma emisora que transmite *This american life*, el programa que Daniel Alarcón me mostró en aquel lejano 2003, en la ciudad de Iowa.

A cinco años de iniciado el proyecto de Radio Ambulante, ya son casi cien historias grabadas y disponibles en el sitio web (radioambulante.org), y cuentan con un promedio de doscientos mil escuchas al mes cuando están en temporada activa. Daniel Alarcón hoy es el productor general y Carolina Guerrero ejerce como directora ejecutiva. Viven en Nueva York, donde está la oficina central de la radio. Y cuentan con un equipo editorial integrado, además de Alarcón y Guerrero, por Camila Segura desde Bogotá, Silvia Viñas desde Londres, Luis Trelles desde Puerto Rico y Luis Fernando Vargas, que opera en Costa Rica. Al equipo se unen tres diseñadores de sonido (en México, República Dominicana y Estados Unidos) y una coordinadora de programas, que es mexicana y reside en Nueva York. Ya lo vemos: una comunidad ambulante. Un equipo que hace radio como si hiciera literatura.

Otra vez: contar historias – Latinoamérica – la radio. Así lo ha dicho Daniel Alarcón y quisiera cerrar esta presentación con el eco de sus palabras: "Cuando uno lee una novela es como si el autor estuviera narrándola en tu oído", ha dicho. Y ha zanjado: "En este caso, escuchar una buena crónica en radio viene a ser lo mismo. Te obliga a imaginar y tiene ese toque de intimidad. Es como una novela en tercera dimensión".

Dejo con ustedes a Daniel Alarcón.

Radio Ambulante o cómo narrar un continente (sin morir en el intento)

Daniel Alarcón

No será necesario que me refiera extensamente a los orígenes del proyecto Radio Ambulante porque Alejandra Costamagna en su presentación ya cubrió los puntos centrales. Sin embargo, quisiera mencionar el momento que gatilla la necesidad de un espacio como este. Me referiré brevemente a la historia que me tocó reportear para la BBC. Se trató de un trabajo sobre historias de la migración andina en el que terminé expuesto a varios momentos emotivos. Una vez concluida mi tarea pensé, ingenuamente, que la BBC me iba a invitar a Londres para participar de la edición. Pero la BBC no tenía la misma idea. A las cuatro semanas recibí un mp3. Lo escuché y respondí con un largo correo electrónico lleno de notas e indicaciones para mejorar el reportaje. Pero la BBC seguía con su propia visión, no le interesaban mis ideas, no me pedían sugerencias editoriales, simplemente me estaban informando: *Sr. Alarcón, aquí está el documental que editamos*. Me sentí frustrado por la exclusión de las voces que me parecían más interesantes y emotivas para narrar una historia de migración andina. Pensé también que esta historia no debiera relatarse en inglés, que su lengua debiera ser el quechua o el español. Imaginé entonces un espacio para esas voces, tenía curiosidad por saber cómo sonarían.

Al concebir Radio Ambulante tuvimos varias ideas muy claras. Una de ellas es que las fronteras políticas son reales, pero las lingüísticas y culturales son más fluidas. Eso lo experimentamos a diario quienes somos latinos en Estados Unidos, particularmente en este momento político, cuando una parte del discurso quiere hacernos creer que América Latina queda muy lejos de Estados Unidos. Sin embargo al caminar por las calles de cualquier ciudad de ese país te das cuenta de que Latinoamérica no es algo que se pueda negar ni tapar con una pared. Es más, nosotros –esta es otra premisa de trabajo– consideramos Estados Unidos como otro país latinoamericano gracias a sus más de cincuenta millones de habitantes con ascendencia latina. La tercera idea es que la tecnología ha cambiado y afectado la forma de reportear y de compartir el periodismo. Esta última idea es muy importante para nosotros. Somos un equipo multinacional desde el inicio. Siempre han trabajado aquí personas de Perú, Uruguay, Colombia y ahora de México, Costa Rica y Puerto Rico. Además, si consideramos la nacionalidad de los productores con que colaboramos, debemos sumar una docena de países. Aún más, gracias a la tecnología este es un grupo que puede trabajar disperso en el mundo. Esto queda patente en la reunión de pauta de los lunes a la que llamamos *Stand Up*. Por lo general consiste en una pantalla conectada a Skype con fotos de cada participante en un lugar distinto del mundo. Dependemos de tecnologías como *Dropbox, Skype, Slack* y otras herramientas digitales que permiten la comunicación y el trabajo virtual.

Comenzamos como muchos proyectos independientes en Estados Unidos: recolectando fondos de cualquier forma, sin importar cuán modesta. Guardo con cariño una foto de mis sobrinos y mi hijo frente a mi casa en Oakland, California, vendiendo galletas a favor de Radio Ambulante hace seis o siete años. Recaudamos cerca de trescientos dólares en esa oportunidad. Comenzamos, como pueden ver, tan solo con las uñas, y eso es algo que nos enorgullece.

La idea fue desarrollada en el 2011, y ese mismo año creamos el equipo internacional y produjimos las primeras historias. El año siguiente llevamos a cabo una campaña de financiamiento inicial (*kickstarter*) en Cartagena, Colombia, y recaudamos, gracias a seiscientos donantes en veinte países diferentes, un total de 46 mil dólares. Teníamos para exhibir menos de media hora de audio y fue suficiente para que muchos confiaran en nosotros. Gracias a ello

pudimos lanzar nuestro piloto. Para 2016 nuestra audiencia había llegado a un millón y medio de personas, teníamos setenta y cinco historias narradas desde veinte países diferentes, nuestro equipo creció y firmamos un acuerdo con NPR, que es la cadena de radios públicas de Estados Unidos, lo que constituyó un hito muy importante para nosotros.

Es posible resumir las metas que nos trazamos en un par de puntos. En primer lugar, nos interesa cubrir únicamente América Latina. Quizás deba explicar lo que eso significa. Producimos historias locales, pero nuestra audiencia es más amplia, de modo que al narrar una historia de Chile es probable que no más del veinticinco por ciento de los escuchas sean chilenos. Esto nos permite por un lado tener historias auténticas, particulares a cada lugar, arraigadas en un contexto político y social, pero al mismo tiempo estamos obligados a traducir esas particularidades a quienes no son de ese país. En ocasiones es necesario explicar el contexto. Por ejemplo, una de nuestras historias fue sobre el Instituto Nacional, un colegio que no necesita mayores explicaciones en Chile, pero en Perú nadie tiene siquiera una clave de lo que es y en México menos. Hurgando un poco es posible encontrar equivalencias. Mi padre, sin ir más lejos, estudió en una institución similar, solo que en Arequipa. Datos como estos nos permiten constatar que hay realidades que se pueden compartir, aunque necesiten una explicación. Lo típico son las expresiones locales, que el propio equipo internacional determina cuando es necesario traducir.

Tengo la esperanza de que a raíz de esta exposición surjan más historias desde Chile, especialmente de parte de los estudiantes. Por esa razón les voy a dar un par de detalles sobre el proceso para que puedan participar. Muchos términos técnicos los usamos en inglés o los derivamos de ese idioma. Por ejemplo, las propuestas se llaman *pitch*, de modo que a proponer una historia le decimos *pitchear*. Cada *pitch* se evalúa en un comité compuesto por gran parte del equipo. Luego se le asigna un editor y comienza la preparación de la entrevista, lo que a un periodista de prensa escrita puede parecerle extraño, porque en Radio Ambulante es el editor quien sugiere las preguntas. Esto obedece a que no es lo mismo trabajar en un texto que en una historia sostenida por la voz. Necesitamos que los detalles narrativos sean dichos por quien debe contar la historia. Por ejemplo, el entrevistado debe relatar, quizás de forma cinematográfica, no solo el avance de los hechos sino también dónde estos ocurren. Si es en el Instituto Nacional, el entrevistado debe contarnos cómo es ese colegio por dentro, para que quien nunca lo haya visto pueda formarse una imagen. Esto se logra con preguntas sobre detalles como el olor o los muebles. En fondo se buscan señales visuales que apoyen la creación de una película en la cabeza del oyente.

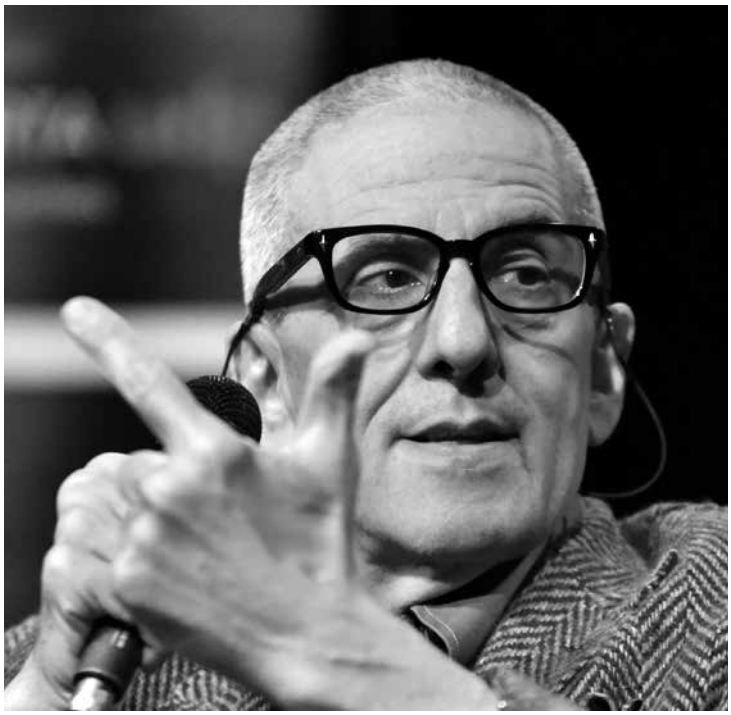
El próximo paso es grabar material. Le decimos *gather tape*, que vendría a ser la recopilación en audio. El material completo se transcribe, lo que es una pesadilla pero absolutamente necesaria. El paso siguiente es la selección del material. En la escritura para radio se debe leer esta transcripción con mucha atención. Algunas de las preguntas frecuentes en esta etapa son: ¿Cuál de estos momentos es irremplazable? ¿Qué es lo que no puedo describir mejor que el entrevistado? También será necesario identificar los momentos dramáticos, los graciosos, los detalles que hacen de la narración algo cercano y humano. Cuando se han seleccionado estos audios se juntan en lo que llamamos un *string out*. Esto nos permite hacer un mp3 de todo el material para escucharlo y estructurarlo en función de la historia. A partir de allí se puede escribir un borrador, que básicamente es la producción de aquellos textos que unen los mejores audios. Funcionan como puentes que unen islas (los audios) y que permiten a la audiencia cruzar el mar de la crónica de un extremo al otro. Solo entonces editamos. Es este montaje de los audios con nuestros textos lo que permite evaluar la historia y su efectividad. A veces el libreto es perfecto, pero la voz de quien relata su experiencia es muy monótona; en otras, en cambio, justo en un momento revelador pasa una moto y arruina la tensión. Hay muchos detalles que surgen en esta parte del proceso. Al resultado de esto le llamamos el segundo borrador, seguido por otro proceso de edición hasta llegar a la maqueta o el *rough mix*. Aquí ya se han incorporado archivos y efectos de sonido para tener una idea de cómo sonaría esto. Las historias por lo general se comprimen y se acortan a medida que van pasando por las etapas de este proceso. Se llega entonces a un tercer borrador seguido por el segundo *rough mix* y luego un cuarto borrador. Después de ello viene el *tracking,* que es el momento en

que el productor de la historia entra al estudio a grabar su narración definitiva. A esta se le hace un diseño de sonido y solo entonces se publica. El proceso completo dura entre dos y seis meses y a veces hasta ocho.

Nuestra audiencia está compuesta por latinoamericanos, norteamericanos y latinos de Estados Unidos. Un tercio de ellos vive en América Latina, otro tercio son estadounidenses que no son latinos y el último tercio son latinoamericanos que viven en Estados Unidos o americanos de origen latinoamericano. Pero una vez que entramos a la red estadounidense de radios públicas (NPR) estos porcentajes han cambiado. Nuestra audiencia en ese país ha crecido mucho, ahora llega a un 73 por ciento de nuestro público. En viajes como este me encuentro con personas nuevas con la esperanza de hacer crecer aún más nuestro público en Latinoamérica. Otra característica de nuestro público es su edad. Su juventud es algo muy atractivo para NPR, pues un 81 por ciento tiene menos de cuarenta y cinco años.

(A continuación Daniel Alarcón procedió a relatar en vivo, con audios de Radio Ambulante, dos historias parciales y una completa. Esta lectura en vivo se puede ver en el video de esta conferencia en el siguiente enlace: http://www.catedraabierta.udp.cl/daniel-alarcon-video-completo/).

Rieff



No debemos sacralizar la memoria sino pensar en cada caso, en cada momento histórico

David Rieff

Conversación con Carolina Tohá y Rodrigo Rojas

David Rieff viajó a Chile en el 2017 a presentar su libro *Contra la memoria*, publicado en el país por Debate, que es una versión resumida de su libro *Elogio del Olvido*. Lo hizo en la sede del Congreso en Santiago como parte del programa de extensión del Congreso del Futuro. En dicha ocasión aceptó conversar públicamente sobre este y otros temas en esta cátedra. Rieff es periodista y politólogo con una gran trayectoria en Estados Unidos. Sus artículos y ensayos a menudo son publicados por New Republic y el World Policy Journal. Para muchos también es conocido como el editor de los diarios póstumos de su madre, Susan Sontag, sin embargo en su propio campo es un autor de referencia obligada, especialmente en relación a crímenes de guerra. Es fundador de un centro destinado a su estudio en la American University de Washington D.C. y ha viajado, para enterarse sobre estos crímenes de primera fuente, a Ruanda, Kosovo, Israel/Palestina, Irak y Bosnia. Es apropósito de estos viajes, particularmente el último destino listado, que Rieff decide escribir el libro que nos convoca. Lo hace para la editorial australiana de la Universidad de Melbourne y lo titula en inglés *Against Rememberance*. Para discutir estos temas se reunieron Carolina Tohá, ex ministra y ex alcaldesa de Santiago, pero también exiliada junto a su familia en México durante la niñez e hija de un ministro de Salvador Allende asesinado por agentes del estado durante la dictadura militar. Participa también de la conversación Rodrigo Rojas.

Carolina Tohá: Me gustaría, como primera pregunta antes de entrar en nuestra realidad, a la que creo que en algún minuto de la conversación vamos a necesitar ir, tratar de indagar sobre cuál es esta memoria que el libro *Elogio del olvido* está de alguna manera criticando al alabar el olvido. Uno tiene la impresión al leer el libro que aquí hay una provocación para llevarle la contra a una casi moda absoluta instalada especialmente en el norte global, pero también en muchas otras partes, de asumir que la memoria es un bien absoluto indiscutible, pero no cualquier memoria, según parece tras la lectura de las palabras que salen de la pluma de David Rieff, y también de las citas que él elige. Yo quisiera leer algunas frases del libro que reflejan esto: «La apropiación de la historia por parte de la memoria es también la apropiación de la historia por parte de la política». La memoria, dice en otra parte –parafraseo– al final solo admite los hechos que le convienen, no mira toda la realidad, se queda con esa parte que es afín a su relato. «Me encanta la historia», dice David, «pero odio los mitos, los mitos son máquinas para construir solidaridad, ira y lamentación». Otra cita más: «En muchos lugares del mundo no es la renuncia, sino el apego a la memoria la causa aparente de que las sociedades sean inmaduras». Y otra: «Cuando los Estados, los partidos políticos o los colectivos sociales hacen un llamamiento a la memoria, sus motivos están lejos de ser triviales y muchas veces esos motivos son la unidad nacional». Entonces mi pregunta es: ¿toda la memoria es mala o hay un tipo de memoria que es la que ha gatillado esta reflexión? Y si hay un tipo de memoria o una forma de entenderla que tiene estos riesgos, o que puede terminar llevando a conflictos con otros bienes como la paz, por ejemplo, ¿hay en cambio otra memoria que sí pueda ser buena? O, por ejemplo, la memoria que nos ha ayudado a construir un consenso respecto de ciertos males radicales, como el racismo, como el incumplimiento de la libertad de expresión, como el esclavismo, ¿esa memoria también está dentro de esa memoria criticada en este libro?, ¿hubiese sido mejor el olvido en esos casos?

David Rieff: Bueno, para empezar, muchas gracias a la Universidad Diego Portales por dejarme hablar de esta manera un tanto difícil, sobre todo en el contexto chileno, con la tragedia chilena de la dictadura. Quiero empezar por identificarme como una persona que cree absolutamente en el caso por caso. No creo que podamos hablar de la memoria como algo positivo en todos los casos, ni como algo nefasto en cada caso. La memoria es el tema principal explícito de mi libro. Es decir, no debemos sacralizar la memoria sino al contrario, pensar en cada caso, en cada momento histórico si la memoria tiene un papel positivo o negativo desde el punto de vista moral y también desde el punto de vista de las vidas humanas. Por ejemplo, hace mucho tiempo, yo trabajé como corresponsal de guerra, más o menos desde el 91 en Croacia hasta el 2004 en Irak, y entre medio viví en Sarajevo durante el asedio, en Sudán, en Ruanda durante el genocidio en Sierra Leona, etc. En esos lugares yo aprendí, creo, los peligros morales y políticos de la memoria. Yo entré en mis años de reportero en zonas de guerras y de urgencia humanitaria pensando como dice la

famosa frase de Santayana: «Los que se olvidan del pasado serán condenados a repetirlo», y como creo que la gran mayoría de las personas poseen «buena voluntad», tuve la misma idea. Pero en las colinas de Bosnia y en el matadero de Ruanda, y en otras partes de este mundo, de guerra, migración y horror, empecé a pensar que, bueno, la memoria tuvo también su lado negativo: la memoria como arma de guerra, la memoria como daño a la paz. En los Balcanes, por lo menos en esa época, recordaban la batalla de Kosovo como justificación para una guerra actual. Como saben, la batalla de Kosovo ocurrió en 1389, pero se servían de esa batalla, del conflicto entre turcos y serbios, como una manera de justificar la guerra. Tengo absolutamente la conciencia de que tienes que explicarte con mucha precisión, no digo «los que no olvidan el pasado serán condenados a repetirlo», de ninguna manera, al contrario, yo comparto una visión antisistemática del mundo y de la historia, creo absolutamente en el caso por caso y lo que puede servir en Chile después de la dictadura podría no servir en Israel y Palestina.

CT: Pero para no parar e ir en la misma línea, uno de los resultados comunes de estos procesos de memoria es esta declaración colectiva de *nunca más*, como un aprendizaje a partir de un gran dolor, de un trauma, donde es la sociedad la que se dice a sí misma *nunca más.* A propósito del libro *Elogio del olvido*, en alguna parte vi a David Rieff diciendo: «Estos "nunca más" no sirven, porque decimos nunca más, pero la humanidad repite una y otra vez su capacidad de ser cruel, su capacidad de abusar, su capacidad de pisotear. La verdad es que estos "nunca más" terminan siendo funcionales a alguien y a algo, pero no realmente al objetivo de nunca más». Y vuelven a repetirse después de la declaración de «nunca más». Por ejemplo, la violencia atroz que se vivió en Europa después de los conflictos de la ex Yugoslavia, o las matanzas que hubo en Ruanda. En el libro *Realismo capitalista,* de Mark Fisher, que es una crítica muy profunda al capitalismo, hay una cita donde también se hace referencia a estos males que la humanidad repite. La cita dice: «Por supuesto, nos dicen, no vivimos en un estado de bien ideal, pero tenemos la suerte de no vivir en un estado de mal mortal; nuestra democracia puede no ser perfecta, pero es mejor que una dictadura sangrienta, el capitalismo puede ser injusto, pero al menos no es el estalinismo criminal. Millones de africanos mueren de sida, pero no permitimos el nacionalismo racista al estilo Milošević. Matamos iraníes desde nuestros aviones, pero no les cortamos la garganta con machete como hacen en Ruanda». Aquí Fisher le echaba la culpa de este conformismo al sistema capitalista, y David dice «la verdad es que hacemos el *nunca más*, pero estas cosas siguen pasando, no sirve la memoria». Entonces mi pregunta es: ¿El *nunca más* no sirve? ¿Es que el capitalismo tolera males que son inaceptables o es que realmente la humanidad tiene una veta cruel que la memoria no logra eliminar? Pero eso no quiere decir que no sirvan de nada, ¿algo nos habrán dejado estos *nunca más,* o realmente no dejan nada y la humanidad no avanza y es capaz de cometer las mismas crueldades que hace diez, cien o mil años?

DR: Bueno, empezaré por repetir que para mí hay lugares donde la memoria sí ha servido como algo positivo, pero yo creo que eso depende del consenso. Tomemos el caso de Chile, yo sé que muchos de ustedes deben pensar que la democracia chilena es una cosa incompleta, que hay problemas con la democracia, pero aquí hay al menos un consenso democrático, en el sentido de que no hay un partido fuerte de la dictadura, no tienen una división binaria del país entre los que apoyan la democracia y los que apoyan la dictadura. Pero entonces, cuando hay un consenso moral, creo que sí está la posibilidad de frenar o impedir que las cosas más horribles sean una realidad. Yo hablo mucho y me argumento contra Santayana; es que hay muchas guerras, dictaduras, situaciones trágicas que terminan sin vencedor, sin consenso, y en estas situaciones la posibilidad de elegir, de establecer un consenso democrático no existe. Por ejemplo, en Irlanda del Norte, después de 30 años de guerra, había finalmente una posibilidad realista de paz, pero no había una posibilidad realista de justicia, porque ambos lados tuvieron la sed para la paz, pero no tuvieron ningún hambre ni sed para la justicia, porque no había vencedor ni había consenso democrático. Los protestantes, después de años de paz, piensan que sus posiciones fueron y son la verdadera posición, y los republicanos piensan lo mismo. Es decir, en situaciones en las cuales no hay ni vencedor ni posibilidad de consenso, hay una posibilidad de paz. Podríamos decir que también hay posibilidad de verdad, en el sentido

de saber qué pasó con los asesinados, los desaparecidos. En un momento voy a hablar del ejemplo de África del Sur, pero mi argumento para el movimiento de derechos humanos no es que sus propuestas sean falsas, sino que en muchos casos estas no se aplican. En Irlanda del Norte los terroristas ganaron y si no me creen, eso se puede ver. El primer ministro de la provincia de Irlanda del Norte es el anciano jefe del partido extremista protestante y el número dos fue el comandante militar de los terroristas republicanos. En este caso el consenso era pro terrorista, no pro democracia. Sí fue pro paz, porque ambos bandos pararon la guerra, pero no tuvieron ni el más pequeño deseo de justicia y verdad, buscaban la verdad únicamente en el sentido de una investigación periodística o judicial: quién mató a quién, qué pasó con el señor X o la señora Y, etc., pero no en el sentido de hacer una sociedad nueva. que es la implicación moral de la justicia.

En Chile ustedes no hablan únicamente de juicios, aquí es otra cosa, es una transformación más amplia, más importante la sociedad. Hay una Irlanda del Norte y hay una África del Sur. Después de la caída del Apartheid hubo una conversación sobre paz, verdad, justicia; la victoria del National African Congress aseguró la paz al menos por el momento, pero ¿qué hacer con la justicia y la verdad? Nelson Mandela tuvo miedo de una nueva guerra, temió el fin de la paz en África del Sur y decidió sacrificar la justicia en nombre de la paz y la verdad. Entonces estaba esa Comisión de Verdad y Reconciliación, en la que un verdugo pudo testimoniar sus crímenes sin ninguna consecuencia penal. Sacrificar es elegir entre dos cosas buenas, es lo que en filosofía llaman la inconmensurabilidad. Entonces, no digo que la memoria nunca sirve para transformar la sociedad en una dirección más justa, sino que hay muchos ejemplos de guerras o tragedias en las cuales esa opción no existe. Y en estos casos yo prefiero ser honesto y no refugiarme en una fantasía kantiana de las posibilidades de progreso.

Rodrigo Rojas: David, déjame llevarte hacia otro ámbito porque en tu libro te apoyas también en expresiones más artísticas, no solamente filosóficas, y la poesía es una de ellas. Yo estaba pensando en los Balcanes. Un artista conceptual decide representar cada una de las muertes en el conflicto con una silla de color rojo y a cada uno de los niños con una silla pequeña de color rojo. Edna O'Brien, novelista irlandesa, toma ese tema y publica *The Little Red Chairs*, donde pone a un verdugo de los Balcanes y lo sitúa ficcionalmente en uno de los valles irlandeses, porque de alguna manera hay una importancia en el caso a caso, tanto del olvido como de la memoria. Por ejemplo, hay una frase de William Faulkner que es muy conocida, la cita Woody Allen en su película *Medianoche en París*, pero también la cita el presidente Obama en uno de sus discursos más memorables, y esta cita es «El pasado no está muerto, ni siquiera es pasado». Entonces quería saber qué validez tiene esta frase y este trabajo con la memoria desde el arte y también desde cualquier otra actividad humana, frente a la reflexión que tú haces en tu libro.

DR: Sí, pero no tienes que ser la reencarnación de Platón para pensar que el arte no es necesariamente la solución ideal o la interpretación ideal de la historia. Faulkner fue un escritor que abordó el tema de la memoria de la esclavitud y de la historia del sur de Estados Unidos. Un escritor con la obsesión de la memoria, yo lo admiro por su estilo, pero no hubiera podido existir García Márquez sin Faulkner, como dijo García Márquez. Pero no veo la contribución artística como una manera de veto sobre mi argumento. Edna O'Brien es una amiga mía, y un socio, el gran reportero inglés Ed Vullyami, habló mucho precisamente de los Balcanes con ella. Lo que saben de los Balcanes la mayor parte viene de Ed, pero no veo exactamente qué significa esa frase, porque es claro, creo que se equivocó en la larga terma. Es decir, todo será olvidado en diez mil años si hay aún especie humana, no van a pensar en la SHOA, ene Pinochet, en no sé qué, porque en diez mil años muchas cosas van a haber sucedido. Como nosotros no pensamos en el país más viejo del mundo, que es China y tiene cinco mil años más o menos. En Shanghái en 2017 no piensan mucho sobre lo que pasó, las tragedias de hace cuatro mil años. Hablar de que la memoria no va a desaparecer es un narcisismo puro; hablar de qué vamos a hacer, de qué pasó en los años posteriores a una tragedia, ese es otro argumento. Yo de ninguna manera traté de hablar en contra de intentar comprender lo que sucedió aquí o en los Balcanes o no importa en qué situación de guerra, posguerra, posdictadura, etc. Pero un segundo punto es que no hay

memoria colectiva, no existe neurológicamente. Hay mitos, hay consensos sobre lo que pasó, pero ustedes no se acuerdan de la guerra del Pacífico, ni como individuos ni de manera colectiva. Hay una versión de la guerra del Pacífico que ustedes han aprendido en la escuela, pero no existe la memoria de esa guerra. Están las consecuencias, como sabemos, ustedes con las relaciones de este país con Perú y con Bolivia, pero no podemos hablar de memoria, e insisto, no hay memoria colectiva de nada. La memoria en estos términos es una metáfora, tal vez una buena metáfora, o puede al menos servir para fines importantes, pero no podemos hablar de la memoria.

RR: Ahora, el arte no puede ser considerado como un constructor de verdades objetivas, tampoco es su pretensión hacerlo, pero de alguna manera este arte trae hacia el presente ciertas cosas que han sido olvidadas y que muchas veces han sido olvidadas a la fuerza, que es distinto al olvido activo que usted propone en su libro. En el caso de Chile, por ejemplo, y en el caso también de muchas dictaduras, lo que ocurre no es que hay un proceso violento y después de superado ese proceso violento viene un proceso de reparación y conciliación, sino que durante el proceso violento también hay una política activa, más bien forzada del olvido. Entonces, en ese sentido, el olvido es tan manipulable como la propia memoria.

DR: Y como el propio recuerdo. Entonces depende del caso. Muchos me han hablado aquí del olvido impuesto por la dictadura, lo creo absolutamente, pero un recuerdo también activo fue impuesto por el régimen en Serbia durante de las guerras de los Balcanes. Entonces imponer una memoria ocultada, reprimida o memorias impuestas, lo que pensemos de esto depende de nuestra propia política, nuestra propia filosofía, nuestras posiciones sobre la justicia, sobre el bien y el mal, pero como estructura, no creo que tenga cualquier identidad o estructura moral. El recuerdo está bien activo porque si no hay memoria colectiva, entonces el olvido colectivo es una decisión de una sociedad, y de todas maneras mi pregunta no es tanto sobre el proceso aquí en Chile, no es tanto saber lo que pasó y transformar el olvido impuesto por la dictadura en un recuerdo de la sociedad chilena, mi pregunta es: ¿qué va a suceder en cien años? Porque en cien años, en la sociedad chilena, nadie con experiencia de la dictadura y casi nadie con hijos o hijas de víctimas de la dictadura va a estar vivo. Qué hacer cuando es una versión del pasado. Creo que este es otro problema, por eso cito ejemplos como el de Irlanda del Norte o de los Balcanes o de Israel-Palestina. En cien años, si hay un Estado palestino y si hay un Israel, no van a poder acordarse del pasado, entonces ¿qué hacer?

CT: Creo que esos casos son distintos de cuando una sociedad va saliendo de un episodio traumático y tiene que lidiar con esta dificultad de lograr la justicia, de lograr la verdad y recuperar la memoria, y a veces estas cosas se contradicen. Por ejemplo, en el conflicto palestino-israelí, estamos hablando de unos relatos hechos por cada bando que no se refieren a hechos recientes sino a hechos milenarios, o como pasa en muchos lugares cuando hablamos de conflictos que tienen más de un siglo y que se traen a colación. A propósito de un conflicto que tiene varios siglos, hay un episodio muy impresionante que cuenta David en el libro sobre el período de la guerra de la ex Yugoslavia. Él era reportero y entrevistó a un líder nacionalista serbio, y a la salida de la reunión una asistente de este líder, después de haber estado –me imagino yo, esto es cultivo mío, conversando sobre el conflicto, las razones, el porqué, el bando y la violencia–, esta asistente se acerca y le pasa un papelito donde esta escrito el número «1453», que es el año en que los musulmanes tomaron Constantinopla. En el fondo le estaba diciendo «Olvídese de todas las explicaciones, esto está pasando porque en el año 1453…». Pero esto lo llevo a algo que pasó hace poquitos días atrás, en Charlottesville, que fue una pelea ocasionada porque sacarían un monumento a un general que estuvo por el lado de los confederados peleando, entonces los que recuerdan con orgullo a los confederados, se opusieron al retiro de ese monumento. Entonces, ¿la pelea es por la memoria, por los confederados, por el general y la estatua, o esta pelea en realidad tiene que ver con conflictos que tienen hoy día estos distintos grupos en la sociedad norteamericana? Estos supremacistas blancos se sienten amenazados y su amenaza hoy día además tiene una legitimidad porque su propio presidente de alguna manera la reconoce. Pero por otro lado los abolicionistas de la esclavitud, justamente el lado triunfador de la Guerra de la Secesión,

también se sienten amenazados al ver que sus logros son relativizados por una sociedad que pone en duda la diversidad cultural y racial de Estados Unidos. ¿No será que a veces la memoria, más que ser la causa de estas odiosidades, es la excusa que dichas odiosidades utilizan para justificarse y también para sumar fuerzas a su causa? Y eso de alguna manera se podría leer en todos estos ejemplos que estoy dando.

DR: Bueno, el problema es quién va a decidir pretexto o verdad. Tzvetan Todorov fue un gran amigo mío y él escribió mucho sobre la memoria. Él estaba en desacuerdo bastante radical con mi libro, pero aceptó en nuestras conversaciones un problema que no había aceptado anteriormente, es decir, distinguir entre uso y abuso de la historia de la memoria. Es un problema sin gran posibilidad de resolución, a menos que haya un vencedor. En Alemania el nazismo perdió completamente, por eso los vencedores, y después las fuerzas democráticas alemanas, han podido imponer una versión, yo creo, mucho más correcta que la historia del nazismo. Pero cuando no hay vencedor, cuando mi monumento a un héroe es tu monumento a un monstruo, ¿qué hacer en el caso de Charlottesville? Estoy de acuerdo contigo sobre Trump y sobre las motivaciones de los manifestantes *outrigh twhite nationalist* y todo eso. Pero el error fue que después de la victoria del norte, porque en un sentido el norte ganó la guerra y el estado confederado ganó la paz, se consideró mejor destruir los monumentos u olvidarlos. En Irlanda se habla mucho del olvido en este contexto. Tal vez en Estados Unidos hubiera sido mucho mejor la destrucción de monumentos hechos al estado confederado.

CT: Una pregunta chiquitita ya que tocó este punto. Chile es un país más bien desmemoriado en general, nos ha costado mucho construir la memoria, llegó tarde y aquí estamos hablando de la memoria de la dictadura, porque en la historia para atrás hay muchos episodios sobre los cuales no se construyó memoria. Acabas de citar la guerra del Pacífico. En Chile no hay memoria sobre la guerra civil que hubo en esos mismos años, nadie se acuerda de eso, pero las huellas de la guerra civil en la sociedad chilena son grandes, pero no existe esa historia. Y ni hablar de la memoria que no hemos logrado construir sobre cómo fue la «pacificación de la Araucanía», que fue la guerra de sometimiento de los mapuches, pero se instaló eso y nunca más se volvió como sociedad a mirar de otra manera. Este debate existe, pero es todavía un debate especializado de grupos muy pequeños y podría mencionar muchas cosas, podría mencionar que nunca se construyó una memoria realmente colectiva sobre las muchas matanzas que en Chile se hicieron en democracia, porque como ha sido necesario valorar la republica pre-Pinochet como una época de oro de la democracia chilena, entonces los errores de esa época de oro también están un poquito desaparecidos. Chile peca de poca memoria. Últimamente ha vuelto a salir al debate –y de todo lo que hemos hablado aquí creo que es el único caso en que la memoria es una amenaza en Chile– la posibilidad de hacer una ley que sancione penalmente el negacionismo, esto es, que vaya presa la gente que niegue a los muertos de la dictadura, no del Holocausto ni de la guerra de la Araucanía, sino solo de la dictadura, y quiero preguntarle a David qué piensa de estas leyes que sancionan penalmente el negacionismo, que sancionan a la gente que niega los hechos históricos que están reconocidos en uno u otro caso.

DR: Yo me opongo a esas leyes, porque creo que convierte el negacionismo en martirio y para mí el gran problema es de las leyes. No conozco el caso chileno, pero enseño en Francia unos meses por año y he crecido un poco ahí y conozco un poco el país, y ellos tienen leyes sobre el SHOA, el genocidio armenio, hay otras y van a seguir porque la clase política está a favor de más leyes, más interdicciones para el negacionismo. Entiendo bien la motivación pero creo que es un error.

RR: David, cuando estaban hablando del monumento a Robert E. Lee, me acordé que hace un año fueron noticia, precisamente en Sudáfrica, las manifestaciones de estudiantes universitarios en contra de las estatuas de Rhodes, un empresario colonizador que fundó lo que ahora es Zimbabue y fue justamente su dinero el que dio apertura a estas universidades. Muchas veces ese dinero es el que financia los estudios de los estudiantes que se rebelan contra esa estatua porque, en el fondo, en esa estatua está la memoria del colonialismo, la memoria de la opresión de los negros, la memoria de borrar sus lenguas, su

cultura. No darles la posibilidad de que su cultura desde su origen y no desde la imitación de Occidente sea capaz de producir conocimiento. Entonces ahí hay dos memorias en conflicto. Me pregunto si lo correcto sería, en ese caso, generar una política de olvido activo cuando en el fondo hay una negociación entre dos memorias que disputan su espacio en la historia.

DR: Para mí es un asunto político, la sociedad tiene su debate sobre cambiar el nombre de Rhodes University o John Calhoun College, terrorista de la esclavitud como cosa positiva. Yale University ha debido cambiar el nombre a una de sus secciones bautizadas en 1830. Creo que hay que tener el debate político necesario y que la sociedad decida. Yo apoyo en términos políticos, paso dos meses al año en África del Sur, conozco bien el país, yo estoy con los estudiantes en este caso y no veo en principio el problema. Por ejemplo, había calles Stalin o Hitler en Rusia y en Alemania, después de la caída de Stalin y de la muerte de Hitler, han cambiado los nombres y me parece bien, pero depende del nombre. Hay nombres menos nefastos y en estos casos la sociedad debe debatir y decidir. Solo en un contexto yo podría imaginar no cambiar los nombres, que es cuando hay peligro de muerte o la posibilidad de una nueva guerra. En este caso tienes que elegir entre la paz y la justicia a la historia, a las víctimas, etc. En España, han cambiado finalmente los últimos nombres que hacían elogio del fascismo, como la avenida de la División Azul, es decir, la división española que luchó con los nazis. Y creo que hay personas opuestas a esta decisión, pero finalmente es el reflejo de la gran mayoría de la sociedad española y no veo en estos términos el problema. No van a dejar aquí algo como eso, no sé si hay aquí una avenida Pinochet, me imagino que no.

Djament

En la zona indómita

Presentación de Romina Pistacchio

En 2001 se cruzan en una disonante coincidencia dos eventos, uno personal y uno histórico lamentable –que se hubiese preferido no vivir–. Ese mismo año se daba por inaugurada mi independencia económica y allende los Andes nuestros vecinos argentinos sufrían las nefastas consecuencias de una de las crisis económicas más agudas de su historia.

Estos dos sucesos admitirían la posibilidad de que una neófita profesora de secundaria iniciara una doméstica tradición que se convertiría en un dulce ritual otoñal, cuyo principal objetivo era evadir la condena del funesto impuesto local al libro.

Gracias a esos viajes anuales no solo conocí una ciudad que hasta entonces se me había mapeado y dibujado en la mente a través de los textos, sino también a sus habitantes que, así como en los libros, se me presentaban y enseñaban, aun desde la desidia y el hartazgo, como lo que son: guerreros incansables en la lucha de trabajar por lo que creen.

Gracias a Buenos Aires y sus trabajadores culturales pude armarme de una incipiente biblioteca, sobre todo de teoría y de revistas. Pude conocer a sus profesores, a algunos intelectuales y a los transeúntes siempre dispuestos a dejarlo todo para acompañarte a un buen café y una ardua conversa. En esos viajes otoñales de abril, en los que nos aprovechábamos de las dádivas perversas de las fiestas religiosas, nos pusimos al día en la nueva ola de la generación de cineastas independientes y en las novedades literarias de la FILBA, donde vimos y escuchamos por

primera y última vez a Paul Auster.

Y es que el *flanerie* de Buenos Aires se pega. Nos hizo llegar del brazo del entrañable y agudo Elio hasta los fondos de Morón para escuchar a Motosierra. Y otra de las porfiadas noches de andar sin rumbo nos condujo a esa pequeña sala de cine donde estrenaban el desolador *Memoria del saqueo,* cuyo epílogo, ante nuestras caras descoyuntadas, hizo levantarse a la audiencia que increpaba y gritaba a la pantalla con lágrimas y escupitajos. Era el desahogo frente al vil despojo perpetrado por los supuestos garantes de la nación.

Volvimos varias veces a Buenos Aires, pero la última, hace ya varios años, fue la primera en la que volví sola y a quedarme en Palermo. El de 2010 fue también un viaje generado en el cruce de las disonancias, apurado por un entierro que no debió haber sido y en solitario, pues no quería perder el privilegio de la segunda entrevista que había pactado con Beatriz Sarlo, no sin algunos percances de organización.

En ese último viaje, envuelta en cierta melancolía y apremiada por un áspero proceso de escritura, me decidí a recorrer las calles de un barrio que en visitas anteriores no había conocido del todo, y de una ciudad a la que no había vuelto en seis años. El barrio me mostró otro Buenos Aires que abría las puertas a nuevos proyectos de jóvenes porteños. Pequeñas tiendas de diseño local, restaurantes, cafés, disquerías, mezcladas o incrustadas en cuadras donde viejos árboles abrazaban con su sombra casas de fachada continua, que desviaban mi recuerdo al viejo barrio Yungay de mi niñez. Me sentía un poco en casa. Fijando la mirada en los muros infinitos, inserta en una caminata sin destino, encontré una casa. Conocí a Leonora, primero que nada, por su domicilio, un domicilio político o su potente trinchera.

La casa anunciaba un nombre que parecía medio verso de una preciosa y rutilante poesía. Me quedé delante de su frente y miré por la puerta hacia adentro. Una librería. Una delicia. No me apuraba ni un solo compromiso, ni un solo viaje al aeropuerto, ya había hecho mi entrevista. Todo era sí: pasa, piérdete, busca, lee. Y esa nueva librería, de la cual no había tenido noticia, decía precisamente eso al ir hundiéndome en el umbral de su sabrosa bienvenida. Sus muros empapelados en libros sin duda no quebraron la promesa. Primero una vuelta de exploración, mirando sin mirar, reconociendo de allí a acá un nombre que no esperaba encontrar, un título que pensaba perdido, un lomo de libro cuyo color me hacía salivar. Era Eterna Cadencia, la librería de Leonora, un espacio que ella junto a sus compañeros había gestado para provocar.

Desde ese domicilio surgió la matriz productiva y reproductiva. Una residencia donde se encuentran y dialogan transeúntes y lectores curiosos con nuevos y viejos textos, gracias a la faena fina de una trabajadora que cree que su tarea en el terreno de la cultura es intervenirla.

Y eso es lo que ha hecho Leonora Djament y es por eso que la conozco y se las presento. Ella, trabajadora cultural, es una obrera que no solamente abre un espacio a la lectura con su librería, no solamente amplía la zona indómita de las nuevas voces y escrituras, sino que con cada labor que realiza nos convence de que vale la pena nuestro trabajo y que es posible provocar profundas y reales transformaciones.

Nos lo muestra con resultados y por supuesto con una trayectoria nada ajena entre nosotros. Porque Leonora Djament también estudió licenciatura en literatura, también ha tenido que publicar artículos (lo hace sobre teoría y crítica literaria), también ha ido y leído en congresos nacionales e internacionales, y ha escrito un libro que –y esto no me parece casual– habla de los intelectuales y entre ellos de uno subversivo: H. A. Murena, defensor del pensamiento crítico, que según sus propias palabras «no reflexionaba sobre objetos previamente construidos, sino que se preguntaba por los términos en los cuales un saber era posible». Leonora también es profesora y hace clases de teoría y análisis literario en la UBA y, paralelamente, se ha convertido en una de las editoras independientes que ha desafiado la transnacional y el *mainstream* bajo la fuerte convicción de que su trabajo, esta labor editorial, compromete un modo de intervención en la sociedad en la que se habita. Acaso esto también lo cree –como enfatiza en sus entrevistas– respecto del catálogo y de la selección literaria

y ensayística que junto a su comunidad editorial realiza, pero también –como podemos certificar en los avatares de su recorrido– de todas las tareas que comete.

Como vemos, la librería y editorial que Leonora ha colaborado a gestar junto a su comunidad no es solo –pero lo es también– un precioso edificio emplazado en un barrio que se transforma, sino que es –pienso– un espacio de movilización. Los recovecos y rincones que se descubren en la casa remedan las estrategias y aparatos que este proyecto utiliza para precisamente intervenir el espacio social. Nada ha sido olvidado, nada sobra, nada es exceso sino contribución y gesto político: libros y libros, libros que recogen lo nuevo y reivindican los olvidados que es necesario volver a leer; poesía, ensayo, narrativa y géneros cruzados. Un blog en permanente actualización atiborrado de entrevistas, noticias, invitaciones a eventos, puestas al día; redes sociales activas e interesantes, circulación. Todos los flancos cubiertos como si se tratara de la única guerra que vale la pena dar y ganar.

En sus palabras, las que he podido conocer y escuchar, adivino sus lecturas y las comparto, y no puedo sino reconocer y corresponderle esa convicción de que nuestro lugar como profesores, editores, investigadores y escritores es precisamente la de intervenir en la sociedad en que vivimos y hacer dialogar las voces que en ella se cruzan, atraviesan y encuentran.

Esta mañana oiremos a Leonora Djament que compartirá con nosotros precisamente sus reflexiones acerca de la idea de *proyecto.* De *proyecto,* repito y subrayo, porque cada uno de ellos siempre guarda bajo el abrigo una esperanza; porque el proyecto quiere grabarse, quiere registrarse a través de la voz y la letra de la persona o las personas que lo levantan, y siempre define aquello que pensamos como un nuevo ciclo. Los invito entonces a escuchar en esta Cátedra Abierta en homenaje a Bolaño –por cierto, un «esperanzado» encubierto– la conferencia «Nuestro principio de esperanza. Ensayo y mesianismo a principios de siglo».

Nuestro principio de esperanza. Ensayo y mesianismo a comienzos de siglo

Leonora Djament

Esperanza

«Hay razones para el pesimismo»[1], sostenía Georges Didi-Huberman hace unos pocos años. Pero, claro, siempre hay razones para el pesimismo y el siglo xx no ha hecho más que confirmárnoslo. Sin embargo, no es lo mismo pronunciar estas palabras en la década del 20 o incluso en la década del 60, cuando aún había la creencia en un arte crítico, un arte negativo, un arte que tuviera algún poder emancipador, revolucionario, subversivo como para transformar el mundo, despertar interrogantes, visibilizar sujetos y objetos o tan solo –o nada más y nada menos– ser la piedra en el zapato que no nos permita nunca aceptar cómodamente o de forma resignada la situación en la que vivimos. («La paja en tu ojo es la mejor lente de aumento», decía Adorno en *Mínima moralia*[2]). Las vanguardias estéticas de la mano de la praxis política parecían ser las locomotoras de la historia, parte de la revolución o, cuando menos, las herramientas para la denuncia efectiva. La modernidad había esculpido los siglos xix y xx con la esperanza como cincel.

Desde la década del 70 y 80, en cambio, se produce en estos ferrocarriles modernos un desacoplamiento entre la idea de vanguardia estética y la acción política. Así, desde fines del siglo xx, producto de las derrotas de los socialismos europeos, del avance neoliberal en el mundo, de las teorías del fin de la historia, el arte deja de pensarse como liberador y la idea de una vanguardia estética y política se vuelve puro recuerdo. El marxismo, incluso, por esos años empieza a cuestionarse la posibilidad de cualquier horizonte revolucionario[3] (subrayo «horizonte») y alternativamente corre el riesgo de tirar todo por la borda: su teoría (por ineficaz para entender la situación actual del capitalismo) y la praxis (por las derrotas acumuladas en el siglo).

Ahora bien, Didi-Huberman, ya empezado el siglo xxi, elige no sostener el pesimismo –pese a que «hay razones»– y, en cambio, propone «repensar nuestro principio de esperanza»[4]. Así es como, siguiendo a Didi-Huberman (que seguramente sigue a Ernst Bloch), empecé hace un tiempo a rastrear ese principio de esperanza –o su falta– en algunos teóricos y críticos para repensar la relación entre teorías del arte pasadas y presentes, y un concepto tan poco formal o académico, si me permiten, como el de «esperanza». Me interesa observar cómo algunos ensayistas han modulado una relación particular entre sus teorías y cierta idea de futuro. También, pensar de qué modo toda teoría –lo manifieste o no– posee una concepción específica sobre el futuro, sobre la temporalidad de la crítica y del arte, sobre la posibilidad de imaginar –y por lo tanto hacer– un mundo distinto.

Podríamos decir que hay dos modos básicos de esa relación entre teorías de la literatura y el modo de imaginar un futuro. Hay teorías que son absolutamente optimistas: confían plenamente en lo que el arte y la literatura pueden. Brecht, Sartre, Lukács, por ejemplo, fueron teóricos y/o artistas que creyeron en el poder del arte para denunciar un mundo totalitario, para emancipar conciencias y dejar asentadas las bases para una sociedad mejor. Voluntaristas, confiados, afirmativos, sus teorías creían en un vínculo positivo entre la literatura y un accionar político sobre la praxis cotidiana.

Por otro lado, hay teóricos pesimistas: aquellos que creen que la situación en la que viven es

1 Didi Huberman, Georges: *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2012, p. 36.

2 Adorno, Theodor: *Mínima moralia*, Madrid, 1998, p. 47.

3 Palti, Elías: *Verdades y saberes del marxismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

4 Didi Huberman, Georges: *Supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., p. 46.

apocalíptica y ya no queda nada por hacer. Perry Anderson, por ejemplo, en los años ochenta descree del marxismo como praxis revolucionaria y declara de alguna manera su derrota final. Agamben, por poner otro ejemplo en un sentido muy diferente, es un pensador que por momentos se vuelve catastrófico y declara el fin rotundo de la experiencia en el presente.

Ahora bien, sea que se trate de intelectuales optimistas o pesimistas, hay o hubo para ellos confianza en el arte, en la literatura, en la crítica, y lo que hay al final del camino es un «gran horizonte» por el que vendrá la revolución o el apocalipsis final (y en cualquiera de los dos casos no deja ser una escatología, una teoría sobre el final de los tiempos).

Sin embargo, podríamos postular una tercera posición que me gustaría indagar hoy con ustedes. Hay algunos teóricos y críticos que descartaron de cuajo el optimismo y la esperanza plena porque estos son propios de cierto progresismo positivista y burgués que, pese a las buenas intenciones, en definitiva es deudor de un pensamiento teleológico, continuista de la historia, que anuda tecnología a progreso, progreso a desarrollo y desarrollo a libertad. Muy por el contrario, estos teóricos sobre los que quiero trabajar no tuvieron una esperanza plena sino una esperanza escéptica. O al revés: se trata de pensadores que fueron o son pesimistas pero, sin embargo, confiaron en el pesimismo: tuvieron esperanzas en ese pesimismo. Porque para ellos es gracias a ese pesimismo agujereado y a partir del mismo como se puede pensar algún tipo de liberación. Recordemos que Walter Benjamin pedía hacer de la «organización del pesimismo» la consigna del día[5]. Benjamin sostenía:

> Pesimismo en toda línea. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza (…) Y solo confianza ilimitada en la I.G. Farben y en el perfeccionamiento pacífico de las fuerzas aéreas[6].

La confianza ilimitada nos dejó en este lugar donde estamos hoy. Se trata ahora de practicar algo bien distinto y encontrar en la falta de esperanza y desde otra temporalidad la potencia para actuar.

Walter Benjamin pero también Adorno, Scholem tal vez, Didi-Huberman, Derrida, son algunos de los teóricos en los que estoy pensando. Ellos trabajaron a partir del pesimismo pero ese pesimismo funciona en sus textos como el antídoto contra las grandes ideas mesiánicas, contra los grandes relatos liberadores, contra todo proyecto teleológico afirmativo. En cambio, estos intelectuales trabajaron a partir de la creencia en un mesianismo débil (una «débil fuerza mesiánica», decía Benjamin en las *Tesis de filosofía de la historia*): no se trata de imaginar el gran horizonte triunfante del final, no hay nada teleológico o trascendente en estas posturas, sino que ahora, en cualquier momento, tal vez, sin muchas ilusiones, pueda suceder algo que interrumpa el curso de la historia. («Quizás» –decía Derrida– «hay que decir siempre quizás para la justicia».[7]) Y es que si hay alguna mínima esperanza, en el caso de Benjamin, por ejemplo, no está puesta en el futuro sino en el pasado trunco, todavía no redimido. Y si es posible redimir ese pasado será con una fuerza débil: como apuntó Pablo Oyarzún, habría una fuerza «fuerte» que ejerce dominio desde el presente sobre el pasado y crea tradición, continuidad. Pero Benjamin no propone una «fuerza fuerte». Por el contrario, propone una «fuerza débil». Ese es el secreto. Siguiendo a Oyarzún: es débil porque no impone, no ordena el pasado a su antojo para justificar el presente, pero a la vez es fuerza porque resiste a la fuerza fuerte[8].

Es esta débil fuerza mesiánica, entonces, la que debe redimir el pasado. Redimir el pasado es salvarlo, como decíamos, de la tradición: denunciar los modos de transmisión de la tradición, siempre en manos de los vencedores como herramientas de dominio y continuidad. Por eso Walter Benjamin insistía en que salvación es mostrar la *discontinuidad* de la historia, de las cosas: «¿De qué son salvados los fenómenos?», se preguntaba. Y respondía: «(…) de la catástrofe a que los aboca (…) la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, "honrándolos como herencia". Quedan salvados mostrando en ellos la dicontinuidad»[9].

Un mesianismo débil, decíamos, era lo que

5 Benjamin, Walter: «El surrealismo», en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998, p. 59.

6 *Ibidem*, pág 60.

7 Derrida: *Fuerza de Ley*, Madrid, Tecnos, 2010, pág 57.

8 Oyarzún, Pablo: *Prólogo a La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

9 Benjamin, Walter: *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2007, p. 475.

proponían estos pensadores que confiaban en el pesimismo o que tenían una esperanza escéptica. Didi-Huberman diferencia un mesianismo intermitente, fugaz, del gran mesianismo triunfal de salvación: «Así, pues, es muy diferente pensar en la escapatoria mesiánica como imagen (ante la cual no podremos por mucho tiempo hacernos ilusiones, porque desaparecerá *pronto*) o como horizonte (que llama a una creencia unilateral, orientada, sostenida por el pensamiento de un más allá permanente, aunque sea a la espera de su futuro *siempre*)»[10]. Imagen versus horizonte, intermitencia versus permanencia: toda la potencia del arte (y de la política) se juega en estas oposiciones para Didi-Huberman. Cómo trabajar a partir de «imágenes reminiscentes» –como las imágenes dialécticas de Benjamin– que, volviéndose discontinuas respecto de sus contextos de origen, adquieren todo su potencial, liberando nuevas formas. «En nuestra manera de imaginar –sostiene Didi-Huberman– yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir». Por eso, podemos decir que repensar nuestro principio de esperanza significa también revisar los modos de encuentro entre pasado y presente, y también la manera de pensar el futuro.

Nada más alejado, entonces, que los grandes horizontes sobre los que se recuestan o hacia los que miran las teorías confiadas en el futuro progresivo, sea en su variante optimista o apocalíptica. Hay que desconfiar de esos grandes horizontes porque, como sostiene Jacques Derrida, «[u]na de las razones por las que guardo aquí una reserva con respecto a todos los horizontes, por ejemplo con respecto a la idea reguladora kantiana o a la venida mesiánica, al menos en su interpretación convencional, es el hecho de que son precisamente horizontes. Como indica su nombre en griego, un horizonte es a la vez la apertura y el límite de la apertura que define ya sea un progreso infinito, ya sea una espera»[11]. Contra toda concepción de la historia teleológica, programable, pero también contra toda espera, sin acto. Porque para Derrida, la justicia –que tal vez sea el nombre que utiliza para nombrar la esperanza– no espera sino que «desgarra (…) el tiempo»[12]: la justicia no forma parte de una temporalidad continua, calculable, medible, razonable en términos de causas y consecuencias (como sí lo haría el derecho) sino que está marcada por la interrupción de toda deliberación, de toda regla. (¿Cómo podríamos ser justos o equitativos si solo seguimos leyes y cálculos que nos preceden y por lo tanto invalidan nuestra libertad de decisión?) Lo mesiánico en Derrida se transforma así en una «mesianicidad sin mesianismo»[13], como él mismo la denomina. La justicia y la mesianicidad que le interesan a Derrida tienen que ver con una fuerza incalculable, con la aparición de un acontecimiento singular imprevisto y no con una llegada esperada y esperable a un horizonte final. Así funciona también la literatura, por supuesto: como la posibilidad de «una especie de juricidad subversiva»[14] absolutamente singular.

Decía recién que me interesaba revisar e interrogar una categoría tan poco materialista a primera vista como es el concepto de esperanza. Pero más interesante todavía es observar, como acabamos de ver, el modo en que esta idea de esperanza escéptica, deshilachada, esta confianza en el pesimismo, con su correspondiente concepción sobre el futuro, es acompañada por cierto tipo de mesianismo que envuelve la mirada crítica sobre la literatura y el arte. En ese sentido, más allá de las categorías materialistas, marxistas, posestructuralistas que el crítico (Derrida, Didi-Huberman, Benjamin) decida utilizar, es curioso que la metáfora de la crítica y el arte como mesiánicas e incluso como redentoras aparezcan con cierta insistencia: el arte y la crítica como lugares de salvación. Artefactos estéticos, imágenes, ensayos que creen que hay elementos que deben y pueden ser salvados, pueden ser arrancados de una historia de opresión y puestos en otra serie o constelación que libere sus potencialidades. Creen que hay posibilidades que quedaron truncas en la historia y, sin embargo, todavía puede haber una oportunidad para ellas si se las sabe leer, mirar, encontrar en el presente.

Está claro que estas teorías no tienen necesariamente una concepción mística o religiosa del mundo. Pero aun así, como veíamos, estos textos convocan un pensamiento mesiánico o teológico. Y, por eso, me interesa leer el mesianismo

10 Didi-Huberman, Georges: *Supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., p. 67.

11 Derrida, Jacques: *Fuerza de ley*, op. cit., p. 57.

12 *Ibidem*.

13 Derrida, Jacques: *Fe y saber*, Buenos Aires, De la Flor, 2006, p. 60.

14 Derrida, Jacques: «Ante la ley», en *La filosofía como institución*, Barcelona, Gedisa, 1984, pp. 128 y 129.

judío en estos textos como operación crítica, como herramienta de lectura.

Mesianismo herético

Pero ¿a qué me refiero cuando digo «mesianismo judío»? Brevemente, estoy pensando en la corriente de pensamiento de tradición judía (o greco-judía, si incluimos a Pablo de Tarso, siguiendo la lectura de Giorgio Agamben[15]), que tiene uno de sus puntos más complejos e interesantes en los movimientos heréticos de mediados del siglo XVII, encabezados por Sabatai Sevi.[16] Siguiendo a Gershom Scholem (uno de los precursores en rastrear y remontar esta versión mesiánica a veces herética o anárquica que había sido olvidado o silenciada por las corrientes más doctrinarias o iluministas), me interesa señalar como herramientas de lectura especialmente tres aspectos de este mesianismo que para simplificar voy a llamar herético en oposición al pensamiento judío tradicional.

La primera característica es una concepción específica sobre la sucesión del tiempo. No se trata de la concepción teleológica, cronológica, progresiva, lineal que dominó prácticamente toda la cultura occidental, sino de una que trabaja por saltos, a partir de lo intempestivo, a partir de superposiciones entre pasado y presente. Por eso sostiene Scholem que:

> el mesianismo judío es en sus orígenes y por su naturaleza […] una teoría de la catástrofe. Esta teoría enfatiza el elemento revolucionario, cataclísmico en la transición entre el presente histórico y el futuro mesiánico.[17]

Entre el presente y el futuro, entonces, hay para este pensamiento una brecha insalvable sin ningún tipo de continuidad, que permite pensar en la posibilidad y necesidad de un nuevo tiempo, el tiempo de la redención. Por eso Scholem desecha las filosofías de la historia que pretenden unir presente y futuro a partir de las categorías de progreso o evolución que explicarían y justificarían el presente. En la primera mitad del siglo XX, era importante sostener esta posición por parte de Scholem para oponerse al judaísmo racional de Hermann Cohen, por ejemplo, que creía fervorosamente en el progreso continuo y la posible «evolución» de la sociedad. Scholem, en cambio, aunó mesianismo y romanticismo, anarquismo y religión, de un modo sumamente productivo para los pensadores que vendrían después. En este sentido, podríamos decir que si fue necesario el resurgimiento del pensamiento de Nietzsche, por ejemplo, a partir de la segunda mitad del siglo XX para sostener una teoría opuesta al hegelianismo e historicismo dominantes, con su teleología y su dialéctica, adoptada incluso por los movimientos revolucionarios del siglo, entonces es el mesianismo judío libertario, con influencia de los movimientos heréticos, el que posibilita un pensamiento no teleológico, en contra de una filosofía del progreso en las primeras décadas de siglo XX.

En segundo lugar, este mesianismo herético al que me refiero, sobre todo en la versión de la cábala luriánica del siglo XVI[18], cree que hay un trabajo activo por parte del sujeto para lograr la redención. No se trata de ningún voluntarismo, pero tampoco de una pasiva espera en donde la salvación llegaría sola, como creía el pensamiento tradicional respecto de la llegada del Mesías. En cambio, para este mesianismo, la redención empieza por el trabajo activo por parte del pueblo, dejándole incluso un lugar secundario al Mesías.

El tercer aspecto que me interesa resaltar de este mesianismo es la propuesta de una relación diferente con la ley. Como señala Scholem, el pensamiento judío clásico, siguiendo las enseñanzas de la Torá, no involucraba contradecir la ley y mucho menos subvertir las reglas como sí lo propuso, por ejemplo, el movimiento sabateísta del siglo XVII. Sabatai Sevi proponía, paradójicamente, la violación de la Torá como parte del cumplimiento de la Torá. Además, sostenía que en el tiempo mesiánico, la Torá sería suprimida y reemplazada por una nueva Torá. En ese sentido, Agamben sostiene que el mesianismo (todo mesianismo para él) es fundamentalmente una crisis y una transformación radical de la ley.

Adorno

Ahora bien, me gustaría que nos detengamos en los textos de un filósofo como Theodor Adorno donde, a primera vista, redención y mesianismo

15 Cfr. Agamben, Giorgio: *El tiempo que resta*, Madrid, Trotta, 2006.

16 Además de la extensa bibliografía al respecto, cfr. Scholem, Gershom: *Mesianismo y nihilismo*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.

17 Citado en Löwy, Michael: «Messianism in the Early Work of Gershom Scholem», *New German Critique*. N° 83. Spring-summer, 2001, p. 190.

18 Cfr. Jacobson, Eric: *Metaphysics of the profane*, NY, Columbia University Press, 2003.

parecieran temas completamente ajenos a su pensamiento. Quisiera poder mostrar, sin embargo, cómo estos conceptos están en el centro de su teoría, tal vez un poco ocultos, como lo estaba la teología en la mesa de ajedrez del materialismo histórico, según lo describía Walter Benjamin en las *Tesis de filosofía de la historia*. Es interesante porque solemos recordar con más facilidad las críticas de Adorno hacia Benjamin por su proximidad a la teología y recordamos menos el impacto decisivo que tuvieron sobre Adorno tanto el libro sobre el drama barroco alemán (y su concepción de alegoría, ruina y salvación) como las *Tesis de filosofía de la historia,* donde Benjamin abiertamente sostiene un mesianismo revolucionario. No hay que olvidar tampoco que la reacción de Adorno luego de leer el artículo sobre Kafka de Benjamin[19] –en el que este desarrolla una lectura mística del escritor checo– es inmediatamente laudatoria: «Nuestra compatibilidad en el centro filosófico nunca se me hizo tan clara como en este trabajo»[20], le dice Adorno dos veces, con idénticas palabras, en sucesivas cartas que le envía tras la lectura del texto.

Podríamos acordar más o menos fácilmente que la teoría adorniana no es mesiánica[21] en el sentido tradicional, ni piensa en grandes horizontes por los que habría que trabajar y direccionar el arte y la crítica. Y esto, básicamente, porque Adorno no tiene esperanzas. Para pensar en grandes horizontes, habíamos dicho, de una u otra forma hay que tener o haber tenido esperanzas, hay que creer que algo del orden del mundo puede ser cambiado, hay que tener confianza, fe, convicción, deseo, voluntad o cualquiera de las categorías que se han creado para dar cuenta de esta posibilidad. En los textos adornianos este punto está, por lo general, escamoteado (y digo «por lo general» porque en breve volveré sobre este aspecto con otra propuesta). Su dialéctica, lo sabemos, es negativa y no avanza en un tercer paso positivo, afirmativo, que pueda trocarse en programa revolucionario. O mejor, podríamos decir, su programa revolucionario *es,* concretamente, la dialéctica negativa. Pero entonces, vale la pena indagar un poco más en este aspecto que, en realidad, caracteriza la teoría adorniana: podríamos decir que en esta teoría hay posibilidad de redención pese a la falta de horizonte mesiánico; hay redención sin mesianismo. Y es importante resaltar este punto para contrarrestar la típica imagen pesimista de Adorno. No basta con describir a Adorno como un escéptico, un nihilista, porque su dialéctica negativa se propone como un ejercicio permanente de redención del mundo, de desencantamiento de la segunda naturaleza, de los conceptos naturalizados y, al mismo tiempo, liberación de las potencialidades de los objetos para imaginar una posible salvación de la vida dañada. En el artículo que el propio Adorno escribe finalmente sobre Kafka en 1955, insiste: lo que propone la obra kafkiana, de algún modo, «es un esfuerzo sin esperanza». Y eso es lo que hay que indagar: en qué consiste ese esfuerzo que hay que realizar, que Adorno asume casi como un mandato, aunque no haya esperanzas.

Son muy pocas, tal vez se puedan contar con los dedos de una sola mano, las veces que Adorno habla explícitamente sobre la redención. Dos de esas oportunidades, las más extensas, ocurren en una carta a Benjamin de diciembre de 1934 reflexionando justamente sobre Kafka[22] y, de un modo todavía más desarrollado, al final de su libro *Mínima moralia*. Permítanme leerles estas dos menciones.

En la carta de 1934, Adorno comenta que desde hace muchos años reflexiona sobre Kafka como:

> una fotografía de la vida terrenal desde la perspectiva de la vida redimida de la que no se ve nada más que una punta del paño negro, mientras que el enfoque espantosamente desplazado de la imagen no es otro que el de la cámara misma puesta en oblicuo[23].

La segunda cita, en *Mínima moralia*, dice:

> El único modo que aún le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación es intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención. El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención:

19 Benjamin, Walter: «Franz Kafka, en el décimo aniversario de su muerte» en *Sobre Kafka*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

20 *Ibidem*, p. 131.

21 Una lectura diferente del mesianismo en Adorno puede leerse en Schwarzböck, Silvia: *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

22 Estas ideas se repiten más o menos textualmente en su artículo sobre Kafka.

23 Benjamin, Walter: «Franz Kafka, en el décimo aniversario de su muerte», *op. cit.*, p. 131.

> todo lo demás se agota en reconstrucciones y se reduce a mera técnica. Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situarse en tales perspectivas sin arbitrariedad ni violencia, desde el contacto con los objetos, solo le es dado al pensamiento[24].

Vemos, de este modo, cómo para Adorno la redención no es la salvación efectiva, la llegada de un paraíso prometido, sino que es un punto de vista, una perspectiva. Es la luz[25] que permite ver la vida alienada, la opresión, la sujeción, el dominio. No es una luz que salva milagrosamente, que redime por la sola creencia en ella o por su sola aparición, tampoco muestra el paraíso o una vida redimida: no muestra nada, solo –tan solo– posibilita ver aquello que no siempre vemos: una vida de opresión, una vida dañada por el capitalismo. La luz redentora no muestra el paraíso prometido, entonces, sino el infierno en el que vivimos. Nos muestra el mundo, como leíamos recién, «trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros». El punto de vista de la redención, pues, funciona más como mediación que como contenido mismo porque, como decía Adorno, se trata de un enfoque que está «espantosamente desplazado» porque la «cámara misma [está] puesta en oblicuo». Es necesario ese leve corrimiento, ese sutil desfase, para poder hacer verdaderamente foco. La luz redentora funcionaría como un ligero extrañamiento sobre nuestra vida cotidiana. Y como esta teología adorniana lo que muestra es el infierno y no el paraíso, es una teología «inversa»[26], como él mismo la llama: no enseña un futuro efectivamente redimido, no es teleológica, no nos muestra un más allá, no nos muestra ninguna trascendencia, sino que nos muestra lo opuesto del paraíso, el horror del presente en el que vivimos.

Esta teología inversa funciona también, en algún sentido, como el Ángel de la historia de Benjamin que mira hacia atrás: no mira al futuro como las habituales concepciones escatológicas de la salvación, sino que está de espaldas a él y, sin nostalgia, mira hacia atrás porque solo le incumben los escombros del pasado y el presente. La luz de la redención en Adorno viene del futuro, o de algún sitio, y solo sirve para iluminar el presente y el pasado, el presente en relación con el pasado, el pasado superpuesto, acoplado, montado sobre el presente. (Como esa «débil fuerza mesiánica» de la que hablábamos anteriormente.) En ese sentido, la teología inversa adorniana no puede leerse sino en sintonía con la noción de alegoría de Benjamin. La teología inversa, la alegoría, lo que hace es leer en las ruinas, en los escombros, la historia de los vencidos, la historia como catástrofe permanente, la no eternidad de la naturaleza. Por eso Benjamin decía en el *Fragmento teológico político*: «La naturaleza es mesiánica por su caducidad eterna y total»; que sea histórica, que pueda perecer y modificarse significa que las cosas pueden ser de otra manera, que las cosas pueden ser redimidas. La caducidad es la buena nueva. Hay esperanzas en la falta de esperanzas.[27]

Esta teología inversa a la que también podríamos llamar, retomando las metáforas fotográficas, teología en negativo, postula finalmente una clara negatividad, una teología negativa en un sentido adorniano: al ser negativa, al mostrar lo contrario, lo otro, denuncia lo mismo y señala lo distinto, liberando simultáneamente posibilidades. Por eso, también, esta teología negativa adorniana lee ruinas desde la crítica, trabaja con restos desde el arte. Adorno apunta que Kafka producía arte tomando como material único la basura de la realidad. Kafka no esboza directamente la imagen de la sociedad naciente (…) sino que la monta con productos de desecho separados de la sociedad muriente por lo nuevo que se forma. En vez de sanar la neurosis, Kafka busca en ella misma la *fuerza salvadora*, que es la del conocimiento: las heridas que la sociedad infiere al individuo son leídas por este como cifras de la no verdad social, como negativo de la verdad[28] (resaltado mío).

24 Adorno, Theodor: *Mínima moralia*, op. cit., p. 250.

25 Es interesante cómo las imágenes iluministas conviven con la crítica a la Ilustración.

26 Benjamin, Walter: «Franz Kafka, en el décimo aniversario de su muerte», *op. cit.*, p. 132.

27 Esta concepción de la historia, compartida por Benjamin y Adorno, les sirve para romper con la concepción socialdemócrata pero también marxista economicista del progreso continuo hacia un futuro mejor, basadas en la dialéctica hegeliana que las sustenta. Por eso, un pensamiento que trabaje a través de rupturas y discontinuidades es el único que puede desnaturalizar las ideas de progreso o evolución, pero también las concepciones mesiánicas escatológicas tradicionales, como señalábamos al comienzo, y oponerles un pensamiento de la catástrofe, de la interrupción.

28 Adorno, Theodor: *Crítica cultural y social*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 161.

Es con los desechos, a partir de los restos –concepto además muy caro al mesianismo judío– que se puede construir algo, porque esos escombros muestran de manera inversa la verdad de la opresión, la verdad de la alienación. Y, en ese sentido, Kafka le resulta a Adorno ejemplar: sus textos valen porque son una máquina rota, descompuesta, «su potencia es potencia de descomposición», decía. Ahora bien, hay que trabajar con estos desechos en tanto desechos porque en Adorno nunca se trata de reparar, de conciliar (eso sería proponer un arte falso); es necesario trabajar con estos fragmentos porque son el lugar donde sí es posible algún tipo de redención, algún tipo de «fuerza salvadora», de «promesa»:

> Esa promesa se enlaza con la salvación de las cosas –de las cosas que no están entretejidas con la conexión culposa[29]: las cosas intocables, las cosas inútiles. A ellas apunta la más profunda capa significativa de lo caduco en Kafka (…) Mientras que en los interiores en que habitan los hombres habita la desgracia, los rincones de la infancia, lugares abandonados como la caja de la escalera, son rincones de esperanza. La resurrección de la carne debería tener lugar en un cementerio de automóviles[30]. La inocencia de lo inútil pone contrapunto a lo parasitario[31].

No es en el interior de un hogar (concepto burgués e idealista) sino en los lugares abandonados u olvidados donde el valor de cambio pierde operatividad: en estos lugares sí hay esperanza. Lo que habitualmente leemos como el «momento utópico» en la teoría adorniana, donde la dialéctica negativa podría devenir otra cosa, un momento de «paz» –como él mismo la llama–, un momento de no violencia del sujeto frente al objeto, en este contexto que propongo aparece bajo la influencia benjaminiana como momento de filiación teológica[32]. Porque si algo está claro es que Kafka (al igual que Benjamin) pone de relieve en los textos adornianos la perspectiva teológica de sus reflexiones. No es casual que las frases que estamos citando aquí sean en su mayoría de los artículos sobre el escritor checo. Efectivamente es la constelación Kafka-Benjamin-Adorno la que posibilita estas reflexiones.

Ahora bien, en el pensamiento de Adorno, la crítica –junto con la filosofía– es la encargada de prestar atención a estos desechos y redimir todos aquellos elementos que pueden ser redimidos en los textos. La comprensión de las obras de arte no ocurre por si sola. La redención no ocurre por sí sola. Como decía Adorno en el fragmento citado de *Mínima moralia*: «El único modo que aún le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación es intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención». La filosofía y la crítica son las que deben asumir esta tarea. Es necesaria la crítica para que el contenido de verdad de la obra de arte se despliegue[33]. Todo lo que puede ser, solo puede ser gracias a la crítica que desarrolla o redime. Redimir es ejercitar la dialéctica negativa, es traer lo otro, lo no idéntico de lo idéntico, es traer la naturaleza de la historia y la historia de la naturaleza. Es, como quería Benjamin, liberar aquello que quedó sojuzgado, oprimido, violentado. Y por eso es importante que la dialéctica sea negativa: si se supera en un nuevo estadio, al modo hegeliano, ese polo se integra a su opuesto. No puede haber integración, reconciliación posibles en esta sociedad mientras haya opresión –sería falso si lo hubiera–; solo puede haber ejercicio de negación. Así, la redención adorniana no es trascendente, es aquí y ahora, porque las posibilidades están contenidas en los modos de concebir y pensar nuestra sociedad, nuestra vida. Redención, en Adorno, es una manera de decir crítica.

Para ir concluyendo, ¿por qué es importante mantener una dosis de teología, entonces? Porque el sentido nunca puede ser racionalizado, cuadriculado, mensurado, no completamente. Si no queremos que el sujeto siempre someta al objeto, como para Adorno el idealismo o, mejor, gran parte de la filosofía occidental ha hecho, es necesario repensar el sentido, aquella parte del sentido que no puede ser conceptualizada, aquel resto del sentido que escapa al concepto. La teología inversa o negativa funcionaría

29 Porque no hay culpa alguna: «No soy culpable. Es un error. Pues, ¿cómo puede un ser humano ser realmente culpable?», le pregunta Josep K al sacerdote en la escena en la catedral en *El proceso*.

30 En esta línea deberían ser pensados los objetos rotos, los desarmaderos, las piezas quebradas de algunas novelas contemporáneas latinoamericanas (cfr. *Taxidermia* de Álvaro Bisama, *Una muchacha muy bella* de Julián López, *Avenida 10 de julio* de Nona Fernández, por citar algunos ejemplos).

31 Adorno, Theodor: *Crítica cultural y social, op. cit.*, pp. 189 y 190.

32 Este momento de «paz», de no violencia, podría ser leído como la posibilidad no ya de una nueva ley (eso sería cambiar una violencia por otra), sino de otro orden o modo de ser del mundo, en alguna sintonía con el nuevo orden que el Mesías propone según el mesianismo que describíamos al comienzo.

33 «El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. (…) Pero esta solo puede lograrse mediante la reflexión filosófica» (*Teoría estética*, p. 171).

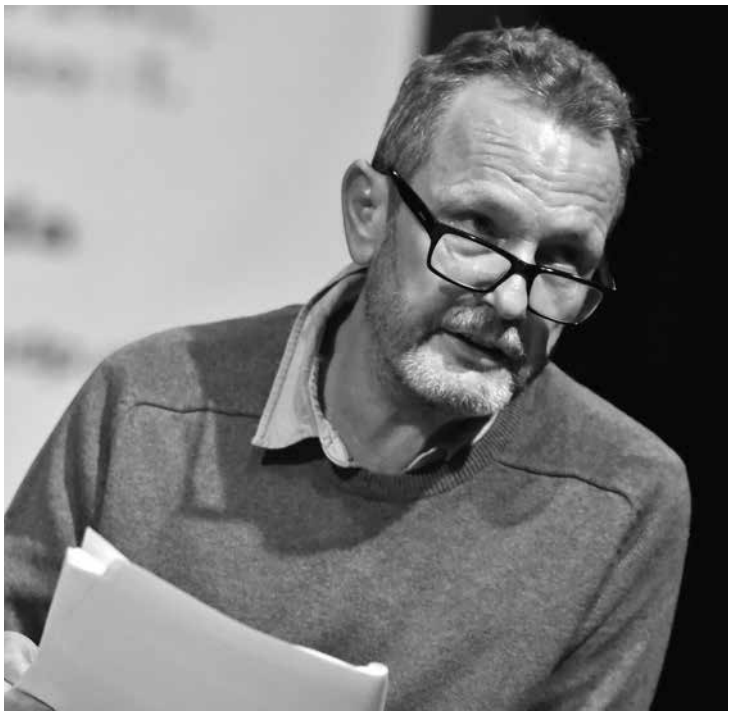
en Adorno como correctivo de la Ilustración. La teología es necesaria en Adorno, no porque Adorno celebre ningún tipo de nueva religión (jamás pensaríamos eso) sino porque es el contrapunto necesario para la razón instrumental. Hay un potencial crítico en los temas teológicos, con toda su herencia de la mística judía, que permitiría trabajar la teología como herramienta en contra de la razón, del concepto unificador, de la mismidad, del sistema que excluye permanentemente lo que no es igual, lo que es distinto, las potencialidades, la posibilidad de que las cosas sean de otro modo y que cese el sufrimiento y el sojuzgamiento. La teología todavía es necesaria como operación para que muestre no solo las ruinas de este mundo, sino también, de manera no afirmativa, que las cosas pueden ser simplemente de otra manera y que el objeto no se agota en el concepto.

Habíamos dicho «esfuerzo sin esperanza». Porque Adorno, como ya señalamos, no tiene un plan de acción concreto hacia la revolución, no hay una teoría revolucionaria encabezada por un sujeto político como el proletariado, no hay una fe ciega en el cambio social como podían tener la mayoría de los marxistas por aquellos años, no hay un gran horizonte mesiánico al cual dirigirse. No hay una idea mesiánica del futuro en sentido clásico, no hay garantía de nada: no hay que pecar de optimismo, confianza o ingenuidad. No hay trascendencia ni teleología. Pero su teoría es un constante ejercicio de redención, de dialéctica, de negación. (Justamente Adorno le escribe en una carta a Horkheimer: «podría colocar el motivo de la salvación del desesperanzado como el intento de todos mis intentos»[34].) La concepción adorniana de crítica de arte es un trabajo de redención sobre los materiales artísticos y, por lo tanto, sobre la sociedad. Y la teología es la que puede ayudar a la crítica todavía a redimir las ruinas *con* las que los textos están construidos y *sobre* las que los textos están construidos. Por todo eso es enteramente política la teoría adorniana. Es fundamental reponer la tensión irresuelta en Adorno entre teología y secularización, entre teología y materialismo. Es fundamental reponer el legado benjaminiano en su teoría para seguir leyendo de manera dialéctica y negativa la propia teoría de Adorno.

Cuando hoy, en este comienzo de siglo, las nociones de revolución y futuro han perdido parte de su sentido político, de sus elementos peligrosos, y cuando la imaginación apocalíptica o libertaria ha quedado desactivada desde hace ya demasiadas décadas, vale la pena volver sobre conceptos totalmente extemporáneos como el de esperanza, mesianismo y redención para repensar nuestro principio de esperanza.

34 Opitz, Michale y Wizisla, Erdmut: *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, p. 1229.

Gwyn



Gwyn y su extraña simetría de reflejos

Presentación de Kurt Folch

De acuerdo con la información disponible sobre Richard Gwyn, se trata de un sujeto con credenciales disímiles, aunque no del todo inesperadas dentro de la literatura. Es un académico galés, escritor, poeta y traductor, pero también sabemos que antes de dedicarse a la academia llevó una vida de casi diez años de vagabundo profesional, preferentemente en el sur de Europa. En esa vida nómade cayó en una serie de adicciones, la más seria entre ellas, el alcoholismo, que pudo superar tras abandonar esa forma de vida, volver a Gales y comenzar a estudiar para finalmente establecerse como académico, escritor y hombre de familia. Sin embargo, una vez que todo parecía seguir el ritmo de una rutina sin tantos altibajos se le diagnostica hepatitis C, enfermedad mortal que solo puede ser superada con un trasplante. Esta enfermedad fue la que terminó con la vida de Roberto Bolaño antes de que hubiera un donante para él. Gwyn corrió mejor suerte y hoy está entre nosotros. La enfermedad no es la única coincidencia con Bolaño. Gwyn comienza su libro de memorias, o autobiografía novelada de esos años, *El desayuno del vagabundo*, con una reflexión sobre el universo trabajando como «una extraña simetría de reflejos». Y sus memorias, como él mismo nos dirá en unos minutos, terminan con una de esas simetrías relacionadas con el propio Bolaño, a quien posiblemente conoció cuando ambos trabajaban como temporeros en Francia. Gwyn ahondará en esa serie de simetrías, por lo que intentaré introducir el panorama literario del Reino Unido

que posibilitó la vida que Gwyn llevó hasta coincidir como temporero con el autor chileno.

Como traductor Gwyn se ha interesado precisamente en la poesía latinoamericana. A nosotros como a cualquiera nos interesa la óptica extraña sobre nuestra literatura, y también sonreímos ante muchas de sus conclusiones. Un extranjero, un europeo, ¿realmente puede entendernos? Sabemos que para encontrarnos debemos pasar por capas y capas y capas de prejuicios sobre lo latinoamericano y sobre lo europeo que resultan ajenas o vergonzosas. Nosotros podemos entendernos entre nosotros, más o menos, bien o mal, pero podemos. Pero los europeos (por no decir los orientales o los africanos), ¿realmente pueden entendernos? Afortunadamente la literatura demuestra que sí, o lo intenta genuinamente.

Debemos recordar que la literatura latinoamericana le debe mucho a la Europa no castellana; la influencia de Dante, Shakespeare, Rimbaud, Baudelaire, Eliot, Pound, y en general las vanguardias, cambiaron profundamente nuestra literatura, y para bien. En esta transformación el rol de la traducción ha sido fundamental. Los latinoamericanos crecemos leyendo traducciones. Desde temprano los padres de la literatura latinoamericana moderna se empeñaron en buscar maneras de salirse de las formas y contenidos tradicionales, y del encasillamiento cultural, acercándonos a autores de otras tradiciones. Afortunadamente, no hemos tenido ninguna reserva en tomar lo que nos parece adecuado y vital. Con respecto a la lengua inglesa solo debemos recordar a Neruda y su *Oda a Walt Whitman:* «tú/ me enseñaste/ a ser/ americano».

Asimismo, no es extraño el interés del llamado primer mundo por la literatura latinoamericana, y si hay prejuicios e imágenes estereotipadas, estas corren en ambas direcciones. Para nosotros, en todo caso, lo natural es pensar en algunos poetas norteamericanos, sobre todo después del congreso de intelectuales de 1962 en Concepción, con la presencia de Ginsberg, Ferlinghetti, Snyder, además de los escritores de nuestro propio boom. Los norteamericanos decían admirar la poesía de De Rokha, Neruda, Parra, y ya antes el profesor H. R. Hays, en *12 Spanish American Poets* (Yale University Press, 1943), había detectado el genio de Pablo de Rokha afirmando que la escritura de *Raimundo Contreras* (1929) se adelanta incluso al Joyce del *Finnegans Wake*. Desde el Reino Unido tenemos antecedentes menos coloridos, pero lo cierto es que, también en los años sesenta y setenta, es decir durante la adolescencia de Richard Gwyn, se tradujo y se leyó a los poetas latinoamericanos. En 1971 Penguin publica *The Penguin Book of Latin American Verse,* editada por el argentino Enrique Caracciolo-Trejo, quien enseñaba en las universidades de Bristol y Essex. En esa edición participarían como traductores tanto académicos como poetas británicos. La publicación de la antología de Caracciolo-Trejo coincide (otra simetría del universo) con el comienzo de los viajes de Gwyn al sur de Europa y su distanciamiento cada vez mayor de su patria. Esta migración de escritores hacia el Mediterráneo tampoco es nueva. Desde el final de la Primera Guerra Mundial muchos hacen lo mismo, viajan o pasan buena parte de su vida en algún lugar del sur: Graham Greene, Aldous Huxley, Basil Bunting, Ezra Pound, Robert Lax, Robert Graves, Lawrence Durrell, Henry Miller, Paul Bowles, etcétera. Inglaterra, durante la juventud de Gwyn, vivía las convulsiones de la «revolución de las flores» importada desde Norteamérica; la juventud de esa época se independizaba de un mundo de adultos heredero directo de las dos guerras mundiales, para quienes esa juventud era incapaz de sacrificarse por nada y que de manera egoísta-vanidosa demandaba todo. Asimismo, la poesía inglesa, en oposición a la exuberancia y dinamismo de la norteamericana con los poetas beat, la escuela de Nueva York o la Black Mountain, exhibía un conservadurismo que daba la espalda a toda experimentación. El control lo tenían el *Times Literary Review* y los modelos a seguir eran el Eliot conservador de su última etapa, posteriormente Auden, Ted Hughes y luego Larkin. En 1961 (Gwyn tenía entonces cinco años) el británico Tom Raworth le escribe al norteamericano Ed Dorn: «La poesía acá es, creo, todavía un asunto de clase [...] no hay flujo: no hay un uso natural del lenguaje. Todo el asunto es artificial y sofocante [...] no existe movimiento».

Desde fines de la Segunda Guerra Mundial la poesía inglesa poco a poco pasa a estar dominada por el conservadurismo que desde fines de los años cincuenta irá cuajando en el llamado Movement, cuyo exponente más reconocible para nosotros es Philip Larkin. Este conservadurismo copó prácticamente todos los canales de expresión marginando a una amplia gama de poetas que desarrollaban un trabajo siguiendo los principios y métodos de las vanguardias. Tales poetas no pudieron sino volcarse a una vida casi marginal en lo literario y, o emigrar de Inglaterra o pasar largos periodos fuera de su país (principalmente en Estados Unidos). Entre ellos podemos mencionar a Basil Bunting, Bob Cobbing, Tom Leonard, Edwin Morgan, Ian Hamilton Finlay, Tom Raworth, Jeremy Prynne, Mottram, Lee Harwood, Chris Torrance, Barry MacSweeney, F. R. Langley, Bill Griffith. Y es en ese contexto es en el que Gwyn creció. Como pequeño burgués, disfrutó de la efervescencia londinense del rock, el rock progresivo, los comienzos del punk. Pero en lo político y en lo práctico el panorama de los sesenta y setenta fue cada vez sofocante. Esta situación empeoró con la llegada de Margaret Thatcher al poder en 1979. La fecha coincide con el fin del matrimonio de Gwyn y el comienzo de sus diez años salvajes y de mucho aprendizaje fuera de su Gales y del Reino Unido. En ese entonces Bolaño también ya había emigrado desde México a Barcelona. Gwyn comienza su vida de «vagabundo internacional profesional». En palabras de Gwyn se trató de «nueve años de viajes sin objetivo, aunque filosóficamente enriquecedores». No pretendo adelantar el contenido de las memorias, pero vale la pena saber que se trata de la narración de un sinnúmero de aventuras que comienzan con la maravilla de la juventud plena, recorriendo paisajes desconocidos, teniendo sexo con jóvenes desinhibidas, descubriendo lecturas y autores que lo marcarían profundamente: Borges, Ritzos, Dostoievski, etc. Pero incluso esa vida nómade va acumulando su desgaste transformándose en una rutina poco saludable, que termina en la adicción y el alcoholismo. Esta situación se extiende por casi diez años hasta que contrae neumonitis y decide volver a su patria. Como ya hemos comentado, Gwyn llevaba una vida de académico cuando se le diagnóstica hepatitis C.

La metáfora de Gwyn de esa «extraña simetría de reflejos», con la que vuelve sobre su vida, sirve también para abordar el trabajo de traducción. Pero esta relación no es solo en un sentido; es un proceso de retroalimentación. Fijémonos, ahora, en la monumental antología de poesía latinoamericana de Gwyn: *The other tiger* (*El otro tigre*). En este caso la referencia no apunta al tigre de Blake sino al poema de Borges. Borges era un traductor de tiempo completo y en ese poema intenta nombrar sin nombrar, o de nombrar sin forma, aquello que, a pesar de su materialidad lingüística, no está y que define lo nuclear de la poesía: la posibilidad de ser un diálogo imposible sobre lo que sea, sobre lo aún no nombrado.

Desde Schleiermacher hasta Gadamer, Benjamin, Steiner y Ranciere (por nombrar algunos) todo es traducción, y dentro del campo de la literatura el poeta lo que hace es traducir el poema que toma control sobre su decir. El poeta traduce, es decir, intenta dar cuenta de aquello que se escapa a la palabra mutado inmediatamente. Dice Borges refiriéndose al poema en «El otro tigre»: «…en su mundo no hay nombre ni pasado/ ni porvenir, solo un instante cierto». No se trata de analizar las complejidades de un poema como el de Borges, pero sí destacar que el gesto de Gwyn es devolverle la mano, o volver a darle la palabra a la poesía latinoamericana para escucharla. Porque el poema de Borges es, naturalmente, un eco de Blake, y el gesto de Gwyn, en ese sentido, no solo es un homenaje a uno de sus escritores favoritos, sino que devolver la referencia y la deferencia haciendo evidente el diálogo entre estas tradiciones.

Sobre Roberto Bolaño, la memoria y la vida episódica

Richard Gwyn

En mi libro *El desayuno del vagabundo*, el protagonista (y narrador) recuerda haber conocido a Roberto Bolaño en el pueblo francés de Lézignan-Corbieres:

> Conocí a Bolaño haciendo la cosecha de la uva en el sudoeste de Francia, cuando éramos [muy] jóvenes. O más bien, tengo un recuerdo de estar sentado en un bar, leyendo un libro de cuentos de William Burroughs y a ese tipo que tomó asiento enfrente de mí, y recuerdo haber discutido sobre Burroughs con la persona que tal vez haya sido o no Bolaño, que hablaba incesantemente en castellano – un idioma en que, en esa época, yo no tenía ninguna fluidez–, entremezclado con pasajes en mal francés, cuando yo exponía mi falta de entendimiento. Parecía tener un conocimiento de la literatura mundial, tenía el espectro salvaje y la confianza anárquica del autodidacta, que reconocí, y parecía que realmente le gustaba hablar, disfrutaba ir tras las ideas y los juegos de palabras, y de cualquier incongruencia descabellada que apareciera. Después estábamos bastante borrachos y Roberto despotricó por un pasaporte y puedo recordar que nos sentamos en un pequeño parque donde intercambiamos insultos extravagantes con una banda de feroces chicos romanís.

Este narrador soy yo, por supuesto, o una versión anterior de mí, el escritor Richard Gwyn, y lo enmarco de esta manera porque nunca podemos estar seguros de que el "yo" que existe en un momento específico del pasado pueda representarse como la "misma persona" que está haciendo el relato en el presente narrativo. Regresaré a esto en breve.

Cuando estaba escribiendo ese capítulo, entre más vueltas le daba a este recuerdo, más dudaba de él y, al mismo tiempo, paradójicamente, más parecía recordarlo. Es una de las cosas extrañas que pasan cuando comienzas a escarbar en la memoria, como si la búsqueda del pasado, el renovado examen de acontecimientos ya vividos, nos llevara por corredores cada vez más profundos hacia zonas de la memoria a las que normalmente no tenemos acceso. Es como si entre más exploraras, más detalles salieran a la luz. ¿Se trata de recuerdos "auténticos", o se parecen más a las maquinaciones de la imaginación, como cuando un escritor le agrega detalles a una escena imaginada, o bien a las "fabulaciones", esas digresiones anecdóticas a las que son propensos los pacientes de demencia? O quizás un recuerdo sea un continuo entre, en un extremo, alguna especie de representación "fotográfica" imposible de conseguir de un acontecimiento pasado y, en el otro extremo, la especulación pura o incluso la fantasía. Pero quizás la verdad no sea ninguna de éstas: me parece cada vez más probable que los recuerdos sean principalmente recuerdos de recuerdos, y que reconstruyamos los acontecimientos cada vez que los recordamos, agregándoles y quitándoles hasta llegar al punto en que no podemos saber si la cosa recordada se parece al incidente incitador, el "recuerdo" propiamente. Sin embargo, mis amigos aseguran que tengo buena memoria, aunque a veces selectiva. ¿Cómo dar cuenta de esta paradoja?

Cuando estaba escribiendo el libro, podía recordar nítidamente estar sentado en una banca de parque, tomando vino con Bolaño. Era el año 1979, de modo que ambos tendríamos veintitantos, o más bien yo tendría veintipocos, 23 para ser exacto, y Roberto habría tenido 26. Y recuerdo que veíamos a un grupo de chicos gitanos jugar futbol entre el polvo y el pasto raído del parque, mientras un par de perros dormitaban en la sombra. Y recuerdo que Bolaño se levantó y se unió a los muchachos, y que pensé que *él* podía hacerlo si quería, pero que yo ni lo intentaría, pues de seguro quedaría como un idiota: los dos

habíamos bebido demasiado, aunque debo reconocer que Roberto parecía arreglárselas bastante bien. Y la intensidad de ese recuerdo en particular, de él regateando con el balón y logrando desplegar cierto grado de dignidad en el proceso *sin* irse de boca, parecía volverlo muy real. Pero quién sabe qué trampas pueda tender la mente cuando la imaginación y los años transcurridos se encuentran de frente con un recuerdo, uno que tiene el potencial de ser interesante, pero cuyos detalles están un poco borrosos, y además se enfocan y desenfocan cuanto más de cerca se escudriñan. Así funciona la memoria: es evasiva y paradójica, cuando no francamente contradictoria, y al mismo tiempo increíblemente vívida.

En mi relato, cuestiono la veracidad de mi propio recuerdo de los acontecimientos de aquel día,y acabo teniendo una larga conversación telefónica con un amigo de aquellos tiempos, alguien que creí –erróneamente, según resultó– había estado ahí conmigo, o por ahí, al menos en el mismo pueblo. De este amigo obtengo una gran cantidad de información, incluido el hecho de haber sido arrestados por los gendarmes de ese mismo pueblo francés, pero nada referente a mi encuentro con el escritor escurridizo. Concluyo el capítulo sobre mi encuentro con Bolaño de la siguiente manera:

> ...y el pasado ahora es un animal herido que se escabulle en el crepúsculo, y entra furtivamente en el bosque, y yo dejo de pensar en las confabulaciones de la memoria y en lo que podría o no haber pasado. Es de noche en el pequeño parque de Lézignan, cerca de la *Maison des Jeunes*, y estoy sentado en un banco. El cielo es de un violeta intenso. Roberto está ahí, jugando al fútbol con los chicos gitanos. Por un instante la imagen está completa, tiene la inconfundible textura de la realidad: luego, se va.

Así escribí este capítulo, inyectándolo con mucha ambigüedad sobre la naturaleza de la memoria, como ya expliqué. No estaba seguro sobre si dejarlo o no en la versión final del libro. A fin de cuentas, ¿exactamente *qué* es lo que recordamos, *si es que* recordamos? Esta pregunta ha intrigado por igual a escritores, detectives, juristas, políticos y neurólogos.

Acabé por dejarlo.

Cuatro años después de que se publicara mi libro, conocí al escritor mexicano Juan Villoro, que fue gran amigo de Bolaño. Su amistad había comenzado en 1975, cuando ambos habían resultado ganadores en u certamen literario de la Ciudad de México: Roberto, de 22 años, había ganado en la categoría de poesía, mientras que Juan, de 19, había ganado en cuento. Juan y yo nos vimos en Londres y luego otra vez en Cardiff, la ciudad donde vivo. Unos días después, ya de regreso en México, Juan me escribió para contarme que había leído mi libro, *El desayuno del vagabundo*. Entre otras cosas, me dijo:

También me alentó tu ... libro por ciertas cosas que estoy tratando de lograr. Mi última novela se llama *Arrecife* y quería contar la historia con una voz débil e vacilante. De joven, el narrador había sido un roquero y se había metido demasiadas drogas, y ahora tiene una memoria poco fiable. así que necesita investigar su propio pasado. Su vida es en parte un misterio para sí mismo. Para verificar sus recuerdos, habla con su mejor amigo, pero al buscar unos recuerdos específicos, recibe otros, totalmente diferentes. Es exactamente lo que pasa en tu libro, como cuando estás tratando de descubrir si realmente conociste a Roberto Bolaño. Tu amigo no tiene la menor pista acerca de esa historia, pero en cambio te cuenta otras, más íntimas y perturbadoras. En mi novela, el amigo usa este mecanismo para implantar nuevos recuerdos en el narrador. Ese "sistema" que estaba tratando de lograr en mi novela, tú lo vives en tus ... memorias.

Un amigo mío, también escritor, mayor que yo y extremadamente convencional, me invitó a discutir la novela con sus alumnos. Les dijo que era imposible creer que alguien que había pasado por abuso de drogas pudiera escribir bien, recordar algunas cosas y olvidar otras. "Si su memoria flaquea, no podemos creer lo que dice", explicó el defensor de la literalidad. Me dejó atónito esta idea tan limitada sobre el funcionamiento del cerebro. Para responderle, hablé acerca de *El almuerzo desnudo* y *Chronicles*, las memorias de Bob Dylan. Hubiera querido tener tu ... libro conmigo en ese momento para callarlo de una vez por todas.

Así que puedo apoyarme en las palabras de Juan Villoro para ver que, como quiera que sea mi recuerdo del encuentro con Bolaño, permitió contar mi historia de un cierto modo, que además, como algo casi sobrenatural, tuvo su réplica en el libro que había estado escribiendo Juan, cuyo protagonista lleva una vida que "es

un misterio para sí mismo", que no sólo bebía demasiado y durante años "se había metido demasiadas drogas", sino que incluso había perdido un dedo, como yo. En la historia de Villoro, como en la mía, aparece otro personaje --el amigo más antiguo del protagonista, que también había sido el cantante en la banda que habían tenido de jóvenes, en la que Tony, el narrador, había sido bajista--, que siembra nuevos recuerdos o, más bien, recuerdos que el protagonista no recuerda haber *vivido* siquiera. Por cierto, me parece que ésta es una manera muy elegante de escribir ficción, subrepticiamente, por decirlo así. Crees que estás escribiendo un recuerdo, lo consultas con otra persona que estuvo en ese momento y acabas con una versión completamente distinta de los acontecimientos. Casi se podría describir como u "sistema de fabricación de ficciones". Pero, ¿no es esto lo que pasa siempre, no sólo en la ficción, sino también en la vida? ¿Acaso no reinventamos todo el tiempo nuestros relatos, cambiando ciertos detalles y matices de la historia para agregar énfasis por aquí, color por allá? ¿Acaso no buscamos continuamente a otras personas para que confirmen la veracidad de nuestras historias? Tampoco es una artimaña: la verdad cumple la misma función moral en la ficción que en las experiencias vividas.

*

Como su personaje Archimboldi en *2666*, Roberto Bolaño es un explorador submarino. Con Bolaño, uno se sumerge hasta lo más profundo y se queda ahí en el fondo, mientras él, que vive entre las criaturas abisales, extrae secretos de entre los bosques de algas del lecho marino.

Cambiando un poco la metáfora, cualquier búsqueda que implique a Bolaño acabará dándole vueltas a un laberinto cuyo centro oscuro es un escritor perdido. Se trata de un mito propagado en gran medida por el propio Bolaño y, de modo muy pertinente, es una historia que se aloja en el centro de gran parte de su ficción. Esta noción permea muchos de sus relatos y sus dos novelas más largas, y encuentra su máxima expresión en Archimboldi, el escritor evasivo con el que abre y cierra *2666*, primero como una ausencia, finalmente como una presencia. Pero dispersa por toda la obra de Bolaño hay toda una profusión de otros poetas y escritores, desde los que desaparecen en un hoyo en el suelo hasta los que simplemente se desvanecen, como el poeta francés Claude de Burine en el cuento "Fotos" o el surrealista Gui Rosey, que aparece tanto en el cuento "Últimos atardeceres en la tierra" como en el poema "La gran fosa" de *La universidad desconocida*. En la novela *Los detectives salvajes,* no sólo hay un grupo de poetas jóvenes que parte en busca de Cesárea Tinajero, que "desapareció" hacia principios del siglo XX, sino que el propio Arturo Belano desaparece en África, como emulación de Arthur Rimbaud. "El poeta desaparecido" es un tropo recurrente en la obra de Bolaño, y está claro que la "desaparición" tiene resonancias particularmente agudas aquí, en su país de nacimiento. Por cierto, pese a la predisposición de Bolaño a los misterios, ni Claude de Burine ni Gui Rosey desaparecieron "de hecho". De Burine vivió hasta 2005 y publicó muchas colecciones de poesía, mientras que el Rosey "sobrevivió a la guerra y volvió a escribir poesía tras un largo periodo de silencio". El carácter contrafáctico de estas cuestiones no parece haber perturbado a Bolaño el escritor. Por ejemplo, cuando Robert Amutio, su traductor francés, le comunicó que Rosey había sobrevivido, Bolaño "no se decepcionó, sino que le pareció interesante el potencial para la ficción de lo que había ocurrido en realidad: 'Después de la guerra, se casa y lleva una vida modesta. Compra un auto y recorre Francia con su esposa. Luego envejece y muere. No sé cuál de los dos destinos es más terrible'" [p.61, Andrews].

¿Será que estos detalles fácticos echen a perder nuestra apreciación de la *idea* del escritor perdido o desaparecido que yace en el centro de la obra de Bolaño? No lo creo. Cuando Bernard Malamud afirma que "cualquier biografía es en última instancia ficción", simplemente porque "ninguna vida se puede captar en su totalidad, como fue", no se implica que también deba ser "en última instancia falsa". Lo que recordamos, o creemos recordar, puede ser cierto aunque no haya sucedido, así como puede parecer que sucede aunque no sea cierto. En nuestro mundo digital actual, con todo patas para arriba, las cosas ocurren y no ocurren, posiblemente al mismo tiempo. U ocurren pero sin ser ciertas. O no ocurren y sí son ciertas. Estos binomios resuenan con potencia en la era de la posverdad, en la que nuestros noticieros y otros espacios mediáticos están llenos de "noticias falsas" y otras formulaciones de lo ostensiblemente falso o no verificable.

*

Dije que regresaría al tema del narrador. O, más

bien, al del narrador-protagonistas, que es donde empecé. A estas alturas resultará obvio que, al menos en mi opinión, no todas las historias son iguales, como tampoco lo son en las mentes de quienes las crean o refieren. Es posible que un individuo, sobre todo si es escritor o escritora, sea hábil para manipular un a historia particular para que adquiera un sentido coherente o moralmente significativo. Esta idea es un eje de la novela europea del siglo XIX, por ejemplo, en la que la concepción burguesa de la realidad se articula en torno a la defensa de ciertos valores familiares y sociales para generar una sensación de sentido y continuidad narrativa. Este periodo de la historia literaria coincidió con el desarrollo del colonialismo europeo y de una idea de progreso social basado en la industrialización y la subjetividad dentro del Estado nación, ideología que sería cuestionada radicalmente por el modernismo europeo y por movimientos como el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo a principios del siglo XX, principalmente como consecuencia del derrumbe del antiguo orden social y la catástrofe de la Primera guerra mundial.

A pesar del modernismo (y de su criatura bastarda, el posmodernismo), la idea de una concepción narrativa de la realidad desde una base moral se han convertido en el medio estándar por el que los narradores de todo tipo, aficionados o profesionales --es decir, prácticamente todos nosotros-- describen sus vidas. Es más, muchos lo hacemos de manera continua y repetida a lo largo de nuestra existencia, hasta llegar a conformar un relato diacrónico de toda una vida. hace un par de años conocí el trabajo del filósofo británico Galen Strawson, que me hizo reconsiderar mis concepciones de la narración y la memoria. Strawson plantea que los humanos estamos atrapados entre dos posturas opuestas en cuanto a nuestra percepción de nosotros mismos y de nuestra memoria. La idea más generalizada es que si no definimos nuestra vida como un relato centrado en un "yo" continuo e integral, nuestra autoconcepción está incompleta, o incluso resulta inadecuada. La objeción de Strawson es que mucha gente, incluido él mismo, simplemente no ve su vida de esa manera.

A quienes sí se conciben como protagonistas inmutables de los relatos de sus propias vidas, Strawson los llama "diacrónicos". A los otros, que ven su vida más como una serie de acontecimientos intrínsecamente separados y que se ven a sí mismos como distintas personas en el momento de cada acontecimiento, los llama "episódicos".

Su argumento es sencillo: hay gente diacrónica y hay gente episódica. Los diacrónicos ven sus vidas como narraciones unitarias. Los episódicos perciben que los acontecimientos de su vida le ocurrieron al yo que existía *en ese momento*. Ninguna postura es superior a la otra. Sólo son distintas.

Personalmente, no soy fan de las teorías que comienzan diciendo "hay dos tipos de persona: A y B". Pero sigámosle la pista a esta idea por un rato. A fin de cuentas, Strawson no es muy estricto con sus categorías, que no son mutuamente excluyentes. Como con todas las dualidades, en particular las que se refieren a tipos psicológicos, cabe cierto grado de variación: una persona puede ser predominantemente diacrónica con tendencias episódicas y viceversa.

En general, la cosa va así: los diacrónicos ven su vida completa como un relato protagonizado por un personaje consistente. Y ven los acontecimientos de su vida conectados por la participación central de un yo unitario y continuo. En palabras de Strawson, el diacrónico se concibe a sí mismo como "algo que estaba ahí en el pasado (distante) y estará ahí en el futuro (distante)". Los episódicos, en cambio, recuerda la secuencia de acontecimientos de manera similar a los diacrónicos, pero no se conciben a sí mismos como protagonistas unitarios e inmutables. Para una persona episódica, el "yo" que era yo cuando gané en los 800 metros planos en la preparatoria, a los dieciséis, no es la misma persona que ahora tiene dos hijos o cuatro nietos, un perro y un perico. Claro que para el episódico hay una sola existencia, pero el "yo" de entonces no es el mismo "yo" que el "yo" de ahora ni que el "yo" de dentro de diez años. De hecho, tengo un amigo --llamémoslo Bob-- que es un episódico autodeclarado, pues incluso se refiere a sí mismo --o a las versiones de sí mismo que existieron o podrían existir-- como "Bob pasado" y "Bob futuro". Esto era desconcertante al principio, hasta que me di cuenta de que Bob era un episódico y no podía evitarlo.

Según Strawson, muchos diacrónicos no entienden a sus amigos episódicos e incluso sienten lástima por ellos. Se preguntan cómo puede alguien sentirse "conectado" con sus historias, con

los parientes y amigos que han compartido estos acontecimientos, si no se conciben como las mismas personas que fueron en el pasado o que serán en el futuro.

Sin embargo, los episódicos no se sienten para nada inusuales ni desvalidos. Y algunos episódicos critican a los diacrónicos porque los ven excesivamente preocupados por su propia importancia, unos egoístas en el centro de cada acontecimiento de sus vidas.

Tras decidir que Strawson ofrecía una lente adecuada para analizar la obra de Bolaño, me dio gusto descubrir, mientras preparaba esta charla, que el traductor y crítico Chris Andrews (quien se ha encargado, junto con Natasha Wimmer, de traducir al inglés gran parte de la obra de Bolaño y ya ha sido invitado a esta institución) ya escribió sobre el mismo tema en su excelente trabajo *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe* ["La ficción de Roberto Bolaño, un universo en expansión"]. Ciertamente, la ficción de Bolaño está poblada por episódicos: errabundos y desadaptados que por fuerza tienen que reinventarse y reinventar sus vidas para ajustarse a circunstancias cambiantes. Andrews señala tres formas en que esto se vuelve evidente. El primer motivo es psicológico: "para Bolaño, como para Strawson, la vida episódica no es intrínsecamente inferior a la vida diacrónica. Es igualmente merecedora de un tratamiento ficcional, y de hecho hay muchos episódicos naturales entre los personajes de Bolaño". El segundo motivo es histórico: las historias de Bolaño suelen ser sobre vidas desarraigadas, sobre gente empujada y/o confundida por la fuerza de las circunstancias. Y el tercero es literario o estético: "Bolaño tiene una preferencia por las formas narrativas erráticas, discontinuas e inconclusas. Esta predilección está motivada en parte por los factores psicológicos e históricos ya mencionados, pues estas formas se ajustan bien a las vivencias personales y colectivas de los personajes principales de Bolaño: latinoamericanos nacidos en la década de 1950, trotamundos y exiliados, inquietos o desplazados" (p. 100).

Por mi parte, sugeriría además que la intensidad de este tipo de vida, al estar siempre en movimiento y obligado a evaluar en cada etapa las opciones de supervivencia, predispone a los individuos a adoptar una perspectiva episódica (si es que no la tienen ya de inicio) o, al menos, una perspectiva anclada en experimentar *el presente en primer lugar y por encima de todo*. Los vagabundos, los desplazados, los que van de paso casi no tienen otra opción que vivir el momento. Y esto me recuerda un comentario de Aura Estrada en un ensayo sobre Borges, Bolaño y el retorno de la épica: "su prosa [la de Bolaño] ocurre en el Aquí y el Ahora. Está empapada de inmediatez, del presente totalizador". Esto, a su vez, me lleva al comentario de Rodrigo Fresán: "una cosa está clara: Bolaño escribía desde la última frontera y al borde del abismo. Sólo así se entiende una prosa tan activa y cinética y, al mismo tiempo, tan observadora y reflexiva".

Hay muchos episódicos en la ficción de Bolaño, comenzando con Arturo Belano y Ulises Lima, cada uno de los cuales se reinventa continuamente en nuevas ubicaciones; Auxilio Lacouture, la protagonista de *Amuleto*; Anne Moore, la protagonista del cuento epónimo; Liz Norton en *2666*, y, desde luego, el propio Archimboldi, quien, de acuerdo con Andrews, utiliza su propia escritura "para alcanzar un estado de autonomía más que una posición social elevada. Tras la muerte de Ingeborg, su esposa, lleva la vida de un 'escritor desaparecido', con lo que provoca la irritación de su editora, la baronesa Von Zumpe, pues se niega a capitalizar su fama, que va aumentando lentamente, y prefiere trabajar de jardinero en Venecia antes de ponerse a vagar por el sur de Europa y el norte de África y luego desaparecer (al menos provisionalmente) en México" (p. 119).

Como muchos de ustedes ya habrán adivinado, este argumento tiene una dimensión moral o ética, en la que el narrador diacrónico se adjudica una superioridad moral: ¿cómo puede un episódico, que niega ser intrínsecamente la misma persona que en una etapa anterior de su vida, ser responsable de los actos cometidos en su pasado? En respuesta a esto, no es racional permitir que la condición episódica de un individuo sea excusa para un comportamiento peligroso o criminal. Strawson alega con cierto detalle que "no existe una correlación significativa en ningún sentido, positivo o negativo, entre la condición ya sea diacrónica o episódica y el comportamiento responsable". Aunque conduzcamos vidas que perduren a lo largo del tiempo, el ser humano "como un todo" es un agente responsable de sus acciones, independientemente de que sea episódico o diacrónico.

Pero tampoco es necesario, hay que subrayarlo,

"reunir la propia vida" en una narración coherente y con propósito ético para poder llevar una existencia plena y significativa. *¿Por qué ha de resultar tan importante hacerlo* --nos pregunta Strawson--, *habiendo tanta belleza simplemente en ser?*

Dentro del mundo literario, Strawson identifica como episódico al gran hombre del renacimiento y creador del ensayo moderno, Michel de Montaigne, así como --mencionados un poco al azar-- a Hazlitt, Stendhal, Virginia Woolf, Borges y Pessoa. Curiosamente, con todo y su buena memoria, también a Proust. Bob Dylan sería un típico episódico actual, metido en un proceso continuo de invención y reinvención, un camaleón o un autoreinventor serial que se regenera caleidoscópicamente al despojarse de una piel y reaparecer con otra, a veces desuiciando a los fanáticos, que creen que su rechazo de una identidad fija --una que se ajuste a *sus* expectativas-- es una forma de traición. ¡Como si el único propósito de los artistas fuera estar a la altura de las expectativas narrativas de sus seguidores! Yo agregaría a Roberto Bolaño a la lista, no sólo por su clara preferencia por los perfiles episódicos en su ficción, sino por lo que sabemos de su propia vida. Como un trotamundos y exiliado que debía reinventarse según las circunstancias, sin duda cabe en el molde del episódico. Aunque es innegable que buscó reconocimiento para su trabajo, también despreciaba el tipo de ambición curricular y búsqueda de éxito mundano que caracteriza a la personalidad diacrónica. Volviendo a la escritura, Andrews sostiene que en la obra de Bolaño, "los personajes profundamente diacrónicos, que tienen un plan de vida y quieren llegar a algún lado mediante su escritura, reciben sistemáticamente un tratamiento satírico" (p. 117). Por ejemplo:

> "Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, con su abortiva 'obra de ambición canónica'; o, en *Los detectives salvajes*, Pablo del Valle, que sueña con ser admitido en la Academia, y Marco Antonio Palacios, una estrella literaria en ascenso que preconiza 'cultivar la disciplina y cierto encanto dúctil'; o el desafortunado Efraim Ivanov de *2666*, que salta a la fama en la Rusia soviética como el Cervantes de la ciencia ficción y luego muere en 1937 en una de las purgas estalinistas".

De los personajes que la ficción de Bolaño nos invita a tomar en serio, ninguno piensa en términos de una carrera literaria. Ni siquiera Archimboldi, el más "exitoso" en términos profesionales de entre los escritores ficcionales de Bolaño, hace planes a largo plazo. Y su vida es como su ficción: se nos dice que "la escritura era clara y en ocasiones incluso transparente pero la manera en que se sucedían las historias no llevaba a ninguna parte", lo cual suena curiosamente conocido.

Por la biografía de Bolaño sabemos que no le gustaba --despreciaba, de hecho-- la idea de ambición material basada en logros literarios, y desaconsejaba su ejercicio. Nunca sabremos, por supuesto, cómo hubiera respondido él ante la adulación abrumadora que recibió poco después de su muerte. Aunque para 2003 ya era bastante conocido en el mundo de habla hispana, aún no había vivido el éxito internacional que alcanzó su obra con la publicación en inglés de *The Savage detectives* y *2666*, tres y cinco años después de su muerte, respectivamente.

*

Quizás un buen ejemplo del carácter episódico de Bolaño pueda verse en su opinión radicalmente reformulada de la obra de Antonio Skármeta. Se puede afirmar incluso que una influencia significativa sobre la obra de Bolaño proviene de un único cuento que leyó de muy joven. El cuento "A las arenas" de Skármeta apareció en su colección *Desnudo en el tejado*, ganadora del premio Casa de las Américas en 1969. Bolaño les hablaba maravillas sobre este cuento a sus amigos de la Ciudad de México, entre los cuales estaba el joven Juan Villoro, y les comentó, de acuerdo con éste, "que esos cuentos eran tan potentes como la gran narrativa rusa". Es fácil ver por qué este cuento en particular le fascinaba al joven Bolaño. Estilísticamente, presagia rasgos que luego aparecerían en la ficción del propio Bolaño: aparecen dos amigos, un chileno y un mexicano, que venden sangre para poder ir a un concierto de Ella Fitzgerald; ahí se enganchan con dos gringas y se las llevan a su departamento. Es un cuento que mezcla romance, aventuras, temas beat, viajes en carretera, etc., y es fácil observar en la relación nodal entre los protagonistas una precursora de la que Bolaño desarrollaría con los años entre sus personajes Arturo Belano y Ulises Lima.

Sin embargo, más adelante Bolaño diría que

"no hay esperanza para Skármeta, ni Dios puede salvarlo" y declararía en su última entrevista, con Mónica Maristain para la revista *Playboy*, que se había negado a aparecer en el show televisivo de Skármeta (*El show de los libros*). Queda claro que Bolaño desaprobaba profundamente del Skármeta posterior, en particular de su manera de acoger la fama, porque despreciaba la forma en que respondían a la adulación pública algunos escritores, incluidos algunos que conocía, y esto está documentado con más detalle en otra parte... Pero también podría ser que el Bolaño episódico simplemente se sentía disociado de aquel joven de la Ciudad de México --su "Bob pasado"-- que tanto había elogiado la obra de Skármeta. Había pasado a otra cosa, como hacen los episódicos, y ya era otra persona.

*

En el breve periodo durante el cual Bolaño gozó de cierta fama, a veces parecía concebir su éxito como una especie de broma sofisticada, y respondía en consecuencia. Algunas grabaciones en video sugieren una relación ambivalente con la celebridad. En una anécdota, Andrés Neuman --otro amigo y, podríamos decirlo así, protégé de Bolaño-- narra una llamada telefónica que recibió:

> Una vez Bolaño me telefoneó desde su casa en Blanes, me pidió que buscara *El País* y le leyese una noticia sobre la Feria del Libro de Buenos Aires. Hice lo que me pedía y me encontré con una foto enorme de su cara. El texto anunciaba la presencia de Bolaño en Argentina para ese mismo día. «¿Ves?», dijo Bolaño ahuecando la ronquera, «¿ves?, ahora estoy aquí y no estoy allá, ahora no estoy aquí y estoy allá, ahora no estoy aquí ni tampoco allá, esto es una grabación, me largo, este mensaje se autodestruirá en cinco segundos, cuatro, tres, dos, uno…» Y la comunicación se cortó. Al recordar esta anécdota, que parece inventada y no lo es, aunque merecería serlo, me vienen a la cabeza las conversaciones interrumpidas que mantienen X y B, los protagonistas del cuento "Llamadas telefónicas".

Tenemos aquí a un Bolaño lúdico, un bromista y tramposo, un personaje coyotesco que checa muy bien con mi recuerdo del chileno en Lézignan-Corbières y que resulta conocido por las anécdotas narradas por amigos como Rodrigo Fresán and y Villoro. En un texto que sólo he podido conseguir en inglés, pero cuyo original en español estoy seguro de que existe en algún lado, Frésan describe cómo Bolaño lo visitaba regularmente en Barcelona después de sus idas a la librería La Central. En una ocasión, después de comer juntos en Kentucky Fried Chicken, Fresán se despidió de Bolaño, que bajó las escaleras hasta la plataforma para tomar su tren. Media hora después, Bolaño estaba de vuelta en el departamento de Fresán: había caído una tormenta, estaba empapado, con la mirada desorbitada y temblando como si no pudiera contener un terremoto en su interior. "He matado a un hombre", anunció con voz de ultratumba, y le contó a Fresán cómo, mientras esperaba en la plataforma, se había aparecido un par de skinheads y lo habían tratado de asaltar, pero luego de un forcejeo, había logrado quitarle el cuchillo a uno de ellos y había apuñalado al otro cerca del corazón; luego había escapado por pasillos y corredores, y ahora no sabía qué hacer. "¿Qué debo hacer?", le preguntó a Fresán. ¿Debía entregarse? Fresán le dijo que no. Bolaño miró a su amigo con una tristeza infinita y le dijo que no podría seguir escribiendo con un muerto en la conciencia, que ya no podría ver a su hijo a los ojos, algo así. Conmovido, Fresán le dijo que lo entendía y que, si Bolaño quería, lo podía acompañar a entregarse, a lo que éste respondió indignado: "¿Qué?, ¿me entregarías así nada más?, ¿sin piedad?, ¿un escritor argentino traicionando a un escritor chileno? ¡Qué vergüenza!" Luego Fresán cuenta que Bolaño ha de haber percibido su desesperación, porque lanzó una de sus risas cascadas y se puso a repetir, fascinado: "Pero si sabes que no mato ni una mosca, ¿cómo pudiste creerte una historia así?"

Por cierto, también Neuman cuenta la historia de una visita a Blanes, en la que Bolaño lo invitó a jugar ajedrez, y mientras jugaban lo iba doblegando con whisky --él mismo no bebía en esa época-- y aturdiendo con rock pesado mexicano para colocarlo en máxima desventaja.

El artículo de Neuman es sobre la "desaparición" de Bolaño, una desaparición que todavía cinco años después le seguía pareciendo un truco o una artimaña: "su presencia hoy, tanto en la biblioteca de sus lectores como en la memoria de sus amigos, sigue siendo tan intensa que parece que estuviésemos esperando a que volviera". Incluso yo, que no tuve tales lazos de amistad,

experimenté una extraña cercanía cuando, a los cincuenta años, recibí un trasplante de hígado en una ciudad muy distante de Barcelona --aunque en ésta, años atrás, estuve hospitalizado y casi morí de neumonía--, un trasplante que el propio Bolaño bien pudo haber recibido a la misma edad:

> Reflexiono con pena sobre la muerte de Roberto a los cincuenta, mientras esperaba su trasplante, y yo, contra todas las probabilidades, llegué a los cincuenta y uno. Estas flaquezas de la suerte son atroces, representan nada de la nada, arrasan con su selección azarosa; quién va a ganar, quién va a perder, todo parece muy monstruoso.

Diría, para cerrar, y después de haberlo pensado mucho, que ahora ya no importa si la persona con la que hablé de Burroughs y me emborraché, y a quien luego vi jugar futbol con unos chicos gitanos, era algún chileno azaroso perdido en Francia o era Roberto Bolaño, sino más bien, si el yo que lo vivió era, de alguna manera significativa, yo.

Es decir, la persona que era yo entonces --con todas sus contradicciones salvajes y arrebatadas, sus tristes historias de amor, sus sueños confusos-- guarda tan poca relación con la persona que reconozco ahora como yo, que se vuelve ocioso cualquier intento de darle sentido al recuerdo. Argumentaría, más bien, para acabar de dar vuelta al asunto, que Roberto seguramente sí estuvo ahí, regateando con ese balón en un parque polvoriento de Lézignan-Corbières, pero que es poco probable que haya estado yo, o alguien parecido a mí.

Echenoz

Lo importante para mí es la risa ligada al goce de la literatura

Jean Echenoz

Conversación con Mauricio Electorat

Mauricio Electorat: Jean Echenoz ha recibido numerosos reconocimientos, como el premio Médicis y el premio Goncourt. Es autor de diecisiete novelas, todas publicadas en la famosa editorial Les Éditions de Minuit. Yo diría que es un autor de referencia, absolutamente, es uno de los autores indispensables del panorama literario narrativo hoy en Francia. Eso es lo primero que hay que dejar sentado. Entre sus novelas tenemos *El meridiano de Greenwich* en 1980, *Cherokee* en 1983, *Me voy*, en 1999. Hay un rasgo común entre estas novelas. *El meridiano de Greenwich*, por ejemplo, ocurre en parte en Micronesia, hay otra novela que se llama en francés *L'équipée malaise* que tiene que tener una traducción del tipo *El viaje malayo* o *La edición malaya,* que ocurre entre Malasia y Francia. *Me voy*, por la que obtuvo el premio Goncourt, se sitúa entre Francia y el Ártico. Hay otra novela que se llama *Les grandes blondes,* traducida como *Rubias peligrosas,* que sucede también entre una provincia francesa, París, y luego de eso va a dar a la India, pasando por Australia, etc. Y ahora, esta última entrega, que se llamó *Enviada especial,* se produce entre París, la provincia francesa, y en buena medida pasa en Corea del Norte. En todas estas novelas hay un desplazamiento, viajes a lugares bastante insólitos, a lugares que no son comunes. Me gustaría que me hablaras de la ciudad de París y de lugares lejanos, Malasia, Indonesia, Corea del Norte, el Ártico.

Jean Echenoz: Siempre quise escribir, escribir como verbo intransitivo, y luego llegó un momento en el que tenía que formarse un verbo transitivo, es decir, escribir qué, contar qué. Como era inimaginable, cuando comencé, que contara mi vida, que no tenía ningún interés y sigue sin tener ninguno, no me sentía en lo absoluto capaz de escribir historias íntimas de amor, o de temas íntimos, tenía que encontrar argumentos que fuesen argumentos de acción. Cuando comencé a tratar o a contemplar la posibilidad de hacer novelas, veía una solución por el lado de la novela policial.

ME: Te quisiera preguntar si la novela de aventura, la novela policial, si *Robinson Crusoe*, *La isla del tesoro*, o las novelas de Julio Verne, funcionan ahí de alguna manera como un referente lejano de tu juventud lectora.

JE: Por el lado de mis lecturas, claro, estaban las novelas de aventuras, que tenían para mí una gran fuerza de atracción como lector. *Robinson Crusoe* lo leí muy tarde, pero cuando era niño había un libro que me gustó mucho, *El Robinson suizo*. En esas lecturas de infancia había otro libro que me gustó mucho, que luego se transformó en una película, *Los lanceros de Bengala*. A lo mejor de ahí vienen las ganas que tuve desde un comienzo de situar siempre las novelas en lugares lejanos, lugares que obviamente no conocía en absoluto porque soy hasta el día de hoy un mal viajero. En esa época no era viajero del todo, y por eso me dije: más vale hacerlo de manera radical, y al hacer un libro pensé que tenía que ocurrir en París y al mismo tiempo en las antípodas.

ME: Detrás de todos tus libros hay un trabajo de investigación, de búsqueda, de documentación extremadamente minucioso, tanto para describir un país como para describir una máquina.

JE: Exactamente. Tanto para un país como para un oficio. En un libro que se llama *Je m'en vais* (*Me voy)* que es la novela por la cual me dieron el premio Goncourt, quería que transcurriera en medio del arte contemporáneo. No sabía nada del arte contemporáneo y eso era precisamente lo que me interesaba, porque sería también un medio para aprender. Había dos cosas que me interesaban en ese libro, el medio del arte contemporáneo y el medio polar ártico.

ME: Recuerdo que dice por ahí en una entrevista que leí, que una novela nunca se hace con una idea sino con dos.

JE: Claro, se trata de dos ideas que no tienen en principio nada que ver entre sí, y el escenario que se pone a funcionar es una especie de cruce entre estos dos temas. Para enterarme del medio del arte contemporáneo he tenido que ir a ver a coleccionistas, marchantes, artistas; leí muchas cosas también. Y haciendo esto, entrevistando a esta gente, uno encuentra dos cosas. Por una parte, explicaciones sobre el sistema mercantil del arte y, por otra parte, explicaciones sobre relatos de la experiencia personal de cada uno de los participantes en ese sistema. Desde el punto de vista geográfico, tenía ganas de que ocurriera en el gran norte, en la región polar, pero no tenía

ganas de ir, hacía demasiado frío. Porque el libro anterior era un libro que ocurría en buena parte en la India, que es un país de proliferación de signos, olores, colores, de todo lo que se quiera. Y aquí quería una especie, no de contraste, pero sí de ir a un lugar lo más vacío posible, un país negro y blanco. Leí muchos relatos de exploradores de esa región, y encontré también un relato de un fotógrafo y una exposición. Entonces vi las fotos y tomé contacto con el fotógrafo. Le pedí que me contara su viaje porque pensaba que podía coincidir con lo que yo quería hacer con mi personaje, hacer un recorrido similar. Eso duró bastante porque lo entrevisté durante mucho rato, luego lo escribí, etc. De todos esos documentos, de todas esas entrevistas, lo que queda en realidad en la novela es muy poco. Lo importante no es contar la experiencia en sí, sino obtener una especie de marco que le permita a uno trabajar en lo verosímil, en lo plausible. Lo único que quedó de todo ese relato del fotógrafo, probablemente, fue el nombre de un barco. En un momento dado el fotógrafo me habla de un marino que había ahí, venerable y musculoso, y eso lo conservé en la novela.

ME: ¿Cómo estableces la arquitectura de la novela, documentándote y hablando con toda esta gente para establecer un hilo narrativo, o es una idea preconcebida?

JE: Cada vez es diferente. Al comienzo tengo esas ideas un poco vagas que sirven como incentivo. Hay dos cosas simultáneas, una especie de construcción de un eje del relato y al mismo tiempo, la acumulación de información, búsqueda, investigación, etc. Esas dos ideas se alimentan mutuamente hasta que de pronto forman un eje y una idea central de lo que quiero hacer, y el texto va surgiendo.

ME: Te comportas para este trabajo de documentación e investigación como una especie de periodista de lo íntimo, sin dejar de lado la investigación propiamente tal. Una de las cosas que a mí me llamó la atención en la novela *Me voy* no solamente es la trama, hay una descripción técnica de un rompehielos que es extraordinaria, y luego leí en una entrevista, en algún diario francés, que para hacer esa descripción habías tenido que leer centenares o decenas de documentos muy técnicos sobre el tema.

JE: Me encuentro bastante inepto para comprender el lenguaje técnico, pero al mismo tiempo, en ese lenguaje las palabras a veces tienen una gran carga poética y, por lo tanto, esa fuerza poética de las palabras gatilla otra cosa.

ME: De nuevo la conjunción de dos ideas que no tienen nada que ver entre sí, porque lo que haces es dejarte guiar por la fuerza poética o la capacidad de educar la fuerza poética de esas palabras técnicas, que en principio no están destinadas a eso, pero las lees como si fuera literatura y eso inspira la escritura.

JE: Las palabras generan ideas y las ideas generan imágenes, por lo tanto, a partir de ahí se puede empezar a escribir. Lo que no era posible si iba directamente al lugar.

ME: Claro, porque puedes ir al lugar, ir al Ártico, ir al rompehielos y pasearte por el rompehielos, pero no vas a entender nada, como uno no entendería nada si se paseara en un portaaviones o un submarino. Sin embargo, tú vas y lees los catálogos o los documentos técnicos de ese barco como si fuera literatura.

JE: Hay todo un problema con las locaciones, porque uno puede hacerlas de muchas maneras. Por ejemplo, para el último libro *Enviada especial* sabía que querría que uno de los personajes viviera en un edificio preciso, en un barrio preciso, un barrio que no está muy lejos de donde yo vivo, un barrio que me interesa. Anduve un día o dos paseándome, dándome vueltas por el barrio, hasta ubicar el edificio que me convenía y donde yo quería que viviera el personaje. En ocasiones, como un cineasta, he tenido necesidad de una imagen precisa para poder escribir la historia, pero en realidad, en la novela, el edificio no aparece en lo más mínimo, prescindí de él por completo. Pero necesitaba saber que era *ese* edificio. Si no lo hubiese visto me habría sentido menos libre.

ME: De hecho, haces unas locaciones en París como si fueras un cineasta, pero no vas a la Antártica a ver las mismas locaciones para escribir la novela.

JE: Para el tercer libro, que ocurría en Malasia no tenía suficiente dinero, no habría podido vivir allí, así que esa es una Malasia completamente

inventada. Sin embargo, para un libro bastante tardío que quería que ocurriera en India del Sur, ahí sí fui y me quedé dos o tres meses en la India y tomé muchas notas, pero cuando uno ha ido al lugar, es menos libre.

ME: ¿En qué sentido uno es menos libre?

JE: En el sentido de imaginar.

ME: Entonces se siente bajo el peso de la dictadura, por decirlo así, de lo real o del recuerdo de lo real.

JE: Antes de partir a ese viaje a la India había imaginado una calle, y a partir de documentos que había visto tenía una idea bastante precisa de esta. Había imaginado esa calle en la India y llegando me encontré con exactamente la misma calle, solo que la había imaginado en bajada y esta calle era absolutamente plana, pero era exactamente la misma calle. Por lo tanto, no estoy seguro de que sea necesario sistemáticamente ir a los lugares. En el caso de la India debe haber también –sin la necesidad de ir para escribir sobre esa realidad, o en esa realidad– algo relacionado con los olores, con los sabores, con la calle, porque si no, se prescinde de la literatura, la literatura que se ha escrito, y por lo tanto eres menos libre que si vas. En este caso fue muy útil porque justamente había tal profusión de signos, sabores, colores, olores que, efectivamente, se pueden anotar cosas, tomar notas y tener una percepción directa de esa realidad, cosas que uno no va a encontrar nunca en la literatura. Y es, por tanto, en esa reacción a la proliferación que planeé el libro siguiente que ocurría en un escenario absolutamente mínimo, que es la zona del Ártico.

ME: Siempre con París de ida y vuelta. Por lo tanto, uno diría que cuando uno abre un libro de Echenoz, él te invita a hacer un gran viaje y te deja ahí.

JE: Claro, esa es la novela de aventura: el tipo toma el libro en una estación de metro parisino cualquiera, hace un gran viaje, pasan una cantidad increíble de cosas durante esa novela y te vuelve a dejar en la misma estación del metro.

ME: Eso es lo propio de la novela de aventura. Eso es lo que define la novela de aventura propiamente tal y es lo que completa Jean de forma circular. Hablemos un poco del montaje de tus novelas. Leyendo a Jean Echenoz, uno tiene la sensación de que hay un montaje, hay una tendencia en su literatura, uno diría a visitar géneros, o lo que se llamaba antiguamente el subgénero de la novela policial, la novela de aventura, por ejemplo. Pero siempre subvirtiéndolos, y subvirtiéndolos de dos maneras: por una parte, mediante un montaje muy cinematográfico y, por otra, mediante una gran ironía, un gran sentido del humor. Siempre una especie de subversión, de parodia, ciertos tipos literarios, formatos literarios.

JE: Es una necesidad personal, las cosas tienen que moverse, tienen que desplegarse en el espacio. No pienso que fuese capaz de escribir un libro donde la acción ocurriera en un encierro, sin que pasara nada afuera, tiene que haber un despliegue, tiene que haber una sucesión de acontecimientos afuera, en el exterior. Lo otro es la distancia, porque no tengo ganas de mostrar la psicología de los personajes, prefiero mostrarlos con cierta distancia y esa distancia crea los efectos de divertido, o de parodia, o de humor, etc.

ME: Lo que tú haces en el fondo es mostrar a los personajes en lo que hacen, no lo que son ni lo que dicen ser, y en esa distancia está el humor, la parodia y, a veces, la franca carcajada.

JE: Lo importante para mí es la risa, pero no es una risa ligada a la parodia ni a la subversión, sino que es la risa ligada al goce de la literatura. En el goce de la lectura está Flaubert que me hacía reír, Proust, Becket, pero también Faulkner y Conrad, que no tienen nada de cómicos, no son precisamente humoristas, pero de todas maneras hay un goce ligado a la lectura que no es el humor en el sentido estricto del término, sino del goce sencillamente de leer y de escribir. Tanto en Conrad como en Faulkner hay ciertos textos que son divertidos, es cierto, pero no es lo habitual.

ME: ¿Cuál ha sido tu relación con dos movimientos que han marcado, indudablemente, la literatura francesa de la segunda mitad del siglo xx en adelante? Hablo de lo que fue la nueva novela, el llamado *nouvelle*, y, por otra parte, la literatura policial. Porque uno diría que estás

sistemáticamente haciendo una especie de vaivén entre ambas sensibilidades, entre ambas concepciones de la literatura, que son por lo demás opuestas.

JE: Es también por razones editoriales que hacen también ese alcance, porque la mayoría de los autores de la *nouveau nouvelle* publicaron en Editions Minuit.

ME: ¿Frecuentaste alguna vez a Marguerite Duras como lector, incluso en los escenarios? Porque son grandes guiones, es una gran guionista. Uno diría que la llamada nueva novela creó un espacio de reflexión o de atención sobre la «forma novela» y al mismo tiempo dio novelas que no eran demasiado interesantes.

JE: Aparte de las novelas de Claude Simon no quedará gran cosa de esa escuela. Sin embargo, crearon una especie de caldo de cultivo, de lugar, donde llamaron la atención sobre la novela como forma, sobre las posibilidades formales de la novela.

ME: ¿Cuál es tu relación con la novela policial? Está, por ejemplo, Jean-Patrick Manchette, que es uno de los grandes autores de novela policial, gran renovador de la novela policial en Francia en los años sesenta y setenta. ¿Y cuál es la relación entre la *nouveau nouvelle* y la novela policial?

JE: En cuanto a la novela negra, o novela policial, leía muchas novelas policiales hasta fines de los años sesenta. Pienso que era una moda entre los estudiantes de la época, esos estudiantes o bien leían teoría, o bien leían novela negra. Al comienzo Dashiell Hammett, Raymond Chandler, eran los primeros maestros de la novela negra norteamericana. Luego hubo una especie de desarrollo importante de la novela negra en Francia. Y había sólo un autor que a mí me interesaba, que era Manchette. A propósito, justamente, de la lectura de los libros de Manchette que encontré, tuve la sensación de que era posible escribir algo en que algo pasara. Paralelamente, la gran revolución permite que la novela se abra y se transforme en otra cosa. Ese es el gran acto fundador y creador.

Compagnon

Volver a hacerse preguntas

Presentación de Ricardo Martínez-Gamboa

Antoine Compagnon es catedrático de literatura francesa en la Sorbonne, en la Columbia University de Nueva York y profesor titular de literatura francesa moderna y contemporánea: historia, crítica y teoría, en el Collège de France. Quiero empezar compartiendo algo que muchas y muchos de quienes estamos acá poseemos como una experiencia común. Antoine Compagnon nació en Bruselas en 1950 y en los años setenta ingresó al Collège de France como estudiante, hechos que rememora en su *Lección inaugural de literatura francesa moderna y contemporánea*, leída en ese mismo establecimiento el jueves 30 de noviembre de 2006. El profesor Compagnon recuerda que ese primer día, «acurrucado en el último banco, escuché a un hombrecito que tenía el aspecto de un frágil pájaro. Explicaba –minuciosa y ceremoniosamente– un soneto de Du Bellay como yo no había visto hacer nunca ni imaginado que pudiera hacerse. Pronto supe su nombre: acababa de escuchar, invitado por Claude Lévi-Strauss, a Roman Jakobson, el inmenso lingüista y teórico de la poesía que ha recorrido todo el siglo xx, desde Moscú hasta Praga, y más tarde Nueva York y Harvard». El profesor Compagnon comparte en dicho volumen, titulado en castellano con una pregunta, ¿Para qué sirve la literatura?, que en aquel lugar asistió asimismo al curso de Michel Foucault, el año que impartió «Vigilar y castigar», a la lección inaugural de Roland Barthes y también a las alocuciones de Julia Kristeva, que luego dirigiría su tesis. En

otro de sus libros traducidos al castellano, *El demonio de la teoría*, el profesor Compagnon inicia su texto indicando que los estudios literarios franceses, hasta entrados los años sesenta, no disponían de nada como los desarrollos del formalismo ruso, el Círculo de Praga o la Nueva Crítica Estadounidense. Que de pronto surgieron todos estos nombres que he mencionado más arriba. Y esto es lo curioso que quiero compartir como experiencia esta mañana.

Para quienes nos formamos en literatura a lo largo del último medio siglo en Chile, los nombres, las teorías, los modelos (o antimodelos), las aproximaciones francesas, fueron la base de nuestra educación. Desde que en Chile se empezara a considerar la teoría literaria como un campo de investigación y de estudios significativo dentro de las humanidades –obra, entre otros, de autores como Félix Martínez Bonati o Cedomil Goic–, la escuela o las escuelas francesas estuvieron siempre en la vanguardia y en nuestras estanterías. El estructuralismo, la semiología, la narratología, las diversas aproximaciones a las poéticas creadas por el ingenio humanista francés ocupaban gran parte de nuestras veladas y de nuestros trasnoches de estudio. Las bibliotecas en nuestras universidades y los anaqueles de nuestras librerías especializadas siguen albergando hasta el día de hoy volúmenes y volúmenes de teoría literaria francesa, y en el ejercicio de revisar nuestras publicaciones académicas, aquellas alojadas en Scielo, podemos seguir observando de qué manera y –sobre todo– con qué intensidad dicha vanguardia ha penetrado en el modo en que nos aproximamos a los fenómenos literarios en Chile. Antoine Compagnon rescata en sus dos libros que he mencionado un retrato profundo, sistemático y de proyección del alcance y el significado de dichos avances no solo desde una erudición y una claridad notables, sino que desde el relato del «testigo», de la primera persona. Pero hay más. En su dilatada carrera por exponer los conocimientos de los estudios de literatura, el profesor Compagnon ha acercado estos estudios a quienes no necesariamente se encuentran instalados en los salones de la academia. En *Un verano con Montaigne*, nuestro profesor circunvala e ingresa a la lectura del ensayista por medio de pequeños textos autónomos que van cubriendo las diferentes aristas de la existencia que abordaban aquellos ensayos. Se trata de una lectura guiada que permite a la lectora o al lector profundizar en Montaigne haciendo las preguntas adecuadas, sopesando el valor y la importancia de sus reflexiones sobre los más variados ámbitos, como el compromiso, la conversación, las pesadillas o los médicos. El origen de esta última obra de nuestro profesor se encuentra en un programa radial emitido en 2012 con una audiencia no especializada en mente, y donde las preguntas parecen ser más importantes que las respuestas. Este es quizá el aspecto de su obra que más poderosamente ha llamado mi atención: *el volver a hacerse preguntas*, y con estas preguntas volver a los clásicos o no tan clásicos. Por ejemplo, una de sus obras –también traducida al castellano– más celebradas, *Los antimodernos*, se inicia justamente con una pregunta: «¿Quiénes son los antimodernos?» Y la responde, el profesor Compagnon, solo con apellidos de autores que empiezan con «B»: Balzac, Baudelaire, Breton, Bataille, Blanchot, Barthes. Y despliega a continuación un contraste entre modernidad y antimodernidad en tensión polar que nos recuerda este tipo de lectura de tesis y antítesis y síntesis de la cultura literaria moderna a la que hemos sido tan fieles también en Chile desde las lecturas de Octavio Paz o Marshall Berman. Y, aunque tras la revisión de todas estas obras uno queda con la impresión de que el conocimiento y la experiencia cultural de Antoine Compagnon son abrumadoras, una cita de ¿Para qué sirve la literatura? aliviana dicho peso y conforta: «No pueden imaginarse cuánto le falta a mi formación humanista, todo lo que no he leído, todo lo que no sé: ya que, en la disciplina para la que me han elegido soy prácticamente un autodidacta. Y sin embargo enseño literatura desde hace más de treinta años, y he hecho de ello mi profesión. Mas he enseñado siempre –como continuaré haciendo aquí– aquello que no sabía, he tomado como pretexto los cursos que daba para leer aquello que todavía no había leído, para buscar así aprender, finalmente, aquello que ignoraba. Dudando de que fueran a aceptar mi proyecto

de cátedra y mi candidatura, me preguntaba: "¿No se darán cuenta de su error?". Pero a continuación rectificaba, pensando que un profesor seguro de sí, un profesor que lo supiese todo antes de investigar, sería el verdadero impostor». No se trata entonces de un autor, un erudito, un especialista en humanidades letradas, que crea disponer de todas las respuestas, sino que de alguien que plantea insistentemente, a lo largo de todos estos volúmenes, el ojo inicial de quien vuelve a hacerse las preguntas básicas y de «sentido común». Quiero, por eso, terminar con una última cita del profesor Compagnon, alojada en *El demonio de la teoría*, que creo que refleja de modo fiel esto que he intentado expresar:

«Cuando entré en sexto en el pequeño liceo Condorcet, nuestro viejo profesor de latín-francés, que era también alcalde de su pueblo en Bretaña, nos preguntaba cada vez que leíamos un texto de nuestra antología: "¿Cómo entiende usted ese pasaje? ¿Qué ha querido decirnos el autor? ¿Qué excelencias tiene el verso o la prosa? ¿Dónde reside la originalidad de la visión del autor? ¿Qué lección podemos sacar de todo eso?". Durante un tiempo se pensó que la teoría literaria había barrido de una vez por todas estas obsesivas preguntas. Pero las respuestas pasan mientras que las preguntas permanecen. Y las preguntas siguen siendo aproximadamente las mismas. Hay algunas que se siguen planteando generación tras generación. Se planteaban antes de la teoría, se planteaban ya antes de la historia literaria, y se plantean todavía después de la teoría, de manera casi idéntica».

Agradezco esta mañana el haber podido hacer esta presentación y las invito y los invito a escuchar al profesor Compagnon para todo lo que nos tenga que decir o preguntar.

La invención es la imitación original, no es la innovación

Antoine Compagnon

Esta es la primera vez que vengo a Chile, a Santiago, y quisiera agradecerles por haberme dado una nueva ciudad. Para nosotros una nueva ciudad es lo mismo que un libro. Yo descubro una ciudad caminando como lo hice esta mañana hasta llegar acá, y pienso que es algo que representa la misma experiencia que tenemos cuando abrimos las primeras páginas de un libro: nos damos cuenta de que estamos en un mundo desconocido y poco a poco comenzamos a familiarizarnos con ese mundo. Bueno, lo mismo sucede cuando uno lee las primeras páginas de *En busca del tiempo perdido* de Proust. El narrador se despierta durante la noche y ya no sabe dónde se encuentra, está desorientado. Esta desorientación es la experiencia que tenemos cuando abrimos un libro, cuando llegamos a una nueva ciudad y de a poco obtenemos algunos puntos de referencia. Es una experiencia que a mí me gusta mucho, el tiempo perdido, dejado de lado en las ciudades como en la literatura. Algunos pueden tener miedo; si las personas tienen miedo a los libros, si tienen miedo a la literatura, es sin duda porque tienen miedo de perderse y porque no saben exactamente dónde se van a reencontrar.

A menudo me piden que hable de la noción de literatura. La verdad es que yo he hablado mucho sobre eso, particularmente en este libro que demuestra la teoría y que ha sido traducido en español. Acabamos de hablar de esto, porque nos dimos cuenta de que conocíamos mucho a esta persona, un gran escritor, un gran editor, que falleció en el año 2002, que se llamaba Jaime Barylko. Este libro, *El demonio de la teoría,* fue traducido por él hace ya algún tiempo, y también la *Lección inaugural de literatura francesa…* del Collège de France, que se llama en español *¿Para qué sirve la literatura?* Yo pensé entonces que tenía que ir un poco más allá de lo que ya se ha dicho en *El demonio de la teoría* y de lo que ya se dijo, hace casi doce años, en la *Lección inaugural…* Entonces, pensé que esto me podía conducir a una reflexión sobre el lugar de la literatura en el mundo digital. El mundo digital en el que nosotros vivimos y del cual no podemos escapar, que parece haberse transformado en nuestro medio natural. ¿Qué cambia entonces?, ¿qué le cambia a la literatura esta relación? Como lector, investigador y escritor, quiero hablar sobre todos estos aspectos. Podemos decir que este mundo digital es un mundo de la destrucción creadora. Esta expresión viene del economista John Pepper, para quien la empresa capitalista es un fenómeno que ha sido exacerbado en el mundo digital. Para decirlo de alguna manera, si nosotros no ofrecemos algo, en cierta instancia, la empresa se muere. Si no producimos nuevos productos, si no fabricamos, si no distribuimos… De hecho, podemos hacer una larga lista de las empresas que han desaparecido, de los nombres que han desaparecido. Nokia, por ejemplo, que no logró dar el giro al teléfono inteligente; BlackBerry también, que desapareció, Yahoo no lo logró tampoco. Es un mundo de la destrucción creativa exacerbada. Es un mundo en el que estamos condenados a innovar a un ritmo acelerado desde esta entrada al mundo digital.

Mi primer computador portátil lo compré en 1985; evidentemente es una fecha de la que nos acordamos, porque es una transformación mayor de la relación. Yo sé que el último artículo que escribí a mano fue en 1985. Hoy en día sería incapaz de escribir un artículo a mano. Entonces me acuerdo de la primera lapicera que vi, en 1955. La historia de los instrumentos de escritura no es indiferente a la forma en que escribimos y a la forma en que concebimos la literatura. Ha habido una renovación incesante. Obviamente, es un fenómeno que conocemos también en la literatura y en las artes, el que algunos grandes

escritores en el siglo XIX observaban luego de la Revolución francesa, y sobre todo después de la Revolución Industrial.

Yo escribí mucho sobre Baudelaire que, como sabemos, inventó esta noción de modernidad para designar esta transformación del mundo y este fenómeno de la obsolescencia, la obsolescencia que hace que la moda deba renovarse en forma constante. Baudelaire ya nos hablaba de eso, y la Revolución Industrial solo hizo este fenómeno cada vez más rápido, con una cultura de lo nuevo, con un imperativo categórico de lo nuevo como definición de la actividad humana, económica, social, política e industrial. Son nociones que vienen de las artes y los oficios, pero también de las bellas artes y las bellas letras, que han sido llevadas, arrastradas en este fenómeno de aceleración de las cosas. Sin duda debemos recordar que, hace mucho tiempo, las imitaciones fueron la regla en las bellas artes y en las letras y no la innovación, o bien la innovación en un sentido muy distinto del que comprendemos a partir del siglo XIX.

Piensen ustedes en la historia de la literatura francesa, en esa inmensa querella que ocupó el siglo XVII entre los antiguos y los modernos. Los antiguos, que aseguraban que había que imitar los modelos de la Antigüedad, por ejemplo, la tragedia griega, y los modernos, a la manera de Perrault, pensando que había que ir hacia temas modernos. Y entonces tenemos que ver, como una paradoja bastante extraña y primera, que es a los antiguos a los que la posteridad reconoció como maestros, y no a los modernos. La posteridad para los que defendían la imitación en la edad clásica, por una especie de pliegue bastante curioso. Luego está también la imitación y la originalidad. La voluntad de ser originales –que ciertamente no la tenían los antiguos– entre los clásicos, que justamente fueron reconocidos después como los originales. Tenemos entonces este imperativo moderno, que no es tan reciente, el *make it new*, la necesidad absoluta de hacer algo nuevo. ¿Podemos hacer una ecuación entre la originalidad y la innovación? A mí me parece que no, y durante mucho tiempo, en las bellas artes y en la literatura, tuvimos una noción de originalidad que no estaba ligada a la innovación. La originalidad era algo pequeño, una pequeña cosa que hacía mover el zócalo de la imitación, no había invención radical sino nuevas combinaciones. La originalidad es una nueva combinación de elementos que ya están presentes. Durante mucho tiempo el genio se define como una nueva combinatoria de elementos tan viejos como el mundo. La invención es la imitación original, no es la innovación. Inventar es combinar de una manera distinta elementos que han sido combinados desde siempre, es la variación. Luego, evidentemente, hemos entrado en un mundo donde algunos han podido decir que hay una superstición que nació, esta superstición de lo nuevo. Cito, por ejemplo, a Valéry, pensador del siglo XX, gran escritor, que resume todo este movimiento: «Lo nuevo, que sin embargo puede morir por esencia, es para nosotros una calidad tan eminente que su ausencia nos corroe todas las otras y su presencia las reemplaza. Sin lo nuevo ya no somos nosotros modernos capaces de apreciar una originalidad». Su presencia (dice él, y ahí está justamente la superstición) reemplazaría las otras cualidades, y sigue diciendo que estamos limitados a estar siempre más avanzados en las artes, en las costumbres, en la política y en las ideas, y formados para ver solamente la sorpresa y el efecto instantáneo de shock. Esta necesidad, entonces, de ir siempre por delante en las artes y en las letras, «ir siempre por delante para valorizar la sorpresa, el asombro y el shock». Evidentemente, cuando Valéry dice todo aquello es un poco como una paráfrasis de Baudelaire. También la definición de la modernidad por el choque. Cuando Baudelaire decía «Lo bello es siempre extraño. Para que haya belleza tiene que haber rareza», eso es justamente este shock, esta especie de violencia en cierta medida. Son todos términos que conducen a la idea de que, tal como dice Valéry, «si identificamos lo bello o lo nuevo con el choque, entonces es perecedero y la idea moderna por excelencia es aquella de que el arte del pasado que muere como la moda, que desaparece, no es arte, deja de ser arte». En la novela *En busca del tiempo perdido* de Proust hay un personaje que representa este punto de vista con respecto al arte. Es un personaje un poco ridículo, la joven marquesa de Cambremer, que piensa que el arte de hoy día evacua el arte de ayer. Proust la describe, en el fondo, como una esnob, con un esnobismo de lo nuevo. Ella piensa que el músico de hoy elimina al músico del pasado y que, por ejemplo, después de Wagner ya no se puede apreciar a Chopin. Entonces, Proust de alguna manera es muy sensible a toda esta

posición que consiste en considerar que el arte del presente elimina el arte del ayer, que hay una novedad solamente temporal y que la invención se ve afectada por la obsolescencia. Hay un gran peligro en esta noción, o lo que Proust quiere ridiculizar es justamente esta noción de progreso aplicada a las artes y a las letras, basándose en el modelo del progreso industrial.

Evidentemente hay pequeños inventos, pequeñas invenciones que son del orden de lo que yo decía antes, la variación, y hay grandes invenciones que son realmente instauraciones y eso es –yo creo– lo que podemos llamar verdaderas innovaciones. Hay novedades que son del orden de la moda y hay novedades que verdaderamente son instauradoras de un movimiento duradero. Hay invenciones que marcan fecha de alguna manera, y respecto a ellas vivimos durante un cierto tiempo. Podríamos decir que es un poco lo mismo que sucede con las técnicas: la invención, por ejemplo, del motor de explosión, es un invento que dura siempre, y luego se inventó el motor diesel, y hoy día inventamos los autos eléctricos, híbridos y eléctricos. Vemos que es un movimiento muy distinto del de la renovación de la carrocería de los automóviles. *Grosso modo*, habrán tenido el mismo motor durante mucho tiempo y hay solamente dos o tres grandes inventos de los motores de autos. Podríamos decir entonces que es un poco lo mismo en las artes, que no hay invento todos los días, todos los años, pero que, sin embargo, hay un cierto número de grandes inventos, de grandes innovaciones que de alguna manera trastocan.

Yo pienso en esto, justamente, cuando me interrogo con respecto a las relaciones entre la literatura y la Revolución Digital a la que nos vemos confrontados hoy en día. Se utiliza esta expresión, Revolución Digital, y a menudo nos dicen que es la tercera Revolución Industrial. La primera Revolución Industrial fue aquella del motor de explosión, del mecanismo. La segunda Revolución Industrial sería aquella de la electricidad y también de la química a fines del siglo XIX. Estaríamos entonces en la tercera, de la que se dice también que tal vez no es industrial, porque corresponde más bien a una desindustrialización del mundo. Se debate mucho entonces el efecto de esta Revolución Digital. Hay muchos economistas que se interrogan desde hace algunos años, justamente, respecto a la ausencia de ganancia de productividad en el caso de la Revolución Digital, que no tiene estas ganancias, contrariamente a las dos primeras revoluciones industriales que provocaban beneficios en términos de productividad. Por eso, nosotros decimos que entramos en un crecimiento lento, un crecimiento mundial que va a ser lento. Entonces, todos los economistas están perplejos frente a esta ausencia del beneficio de productividad provocada por esta tercera revolución y no se lo saben explicar o se lo explican muy mal. Cuando pensamos entonces en lo que sucedió con las dos primeras revoluciones, este cambio radical que les siguió en ambos casos, es muy misterioso que la tercera Revolución Industrial no aumente el crecimiento mundial.

Hay muchas hipótesis sobre ello, pero la concentración está ahí. Quizás alguna de estas hipótesis dice que estamos midiendo mal el crecimiento, pero en todo caso, tal como lo medimos ahora, no presenta mejoras serias. Piensen en alguna actividad que nos es común a todos en este momento. La Revolución Digital produce beneficios o ganancias de productividad en la enseñanza, y seguramente ha generado costos superiores. No obstante, para aprender a leer, para enseñarle a leer a un niño, se necesita tanto tiempo como en la época de los griegos; para enseñarle a contar a un niño se necesita tanto tiempo como en la Antigüedad. Es decir, no hemos mejorado la productividad de la enseñanza, ni en la educación básica o primaria, ni en la secundaria, y tampoco en la superior. Porque si nos tomáramos menos tiempo para enseñar, bueno, la calidad sería menor también. Entonces, los profesores son como los peluqueros: si los peluqueros hacen su trabajo rápido, bueno, salimos con el pelo mal cortado. Existe toda una serie de actividades para las cuales no existe un beneficio en términos de productividad y, ustedes saben, el resultado es que los salarios de esas personas tienen que bajar, porque no hay ganancia o beneficio. El sueldo de, por ejemplo, los peluqueros o los profesores. Es algo bastante misterioso esta ausencia de beneficio en términos de productividad, y yo podría decirles que esas tesis digitales, por las cuales estoy rodeado, dicen que las cosas no han cambiado y tampoco ha cambiado la vida que tengo yo como profesor.

Pero creo que no sucede lo mismo con mi vida de investigador. Mi vida de investigador ha obtenido inmensos beneficios de productividad desde que yo ingresé al mundo digital. Puedo

trabajar las veinticuatro horas del día y los siete días de la semana. Tengo acceso a toda la Biblioteca Nacional a cada momento del día y de la noche, y puedo estar en Santiago como en Tokio, es lo mismo: tengo acceso a la biblioteca universal. Ahí, efectivamente, ha habido un inmenso beneficio en términos de productividad, mucha ganancia.

Poco antes yo les hablaba del tratamiento de textos en el cual entramos desde 1980, y de cómo cambió la literatura. Hace no mucho tiempo yo escuchaba a Philippe Sollers –uno de los grandes escritores de la vanguardia francesa, de la última vanguardia francesa– diciendo en la Radio France que si uno escribe en el computador eso no sería literatura. Si uno utiliza el tratamiento de textos hay una incompatibilidad con la literatura, dice, para que sea literatura hay que continuar escribiendo con un lápiz y en papel. Hay personas que sostienen este punto de vista, que «no puede haber literatura con un tratamiento de textos». Sin embargo, el gran poeta Ivonne Foux, que murió el año pasado con un poquito más de noventa años, cada vez que uno le mandara un mensaje electrónico él respondía en el minuto siguiente, porque siempre estaba sentado frente a su computador. Quizás era un adicto a la computación y al computador, pero en el último período de su vida, hasta su muerte en junio de 2016, toda su obra, toda su poesía, fue escrita con un computador.

Uno de mis editores en París, Pierre Laurent, que es editor en Gallimard, me decía que hace poco tiempo, cuando el recibía un manuscrito de un autor, sabía de inmediato si fue escrito con el computador o no. Como que le tomaba el olor y sabía si había sido escrito con el computador, porque si estaba escrito así era un escrito en forma, porque con el tratamiento de textos en el computador como operador de un informe, de forma –lo sabemos–, siempre podemos aumentar o introducir un desarrollo en cualquier momento, sobre cualquier cosa, y el texto se transforma concretamente en algo sobreexplotado. Produce textos sobreexplotados de alguna manera. Yo le contesté, cuando me dio este argumento, que había textos sobreexplotados antes del computador, que los textos con forma siempre han existido. Los dos escritores más importantes sobre los cuales yo he trabajado, Montaigne y Proust, han escrito textos o informes. Ellos nunca han escrito, entonces, con márgenes que transformaran la estructura lógica, la estructura que alimenta el texto. Incluso, en un ensayo de Montaigne siempre estamos completamente perdidos, porque si existiese un argumento inicial, las amplificaciones, las cosas que se agregan en cada uno de los capítulos de este ensayo, hacen desaparecer o eliminan esta estructura, esta forma, que podría haber existido. Yo diría que es lo mismo en Proust, y lo mismo sucede con los textos de Perrault. Podemos tener papiros de tres metros, conocemos de esos. Los textos monstruosos en cuanto a estructura narrativa siempre han existido, y a veces son los textos más grandes de la literatura. Podríamos decir que Montaigne ya había inventado el tratamiento de textos, que él inventó el computador, y que Proust inventó el computador (pero el computador es simplemente un objeto técnico) cuando todavía no llegábamos a la era electrónica, pues esto era una posición frente a la literatura.

Ven, entonces, hay un debate que es reciente sobre las posibilidades que se introducen, en este mundo digital, para la literatura, para la enseñanza, la investigación, que tienen consecuencias muy importantes. En el fondo, con cada innovación técnica siempre hemos sostenido y siempre se ha dicho que representa el fin de la literatura, frente a cada transformación técnica era como si la literatura pudiese morir.

Recientemente yo hablé sobre otro tema y me interesé sobre el invento de la pluma, de la pluma de acero, que es un invento tecnológico hermoso. Fue una marca registrada en 1830 por un inglés, Perry, cuando se llevaba mucho tiempo buscando hacer plumas de acero, porque la pluma de madera había que siempre tallarla, entonces no era muy práctico. En Europa occidental, en Francia y en Inglaterra, se importaban muchas plumas de Rusia, porque nosotros no producíamos mucho y era algo muy costoso, muy oneroso, hasta que se reemplazó aquella pluma por la pluma de acero. Se necesita para ello un muy buen acero, un acero laminado de manera extremadamente precisa. Cuando la pluma de acero apareció, en 1830, se introdujo rápidamente en Inglaterra y Francia, porque era también un periodo de gran desarrollo de la educación y, en el fondo, uno de los catalizadores de la democratización del colegio fue justamente este invento: la pluma de acero, cuyo precio fue cayendo con rapidez. ¿Y qué se produjo,

además, en ese momento? Bueno, casi todos los escritores rechazaron la pluma de acero. Todos, todos en 1830.

¿Cómo lo puedo decir? Víctor Hugo, que murió en 1885, nunca se pasó a la pluma de acero. La pluma de acero era buena para los contadores, no para los escritores. Flaubert, en su mesa de trabajo, tenía un jarro con doscientas plumas de ganso para escribir *Madame Bovary*, *La educación sentimental*, etc., es decir, su riqueza eran estas doscientas plumas de ganso. Flaubert se identificaba con el «hombre pluma», y el hombre pluma era la pluma de ganso. Un día que Flaubert fue a un café del Boulevard, y tenía que escribir en un pedacito de papel una nota para su sobrina, en el lugar le pasaron una pluma de acero, y él escribió su mensaje y abajo puso «mierda, abajo la pluma de acero». Esa era la actitud de los escritores frente a este tipo de pluma. Baudelaire no escribió nunca con pluma de acero, también hay un mensaje suyo que le manda a su madre, donde dice que todo esto está mal escrito y que es a causa de esta pluma de acero. Ninguno de nuestros grandes escritores se convirtió a la pluma de hierro, de acero, salvo uno solo. ¿Y cuál fue ese único escritor? Alex Sonttreuxdima. Es literatura industrial, y con la pluma de hierro vamos mucho más rápido, se avanza mucho más rápido que la de ganso. Después de 1830 hay muchos artículos sobre el hecho de que la pluma de hierro será la muerte de la literatura, ¿y por qué? Porque ya no vamos a tener el tiempo para pensar que teníamos mientras se tallaba la pluma. Se ha proclamado la muerte de la literatura, ustedes ven, a menudo. Y después de la pluma de hierro hubo un lápiz con tinta y uno no tenía el tiempo para pensar que tenía mientras colocaba la pluma en el tintero. Luego vino la máquina de escribir. La máquina de escribir era la muerte de la literatura porque, bueno, funciona más rápido. Hemingway o los primeros que escribieron en la máquina de escribir ya no pensaban, tipeaban simplemente.

Ustedes ven: el tratamiento de textos se agrega a una serie de innovaciones técnicas que anunciaron el fin de la literatura. Voy a citar un texto de 1836 sobre la pluma de hierro: «La pluma de hierro es la vergüenza, es el deshonor y entonces el flagelo de la sociedad moderna. Finalmente, yo se los digo, el mundo no va a morir ni por el vapor, el motor de explosión, ni por el gas hidrógeno, es decir, los globos, ni por las cartas constitucionales, ni por la democracia, ni por el ferrocarril. El mundo va a morir por la pluma de hierro, de acero».

Y yo creo que la literatura, a pesar de lo que dice Philippe Sollers, va a sobrevivir al procesamiento de textos. Pero hay ahí una reflexión que hay que hacer con respecto a las relaciones entre la literatura y la innovación. Hay también ahí una sorpresa, en estos últimos años, en el desarrollo de las relaciones entre literatura y el mundo digital. ¿De qué manera podemos decirlo? Es la extrema rapidez inicial de las ventas de libros digitales y luego la meseta que se alcanzó hace unos años. El libro digital –no sé cuál es la situación en español y en América Latina, ustedes me lo podrán decir– en Estados Unidos se expandió primero muy rápidamente; comenzó el 2008 con un crecimiento bastante rápido y luego alcanzó una meseta el 2014, con más o menos el veinte por ciento del mercado, pero desde el 2014 esto ya dejó de aumentar y, al contrario, está bajando, disminuyendo. En 2015 y 2016 ha disminuido al diez por ciento. Es una gran sorpresa también, por qué el libro digital no se desarrolla más. En Francia, los datos son completamente diferentes. En Francia estamos actualmente en aproximadamente seis a siete por ciento del volumen de ventas de la edición en la venta del libro digital, y ahí también hay una especie de meseta, aunque aumenta lentamente. Evidentemente, este veinte por ciento o este seis por ciento del libro digital esconde también grandes disparidades. Hay sectores donde es más de cinco por ciento, para la medicina, para el derecho, por ejemplo. Pero para la literatura general, para la novela, estamos hablando, en Francia hoy en día, del orden de tres a cuatro por ciento solamente, y no aumenta mucho.

Entonces, hay que reflexionar también en términos un poco más amplios cuando algunos nos dicen que el libro digital es el fin de la lectura, el fin de la literatura. Esto recuerda también unos debates que tuvieron lugar hace mucho tiempo, acerca del fin de la cultura. Me estoy acordando perfectamente de cuando yo era adolescente, en la mitad de los años sesenta. Yo pertenezco a una generación que es aquella del libro de bolsillo. Cuando yo tenía 15 años, más o menos, súbitamente hubo una explosión del libro de bolsillo. Todo estaba disponible en libro de bolsillo. Si yo tengo un poco de cultura, es gracias al libro de bolsillo, a esta inmensa democratización de la cultura que llegó de la mano del libro de bolsillo.

En Francia el libro de bolsillo realmente explotó con la sociedad de consumo. Entonces, en los años sesenta estábamos en eso, y hace algunos años, en un trabajo que estaba haciendo, me di cuenta de que había habido un inmenso debate, en esos años sesenta, en que la mayoría de los intelectuales eran hostiles al libro de bolsillo. La mayor parte de los intelectuales condenaron el libro de bolsillo. El libro de bolsillo es una cultura de bolsillo, una cultura menor, decían. El libro de bolsillo es una cultura desechable. Todos los intelectuales lo dijeron alrededor del año 65, cuando yo tenía 15 años. Que los libros de bolsillo los botaríamos luego de haberlos leído, igual como se hacía con los diarios, y con los kleenex también. El libro de bolsillo nació y se desarrolló en Francia al mismo tiempo que el kleenex, que el encendedor desechable y la lámina para afeitarse desechable. Estos tres inventos contemporáneos fueron asimilados por los intelectuales, y hay un número de la revista *Les Temps Modernes,* de 1965, sobre el libro de bolsillo. Todo el mundo era hostil a este libro diciendo: es el fin, ya no se va a leer como se leía un verdadero libro, un libro tradicional. La gran cultura solo puede pasar a través del buen libro. En ese número de *Los Tiempos Modernos* hay un solo intelectual que es partidario del libro de bolsillo, que es como el que era partidario de la pluma de hierro: Sartre, que se declaraba contento porque ahora realmente se iba a poder leer; 1965 es además el momento de la expresión estudiantil, y eso explica también la explosión del libro de bolsillo. Sartre es el único que realmente se regocija de que el libro de bolsillo exista y que, en el fondo, es bastante indiferente al hecho de que después se le bote. Sartre dice que, de todas maneras, prefiere lo que sucede en las fábricas soviéticas, donde hay bibliotecas, pero aparte de esta digresión, digamos que es el único que defiende el libro de bolsillo. La paradoja es que los jóvenes de los años sesenta, todos, conservan sus libros de bolsillo, preciosamente, con sus hermosas coberturas de colores. Yo tengo todavía en mi casa los libros de bolsillo gracias a los cuales descubrí a Proust, Malraux, a los autores americanos, y toda la literatura. Pienso que esto tiene que llevarnos a reflexionar sobre lo que representa la lectura digital y a ser muy prudentes, no condenar esta lectura. Aceptando, eso sí, que la lectura digital evidentemente es muy distinta de lo que fue la lectura del libro tradicional.

Pienso que lo que yo llamaba esta meseta del libro digital, en inglés o en francés, se explica también por un cierto conservadurismo de los lectores. Muchos de nosotros somos lectores híbridos, leemos libros tradicionales y también digitales. No es lo que pasa con la música o con la televisión. Con la música o la televisión hemos hecho masivamente un giro hacia el Streaming, lo que se llama Streaming, pero el modelo de Netflix, o el modelo de Pandora, no tomó la librería por el momento. Y la meseta que alcanzó el libro digital parece mostrar entonces que no es realmente el camino que se ha seguido. Podemos hacer otras hipótesis con respecto a esta meseta que estamos viendo, pero me parece que lo que significa, o por lo menos es la hipótesis que yo tengo, es que para los grandes lectores, los verdaderos lectores, el libro, tal como lo conocemos desde el Renacimiento, sigue siendo un objeto perfecto, un objeto ideal que contiene en ese formato muchos signos por un precio que sigue siendo moderado y un objeto que nosotros podemos tener en nuestras manos, podemos acariciarlo.

Piensen en uno de los volúmenes de la colección de *La Pléyade* en Francia. Estos volúmenes, para el número de signos que contienen, realmente cuestan bastante poco si lo comparamos con todo el resto de la edición. Parece una gran inversión un volumen de este libro, pero llevado al precio por signo no es más caro que un libro de bolsillo. Entonces, el libro sigue siendo, como digo, un objeto bastante perfecto. Es cierto que leer en un libro físico no es lo mismo que leer en un libro digital. Yo estaba evocando hace un momento atrás, en la introducción de mis palabras, esta analogía entre el libro y la ciudad, entre el libro y el espacio. El libro de papel es un espacio que se habita, es un espacio en el cual circulamos. Es, por ejemplo, un espacio al interior del cual sabemos mucho mejor dónde estamos situados en el espesor del volumen que lo que hacemos en el libro digital. En el libro digital nunca sabemos dónde estamos.

La semana pasada tuve una experiencia que me hizo pensar en esto. Yo estaba tomando un avión el lunes pasado, y entonces tomé, porque era gratis, un ejemplar del *New York Times* y me di cuenta de que todos los artículos que venían en este ejemplar y que me interesaban, ya los había leído 24 o 48 horas antes en el *New York Times* digital, al cual estoy abonado. Entonces, el *New York Times* en papel no tenía ninguna

plusvalía con respecto al digital. Y esto explica que los diarios o periódicos tienen mucha más dificultad en sobrevivir que los libros. El problema de los periódicos no es el mismo que el de los libros. La otra observación importante, interesante que hice al respecto es que yo había leído un artículo en forma digital que me había interesado, y este artículo era un retrato del asesino de Las Vegas, el que cometió el asesinato en el hotel. Cuando tomé la versión en papel vi que este artículo ocupaba más de una página de la versión impresa, y me dije: entonces, si yo lo hubiera visto en la versión papel no lo habría leído porque era demasiado largo. Jamás habría empezado, nunca habría empezado un artículo que tenía más de una página en la versión en papel, pero en la versión digital leí las primeras líneas, y como no tenemos idea del volumen, del espacio, y el texto me interesaba, entonces lo leí con pasión hasta el final. Ese tipo de experiencia es muy distinta de la lectura y de este conocimiento o no conocimiento del volumen o del largo del libro. Cuando leemos *Le Monde* digital (también estoy abonado al *Le Monde),* les dan a los lectores, como indicación con el artículo, el número de minutos que va a tomar la lectura. Hay un artículo y señalan cuatro minutos, cuatro minutos leemos, pero si es uno que dura dieciséis es mucho más difícil lanzarse en esa lectura. Hay entonces informaciones muy importantes que modifican la experiencia de la lectura profundamente, pero me parece que tenemos que ser muy prudentes en nuestras reacciones frente a la lectura y escritura digital. Tenemos que pensar en lo que decían los escritores en el siglo XIX sobre la pluma de hierro, o sobre el libro de bolsillo en los años sesenta. La literatura y la lectura han sobrevivido a la pluma y a los libros de bolsillo, y no veo ninguna razón para que no sobrevivan también al mundo digital en el que nos encontramos hoy. Incluso si todavía no hemos visto mucho, pues la literatura aún no ha sido muy tocada o afectada por este mundo digital. Aparte de las revisiones al margen, no hemos visto nuevos géneros, no hemos visto nuevas formas, no hemos visto inventos profundos, en el sentido que lo decía antes, es decir que sean innovaciones verdaderas, que haya un nuevo discurso.

¿Cuáles son, entonces, los inventos de la literatura? Yo me pregunto, justamente, y es una pregunta que nos podríamos plantear todos, ¿innova todavía la literatura? ¿Dónde está la innovación? Esta es una relación un poco paradójica porque estamos en un mundo en el cual la innovación es cada vez más acelerada, la obsolescencia entonces está programada, tenemos la destrucción creadora, pero si yo comparo con mi juventud en los años sesenta, setenta, todavía era tiempo de la vanguardia. Yo citaba a Phillipe Sollers hace un momento, que mantenía la creencia y decía que era necesario ubicarse en la parte delantera, estar en la vanguardia.

El otro día leía unas palabras de Nathalie Saurrate, escritas durante un viaje a América en los años setenta, fue a hacer una serie de conferencias en América. Y Saurrate, escritora de la nueva novela, decía: «La literatura me parece como una carrera con relevos donde cada uno es testigo de las manos del escritor que se ubicó anteriormente. Ustedes ven que en los años sesenta había que ir más lejos, más lejos que [en] la [década] anterior. Es testigo de las manos que le precedieron. No es posible retroceder ni incluso es posible quedarse estancado en el mismo lugar». Insisto, no es posible volver atrás ni tampoco quedarse en el mismo lugar. Esto es la nueva novela de los años sesenta, que decía: después de Balzac hubo Flaubert, luego de Flaubert tuvimos a Proust, después de Proust, ¿quién está? Nosotros. Yo me acuerdo de Derrida que repetía, en cada una de las conferencias que daba, que cuando las nuevas novelas eran mal acogidas pro la crítica hacia los años cincuenta, era porque todavía no habían leído a Proust, no habían asimilado a Proust, entonces no podían comprender la nueva novela. La idea de que la nueva novela tomaba el relevo después de Proust, y que había que haber leído, comprendido y asimilado a Proust para poder comprender y apreciar a Nathalie Saurrate. Es lo que dice Nathalie Saurrete en *La era de la sospecha*. Podemos leer aún a Proust, a Joyce y a Virginia Woolf, porque esta trilogía había que sobrepasarla, sobrepasar las novelas de los anteriores para llegar a las nuevas.

La literatura se encuentra aún en este movimiento ¿para sobrepasar e ir más lejos? No estoy seguro, mientras que sin duda las artes plásticas sí lo están, la música también, pero la literatura… nos podemos preguntar, justamente, si las relaciones de la literatura con la parte digital no pertenecen a esta paradoja y si no estamos nosotros frente a formas regresivas de literatura. ¿Qué podemos asimilar con los inventos? Uno de los inventos técnicos que transformaron

la literatura –porque de todas maneras son inventos técnicos los que han transformado la literatura, inventos formales, y podemos casi siempre asignarles un nombre, casi como si existiera una marca registrada– fue el poema en prosa. ¿Quién inventó el poema en prosa? Yo creo que podríamos decir, más o menos, Baudelaire; cuando uno piensa en el poema en prosa piensa en Baudelaire, no simplemente porque lo practicó, sino también porque hizo una teoría de esto. Un inventor no es solamente quien introduce una nueva práctica, sino el que también la acompaña con una reflexión teórica. Se plantea la necesidad teórica. Hay algunos poemas en prosa antes de Baudelaire, pero es él quien luego teoriza. Luego podemos pensar en la escritura automática, de los surrealistas y de Bretón. Pero hay tantos inventos que transformaron la literatura en la novela. Si nosotros pensamos, por ejemplo, en los inventos que cambiaron la literatura moderna, yo creo que podemos pensar en el monólogo interior de *stream consciousness*. Ahí también, es lo mismo: Joyce no lo inventó porque se estaba refiriendo a los jardines. Había un libro donde se cortaron lirios, tenía un monólogo interno, pero ahí también Joyce hizo una teoría y sistematizó esto. Luego, sin duda, tenemos este movimiento de purificación de la literatura, la idea que plantea Gide cuando dice que hay que ir hacia la novela pura. Cuando uno habla de la poesía pura, lo moderno es la voluntad de la pureza, es la voluntad de purificación, la idea de que *less is more*, como se dice en arquitectura. Entonces, hay que ir hacia lo menos, hacia el minimalismo y la literatura moderna va hacia allá. Hoy día, sin embargo, fuimos muy lejos en términos de poesía, en términos de novela pura, o de nueva novela, de destrucción de la intriga, destrucción de personajes, destrucción del autor. En el fondo, todo fue deconstruido, o destruido, y la literatura es uno de los puntos.

Después de todas estas vanguardias quizás ya no sabíamos qué había que hacer, quizás no había ya nada más que deshacer, que deconstruir, pero también hay que considerar que esta literatura, en este movimiento moderno de destrucción progresiva, es una literatura difícil. La pureza y la modernidad hacen un elogio a la dificultad.

Cuando leemos a Proust no es tan fácil leer. Las personas tienen miedo a leer a Proust. Yo siempre digo que hay que leerlo rápido, justamente, rápido y sonriendo porque es un libro divertido, pero como es un monumento, da miedo. Joyce no es fácil, no es muy fácil. ¿Quién verdaderamente leyó hasta el final *Finnegans Wake?* Levante la mano, por favor, quien leyó hasta el final ese libro, *Finnegans Wake*. Virginia Wolf tampoco es tan fácil. Faulkner tampoco lo es. Para nosotros no era fácil, y para los jóvenes de hoy la nueva novela es difícil. Para leer a Sollers en la época de la vanguardia, la verdad, había que agarrarse de algo para poder hacerlo, pero es como si nosotros hubiésemos salido de este movimiento de dificultad de la literatura.

En este momento yo tengo que preparar una conversación que voy a tener en el Collège de France con Vargas Llosa, que viene en algunas semanas más. A mí me gusta mucho su obra y lo que ha hecho durante los últimos meses, pero las primeras novelas de Vargas Llosa son novelas difíciles, que están inscritas completamente en este movimiento moderno. *La ciudad de los perros* es Faulkner, está escrito a la manera de Faulkner, donde el relato es quebrado. *La casa verde,* lo mismo. Son novelas difíciles, que poco a poco simplifican el recurso frente a esta técnica moderna. Eran técnicas, inventos técnicos que se encontraban ahí. Y la exigencia moderna de dificultad fue dejada de lado en la literatura. Estoy obligado de constatar que, para alguien como yo, que fue educado en lo moderno, es algo desconcertante. Sigue siendo desconcertante. Quizás fuimos demasiado lejos, pero sin duda también podemos observar que es un movimiento que coincide con lo que Pierre Bourdieu llamaba la autonomatización de la literatura. La literatura y el arte se han autonomizado, decía Bourdieu, y el tiempo de la innovación coincide con el tiempo de este empoderamiento. Tal vez la literatura ha perdido esta autonomía y se ha unido, de alguna manera, al mundo, al mundo industrial, al mundo digital en el cual nosotros vivimos.

Decía que en este movimiento descrito por Sarraute, hay que tomar el relevo de manos de un escritor que haya precedido, hay que haberlo leído. Ese es uno de los temas, y tal vez voy a terminar justamente con este punto. Cuando se piensa en la literatura y en el mundo digital, para mí es algo fundamental lo de la lectura. Lo que Nathalie Sarraute nos decía es que no se podía escribir sin haber antes leído y asimilado a Balzac, Flaubert, Proust, etc. Entonces, la pregunta que podemos hacernos hoy en día

es precisamente la de si este diálogo de la literatura con la literatura sigue siendo actualizado. Esta literatura que se nutre de literatura. Podemos preguntarnos, bueno, saber, si los escritores siguen leyendo, porque todo el mundo lee menos, todos leemos menos y los escritores tienen muchas otras cosas que hacer. Aparte de leer para desear innovar es indispensable haber leído mucho. Tomemos el ejemplo de los escritores franceses, muchos de los escritores franceses contemporáneos que escriben, publican y tienen un éxito relativo, no han leído a Proust, ni a Joyce, ni a Nathalie Saurrate, y por eso no dialogan con ellos. Nosotros salimos de un movimiento en el que la literatura se alimentaba de literatura, entonces, sin duda podríamos pensar que hay razones de orden económico para lo que sucede ahora.

En la época de mi adolescencia había una demanda social sobre lo que los escritores tenían que decir de la literatura. Por ejemplo, en todos estos libros de bolsillo que evoqué con ustedes anteriormente, siempre había prefacios hechos por escritores contemporáneos, entonces ellos tenían que escribir estos prólogos sobre Balzac, sobre Montaigne, y especialmente, sobre literatura. Luego también había una demanda de parte de la prensa contemporánea, una demanda crítica muy interesante y era la crítica la que hacía, justamente, el vínculo entre la literatura del pasado y la literatura que se estaba haciendo. Piensen ustedes en Gide, o en Proust, que escriben y que contribuyen en la prensa a este movimiento que podríamos llamar de la vida literaria, una vida literaria en la que los escritores escribían sobre los escritores del pasado y los contemporáneos. Esta vida literaria ahora está mucho menos presente porque la demanda social ya no está ahí. Entonces, primero, es tal vez en la lectura en lo que debemos pensar.

Voy a ir rápido a la conclusión de todo esto, preguntando si este movimiento ha alcanzado algún tipo de límite en la transformación de la literatura. Ciertamente los escritores que a mí me gustaron, sobre los cuales trabajé, a los que estudié, los que enseño, son los que transformaron la literatura. Montaigne, inventor del ensayo. Lo que se llama ensayo, después de todo, se lo debemos a él. Él dio justamente este título a su obra, que posteriormente pasó a todas las lenguas. Baudelaire, tal como dije, inventor del poema en prosa. Proust, inventor de esta gran novela de la memoria. Pero hay que agregar que estas transformaciones de la literatura eran también transformaciones –tengo ganas de decir– de la subjetividad. Cada una estas innovaciones técnicas, literarias, eran también una transformación del ser humano. Montaigne, sin duda, algunos dicen que está en el origen de un cierto concepto moderno de la subjetividad a través de los ensayos. ¿Qué es este concepto moderno de la subjetividad? Es el sujeto como lector, el sujeto que se construye leyendo, a la manera de Montaigne. Entonces, estos inventos no son solamente técnicos, sino también podríamos decir psicológicos, y desde que hay pocos inventos, tal vez ya no es posible inventar, lo que querría decir que tal vez no es la literatura la que va a definir la nueva subjetividad del ser humano digital, del ser humano que somos. Actualmente no vemos una novela que a la manera de aquellas grandes obras pueda definir la subjetividad de nuestro tiempo.

Voy a terminar eso sí con una cierta nota de prudencia, porque reclamé prudencia a propósito de la pluma o de la lectura. Seamos conscientes de que la innovación nunca llega cuando se le espera. Entonces, si no la vemos llegar, si no vemos qué está transformando esta literatura actual, mantengamos la facultad de poder sorprendernos con lo que pueda suceder.

Caputo

Identidad y otras diez palabras

Presentación de Beatriz García Huidobro

Giuseppe Caputo es un literato con todas sus letras. Nacido en Colombia, se ha dedicado a estudiar antes de publicar (cuestión tan escasa en estos tiempos de inmediatez). Fue estudiante en Nueva York del prestigiado programa de escritura creativa con Diamela Eltit y luego cursó la maestría en la misma ciudad. También estuvo en Iowa, donde además hizo estudios *queer* y de género. Actualmente es director cultural de la Feria del Libro de Bogotá, FILBo, y escribe regularmente para revistas como *Arcadia* y el suplemento cultural *Lecturas*, del diario *El Tiempo*. Además es parte de la selección Bogotá 39-2017 de Hay Festival, ese gran espacio para visibilizar y catapultar a jóvenes escritores. *Un mundo huérfano* es su primera novela.

La identidad propia en un mundo huérfano

Muchas veces, cuando uno quiere presentar una novela o la obra de un autor, da varias vueltas reflexionando en torno a cuál es el aspecto que quisiera resaltar, el que resulta relevante o que sería la arista que destaca en la obra. En este caso, tras la lectura de la novela de Guiseppe Caputo sucede lo contrario: se agolpa una cantidad enorme de imágenes, todas potentes, todas importantes, cada cual necesaria, y entonces este carnaval de personajes, sucesos y escenarios devela su armonía y complejidad. Como en un collage de Richard Hamilton, no hay una sola pieza que esté de más y el abigarrado conjunto es único y cada fragmento está cargado de simbolismos fundamentales. Cuestión compleja y

meritoria para cualquier novela, y más aún para una inicial. Y si bien suele decirse que la primera novela está cargada de autobiografía y que es la segunda la que pone a prueba la literatura, es evidente que la solidez de la propuesta de Caputo va más allá del ejercicio catártico de escribir una historia personal y narrarla con mayor o menor convicción.

En esta avalancha intentaré, como Kundera en el diccionario de las palabras incomprendidas, analizar algunos aspectos de la obra de Giuseppe Caputo, temas inagotables y que necesariamente retornarán en su propuesta literaria.

Primera palabra: escenario
La ciudad innombrada es el tinglado donde se levanta la acción. Cualquier ciudad de América Latina podría ser o haber sido; en esos barrios y callejones no hay quien no reconozca un rincón de su propia aldea. Y esa penumbra de arrabal se levanta como el humo de los fogones y envuelve de tal modo que deja de ser escenario para volverse personaje; parece decir orgullosa como amante rechazada, como madre deshonrada: sin mí ustedes no existen y aunque renieguen, no tienen dónde ir más que a mis brazos miserables.

Segunda palabra: pobreza
Es una protagonista que escenifica y crece. La pobreza no es estática, no es una condición dada sino que muta por naturaleza propia, tiene sus códigos propios. Si Auschwitz siempre sorprendió como epítome de la crueldad humana organizada en forma sistemática, también lo hizo como compendio de la naturaleza humana y su capacidad de adaptarse a las nuevas leyes, asumirlas y sobrevivir en ellas. (No deja de ser alucinante que en una prisión tan custodiada como lo eran esos campos de trabajo, haya habido espacio para el mercado negro; que ahí, donde cada persona no tenía más que un traje rasposo, una cuchara y una manta, se haya generado una estrecha y dramática sociedad donde los más astutos subsistían y, como decía la mayoría de los sobrevivientes, no siempre los mejores.) La pobreza que construye Caputo, en cambio, no hace cálculos ni da cifras; tampoco actúa por oposiciones o contrastes, sino que es trazada con las pinceladas negras de la oscuridad de los callejones. Sobrevivir *a* la pobreza y *en* la pobreza requiere de fuerzas especiales, y no hay fórmulas que se puedan aplicar a la capacidad adaptativa, que en *Un mundo huérfano* está tan fina y sentimentalmente lograda.

Tercera palabra: márgenes
Por definición, lo marginal es estrecho, un filamento angosto en el cual se desarrollan historias a la orilla y a espaldas de la realidad aceptada como tal. Sin embargo, los márgenes de Caputo son anchos y movibles. Es una serpiente que se arrastra, sobre la cual se equilibran los protagonistas y en su deambular por el tiempo no hay márgenes sino realidades, y estas son ajenas al inexistente mundo oficial.

Cuarta palabra: lenguaje
Todo está dicho pero a la vez no lo está de un modo directo, sino a través de imágenes. Los hechos se suceden envueltos en la movilidad de cada escenario. Ir de uno a otro, trasladarse de una oscuridad a otra y que ambas se iluminen, solo se consigue con el oficio solvente de un escritor que se monta en una estética, que se arriesga, que en el desmán de este carnaval maneja todos los focos y los hace apuntar directo al rincón necesario.

Quinta palabra: habla
En algún momento Bajtín da cuenta de la ambivalencia que existe en lo real, en la supuesta realidad construida por los discursos hegemónicos y en algunos casos aristocratizantes, y nos arroja, una vez más, al desamparo pero a la vez a la esperanza de la relativización de lo cierto y de todo aquello que está instituido como tal. Cuando habla de lo carnavalesco es lo polifónico lo que desrigidiza el discurso, del mismo modo en que la obra de Caputo recoge las hablas y las sitúa en planos convincentes de realidad.

Sexta palabra: fe
Quizás sea la fe de Olguita un claro reflejo de las hablas que construye Caputo. Y también la aparente urgencia del autor de poner en la novela una necesidad de fe ingenua, horizontal, como sucede con la religiosidad popular (donde la virgen es la madre acogedora, dios es el padre ausente, Jesús es el vecino pobre o

inmigrante y los santos son los compadres que dan la esperanza de solidaridad). Este cambio de planos en la lógica religiosa, esta ausencia de verticalidad le da a la frágil mujer la posibilidad de predicar sobre Jesús en sus términos de iluminada que resplandece en la penumbra de la pobreza y la ignorancia; incluso, en la falta de fe.

Séptima palabra: gay

Siempre es un error caer en el juego de catalogar a un escritor o una novela en una subcategoría: femenina, gay, social, denuncia, histórica, etc., pues estas clasificaciones son necesariamente reductivas. Hay un escritor, hay una novela y hay literatura. Que esté ese componente es interesante y necesario, desde luego, pero no más ni menos que el resto de los elementos que conforman la obra, cuyo valor está en el tramado de su compleja literatura y estética.

Octava palabra: porno

Las escenas que algunos pueden catalogar como cercanas a la pornografía o de sexo explícito, a poco andar son otra pincelada dramática, ya no en formato de pintura sino de videoarte, que nos arroja al desolador mundo plano de las pantallas y a la soledad asfixiante de los espacios cerrados cuyos muros no pueden derrumbarse y parecen tener la posibilidad de ser tragados por esta luz que no logra permanecer encendida, que se lleva en un instante todo amago de esperanza y placer, que anticipa dolor y una soledad dura como el cristal. Pero aun así, el individuo ante la pantalla también está en carnaval, pues en ese momento no hay otra vida que esa, no hay fronteras espaciales, se vive de acuerdo a sus leyes que gozan de la libertad de renovarse y renacer cada vez que otro individuo participa, poseyendo varias identidades al mismo tiempo.

Novena palabra: herencias literarias

Muchas veces a los escritores les encuentran raíces estéticas en otros autores que tal vez ni siquiera han tenido la oportunidad de leer, pero hay una fibra tenue que va de un autor a otro, como esas corrientes heladas que atraviesan los ríos y dan el mismo calofrío. Entonces no puedo dejar de recordar, espontáneamente y sin alejarme de Latinoamérica para no ampliar la enumeración, a Fernando Vallejo, a João Gilberto Noll, Diamela Eltit, Sergio Sant'Anna, Aurora Venturini, Osvaldo Lamborghini. Y he aquí lo interesante: en todos ellos ha habido transgresiones, pero para serlo, estas han debido ser únicas. No hay fórmulas para aquello que es singular y que justamente lo es por su propia ley interna, irrepetible e irreductible, que se manifiesta coherente en su camino lateral. Es entonces por eso tan sugestivo que sea lo inimitable lo que acerca a autores tan diversos y distantes, y que ese punto de encuentro sea trazado por cada cual con su particular caligrafía.

Décima y última palabra: padre-madre

La madre-padre es en cierto punto el centro de la trama. Y esta ambigüedad, que por un lado quiebra la típica relación madre-hijo gay y le da un giro, no se agota en esta novela. La ley del padre se transmuta y ya no constituye una serie de pautas antiedípicas normativas, sino que a partir de la separación de la madre y la inevitable unión con el padre se crea un simbolismo nuevo donde tampoco el hijo está circunscrito al estereotipo; es quizás él más padre que el propio padre y es la debilidad de este último la que hace al hijo actuar con él del modo en que lo haría ante una madre, al menos ante una simbólica, cuya sombra planea sobre este padre sin ley.

Sentimental

Giuseppe Caputo

A Carolina Sanín

I

Si es cierto eso de que me vengo repitiendo desde hace tanto tiempo –que la manera como contamos algo no puede separarse de lo que estamos contando; que en la escritura, el qué y el cómo tendrían que ser indistinguibles; o que el fondo es la forma y la forma, el fondo–, debo preguntarme primero cómo se escribe de lo sentimental. ¿De lo sentimental se escribe ahogado uno en sentimiento? ¿Para ahondar en lo sentimental hay que ser sentimental o escribir un texto sentimental?

Yo quería empezar este ensayo así: Un domingo, hace años, después de hacer ejercicio y correr con mis amigos por varios parques de Bogotá, decidimos –todos sudados, todos en sudadera– buscar algo frío de tomar. Uno sugirió un restaurante de cadena al que siempre terminábamos yendo: siempre íbamos porque siempre había uno cerca. Ante el descontento general y los reclamos de varios, que pidieron a gritos que fuéramos a otro sitio –«Siempre lo mismo, siempre lo mismo»–, mi amigo explicó que la cadena había renovado la carta, que ahora vendían muchos tipos de jugos, combinaciones exóticas. A regañadientes, fuimos –todos sudados, todos en sudadera–. Todos queriendo algo distinto.

Como era de esperarse, el restaurante estaba lleno, pero pudimos sentarnos sin hacer fila. Nuestros vecinos –también sudados, también en sudadera– se quejaban: «Todo tiene el mismo sabor», «Los jugos no saben a nada», «¿Por qué volvimos a este lugar?». Cada queja dio más cuerda a mis amigos, que empezaron a decir: «Vámonos, ¿qué hacemos aquí?», «La carta nueva es igual a la vieja», «Vámonos, vámonos, vámonos».

Dejé de oírlos cuando vi entrar a una familia. El padre estaba en saco y corbata –un saco café que ya le quedaba pequeño, y una corbata ocre, deshilada, el nudo un poco chueco: le apretaba el cuello tanto, tanto, que parecía hacerlo con rabia–. Una camisa que antes fue blanca le forraba la barriga, los botones a punto de salir disparados y convertirse en armas; el pantalón, negro, le llegaba a los tobillos, dejando al descubierto unas medias grises y escurridas. Después vi los zapatos, mocasines de otro tiempo. La madre, por su parte, llevaba un vestido aguamarina: flores y flores aguamarina bajaban del cuello a las rodillas y ninguna parecía protegerla del frío. La madre –el pelo recogido en moño; el moño hecho con laca– se sobaba los brazos, temblaba. Se reía del frío que sentía. Llevaba rubor, mucho rubor, y sombra aguamarina en los párpados. De la escena, sin embargo, lo que más llamaba la atención era la niña: acababa de hacer la primera comunión; tenía, entonces, un vestido blanco, largo, con velos y muchas flores y cruces bordadas –canutillos aquí, canutillos allá–, coronada ella con una vincha de perlas. De las manos, juntas en su rezo, colgaba un rosario de plástico. La niña sonreía. Durante la fila se recostaba en la barriga del padre, segundos, y luego daba saltitos. La madre la peinaba con las manos. El padre, en un momento, miró a los comensales –nos miró– y agachó la cabeza: se empezó a desamarrar la corbata, pero enseguida rehízo el nudo; se desabotonó el saco, volvió a abotonárselo. Miró a su familia, miró el reloj. Consintió un momento a la niña.

Mientras veía a estas personas que hacían fila un domingo con sus mejores ropas, los tres vestidos en celebración, me empezó a ocurrir *algo*: una alarma y un ablandamiento. Al tiempo que pensaba: «Este padre, esta madre, esta niña no pueden oír las cosas horribles que estamos diciendo», los ojos se hicieron agua y ocurrió de nuevo esta escena del pasado: tengo doce, trece

años, y estoy en casa con mis padres terminando de almorzar. Hemos comido lo mismo que ayer: arroz con habichuelas, tajadas de plátano. Mi padre dice: «A descansar», mientras se para de la mesa. Mi madre le pide que no se acueste y sale corriendo hacia el armario. Yo salgo detrás de ella, presiento una noticia –una buena noticia esta vez, nada que recuerde *la situación económica*–. Mi madre abre una bolsita, saca billetes y monedas: cuenta, cuenta… Nos dice: «Vamos por el postre. ¡Sorpresa!». Y entonces brinco, brincamos: hay plata para el dulce, podemos salir. Mi padre dice: «¡Caramba!», y nos sobamos la barriga. Mi madre nos afana: «A cambiarse», y enseguida: «Vamos a la heladería nueva». Salgo corriendo a mi cuarto: busco, busco ropa. Casi toda es vieja y antes fue usada por otros niños. Desde su cuarto mi madre pregunta: «¿Qué te vas a poner?». También grita: «Ponte bien lindo». Finalmente encuentro algo que me gusta: una camisa manga larga, negra, un pantalón gris, los zapatos de monedita. Cuando mis padres me ven, se emocionan: «¡Te pusiste *pintoso*!», me felicitan. Los dos me dan besos. Ellos también se han puesto *pintosos*.

Apenas llegamos a la heladería nos damos cuenta de que los precios son mucho más altos de lo que imaginamos. Mi padre ha empezado a pedir degustaciones. Mi madre se angustia, hace cuentas. Le dice a mi padre: «No vayas a pedir helado». Empieza a formarse una fila, le pido a los dos que nos vayamos. Mi padre dice: «Pero si ya estamos aquí». Mi madre responde: «No va a alcanzarnos la plata». La cajera se desespera; mira la fila, mira al guardia. Después nos sugiere una porción de torta. Mi madre dice: «Perfecto, la compartimos. No engordamos tanto», y forzando una risa, pide la de chocolate; luego entrega los billetes altos. Me angustio. ¿Para qué vinimos? Pero ya estamos aquí. Ya estamos aquí. Buscamos una mesa. «¡La hora del postre!», celebra mi padre. Los tres nos alegramos. Les digo: "Un momento, apenas hay una cuchara», y salgo a buscar las otras dos. En ese local todos comen helado. «Prueba el de arequipe», dicen. «Prueba el de mango». Vuelvo a la mesa con nuestras cucharas y a la cuenta de tres –«Uno, dos y tres»– nos lanzamos a comer.

La torta está seca y dura, debe llevar días en la vitrina. Con un entusiasmo desbordado, mi madre grita: «¡Sabrosa, deliciosa!». No puedo saber si en verdad le gusta. La miro, miro a mi padre: él mastica y mastica, no quiere decir nada. «¡Sabrosa!», repite mi madre. «¡Está exquisita!». Mi padre se queda en silencio. Después nos mira y dice: «Está muy rica, sí».

II

Decía, entonces, que yo quería empezar este texto con el recuerdo de esa familia que celebró la primera comunión de su hija en un restaurante de cadena al que ya nadie quería ir; situación que trajo a la conciencia un episodio de la infancia refundido en mi memoria. Como en ambas escenas, narraciones que ocurren en un contexto de precariedad económica, confluyen la ternura y la tristeza, la piedad y la compasión; como ambas escenas me ablandaron y aún me ablandan –y como ese ablandamiento me ha provocado siempre un desborde afectivo que se corporiza en los ojos llorosos–, siempre he pensado que las dos son historias sentimentales. Quizás por eso nunca las había escrito. Y así, al decidir escribirlas, empecé a preguntarme cómo hacerlo –¿acaso escribiendo un texto sentimental?–, temeroso, por supuesto, de ser sentimental o de «caer» en lo sentimental, y hago énfasis en las comillas.

¿Por qué siempre he entendido esa palabra, *sentimental*, como la peor crítica posible que podría recibir una obra o una escena específica? ¿Por qué la he usado y tomado como un juicio negativo, y jamás como una mera descripción?

La pregunta, que no solo es una pregunta sino un prejuicio, un discurso heredado y no cuestionado –el discurso, en este caso, es: «un texto sentimental no es buena literatura»–, me obligó a articular lo que yo he entendido por sentimental. Pensé lo siguiente: «Lo sentimental está en las antípodas del intelecto. En lo sentimental no hay ideas, solo emoción, y no es una emoción contenida sino desbordada. Si el arte es un reto intelectual, emocional y formal –y si lo sentimental no es intelectual, y lo emocional ahí se desborda, destrozando también lo formal–, entonces no es arte, o si acaso, es arte menor. Lo sentimental, así, está en las telenovelas, los melodramas, las baladas románticas, las rancheras… Esto es, en lo popular».

A propósito de esa escisión heredada, de esa ruptura entre emoción y pensamiento, recuerdo el poema *El hombre y la mujer* de Víctor Hugo. Cito algunos versos: «El hombre es el cerebro. / La mujer el corazón. / El hombre es fuerte por la razón. / La mujer es invencible por las lágrimas».

El poema, pues, no solo separa el sentimiento de las ideas –o en palabras del escritor, el corazón del cerebro– sino que vincula la emoción a la mujer y el pensamiento, al hombre.

Pareciera ahora más interesante que preguntarse qué es lo sentimental, preguntarse por lo que lo sentimental, bajo la lógica anterior, provoca. Recorro la definición y pienso: uno, que entregarse a lo sentimental, ya sea como autor o como lector, nos *desintelectualiza*; dos, que al desbordarnos emocionalmente, lo sentimental nos feminiza o amanera (acá recuerdo mis ojos llorosos, pero también otras reacciones posibles del cuerpo ante la emoción que ahoga: el corazón palpita más rápido, aumenta la respiración… es decir, se llena el cuerpo de sensaciones comúnmente asociadas a lo femenino); tres, lo sentimental nos ablanda y, en ese sentido, nos hace penetrables (y esto, en una lógica machista, nos pone en el lugar de la mujer); y cuatro, lo sentimental nos aleja del arte –del arte «de verdad»– y nos instala en la cultura popular, o en la cultura de masas –en otras palabras, lo sentimental desclasa a las élites–, y como nos recuerda Andreas Huyssen: «la cultura popular, o la cultura de masas, se asocia con la mujer, mientras que la cultura auténtica sigue siendo prerrogativa de los hombres».

Dicho más radicalmente: lo sentimental nos hace ignorantes, o mediocres, o insensatos, o locos, o necios, o estúpidos; lo sentimental nos hace mujeres y nos hace maricas; lo sentimental nos hace pobres, o más pobres.

¿Qué busco con este texto? Pensar desde cero lo sentimental, o al menos intentarlo.

III

Cito a June Howard: «Sentimental, sentimentalismo, son palabras que se usan cuando lo subjetivo y lo público se enredan, y esto es reconocido implícita o explícitamente… Cuando algo me conmueve o me emociona, la experiencia se ancla al cuerpo: las lágrimas aparecen en los ojos, el corazón late más rápido, la piel se pone roja, el estómago se pronuncia. Estas respuestas físicas son el aspecto más íntimo de la emoción y, al mismo tiempo, el aspecto menos individual porque son comunes a todos los humanos. Lo sentimental implícitamente demuestra la inseparabilidad de lo privado y lo público, o de lo personal y lo político».

Vuelvo a esa familia en el restaurante de cadena. Quiero reelaborar lo que pasó exactamente cuando los vi: qué pasó en mí, qué pasó con todo lo demás en ese momento –hablo del tiempo y hablo del mundo–. Voy a tratar de ser lo más ilustrativo posible: antes de ver a ese padre, a esa madre y a esa niña, estaba el mundo, y el mundo en ese tiempo –lo que estaba existiendo y *siendo* y ocurriendo ante mí– era un restaurante, sus objetos, y unas personas, conocidas y desconocidas, meseras y comensales, hablando y pidiendo cosas, quejándose y pidiendo más. Ruido, ruido, ruido, y una conversación en el centro: la de irnos a otro lado y cambiar nuestro espacio; la conciencia, es decir, de que el mundo puede ser otro; y el deseo, además, de que lo que estaba existiendo y siendo y ocurriendo ante nosotros cambiara.

Vi a los tres al mismo tiempo, de un golpe, y a medida que me fui fijando en cada uno –en la corbata, en el moño y las flores aguamarina, en el vestido blanco y el rosario–, el mundo empezó a desaparecer: los platos blancos, uno a uno, y las copas de cristal en las bandejas; las bandejas de metal, a veces en equilibrio y a veces tambaleantes en las manos de las meseras; las meseras que, brazos arriba, esquivaban sillas y mesas y gentes para dejar en otras mesas los platos y las copas que paseaban con ellas; los platos con huevos y fruta, las copas con jugos y agua; las personas que comían o estaban a punto de comer; las palabras que hablaban y gritaban esas personas.

El mundo, entonces, fue desapareciendo: una tiniebla empezó a caer sobre cada cosa –o con versos de Alda Merini: «Fue como una flama desliendo / todos los glaciares del universo»–. Todo fue desapareciendo hasta que todo desapareció; todo, excepto el padre, la madre y la niña. Y así, el mundo fue solo esa familia. Yo miraba el mundo, lo miraba desde afuera. Y entonces el mundo, en toda su extensión y en esa contención, rompió mis paredes –las hizo agua–, me hizo blando, quizás por verlo entero en toda su tristeza y hermosura. El mundo se encajó en mí, se empotró, y si ya hubiera leído a Spinoza, habría dicho con él: «El mundo ha entrado en mí».

Mientras eso ocurría, fue despertándose un recuerdo: ese recuerdo estaba dormido –estaba en lo oscuro– y fue saliendo a la luz con fuerza y claridad: mi padre, mi madre, el arroz con habichuelas, yo mismo… Esto fue un volver a ver la vida, un sentir otra vez: la alegría expectante y la decepción, la frustración, la tristeza por la escasez, la inminencia de la humillación, y la humillación. Y así, después de estar por fuera

del mundo, mirándolo desde afuera, ahora yo era el eje desde el cual otro mundo paralelo se iba formando: la bolsita con los billetes; la camisa negra, manga larga; la heladería; la torta de chocolate, seca y dura… Ambos mundos estaban por fuera del restaurante y por fuera del tiempo –un tiempo disciplinado, sistematizado, lineal; un tiempo que pasaba y pasaba, y que podía «verse» en toda su linealidad en la fila que había para entrar al local–. Esa familia enrareció el tiempo: los tres, sin saberlo y sin quererlo, enloquecieron las agujas del reloj, despertaron un tiempo anterior y lo hicieron presente.

Toda esta situación, que entiendo como un génesis –una creación de un mundo–, terminó cuando uno de mis amigos chocó las manos al frente de mi cara. «¡Despierta!», gritó. «Nos vamos de acá».

IV

Yo estaba tranquilo en ese restaurante de cadena, indiferente a lo que estaba pasando por fuera de nuestra mesa y por fuera de nuestra conversación, pero vi al padre, a la madre y a la niña, y los tres, sin saberlo, actuaron sobre mí. Traigo lo que Gregory J. Sigworth y Melissa Gregghan han escrito sobre el afecto para escribir aquí de lo sentimental: «El afecto (y nosotros decimos: lo sentimental) surge de la capacidad de actuar sobre alguien y dejar que actúen sobre uno. A veces es un estado sostenido de relación, a veces un pasaje de fuerzas e intensidades que pasan de cuerpo a cuerpo. En el sentido más antropomórfico, el afecto (y de nuevo: lo sentimental) es el nombre que le damos a esas fuerzas: fuerzas viscerales, generalmente, que no son distintas del conocimiento consciente; fuerzas vitales que insisten más allá de la emoción… El afecto (lo sentimental) es sinónimo de fuerzas de encuentro. Pero esa palabra, fuerza, puede ser muy engañosa, porque el afecto no necesariamente es fuerte. Suele ser muy sutil: son los minúsculos y moleculares sucesos de lo que pasa desapercibido».

Me pregunto cuándo he afectado yo a alguien, cuándo actué sobre otra persona sin saberlo ni quererlo. ¿Cuándo hice que el mundo desapareciera y me volviera yo el mundo entero por un momento? ¿Y cuándo, siendo yo el mundo entero, me encajé en otro –entré en otro– e hice entonces que alguien se ablandara y volviera a ver la vida y empezara a sentir y pensar?

Pienso, pienso, pienso… Tengo diez años, estoy en el colegio, en clase de español, y una administrativa –«Miss Tere» la llamamos– abre la puerta y pide excusas por interrumpir la lección. Dice que, por órdenes de la junta, no podrán asistir a clases los alumnos que deben la mensualidad. Escribe en el tablero dos apellidos –el mío y el de una compañera– y al lado de cada uno agrega la primera letra de los meses que debemos. Mi compañera solo debe un mes, febrero, así que al lado de su apellido, Abuchaibe, está la letra efe. Mis padres, en cambio, no han pagado un solo peso desde el inicio del año escolar, por lo que enseguida, después de Caputo, se lee «Asondef»: agosto, septiembre, octubre, noviembre, diciembre, enero, febrero. Apenas la sigla queda a la vista, la clase entera estalla en carcajadas, también la profesora de español. Y mientras la Miss Tere nos hace señas a Abuchaibe y a mí para que salgamos de clase, mis compañeros gritan: "¡Asondef, Asondef! ¡Dile a tu papá que pague, Asondef!". Uno se para del asiento para preguntar por qué el colegio premia a los morosos sacándolos de clase. «Deberían dejarnos ir a nosotros, que sí pagamos», insiste, y varios lo aplauden. Avergonzado cojo el cuaderno, haciéndome el que no oigo, y lo meto en la maleta. Antes de salir, sin embargo, buen estudiante que soy, preocupado por atrasarme en la lección, pido a una amiga que me preste sus apuntes al final del día. «¡Asondef!», siguen los demás, «¡Asondef!». Mientras camino hacia la puerta, Miss Tere me mira y mira a mis compañeros; segundos después, y con cara de sorpresa, se lleva la mano a la frente. «No, no», me dice. «¡Tú no! Regresa a tu puesto», y mirando a la profesora de español, agrega: «Me equivoqué de lista, discúlpenme». Entonces borra mi apellido del tablero, también el Abuchaibe. «Ustedes no, lo siento», y ante el silencio extrañado del salón, sigue insistiendo: «Permiso, mi error», antes de marcharse.

Horas después, en el recreo, Miss Tere se acerca para decirme en voz bajita: "Diles esta noche a tus papás que traten de abonar alguito".

V

¿Cómo imagino la experiencia de Miss Tere? Imagino que una tiniebla empezó a caer sobre cada cosa: la junta directiva, el reglamento escolar, la lista de alumnos morosos… Todo fue desapareciendo; todo, excepto el niño que, aunque quería quedarse estudiando, tenía que salir

de clase porque sus padres no habían podido pagar el colegio. Así, el mundo, un momento, solo fue el niño para Miss Tere. Y entonces el mundo, en toda su extensión y en esa contención, rompió sus paredes, la hizo blanda. El mundo entró en ella, y ella actuó.

VI

Otra manera de ver estos sucesos –encuentros y fuerzas, digamos mejor–: pensándolos directamente como experiencias estéticas. Cito a Gombrowicz: «No te das cuenta en absoluto de lo que pasa dentro de ti cuando contemplas unos cuadros. Crees que te acercas al arte voluntariamente, atraído por su belleza, que esta relación se desarrolla en una atmósfera de libertad y que en ti nace el placer espontáneamente surgido de la divina varita mágica de la Belleza. Lo que ocurre en realidad es que una mano te ha cogido por el pescuezo, te ha conducido ante el cuadro y te ha puesto de rodillas, y que una voluntad más poderosa que la tuya te ha mandado esforzarte para que experimentes unos sentimientos apropiados».

Con lo sentimental ocurriría algo similar y algo contrario. Pienso, entonces, que la familia en la fila del restaurante se convirtió en un cuadro, un momento, una foto –algo en mí hizo el encuadre, jamás proponiéndomelo–, o en una obra de teatro –algo en mí apagó unas luces y dirigió otras hacia una tarima invisible que se fue creando mientras los miraba–: el padre, la madre y la niña fueron arte sin quererlo ni saberlo. Yo no me acerqué a ellos voluntariamente, no hubo mano que me cogiera del pescuezo y me pusiera de rodillas ante ellos –nombremos esa mano: llamémosla «poder cultural», que ha tenido como centros la academia y los medios–. Si hubo una mano, la mano fueron ellos. Mirarlos no me dio placer, ni creo haber experimentado unos sentimientos *apropiados*: los sentimientos que ocurrieron fueron los que empezaron a saltar sin más –un revuelto de ternura, tristeza, piedad, compasión y reconocimiento de la propia vida en la vida de otro–, no hubo voluntad de por medio.

Y así como decía que el mundo entró en mí cuando los vi en el restaurante, también podría decir: algo de un objeto se transfirió a un sujeto. Ahora cito a Valeriano Bozal: «La experiencia estética surge cuando a la vez nos percibimos como contempladores y receptores emocionados ante los rasgos de un objeto… En el curso de la experiencia, el receptor se percibe como sujeto de emociones y lo hace en ese ir y venir del sujeto al objeto que es rasgo de toda experiencia estética… Si la experiencia estética tiene lugar, sus características son similares en unos y otros, aunque los objetos sean muy diferentes e incluso opuestos».

Y así como hablaba de lo que ocurrió con el tiempo y el mundo en el restaurante –decía que las agujas del reloj se enloquecieron al despertar un tiempo anterior y hacerlo presente, y que el mundo desapareció aunque luego ocurrió un génesis, una creación de un mundo–, Bozal también reflexiona sobre lo que pasa con el tiempo y con el mundo durante las experiencias estéticas: «Alteran el curso del tiempo cotidiano», escribe, «y fijan nuestra atención en un objeto, nos sacan fuera, y nos mantienen fuera del cotidiano fluir temporal. La experiencia acaba cuando, por la razón que sea, nos reintegramos a ese fluir, perdemos la atención y dejamos de percibirnos a nosotros como sujeto de satisfacción y al objeto como motivo de complacencia… (Ocurre) una intimidad fuera del tiempo… Se hace presente un mundo, su plenitud».

VII

Al mirar a la familia, ocurrió un génesis, pero no hubo voluntad de creación: todo lo que ocurrió –el génesis que ocurrió– se fue formando, fue sucediendo, de manera involuntaria. Y mientras eso iba pasando, saltaron los sentimientos, se despertó el recuerdo –y con el recuerdo, el cuerpo– y me ablandé.

Pienso ahora en experiencias estéticas que tienen la fuerza de lo sentimental y que ocurrieron porque hubo una voluntad de creación, un deseo explícito de creación: un artista quiso crearlas. Son escenas que me han ablandado, canciones que volvieron los ojos agua. La lista bien podría ser una historia personal (y muy incompleta) de lo sentimental, o una historia de lo que me ha ahogado en sentimiento. «La historia es lo que duele», dice Frederick Jameson, y Elizabeth Freeman responde: «Lo que duele es lo que hace historia».

Günter Grass en *El tambor de hojalata*, Oscarcito le habla a María: «Escucha, María, mis tiernas proposiciones: podría comprarme un compás y trazar un círculo a nuestro alrededor, y con el mismo compás podría medir la inclinación

del ángulo de tu cuello mientras tú lees o coses. Deja ya la radio, tiernas proposiciones: podría hacerme inyectar los ojos y volver a llorar. En la primera carnicería, Óscar dejaría que pasaran su corazón por la máquina de picar, si tú estuvieras dispuesta a hacer lo mismo con tu alma. Podríamos también comprarnos un animalito de peluche para que permaneciera quieto entre nosotros dos. Si yo me decidiera por los gusanos y tú por la paciencia, podríamos ir a pescar y ser más felices… ¡María, polvo efervescente, tiernas proposiciones!».

Ana Gabriel cantando *Luna*: «Esta noche sé que él está / contemplándote igual que yo / y a través de ti quiero darle un beso».

Rocío Dúrcal en *Costumbres*: «Aunque ya no sientas más amor por mí, solo rencor, yo tampoco tengo nada que sentir y eso es peor».

Mary Shelly en *Frankenstein*, cuando el monstruo pregunta amargamente al científico, su creador: «¿Por qué todos los hombres y bestias han de tener una pareja, menos yo?».

Beatriz Pinzón en *Betty la fea*, cuando Betty le grita a una Miss Universo: «Usted nunca entendería lo que me pasa a mí. De mí se burlan, a mí me rechazan, a mí me utilizan», y entonces la reina dice: «Perdone, Betty, pero el dolor no tiene rostro, no discrimina. Yo también he llorado como usted».

Fernando Vallejo en *Los días azules,* le habla Fernando a su abuela: «Recuerdo un rayo y mi dolor porque me faltabas tú. El rayo cayó en nuestro patio un domingo, día del Señor. Papi estaba retapizando unos muebles viejos y el rayo se le vino encima sin decir agua va: le chamuscó un metro de tela nueva, de retapizar, y para bajarle el susto le soltó un chaparrón. Yo hubiera querido que ese rayo me matara puesto que me faltabas tú. Pero la muerte se me iba, escurridiza, y solo me quedaba esperar a que llegara la noche para irme a dormir y recobrarte en sueños».

Albert Cohen en *El libro de mi madre*: «Nada me devolverá a mi madre, nada me devolverá a la que respondía al nombre de mamá, a la que respondía siempre y acudía tan aprisa al dulce nombre de mamá. Mi madre está muerta, muerta, muerta, mi madre muerta está muerta, muerta. Así se acompasa mi dolor, así se acompasa monótonamente mi dolor, así se acompasan y estremecen los ejes del tren de mi dolor, del tren interminable de mi dolor de todas las noches y de todos los días, mientras sonrío a los de fuera con una sola idea en la cabeza y una muerte en el corazón. Así se acompasan los ejes del largo tren, siempre acompasando, ese tren, mi dolor, siempre llevándose, ese tren funerario, a mi muerta despeinada en la puerta, y yo corro tras el tren que se va, y jadeo, pálido y sudando y obsequioso, tras el tren que se va, llevándose a mi madre muerta y bendiciéndome».

Juan Gabriel y su *Abrázame muy fuerte*: «Abrázame que Dios perdona, pero el tiempo a ninguno».

Jorge Barón Bisa en *El desierto y su semilla*, habla Mario después de que su padre, Arón, arroja ácido a su madre Eligia; Mario la acompaña a Milán a reconstruirse el rostro: «Por más injertos, quelonios y colgajos que hubiese sufrido, Eligia (tendría que empezar a llamarla *madre*, o algo así como *mamá*; en realidad, es por ahí por donde empiezan todos) siempre halló en Milán algún resto de fuerza para enlazar su dedo con el mío, para tratar de sonreírme sin labios, con esa sonrisa tímida y esforzada que era su única posibilidad de sonreír. Fue en su carne que –me guste o no– Arón me concibió. La interpretación de San Juan, así como la hizo el sacerdote que nos predicó en Milán, está equivocada: no hay carne indiferente. La carne sirve: porta placer o porta sufrimiento. En ambos casos, lleva consigo a otro, un enamorado o un torturador, y comparte con otro su destino».

Jules Renard en *Pelo de zanahoria*, cuando Poil de Carotte le dice a su padre: «Querido papá, he dudado durante mucho tiempo, pero hay que terminar con esto. Lo confieso: ya no quiero a mamá», y su padre responde: «¿Y yo? ¿Crees que yo la quiero?».

El *Manifiesto* de Pedro Lemebel: «Hay tantos niños que van a nacer / con una alita rota / y yo quiero que vuelen, compañero, / que su revolución les dé un pedazo de cielo rojo / para que pueda volar».

Herta Müller en *Mi patria era una semilla de manzana*, cuando su amigo Oskar Pastior dice en el desayuno, después de años de hambre: «Tengo que honrar esta comida».

Juan José Saer en *El entenado*, habla el entenado, ahora de 60 años, sobre la matanza de los indios por cuenta de soldados españoles: «Si entendí bien, para los indios este mundo es un edificio precario que, para mantenerse en pie, requiere que ninguna piedra falte. Todo tiene que estar presente a la vez, en todos sus estados

posibles. Cuando, desde el gran río, los soldados, con sus armas de fuego, avanzaban, no era la muerte lo que traían sino lo innominado. El único lugar firme se fue anegando con la crecida de lo negro. Dispersos, los indios ya no podían estar del lado nítido del mundo. No creo que muchos hayan escapado, ni siquiera que hayan tenido la intención de hacerlo; a los que, solitarios, hubiesen logrado sobrevivir tierra adentro, ningún mundo les hubiese quedado. Sin embargo, al mismo tiempo que caían, arrastraban con ellos a los que exterminaban. Como ellos eran el único sostén de lo exterior, lo exterior desaparecía con ellos, arrumbado, por la destrucción de lo que concebía, en la inexistencia. Lo que los soldados que los asesinaban nunca podrían llegar a entender era que, al mismo tiempo que sus víctimas, también ellos abandonaban este mundo. Puede decirse que, desde que los indios fueron destruidos, el universo entero se ha quedado derivando en la nada. Si ese universo tan poco seguro tenía para existir, algún fundamento, ese fundamento eran, justamente, los indios que, entre tanta incertidumbre, eran lo que se asemejaba más a lo cierto. Llamarlos salvajes es prueba de ignorancia; no se puede llamar salvajes a seres que soportan tal responsabilidad».

Roberto Bolaño en *La parte de los crímenes*, dice Florita Almada: «Reinaldo me perdonará, él quiere que hable de mí misma, pero hay algo más importante que mi persona y que mis llamados milagros, que no son milagros, no me cansaré de repetirlo, sino el fruto de muchos años de lectura y de trasiego con las plantas… Me da mucho coraje, me da miedo y coraje lo que está pasando en este bonito estado de Sonora, que es mi estado natal, el suelo donde nací y probablemente moriré… Estoy hablando de visiones que le cortarían el aliento al más macho de los machos. En sueños veo crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca… Después de estas visiones no puedo dormir… Estoy hablando de las mujeres bárbaramente asesinadas en Santa Teresa, estoy hablando de las niñas y de las madres de familia y de las trabajadoras de toda condición y ley que cada día aparecen muertas en los barrios y en las afueras de esa industriosa ciudad del norte de nuestro estado. Hablo de Santa Teresa. Hablo de Santa Teresa».

Y paro aquí para no desintegrarme.

VIII

Cuando nos ablandamos, el mundo puede entrar en nosotros más fácilmente. Pero ablandarnos mucho –perder una y otra vez lo que creemos son nuestros bordes– nos puede desintegrar. Quizás por eso, ante el exceso de lo sentimental, nos endurecemos.

También nos endurecemos cuando sentimos que *usan* lo sentimental, cuando nos quieren ablandar intencionadamente, y no para que el mundo entre en nosotros, sino para sacar algo de nosotros. Cuando nos ablandamos nos volvemos manipulables. Quizás por eso también nos endurecemos.

IX

Permítanme retomar unas ideas.

Lo sentimental nos llena el cuerpo de sensaciones comúnmente asociadas a lo femenino y, aunque es obvio que las sensaciones no tienen género, sí me gusta pensar que lo sentimental nos feminiza: está muy bien ser mujer, está muy bien ser marica. Cuando un crítico se vale de adjetivos masculinizados o masculinizantes, dando por hecho que no está describiendo un texto sino elogiándolo –prosa «contenida», por ejemplo, o trama «con músculo»–, no es el texto lo que está elogiando sino lo que se asocia comúnmente con lo masculino. Lo mismo a la inversa: al usar palabras que suelen relacionarse con lo femenino o afeminado para dar por sentado que un texto es pobre –«floripondio», por ejemplo–, no está descalificando el texto sino a lo femenino y afeminado. Son aproximaciones necias al género, a la literatura y al mundo.

Lo sentimental no desintectualiza: al contrario, rompe la terca idea de que la emoción va por un lado y el pensamiento, por otro. Sentir y pensar no pueden separarse. Y al hacer que lo privado se vuelva público –la corporización del sentimiento, la lágrima–, lo sentimental nos desclasa.

En lo sentimental no se «cae»; lo sentimental es y va sucediendo, lo sentimental está y existe en contigüidad con todo lo demás. Lo sentimental puede escribirse –y puede escribirse con profundidad y altura–: que la escritura salga bien o salga mal, diría Herta Müller, depende por entero del lenguaje.

La experiencia de lo sentimental es la experiencia del arte: nos arranca del tiempo del reloj, nos saca del mundo y nos vuelve a meter en él.

No solo eso: lo sentimental es el fin y es el génesis. Termina con el mundo, pero crea otro de inmediato. Lo sentimental deshace y crea.

Y nos repite: nos hace volver a ver la vida, nos hace sentir otra vez. Y así, lo digo con Alda Merini: «arroja puñados de sal / en las heridas abiertas».

X

«¡Despierta!», gritó en el restaurante uno de mis amigos, y chocó las manos al frente de mi cara. «Nos vamos de acá». Pero yo me quedé en el restaurante de cadena y, ahogado en sentimiento, me puse a pensar.

Bianchi

La generosidad
Presentación de Álvaro Bisama

A veces vuelvo a esta imagen: la de Gonzalo Millán leyendo *La ciudad* al final del documental que estrenó Patricio Guzmán el año 2004 sobre Salvador Allende. Es lo que quizás queda de la cinta, ese cierre que es una suerte de clímax falso pues el poema actúa como el punto final de una biografía, pero también como el relato de la vida en un tiempo irrecuperable. Así, Guzmán contrapone el poema a la imagen con la que abre su película, en la que se muestra una muralla agrietada por donde se cuela el misterio de la biografía de Allende y su memoria. Una hora y media después Guzmán, lector del poema de Millán, lo usa para plantear la nostalgia de una épica imposible, acaso una gesta hecha de signos descoyuntados que, amarrados en el texto, llegan a trazar las luces de un mundo perdido.

Anoto esto porque siempre he pensado que la lectura que hizo Soledad Bianchi de la poesía de Millán y de los poetas de su generación es uno de los gestos más relevantes de la literatura chilena del exilio. Soledad vivió la diáspora, y desde ahí se preguntó y contestó cómo la literatura chilena estaba cambiando a partir de aquella pena de extrañamiento, en un trabajo inmenso que puede rastrearse en revistas como *Araucaria de Chile* (donde fue redactora) pero también en antologías como *Entre la lluvia y el arcoíris : algunos jóvenes poetas chilenos* (1983) y *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa: (un panorama)* (1992) o en volúmenes esenciales como *Poesía chilena: (miradas, enfoques, apuntes)* (1990), *La memoria : modelo para armar : grupos literarios de la década del sesenta en*

Chile, entrevistas (1995) o *Pliegues: Chile, cultura y memoria (1990-2013)* (2014).

Quizás esa es una de las cosas que define su mirada: ahí donde otros críticos cierran la puerta por dentro para abandonarse a sus propias obsesiones o búsquedas de poder, Soledad siempre apuntó a pensar la literatura chilena como un territorio que había que releer y cartografiar una y otra vez, para preguntarse cómo la poesía estaba mutando en medio de la precariedad brutal de la historia. Para construir ese mapa cruzó geografías interiores y exteriores, indagó sobre movimientos públicos y secretos, estableció lazos entre autores canónicos y vanguardistas. El resultado fue ese «mapa por completar» que fue armando como un rompecabezas fabricado con las señales discontinuas de una poesía –como indicó en el prólogo de *Entre la lluvia y el arcoíris: algunos jóvenes poetas chilenos*– donde el ayer era «mostrado desde el hoy para actualizarlo y clarificar ciertas situaciones que se asemejan, se repiten o continúan existiendo» pues se trataba de una poesía donde aparecían «los problemas actuales que hoy viven los chilenos: la cesantía, abierta o disfrazada; la pobreza; la represión; el fomento de la sociedad de consumo; el cambio en el aspecto de los barrios; la añoranza por el país ausente o diferente».

Por lo mismo, resulta central la inclusión de Roberto Bolaño en ese volumen, más allá de que eso confirme la intuición y el ojo crítico de Soledad. Primero, porque ubica la escritura del autor de *Los detectives salvajes* en un contexto que excede la épica de la vanguardia infrarrealista mexicana para ponerlo en contacto con la tradición chilena. Bianchi es capaz no solo de detectar la escritura de Bolaño (que lee de modo natural al lado de la de Bruno Montané pero también junto con la de Gonzalo Millán, Raúl Zurita, Gustavo Mujica o Mauricio Redolés) sino también de alentarla para dialogar con ella, estableciendo una conversación cuyos frutos están en la concepción misma de la antología, donde la mirada de Bolaño resulta fundamental para construir ese mapa del cual el texto se ocupa.

En ese sentido, el archivo de la correspondencia de veinte años que sostuvo Soledad con Bolaño resulta relevante pues excede la antología para trazar las preocupaciones de un escritor en ciernes que una y otra vez busca su lugar en un campo literario lleno de sacudidas y mutaciones. Lo que está ahí en los archivos es aquel otro misterio que nos obsesiona con nuestros autores favoritos: las condiciones materiales de la escritura como manifestaciones de sus proyectos poéticos, como si el relato de la cotidianidad que existe en la correspondencia entre Bianchi y Bolaño fuese también una modulación de sus aspiraciones, en tanto crónica de un ajuste paulatino respecto al despliegue diario y las dificultades domésticas de la propia literatura.

«¿Mi novela? Bien, gracias. La he reescrito un par de veces y creo que la tercera será la vencida», le dice a Bianchi en una carta. Por otro lado es imposible no ver ahí el desarrollo de una poesía que ganó en pocos años una precisión y una claridad que no tenía. Basta leer «Tardes de Barcelona», antologado por la misma Soledad en *Viajes de ida y vuelta…*, donde el silencio se impone como una especie de velo que cierra cualquier nostalgia quizás producto del agotamiento, como si el poema se doblara en sí mismo para decretar el fracaso de lo que antes explotaba como el último eco de un complot imposible: «En el centro del texto/ está la lepra./ Estoy bien. Escribo/mucho. Te/quiero mucho».

Por eso para mí es un honor presentar a Soledad Bianchi acá en la Cátedra Abierta, quizás porque ella encarna cierto rasgo que olvidamos pero que para mí debería definir a la crítica literaria. Me refiero a la generosidad. Me refiero a la idea de que el crítico debería ser alguien capaz de trazar una ficción del campo literario para construir un colectivo ahí donde solo existen escombros y signos dispersos y, con ello, fomentar un diálogo que también puede ser un juego de espejos entre voces múltiples, salidas de distintas geografías y búsquedas. Por supuesto, acá pienso en *La memoria: modelo para armar…*, ese texto de Soledad donde a partir de decenas de entrevistas trama el relato coral de dos generaciones de la poesía chilena para construir su historia íntima y secreta. Aquello es opuesto a la mezquindad que parece habitar actualmente en el campo de la crítica.

La apuesta literaria del joven Bolaño: riesgo, desafío, vértigo, sin miopía

Soledad Bianchi

PRIMERA TOMA : PRIMER PLANO = Cuatro paltos de intrincados troncos y ramas, con miles y miles de hojas verdes rodean una mesa hexagonal, de madera. Y si miras a lo alto, verás que la cubren como un techo. Sentados a su rededor: Roberto Bolaño, Carolina López y el hijo de ambos, Lautaro (nacido en 1990), junto a Raquel Olea y a los dueños de casa: Guillermo Núñez y yo. Es noviembre de 1998; sábado, quizá; no hace demasiado calor y deben ser algo así como las dos de la tarde. Estamos almorzando, pero no recuerdo qué comimos. Tampoco, con precisión, de qué hablamos. No sé si el tiempo me hace equivocarme, pero más que una conversación colectiva con intercambio de opiniones, me parece oír que se impone una voz segura, aunque sin entonación definida pues amalgama dejos del español de Chile y de México; de un español, acaso más castizo, y del catalán, sin duda: es el monólogo del invitado principal –con quien me encontraba por primera vez- que, entre cigarrillo y cigarrillo, armaba y transmitía entretenidas narraciones con sus propias vivencias, recientes y del pasado. Se diría que el humo le ayudaba a borrar límites entre sus realidades y las ajenas, y entre sus realidades y otras, menos reales, y que la demora en aspirarlo y expulsarlo le daba oportunidad para evocar, pero, asimismo, para inventar.

A esa fecha, Roberto Bolaño ya comenzaba a ser conocido (por algo había sido invitado a Chile como Jurado del Concurso de Cuento de la revista *Paula*). A esa fecha, ya tenía una nutrida trayectoria literaria y había publicado unos seis o siete libros de poesía y narrativa: "Para Soledad y Guillermo, por una tarde agradabilísima. / Con un abrazo / Roberto / Stgo. Nov. 98", dice la Dedicatoria al volumen de cuentos, *Llamadas Telefónicas*, que nos traía de regalo. Era la segunda edición y acababa de aparecer, en Anagrama, hacía sólo un mes, en octubre de 1998, casi a un año de la inicial, de noviembre de 1997: con estos datos quiero indicar que ya publicaba en una Editorial importante –y hasta, muy importante-, y que sus escritos ya eran bien acogidos.

Venir a Chile como Jurado le significaba una vuelta de tuerca, y no dejaba de causarle risa porque –dijo- a poco de iniciar su estadía española, hacia 1977, para subsistir se había presentado, en una y otra ocasión, a los innumerables Concursos Literarios, promovidos por Ayuntamientos y otras entidades. Por lo general, además de dinero, los premiados eran publicados, y así lo (de)muestran varios volúmenes –de su poesía, incluso.

No he olvidado, tampoco, el énfasis que puso Bolaño para explicar por qué, ahora, comenzaba a considerársele un escritor y a ser respetado. Con modestia (verdadera o falsa, y nos resultará imposible marcar la opción correcta), aclaró que mientras los españoles escribían bien, pero no tenían historias que relatar, a él no le faltaban asuntos para contar y ésa era su gran ventaja. (Mientras esto afirmaba, en noviembre de 1998, la novela que lo consagraría definitivamente: *Los detectives salvajes*, estaba en prensa o recién salida de ellas). No me acuerdo de mucho más, salvo que no nos preguntó nada sobre nuestros quehaceres: ni a Guillermo Núñez sobre su pintura ni a nosotras sobre nuestras clases universitarias ni nuestras curiosidades y preferencias literarias.

A estas alturas, ustedes se estarán preguntando por qué Roberto Bolaño y su familia estaban almorzando en mi casa si no nos conocíamos. Resulta que hacía unos pocos días, cuando él acababa de llegar a Chile, desde Blanes, Barcelona, yo había respondido su "llamada telefónica" de saludo y habíamos quedado de encontrarnos. Resulta que, con Bolaño, nunca nos habíamos visto, pero nos conocíamos desde hacía mucho por una larga correspondencia que se había

iniciado por 1979. Podría decirse que éramos "amigos epistolares" (así traduzco la expresión del inglés: "pen friend" o "pen pal", cuyo significado sería: amigo de pluma que, en el caso de Bolaño, debe extenderse al bolígrafo, la máquina de escribir y algo, al computador). Aquí, entonces, se abre el círculo…

Estoy segura que hay otra interrogante en el aire... Al parecer, fui yo quien contactó a Bolaño. El 17 de agosto de 1979 está fechada la carta más antigua que encontré. En ella, yo le solicitaba colaboraciones –poemas, en especial- para *Araucaria*, una revista cultural del Partido Comunista, que aparecía en el exilio desde 1977, cuyo Consejo de Redacción yo integraba. Por mi parte, yo había leído escritos suyos y de Bruno Montané, en la revista cubana, *Casa de las Américas*, y así se lo manifiesto. Desde ese momento, establecimos un intercambio constante, aunque no siempre regular, que se fue distanciando e interrumpiendo con mi regreso a Chile, desde Francia, en 1987.

SEGUNDA TOMA : hay cientos de papeles sobre una mesa, en mi escritorio. En cajas y cajones, cajitas y cajotas; bolsas, bolsitas y bolsones, busco correspondencia de Roberto Bolaño. Sé que tengo, pero no sé, con precisión, cuánta ni dónde está.

Es muy posible que fuera más abundante, pero cuando intenté recolectarla y ordenarla, encontré cerca de una cincuentena, entre cartas y tarjetas postales: con y sin sobres; dobladas y abiertas; en hojas blancas o lineadas o arrancadas de cuadernos, como con prisa, dejando el papel roto y de bordes irregulares; en ocasiones, con estrellitas separadoras de párrafos, como en algunos de sus cuentos o de sus poemas (que me envió, igualmente, junto a libros y a revistas, ideadas por él o que lo publicaban). Cartas manuscritas, la inmensa mayoría: con letra parejita y redondeada y en líneas muy rectas; a máquina, las menos; a veces, con notas al margen o con una y, aún, más de una PostData, y como firma: escrita siempre a mano, una gran R final, acompañada de un punto; escaso, el nombre "Roberto", y el apellido, jamás.

Aunque hay muchas cartas que carecen de fechas, pienso que puede "armarse" un cierto... relato (llamémoslo así), una serie que responde a una cronología aproximada, basándose, por ejemplo, en ciertas insistencias: Bolaño era bastante obsesivo con sus intereses, y sobre ellos vuelve frecuentemente, "a riesgo de ser pesado" (como él mismo dice). Es efectivo, por lo demás, que en los contactos epistolares es necesario reiterar, si se tiene en cuenta la tardanza que va de un mensaje a otro. Para este ordenamiento ayudan, asimismo, entre otros, sus juicios -en pinceladas sugerentes- sobre determinados cambios del clima: frío, tibieza, el paso de las estaciones, si los días son extensos o breves, si la luz es fugaz o se prolonga, el canto de ciertas aves, cómo mudan los árboles.

Pero más que saber cuánto ha llovido o si escasean los turistas o si son rubios o ruidosos, en la actualidad, al leer y re-leer estos envíos, "de frente y de perfil" -como siguiendo su "*Advertencia*", previa a *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979), antologados por él- lo que (me) importaba era ir encontrando, y recogiendo, los rasgos del remitente para elaborar su "retrato", sea porque los explicitaba, sea porque podían deducirse, de manera lateral o diagonal, de lo que el propio Bolaño –persona y personaje- señalaba u omitía. Sin embargo, me preocupaba y me preguntaba si yo podría ver y decir algo diferente al mito-Bolaño ya tan instalado, sin plegarme a la leyenda ni instalar una nueva. Titubeaba, también, si en la lectura de sus reflexiones, descubriría nuevos datos, posturas, decires: antecedentes, detalles, notas, que no estuvieran en internet pues "google" (al que no teníamos acceso pues no existía, y no existió en buena parte de la etapa de nuestro correo) parece haberlo fagocitado todo en los cientos y cientos de páginas sobre los aspectos más disímiles de este escritor, quien –a su vez- todo lo fagocitaba… y no en "google" precisamente. Mas, es claro que su complejidad no la consiguen agotar ni esta suerte de enciclopedia "infinita" ni tampoco mi mirada. Y, a pesar de no referir a sí mismo, el complicado "retrato" a trazar y a obtener –como de soslayo -, se me figuró cercano a la descripción que Bolaño hace sobre cómo acceder al espacio donde él habita, en Barcelona: "...para llegar a mi casa hay que subir 4 pisos, dar vueltas por un pasillo, cruzar un puente (sí, un puente que cuelga sobre un pequeño callejón empedrado), bajar 10 escalones, torcer a la izquierda y allí está. Entre fantasmas de adolescentes catalanas." (¿julio 1980?).

A partir de sus misivas, podría hacerse un listado muy extenso de sus preocupaciones y

ocupaciones, sobre su entorno y propias ("... Ha trabajado de recolector de tomates, vendimiador, estibador, periodista, lavaplatos, bodeguero de una embotelladora de refrescos, vigilante nocturno de un camping, corrector de libros, etc. Ha recorrido toda la costa del Pacífico, desde Baja California hasta el sur de Chile. …", reconoce en el "ridiculum vitae" (Bolaño *dixit*), que acompaña su primera carta, del 3 de Septiembre de 1979); de apelativos (de cantantes e intérpretes; películas –de distintas épocas-; actores y actrices; lecturas; músicos y música (con casi segura primacía del jazz); literatos – de diversas nacionalidades y períodos: la Edad Media, inclusive-; deportistas); historias curiosas; de temas, como la literatura chilena -que conoce bien-, su producción y productores; de su circunstancia económica (cuestión prioritaria e ineludible y continua); de sus cotidianeidades (mudanzas de casas y de pueblos, comidas); de sus amores; de su entusiasmo por los *wargames*; la estructura de sus obras, sus proyectos…, y yo podría seguir nombrando e indicando, indicando y nombrando.

No obstante esa amplia variedad de preferencias hay una inquietud que está presente de carta en carta, sin obviarse nunca: se trata de una verdadera fuerza, un empeño que lo desvela (literalmente) y es su porfía y pasión por la literatura y, en especial, por su propia escritura: el modo cómo la concibe y lo que está ideando y redactando. No es casualidad, entonces, que en cantidad de textos suyos, la literatura sea argumento fundamental o tema frecuente de conversación, y que muchos de sus personajes escriban. Bolaño se siente comprometido y ligado a un quehacer imposible de abandonar y ese compromiso lo enlaza y lo transforma en sinónimo de "riesgo", de "desafío", de "vértigo" (talantes mencionados en el título de este artículo), y lo expresa o en tono dramático (por los sacrificios que le reclama) o con humor, con mucho humor. Para esta suerte de pacto íntimo, este joven se exige –y exige a los otros- esas actitudes que, de acuerdo a sus estrictas normativas y criterios, aproximan o separan de su noción de escritor, de su noción de literatura: "…yo no sentía ganas de viajar [hace 3 años, cuando salí de España] porque escribía mucho y eso ya era suficiente vértigo…" (24 junio 1985).

Y de acuerdo al respeto o desacato de esas conductas hay pelambrillos simpáticos o duros comentarios sobre terceros: dictámenes drásticos y enfáticos y serios, de los que, de inmediato, se contradice: "No creas nada de lo que te he dicho." –me previene- y me deja estupefacta, sin saber qué pensar. Hay veces, todavía, que elabora y desarrolla los asuntos más nimios, como preparando futuras novelas: "Queridísima Soledad, antes que nada gracias por el giro [de dinero] –me comenta, en 1984, a lo mejor-; la pobre Berthe casi se ha puesto a llorar, le emociona que desde su ciudad natal intenten hacer más llevadero su exilio. Si usted supiera lo dura que es Barcelona, me ha dicho. Y también: exprésele mi agradecimiento a esa dama sudamericana. Así están las cosas…" (Alude, aquí, a Berthe Trépat, personaje de *Rayuela*, de Cortázar, y nombre de una de las tantas revistas que Bolaño creó y promovió).

No hay carta (yo creo que no hay NINGUNA de ellas) donde no refiera al poema o relato o novela que está escribiendo o piensa escribir. Sin intentar ser exhaustiva, cito: "Notas del Vigilante Nocturno del Camping Estrella de Mar", compuesta de mil poemas (s[in] f[echa] y 17 mayo 1980); *El Espíritu de la Ciencia–Ficción* (30 enero 1981); "...[un] cuento alrededor de [César] Vallejo. Es casi un homenaje (malo) a Manuel Puig y Agatha Christie …" (enero 1982) [es su segunda novela: *La senda de los elefantes*, reeditada como *Monsieur Pain*]; "… "La Belga", narración larguita con poeta belga, suicidio, drogas, sol español, vigilante sudamericano, Guido Gezelle apócrifo, letrinas de camping y referencias bibliográficas convulsas. Cuando me decida a mecanografiarlo te lo enviaré, junto con "Adiós, Shane", cuento que quería ser per-fec-to [sic], pero que resultó una mierda, con perdón." (4 marzo 1982); *Luxemburgo*: "un pequeño librito, … especie de poema de terror escrito el 79, año desdichado. …" y los cuentos: "… "El Sargento Rozanoff visita a Suzuki" (ciencia ficción); "Córdoba revisitada" (ídem); "La caverna de Valerie Solanas" (ídem, más una pizca de ¡terror!); "La increíble vida de Chen Huo Deng" (terror); "La princesa de Barcelona" (terror y cultura, o sea, la ilustración, pues); "Chevalier Servant" (ídem, unas 50 págs.); "Manuscrito encontrado en una bala" (ídem; homenaje a Kenneth Fearing y a otros poetas que han escrito novelas policiales)… " (15 abril 1982). Después, menos preciso, afirma con certeza: "Cuando acabe mis dos novelas (que será pronto) pienso ponerme

a trabajar firme en un libro de poemas sobre la 2.a Guerra Mundial. … Ya tengo varios poemas y he leído bastante y soy un pasable jugador de Wargames. Veremos qué sale." (Blanes, 24 junio 1985). Y desde nuestro presente, podemos comprobar que redactó y, con el tiempo, incluso, publicó, la gran mayoría de sus anuncios literarios. Bolaño no es de esos autores que al contar lo que se proponen literariamente, lo dan por realizado. Él quiere ser escritor y sabe que lo será "aunque -como grafica en junio de 1984- deba dejar el pellejo".

OTRA TOMA : como el correo no era tan rápido, es posible que Roberto me haya telefoneado (por lo demás, lo hizo en muy pocas oportunidades. Recuerden que, en esa época, hablar por teléfono no era barato). Me habría llamado para indicarme que pronto, desde España, llegaría a Francia un amigo suyo (de cuyo nombre no puedo acordarme), chileno, creo, al que le había dado mis señas. Yo vivía, en aquel momento, en Bobigny, un pueblo de la "banlieu" parisina, una comuna de los alrededores próximos a la capital, en un departamento cuyas ventanas daban a la Avenida Salvador Allende (felizmente, la puerta de ese edificio, perteneciente al Municipio, estaba en otra calle –la rue du Chemin Vert = calle del Camino Verde- porque, de lo contrario, ¡jamás hubiera recibido cartas desde Chile!). Debe haber sido entre 1979 y 1981 porque este año, yo me mudé a vivir a Boësse, un pueblito de provincia, cercano a París (¡nótese esta curiosidad!: B de Bolaño-Bianchi-Barcelona-Blanes-Bobigny-Boësse).

No era tan fácil llegar a Bobigny, donde, en esa época, no había metro, y eran pocos los amigos que nos visitaban y menos, sin avisar. Una tarde, estando ya oscuro, sonó el timbre. Extrañada, fui a abrir. Mayor fue mi extrañeza cuando dos policías (franceses, por supuesto) preguntaron por Madame Bianchi. ¡Imagínense a una Refugiada Política que lo único que quiere es pasar inadvertida, solicitada por la autoridad! Muy amablemente, los Agentes me consultaron si yo conocía a tal persona. Intenté explicarles, temerosa del lío en que podría haberse enredado el compatriota, y cuando me atreví a averiguar, comentaron que el joven se había suicidado en un bosque contiguo a la primera estación de trenes francesa, no tan lejos de la frontera española, y que en su libreta de direcciones aparecía mi nombre y mi domicilio. Y todo quedó aquí, reglamentariamente hablando. Ese desconocido, ese suicida, era… ¡el amigo de Bolaño!

Sin duda, conversamos, ambos, de este triste y misterioso asunto. Y hoy, a la distancia, imagino esta toma como un posible tema y germen potencial de uno de sus relatos, de un cuento muy suyo, escrito por ese inagotable lector de novelas policiales que era / que fue Roberto Bolaño.

¿SE CIERRA UN CÍRCULO? : con posterioridad al almuerzo en nuestra casa, en noviembre de 1998, acompañé a Bolaño y su familia al hotel en que se hospedaban. Estaba en una calle pequeña, cerca de Apoquindo y del Stadio Italiano. Nos despedimos y quedamos de vernos dentro de dos o tres días cuando se presentaría su novela, *La pista de hielo*, en la Plaza Mulato Gil. Algo de esta junta relata en *Entre Paréntesis* (si no me equivoco, otro de los asistentes al encuentro, el narrador Pedro Lemebel, elaboró otra crónica, con énfasis distintos, pero…, pero no he podido encontrarla). Después, no lo volví a ver.

Hace algo más de dos años, en enero del 2015, se concretó el traspaso (me cuesta decir: "negocio"), a la Universidad Diego Portales, de las cartas que Roberto Bolaño me escribió. Ese miércoles fui invitada a almorzar con varias autoridades. En la tarde de ese día, una amiga celebraba su cumpleaños 90 y yo estaba convidada. Cuando me iba acercando al lugar donde se realizaba el festejo, fui reconociendo que era el mismo hotel donde se había alojado Bolaño, y donde yo lo había ido a dejar, en 1998. ¿Casualidad? ¿Sincronía? ¿Se cerró un círculo o/y se abre otro y por él estamos aquí?

TRAVELLING : Voy en auto. Conduzco bordeando el largo muro que, por la Avenida Quilín, recorre y encierra la Viña Cousiño Macul. Para mí es un trayecto habitual y casi cotidiano. Es el 15 de julio del 2003. Debe ser una hora exacta porque la radio que oigo transmite noticias: una entre ellas: que Roberto Bolaño acaba de morir. El golpe me golpea y quiebra la monotonía de mi repetido recorrido. ¡Y yo ni siquiera sabía que estaba enfermo!

¿Dónde se esfumó nuestra amistad? ¿Cuándo se hizo humo ese diálogo que nos acercaba en la lejanía?: ¿fue el internet?, ¿fue su necesidad de dedicarse en exclusiva a la literatura, a la escritura?, ¿fue el reconocimiento y la notoriedad

que lo cambió o lo obligó a cambiar?, ¿fueron los elogios?, ¿serían los aduladores?, ¿fue mi estadía en Chile y mis obligaciones "chilenas" que me hicieron silenciarme?, ¿fueron mis viajes?, ¿fue su enfermedad? Fuera lo que fuera, con la noticia viva en los oídos, medio aturdida por la pena, con dolor, al saber que Roberto Bolaño ya no vivía, también entendí que el joven Bolaño que yo "conocí" había muerto hacía mucho. No obstante, aún puedo –y podemos- encontrarlo en las cartas que me envió cuando él mismo se juzgaba un "aprendiz" de escritor.

Chihuailaf

La llave de Elicura

Presentación de Rodrigo Rojas

La relación entre dos culturas, especialmente entre aquellas que comparten (o disputan) un territorio, nunca es simétrica. Suponer que el desarrollo económico y el acceso al poder, entre muchas otras variantes, se dan de forma ecuánime para ambas es suponer que el desarrollo cultural es un proceso único y homogéneo para todos los pueblos.

Estas fricciones tienen eco a nivel simbólico y material, y sus consecuencias se prolongan por siglos. Quizás uno de los ámbitos donde esa asimetría abre mayores heridas es en aquel que define lo que vale la pena acumular y sistematizar como conocimiento, que delimita la experiencia estética definiendo qué es lo bello, qué debemos preservar, cultivar como representación de una sensibilidad, una lengua o una era. No importa cuántas frases bien intencionadas ni cuánta censura políticamente correcta nos impongamos, dichas fricciones son inevitables, pero no por ello insalvables.

Una lectura atenta de la poesía mapuche no puede pasar por alto cada una de las fricciones de la cultura del Estado-nación con los diversos pueblos y culturas precedentes.

En este contexto, algunos críticos hacen uso de conceptos como *aculturación* forzada o desequilibrio intercultural. Los medios de comunicación vociferan la palabra conflicto y solo la apellidan mapuche, como si se tratara de una crisis monoparental y no de una criatura mestiza. Mención aparte merecen los editoriales que sigue publicando el diario *El Mercurio,* donde se insiste que el pueblo mapuche no existe,

que su cultura no es más que una romantización de un pasado rural ya perdido.

Frente a ese panorama es fácil abrazar un discurso incendiario y cuando menos confrontacional. El problema de ese camino es que no es de largo aliento. Cae fácilmente ante la tentación demagógica o de la insistencia obtusa, sin construir un espacio donde sea posible escuchar al otro. En este escenario la voz de Elicura Chihuailaf siempre se ha esmerado en desplazar las diferencias hacia aguas más profundas, aguas azules, donde se privilegia la enunciación pausada, la observación atenta y, por sobre todo, la voz sensata.

Elicura es un poeta que ha decidido redefinir el ámbito de su creación para establecer un terreno intermedio, el famoso intersticio, que revela finalmente lo absurdo de las polaridades entre civilización y barbarie, alta o baja cultura, oralidad o escritura, que por muy absurdas que sean siguen supurando. Desde su primer libro este autor ha desarrollado la oralitura, una práctica que deshace la jerarquía del texto por sobre la voz. A ambos les entrega su importancia en función de un diálogo en el que se prolonga la memoria y el presente adquiere peso y conciencia.

Podría aprovechar estas breves líneas para hablar de la calidad de su poesía, de la reflexión política, lingüística y antropológica que ha asumido en sus ensayos. La verdad es que no me faltarían ejemplos convincentes. Libros como *De sueños azules y contrasueños* (Editorial Universitaria, Santiago, 1995; Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2002) y *Recado confidencial a los chilenos* (LOM, Santiago, 1999) entregan una cantidad de material literario que nos permitiría discutir apasionadamente por horas.

Sin embargo, me gustaría abordar otro aspecto. Hay libros singulares donde Elicura Chihuailaf no figura como autor sino como traductor. Yo he tenido la fortuna de revisar los destinados a traducir el *Canto Libre* de Víctor Jara y otro donde ha reunido cuarenta poemas de Pablo Neruda titulado *Todos los Cantos*. Alguna vez soñé que había un tercero destinado a Violeta Parra. Digo que fue un sueño porque no lo he logrado cazar en librerías. Estos libros no se han analizado mucho, pero la verdad es que creo que es en ellos donde corre los riesgos más provechosos. Son muchos los teóricos y críticos que al hablar de la traducción de poesía terminan por explicar que se trata más bien de una reescritura. Advierten que al llevar un poema de una cultura a otra es necesario hacerlo de nuevo, al menos si se pretende ser fiel será necesario manipularlo, recrearlo. Comprenderán entonces lo que significa recrear a estos gigantes del canon nacional en mapuzungun.

El acervo cultural de un pueblo se mantiene vivo dentro de una lengua. Allí actualiza y prolonga costumbres del pasado, decodifica el mundo desde su vocabulario y también procesa nuevas experiencias que termina incorporando dentro de su léxico. En el caso del mapuzungun, este acervo se ve amenazado por décadas de políticas destinadas a borrar costumbres y el mismo idioma. Poetas como Elicura Chihuailaf libran una batalla en varios frentes, pero pocos han decidido destinar energías a raptar figuras del canon para descubrir, develar sus raíces mapuche ocultas o disimuladas. En el caso de Neruda, Chihuailaf escoge poemas como lo haría un lector extranjero que busca en ellos un eco, sonidos, imágenes que le apelen directamente. Quizás el ejemplo más notable es cuando Elicura Chihuailaf descubre en el poema *Angol* de Neruda la descripción de una práctica mapuche propia del solsticio de invierno.

> Angol sucede seco
> como un golpe de pájaro
> en la selva,
> como un canto
> de hacha desnuda
> que le pega a un roble,
> Angol, Angol, Angol,
> hacha profunda,
> canto
> de piedra pura
> en la montaña

Neruda describe cómo un árbol recibe los golpes de un hacha, similares a la costumbre de despertar a los árboles para avisarles que el sol se sentirá cada día más cerca. Un ritual que se lleva a cabo en *Wexipantu* destinado a ahuyentar a los malos espíritus y preparar la abundancia del verano despertando la savia.

Revisando entonces el criterio de selección y poniendo atención a las versiones que reescribe Elicura Chihuailaf,

se puede ver que el tránsito de una lengua fuente hacia una lengua destino será estratégicamente esquivo. El poeta y traductor, en este caso, habla de un encuentro de culturas en sus diferencias, mas tras una lectura atenta esas diferencias aparecen borradas por el codo del traductor. Los lectores que finalmente acuden a los poemas en mapuzungun lo hacen por medio del texto original, pero este ya ha sido transformado, desvestido y vuelto a arropar por el traductor, porque el cambio (el rapto) se ha ejecutado en la selección, descontextualización y luego en la reescritura en lengua mapuche. Esta operación, pues, se propone revelar la existencia de una sensibilidad en Neruda que encaja en la visión de mundo mapuche. Es decir, Neruda como un autor que le debe parte de su obra a esa visión de mundo y, por ende, también a esa lengua, la cual sería no solo la lengua destino, sino también la fuente de la mirada poética.

Lo que se quiere lograr en esta traducción literaria, entonces, es la visibilización de una lengua, como el mapuzungun, en su potencia creadora. Visibilizar esa lengua como un idioma capaz de sustentar no solo belleza natural, sino que los propios cimientos de un Premio Nobel. Es en ese sentido que se trata de una estrategia política, una aspiración mayor, porque lo que intenta Elicura es la traducción de una cultura, que más que una operación lingüística en la cual se transfieren palabras, es la transferencia de visiones de mundo desde una cultura hacia otra. Por supuesto que esto debe ser entendido en términos metafóricos y no literales.

El poeta Vicente Huidobro, a principios del siglo xx, redefinió la poesía cuando exigió que el verso sea como una llave. Sesenta años más tarde Rodrigo Lira trastocaba esa llave por una ganzúa y nos invitaba a entrar por la noche a robar al diccionario. Estas artes poéticas son ingeniosas y cumplen con su función de desafiar a los pares y de redefinir el arte de la escritura. En este juego Elicura también participa, pero lo hace sin la estridencia del macho alfa literario y escribe que la poesía es la llave que nunca habíamos perdido. Esa llave le permite entrar al canon, invitar a Neruda a unas copas, sacar a Víctor Jara de paseo y recordarles que su lengua, su forma de ver el mundo, el acervo cultural del cual provienen es también en parte mapuche.

La expresión que se usa en mapuzungun es *Az mapu*. Literalmente significa costumbre de la tierra. Elicura Chihuailaf muestra que no solo se trata de un territorio común, que hay algo más que paisaje que nos une, porque en ese *Az Mapu* hay experiencias y palabras y poesía completa que habitamos y que precede a todas las diferencias.

La vida es una nube azul

Elicura Chihuailaf

1

Ñi Kallfv ruka mu choyvn ka ñi tremvn wigkul mew mvley wallpaley walle mu, kiñe sause, kamapu aliwen, kiñe pukem chi choz aliwen rvmel tripantv mew, kiñe Antv allwe kochv ulmo reke ka tuwaymanefi chillko ta pu pinza rvf chi kam am trokiwiyiñ kiñe rupa kvnu mekey! Pukem wamfiñ ñi tranvn ti pu koyam ti llvfkeñ mew wvzam tripalu. Zum zum nar chi antv mu tripakiyiñ, pu mawvn mu ka millakelv nar chi tromv mu yeme ketuyiñ ufisha -kiñeke mu gvmañpekefiñ ka kura ñi nvtramkaken ta kulliñ lan mu egvn weyel kvlerpun mu pu ko egvn.

Mi gente dice que somos hijos e hijas de la Madre Tierra. Que así como nuestra Madre vive bajo el influjo de Kvyen, la Luna y de Antv, el Sol, que la privilegian con las denominadas Estaciones del Año, cada uno de nosotros es habitado también por todas ellas, aunque siempre hay una que nos preside, dicen. Así, cuando una persona se caracteriza por su solemnidad, se dice que está presidida por la Luna de los Brotes Fríos, el Invierno; si una persona es alegre, está presidida por la Luna del Verdor, la Primavera; si es apasionada, está presidida por la Luna de los Frutos Abundantes, el Verano; si su actitud frecuente es de nostalgia, se dice que esta presidida por la Luna de los Brotes Cenicientos, el Otoño.

Hoy, cuando empiezo a ordenar estos apuntes que como Sueños han entrado a habitar mis pensamientos y giran, ruedan, en la conversación que se hace cada día más intensa y tal vez más profunda entre mi espíritu y mi corazón… En su amanecer, la causalidad me despertó con el sonido del viento que ha golpeado mi ventana y la ha vuelto mustia, ocre, color de despedida. «Llegó la Luna de los Brotes Cenicientos», me está diciendo.

Ayer, después del mediodía, en el otoño que me preside (mi interior-exterior), el sonido del aún caudaloso río Allipén –que está al norte de nuestra comunidad– vino a adormecerse entre las ramas del notro, de los hualles y castaños, y en el antiguo bosque que bordea nuestra Casa Azul. Por todas partes anda ensoñándose el río. Cuando sucede esto es señal de que vendrá la lluvia, sigue diciendo nuestra gente, y así lo comprendemos y constatamos todos.

Llueve, llovizna, amarillea el viento en la memoria de mi niñez y de mi ancianidad. La condición dual que nos rige en la totalidad de nuestra existencia. Itro Fill Mogen, biodiversidad: la totalidad sin exclusión, la integridad sin fragmentación de la vida, nos está diciendo la sabiduría de nuestras Ancianas, de nuestros Ancianos. ¿Recuerdas que somos apenas una pequeña parte del universo, abrazados por la dualidad de su energía, a la que nos abrazamos? Porque somos hermanos y hermanas de las estrellas y de la brizna del más grande y del más pequeño ser vivo aún no nombrado que nos mira en todo instante desde lo aparentemente invisible, y que nos nombra y nos pide que lo nombremos para por fin mirarse y mirarnos –cara a cara– desde las flores del jardín que son nuestros pensamientos… Por eso, nos seguiremos diciendo: *Los insectos cumplen su función. Nada está de más en este mundo. El universo es una dualidad, lo positivo no existe sin lo negativo. La tierra no pertenece a la gente. Mapuche significa Gente de la Tierra.*

Mas hay también aquellos seres vivos que estaban y desaparecieron, y esos que apenas asoman desde sus estaciones para recordarnos que la palabra añoranza nos acecha desde la acción depredadora de unos pocos que acometen a nuestra Tierra con su codicia y egoísmo, parapetados en la debilidad de nuestra defensa de la naturaleza.

Frente a esa triste realidad, nos preguntamos: ¿qué fue de los pudúes, de las tornasoladas cantaurias, de las pequeñas serpientes, de las diversas

ranas, del michay? ¿Qué ha sido del saúco que con sus flores blancas y sus bayas azul negruzco retrocede lentamente hacia las sombras, y de los coleópteros que con su azul acuatizaban sobre el refulgir de los esteros? ¿Qué fue de los ciervos y guanacos y de la dura madera de la luma, y de los saltillos de agua que resplandecían en los cerros de Werere? Ahora, las últimas lloicas y pájaros carpinteros vienen de cuando en cuando a consolarnos.

Está amaneciendo y ha dejado de llover. Las bandurrias llenan con sus graznidos nuestro despertar. En el oriente las nubes blancas se transforman en arreboles de la mañana, en esperado fulgor de la imaginación. Después, la luz del optimismo hace suya la tarea de mostrarnos otra vez el cielo azul. Y el sol, el Sol que se ocupa de animar la palidez de nuestra Luna Llena –amada madre Luna– que parece avergonzada por no haber alcanzado a esconder la desnudez de su fertilidad.

Bajo los ramales de los castaños y del nogal se van quedando las huellas del otoño. Caen, vuelan las hojas que parecen pájaros que remontan hacia abajo. Poco a poco se irá borrando también la Luna de los Brotes Cenicientos. La vida es breve y maravillosa, nos están diciendo nuestras Abuelas, nuestros Abuelos. Me apresto entonces a contemplar intensamente este tiempo de mi espíritu. Respiro y me dispongo a escuchar la memoria de lo venidero que –como antaño– retorna y es nuevo... una vez más.

2

¿Pewmaymi? ¿Pewmatuymi? ¿Soñaste?, me dice la lluvia. ¿Qué soñaste? Y busco una respuesta en los días en que empiezo a vislumbrar las primeras imágenes de mi infancia a orillas del fogón de la ruka, la casa familiar en nuestra lof-comunidad, en Kechurewe. En el centro de sus llamas las pequeñas tormentas del Sol, y en su humareda el misterio de Wenuleufv, el Río de Cielo, mientras en el constante chisporroteo de los leños nacían y morían las estrellas. Lo cotidiano e inmediato es la réplica de lo que sucede al mismo tiempo en el universo infinito; la resonancia del pasado y del futuro. Así dice nuestra gente.

¿En qué momento –me digo– tomé conciencia de los relatos de mis abuelos y de los cantos de mi tía Jacinta y del aroma del pan cociéndose en la ceniza caliente? ¿Y de las manos sanadoras de mi madre y de mi padre? ¿Y del agua de la tetera haciéndose neblina en el centro del fuego o brillando en los pequeños pocillos del mate que animaba la conversación?

Rememorando esos días, me digo: en este sur, ¿hay algo más hondo que el silencio después de la lluvia? ¿Hay algo más evocador que el silbido del viento resbalando entre las cornisas de una casa de madera? La Casa Azul de piso y medio (aledaña a nuestra ruka, nuestra casa mapuche-pewenche) construida sobre esta colina abrazada por la arboleda y por la verdeazulada proximidad del bosque que oigo resollar. ¿Cuál es tu palabra, tu pensamiento?, me dice junto al silencio de la noche.

No sé, no sé. Sólo puedo decir que tuve el privilegio de nacer y crecer en el diálogo constante entre nuestra tradición y la denominada «modernidad». Mirando y escuchando desde la plenitud de la naturaleza. Soy el menor de cinco hermanos (tres hombres y dos mujeres). Elicura significa Piedra Transparente; Chihuailaf, Neblina extendida sobre un lago; Nahuelpán, Tigre Puma.

Nuestra ruka familiar tenía dos puertas, una –la principal– que se abría hacia el este y la otra hacia el sur, que era la más próxima a la entrada oriente de la Casa Azul. Tenía una abertura –con una cubierta– en el techo para la salida del humo, y dos aberturas a la altura de ambos extremos, que cumplían también esa función y a la vez de entrada de la luz. La sombra y la luz, la penumbra precisa para la honda intimidad del silencio, el canto, el relato, el consejo, la Conversación.

3

Por las noches oímos los cantos, cuentos y adivinanzas, a orillas del fogón, respirando el aroma del pan horneado por mi abuela, mi madre o la tía María, mientras mi padre y mi abuelo –Lonko, Jefe de la comunidad– observaban con atención y respeto. Hablo de la memoria de mi niñez y no de una sociedad idílica. Allí, me parece, aprendí lo que era la poesía. Las grandezas de la vida cotidiana, pero sobre todo sus detalles, el destello del fuego, de los ojos, de las manos.

Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí con los animales y con la gente. Nada más –me decía– hay que aprender a interpretar sus signos y a percibir sus sonidos que suelen esconderse en el viento… Así me digo y les estoy diciendo en mi poema *Kallfv Pewma mew, Sueño Azul.*

Las voces, los sonidos, las imágenes de mi infancia son las que –me parece– permanecen con mayor nitidez en mi memoria. Me emociona con frecuencia la clara sensación de libertad y ternura de esos días, rodeados por las y los integrantes de nuestra numerosa familia, incluidos tías, tíos, primas, primos (algunos aparecían y desaparecían en diferentes lapsos de tiempo) y también por otras personas –familiares o no– que llegaban de visita o, simplemente, porque por los más diversos motivos habían sido acogidas por mis padres y mis abuelos. Entre ellos recuerdo a Hipólito, azadón al hombro, cantando: «Las campanas del rosario, por qué no repicarán…». El fuego de nuestra ruka estaba siempre encendido. Por las noches se cubría con una delgada capa de ceniza (de la Luna, decían). Las llamas del fogón representan las llamas del Sol que nunca deben apagarse para que continúe la vida en la Tierra.

Con cierta frecuencia –sobre todo por las tardes– nos gustaba columpiarnos sentados en el extremo de una rama de coigüe o sobre una tabla amarrada a un cordel que pendía del castaño. Pvllchvwkantun, se dice columpiarse. A veces mi hermano y hermanas mayores organizaban juegos a los que nos «invitaban» a participar a mi hermano Carlitos y a mí. Jugábamos al awarkuzen –el juego de las habas–, a las visitas, a las escondidas, al pillarse, al lefkantun –carreras a pie desnudo–, a las carreras en zancos de coligües, a buscar objetos escondidos entre el pasto o en los huecos de los árboles o entre las raíces de los árboles que habían sido destroncados y se ocupaban como cercos (para nosotros casi todos los lugares eran un awkantuwe, espacio de juegos para los niños y niñas).

Pero lo más memorable para mí eran las «tardes culturales» dirigidas por mis hermanos Arauco y América. Hacíamos representaciones de escenas cotidianas o de escenas rituales, especialmente del choykepurun o tregvlpurun –el baile del avestruz o del treile–, que requería de indumentaria y plumaje; y vl –cantos–, konew y epew –adivinanzas y relatos de la tradición protagonizados por zorros, perdices, garzas, pumas y otros animales y aves–, o diversos textos aprendidos por nuestro hermano y hermanas en la escuela de la comunidad.

A Carlitos y a mí nos agradaba mucho salir a caminar por los bosques próximos a nuestra casa y, sobre todo, cabalgar en pelo y saltar sobre los troncos de los árboles que habían sido derribados por el viento (más de una vez nos caímos, aunque los golpes eran atenuados –pensábamos– por el colchón de hojas del bosque); mi hermanito montado en la Kurv / Kurü, Negra, y yo en la Zomo, Dama, siempre acompañados por nuestros perros. Con frecuencia cumplíamos también con la recomendación de ver si los vacunos andaban juntos y lo mismo las ovejas, a las que detectábamos rápidamente porque a la oveja-guía le colgaban un cencerro en su cogote. A veces teníamos que arrearlas hasta el corral aledaño a la casa.

Cuánto recuerdo esas travesías en las distintas Lunas del año: la diversidad de hojas, de pájaros, de insectos, de animalitos. Las ramas movidas por el viento que revela las distintas cadencias de la arboleda; cada árbol posee su ritmo, su pausa propia, como las personas o los animales al andar. Y a veces la neblina o el aire tibio, la nieve, la llovizna o la lluvia maravillosa. El sonido de los esteros, la intensidad de sus aromas, la luz. ¡La luz!, la humedad, las texturas de las hojas y los troncos de los árboles: canelos, coigües, hualles, robles, ulmos, laureles, radales, lingues, avellanos, olivillos, mañíos, tepas, lumas, arrayanes, temu, maitenes. El colorido de las bayas –azules y blancas– de los espinos y de las flores silvestres, de las enredaderas y de los diversos hongos. El misterio de la negatividad y positividad esplendorosa.

En mi pensamiento está también la blanquecina aparición de los digüeñes que cuelgan resplandecientes –o se aferran a los nudillos– en los hualles de la primavera. Hongos que bajábamos sacudiendo las ramas con largos coligües, y que comíamos hasta hartarnos mientras también los acumulábamos en una bolsa para en casa cortarlos en delgadas rodajas para preparar una ensalada, agregándole trocitos de ajo, cilantro picado, una pizca de ají seco y ahumado (merkén), sal y vinagre de manzana (mi aderezo predilecto). Un platillo con un fresco y sabroso color anaranjado que la familia compartía y disfrutaba acompañándolo con papas cocidas.

4

A lo menos una o dos veces en la semana nos despertábamos al amanecer / wvn con la letanía de mis abuelos que solos o acompañados por mis padres y/o por alguno de mis tíos y tías realizaban la llellipun, rogativa en el sitio destinado para ello en el lado oriente de la huerta. Es en el momento en que se asoman los primeros

rayos del Sol, ligaf pvrapan Antv. ¡Oo, Kushe – Fvcha Genechen; Kushe – Fvcha Genmapun! Anciana-Anciano Sostenedor de la Gente; Anciana-Anciano Sostenedor de la Tierra, decían vueltos hacia el levante. La reiterada interjección que siempre me conmovía: ¡Oooo…!, decían.

En los días de primavera y verano, la familia se afanaba en el proceso de ordeñar las vacas cuyos terneros y terneras habían sido encerrados en un pequeño corral contiguo al galpón. La primera fase era el acarreo del agua desde el witrunko, estero a unos cien metros de la casa, o desde la wvfko, vertiente, que está algo más distante; todo dependía del caudal. Esta era una tarea en la que nos gustaba colaborar.

Este quehacer en torno a la ordeña era solo un corto período en el año. Lo habitual era que después de la llellipun de nuestros abuelos y el acarreo del agua, la familia se reuniera a compartir el desayuno. ¿Soñaste? ¿Qué soñaste? Y se iluminaba el sol de la conversación. Nuestro laku, abuelo paterno, a quien los niños llamábamos «Malle, tío» porque de ese modo lo nombraba un nutrido número de parientes que llegaba de visita a nuestra casa, nos ofrecía sus papas doradas y, a veces, camotes o trozos de zapallos recién sacados del rescoldo del fogón y a los que nosotros agregábamos miel, de esa que él mismo había cosechado. Nuestra abuela Papay (mamita) nos ofrecía mvltrvn, catutos, panes de trigo cocido en olla de greda. Los granos los trituraban en la kuzi, piedra de moler, y con las manos le daban la forma tradicional de extremos aguzados. Nuestra mamá nos daba la leche, a la que de cuando en cuando agregaba chocolate en polvo que compraba a los vendedores que venían de Cunco; y panqueques o pan con algún dulce que ella misma fabricaba con membrillos, frutillas, moras, murtillas, ruibarbo, mosquetas (que ha sido siempre mi preferido). Nuestra tía María era quien preparaba los huevos cocidos, fritos o revueltos; huevos azules de las kollonkas las gallinas nativas. Los hombres de la casa, que al atardecer del día anterior habían amontonado los leños en el inatuwe, costado de la ruka, se preparaban para después ocuparse de los animales o de los sembrados.

Nuestras y nuestros mayores siempre cuidaban que el agua contenida en las meñkuwe estuviera a la sombra y con su correspondiente cubierta, ya fuera en el exterior o interior de la casa; sobre todo, y esto sigue siendo muy importante, se preocupaban de que ello se cumpliera estrictamente con el agua que permanecía en la noche, pues decían y nos siguen diciendo que los espíritus negativos pueden apropiarse de ella (como lo he referido) y generarnos pensamientos proclives a su energía. Por eso el primer quehacer de la mañana era traer agua de la vertiente.

5

Hablo de ese tiempo en que las forestales con sus plantaciones de eucaliptos y pinos en las cercanías de nuestra comunidad, y en las comunidades aledañas, no existían aún. Asomaba el año sesenta. Las estaciones eran todavía más nítidas que hoy. Las tormentas eléctricas se sucedían con frecuencia, especialmente en el verano eran un verdadero espectáculo que en su dualidad nos regalaba la naturaleza: relámpagos que iluminaban grandes espacios de cielo y arboleda; truenos que hacían temblar las casas y los corazones; rayos cuyo serpentear era como un látigo en la quietud del aire tibio o en la agitación de la ventolera desatada. Era la vida en su expresión nativa. La vida.

Los árboles sobre los que caía algún rayo solían arder varios días, pues casi siempre dicha descarga eléctrica actuaba combustionando sus raíces… Un mediodía de fuerte tormenta corrí hacia el estero en ayuda de mis tías María y Jacinta que habían ido a buscar agua fresca. Cuando iba recién en el primer tramo de la bajada de la colina el bosque fue iluminado por un relámpago que seguido por el estruendo de un trueno sobre las nubes más pareció una explosión, luego un chasquido –al que sucedió un leve silencio– sobre la copa de un enorme roble. Desde su follaje se asomó el rayo dibujando su perfecto zigzag a lo largo del tronco hasta desaparecer entre el pastizal que rodeaba a este formidable árbol. Herido de muerte, el roble titubeó un instante. Como un hombre altísimo y fornido que intenta dar un último paso comenzó a quejarse, a crujir, hasta caer desplomado –remeciendo el suelo–, partido irremediablemente en dos. Al comenzar a abrirse, como gruesos hilos de sangre brotó su savia desde su pulpa rosada. Me pareció que ese fluido era la vertiente sobre la que navegaban mesas, sillas, platos, cucharas; casas, catres, cunas, ataúdes…

También los meulen, remolinos del espíritu del viento, eran más numerosos e intensos. En otoño me impresionaban verdaderamente los

pequeños o enormes conos de hojas mustias, girando, recorriendo la colina y los caminos en torno del lugar que habitamos.

Las noches de más oscura oscuridad, desde el entorno de nuestra ruka o desde el ventanal del segundo piso de nuestra Casa Azul, solíamos atisbar la aparición de la Anchimallen / Antv, Malen la Niña del Sol, que es una luz como llama de fuego (semejante a un fuego fatuo); una niña que salta, que juega, que va y viene recorriendo un área bien definida a orillas de un bosquecillo en el bajo de nuestra colina. Se dejaba ver sobre todo en noches de verano, pero también en noches de invierno sin lluvia, para después de un rato adentrarse en la arboleda (¿sabrá –me pregunto– que los niños la seguimos aguardando?)

No sé a qué hora de la noche pasábamos desde la ruka a la Casa Azul a dormir; aunque desde mediados de la primavera –y sobre todo en el transcurso del verano– era frecuente que mis abuelos y nosotros o toda la familia se quedara disfrutando de la calidez del fogón, sobre los mullidos / cardados cueros de ovejas. Arrullados nosotros por el murmullo de la conversación.

6

«La física cuántica es la ciencia que estudia los fenómenos desde el punto de vista de la totalidad de las posibilidades; es decir, de todas sus posibilidades de positividad y negatividad y de aquella forma aún no nombrada (es el Rewe). Contempla aquello que no se ve y explica los fenómenos desde lo no visible. Contempla lo no medible (los seres humanos, por ejemplo). Postula que el vacío en sí no existe. Que todos somos parte de esa cuántica. Que pertenecemos al universo; que estamos hechos de polvo de estrellas. Que la materia no es estática, que la energía es movimiento, que es una vibración que se sucede en el espacio y en el tiempo. Que el pensamiento que nosotros emitimos vuela como moléculas que van al aire. Una de ellas se hace realidad creada por nosotros mismos. Que todos somos energía y estamos conectados. Que cada uno de nosotros somos parte del otro…» Itrofill Mogen, dice nuestra gente.

Por eso me digo: «El vacío es un lugar lleno de nombres / trinan los pájaros al amanecer. / El vacío es un abrazo que vaga en el recuerdo / o que aguarda en la florida lumbre de la Primavera. / El vacío puede ser una puerta / una ventana, una gota de rocío / que brilla aún sobre el atardecer. / El vacío es una casa, una cortina / el eco de los niños que jugaron / en el patio del Verano. / El vacío es la mirada del Otoño / desde la que nos contemplan los Ancianos. / La ternura que viste con su aroma el colorido del amor. / El vacío puede ser una sombra, un cántaro, una manzana, / la palidez del Invierno / en la que duermen y sueñan / la Luna y el Sol».

Como a muchos, imagino, me interesa indagar respecto de esa conexión. Las sincronías. El intento constante de comprender mejor lo que acontece en nuestro universo interior, *la materia que lo expande o lo contrae. Las ondas, las moléculas de luz que lo atraviesan* o se quedan para siempre a punto de revelarse, de escapar desde ese misterio –resplandeciente, penumbroso, oscuro– que es lo aún no pensado.

Como se sabe, en la Vía Láctea / en Wenulewfv, el Río del Cielo, nacen y mueren las estrellas, como los seres humanos nacemos y desaparecemos, nos invisibilizamos en el gran Río de la Vida. Ante la brevedad del existir en nuestros cuerpos la tarea principal debiera ser superar la precariedad de las Palabras, me están diciendo. Ante la codicia depredadora de su fuente, la Naturaleza, ejercer el acto de Soñar (que hoy es en sí mismo un acto de subversión para alcanzar la Paz, la verdadera), «soñando todo lo vivido / viviendo todo lo soñado». Recuerden, nos dicen, que en la dualidad del tiempo circular habitamos la frontera finita de lo nombrado, intentando siempre atisbar la infinitud –pletórica de significados– de lo por nombrar.

Desde la ciencia occidental, el sabio físico inglés Stephen Hawking, nos está diciendo: «Se puede decir que el tiempo tuvo un comienzo en el *big bang*, simplemente en el sentido de que no pueden definirse tiempos anteriores». «Hoy sabemos que nuestra galaxia es solo una entre las aproximadamente 100.000 millones de ellas que pueden verse utilizando telescopios modernos, y cada galaxia contiene unos 100.000 millones de estrellas».

Recuerdo que cuando escuché y posteriormente leí acerca de los «agujeros negros» (el espacio donde la materia es consumida por la antimateria) en el estudio de Hawking, retorné a la conversación de mi abuelo que –como antes conté– nos invitaba frecuentemente a contemplar el cielo y sus constelaciones: «Vyew taiñ Wenulewfv, tiyew ti Pvnon Choyke. Allí nuestro Río del Cielo, allá el Rastro del Avestruz». Y

el Consejo (habíamos crecido): «No sostengan la tristeza más de lo necesario porque ella consume la alegría que se hace cada vez más difícil de alumbrar». «No hay que olvidar que nuestros pasos cotidianos en el mundo de lo visible –lo nombrado– son a la vez pasos trascendentes en el mundo de lo invisible, lo que aún no tiene nombre».

Ha llegado otra vez el viento norte arrastrando su rumor de río. ¡Viene la lluvia!, nos decían nuestros abuelos y nuestros padres, y hay que arrimar la leña en la ramada. Bajábamos entonces corriendo con la ventolera por la colina para traer brazados de ramas secas recién caídas de los hualles. En la arboleda algunos pájaros se posan –meciéndose– sobre las copas de los coigües, en tanto otros eligen la danza más leve de los álamos; mientras los tiuques se encumbran en el sueño del cielo y parece que de pronto se fueran a caer. En el silencio del anochecer en nuestra Casa Azul hablan los aromas de las hierbas medicinales que mi madre ha puesto en jarras sobre los carbones del brasero y sobre la cubierta de la cocina a leña. El silencio, me digo, ¿será quizás el zumbido del tiempo que no existe?

Y en ese silencio mi espíritu está recordando a mi querido hermano maya, Cocom Pech, diciéndome: «Cuando llegue el invierno, y sientas que te besa el aire frío de sus días, deja a la palabra arder en los leños, que su calor será el cobijo de tu cuerpo; pero si sientes que tus palabras bullen, saltan, gritan, rugen y cantan en tus adentros, y este canto es parecido al trino del sacbakal, paloma blanca, no lo ahogues en silencios. No temas. ¡Ese es el lenguaje de tu alma! ¡Esas son las palabras de tu espíritu!».

Mas mi espíritu y mi corazón se agitan porque sienten pena al constatar la realidad de cómo hemos venido enturbiando nuestro caudal de palabras; su colorido de jardín diverso; su movimiento de oruga imperceptible. Avanza el incendio de los bosques nativos, están diciendo las noticias. Son miles de hectáreas consumidas por el fuego; miles de animalitos y aves muertas y desplazadas; millones de insectos desaparecidos… En medio de bocinas y ulular de sirenas, en la complicidad del callarse, del no ver, del «no es para tanto», «si lo hubiera sabido», «estuvo / está más allá de nuestras posibilidades», que intenta justificarlo todo. El poder del dinero. La cuotita de poder. La terrible complicidad. En lo dual del mundo, el lado burdo del rostro de la realidad. La innombrable violencia de unos pocos que están mutilando el lenguaje, el idioma de la Naturaleza: nuestro pensamiento: nuestras canciones y poemas. Esa es, me digo, la verdadera y más nefasta precariedad: el olvido, la desmemoria.

En esta época en que parece haberse olvidado que todos los seres humanos, sin excepción, provenimos de culturas nativas / de pueblos aborígenes, con su hermosa blanquidad, negritud, amarillentud y morenidad, y que –por lo mismo– todos los idiomas fueron aprendidos al escuchar a la naturaleza, a la Tierra y al infinito. Por eso el habla empieza en el destello de las onomatopeyas que tejen a la oralidad mucho antes que a la escritura.

En esta época de utopías desaparecidas o soterradas, en que parece que se ha olvidado que las culturas son hermosas y delicadas flores que surgen desde la profundidad que es el pensamiento: el terreno más fértil, amalgamado por el diálogo entre el espíritu y el corazón de la humanidad, y que conforman el maravilloso jardín del mundo.

Es en esta época, ahora, cuando tenemos que descolonizarnos y regresar al arte de la Conversación, nos están diciendo nuestras Ancianas, nuestros Ancianos. En el círculo del tiempo nuestro futuro es el pasado pletórico de aire limpio, bosques, ríos, piedras, pájaros, peces, insectos, animales, seres humanos y estrellas. Un pasado y un presente que se han nutrido también con todas las transformaciones que todos los organismos vivos asumen en su condición de tal, para adaptarse –respetando las normas de la Naturaleza– y ser parte de una gran comunidad que, en sincronía, sigue respirando. Hebras nada más en el gran tejido universal.

La batalla futura III, inquietudes en torno al trabajo documental.

Patricio Jara, Matías Cardone y Javier Sanfeliú

Conversación con Álvaro Bisama

Los productores del documental "La batalla futura, tercera parte," Matías Cardone y Javier Sanfeliú, se sentaron junto a los escritores Álvaro Bisama y Patricio Jara a discutir las implicancias de este trabajo de Ricardo House para la valoración de la obra de Roberto Bolaño y el aporte que hace esta investigación para introducir al autor a nuevos escritores.

Álvaro Bisama: Buenas tardes, hoy haremos una pequeña conversación sobre el documental *La batalla futura III*. Aunque el tema de la película sea Chile, aparece aquí como una categoría contradictoria. Uno de los entrevistados dice que todo se refiere a Chile, luego la misma persona dice que nada se refiere a Chile. ¿Qué pensaron de ello? ¿Qué es Chile, a ratos una peste, un karma, una resaca, una bendición, un algo que se abandona o que nunca se abandona, una lengua?

Patricio Jara: Hay una manera de responder o merodear en torno a esa pregunta. Una de las primas del escritor dice que Bolaño se fue de niño y cuando vuelve, hacia el final de la Unidad Popular, vuelve hecho un hombre y dice «va a volver como un hombre maduro». Creo que tiene que ver con ese país que va cambiando en la medida en que uno cambia también. Creo que la relación que Bolaño tiene con Chile es similar a un amor enrabiado. Creo que coincide con el sentimiento del director, hay otra capa que es la mirada del director.

Lo conocí en México el año 2010. House estaba recién armando su proyecto y comentó la idea. Se sentía representado por la vida de Bolaño y creo que eso es clave.. Cuando un realizador elige hacer un documental sobre alguien implica que hay todo un vagón de contrabando que finalmente termina en el documental.

Matías Cardone: Ricardo vivió cuarenta años en México y ahora está viviendo en Barcelona. Ha seguido los pasos de Bolaño y lo que me ha contado es que es una generación de personas que se conocieron y que vivieron y estuvieron en los mismos cafés, en las mismas calles en la época de Bolaño. Él también cuenta un poco su historia, su trayecto siguiendo los pasos de Bolaño, en el fondo como detective. Él ha hecho una trilogía, la primera parte es México, después Cataluña y la última parte es Chile, por eso esta parte está tan enfocada en Chile. Lo que a nosotros nos interesó con Javier al involucrarnos como editores fueron las anécdotas, rumores de las venidas a Chile de Bolaño y qué había pasado. Fue lo que nos motivó a involucrarnos y empezar a entrevistar gente y dejar testimonios. Hay que ver las tres películas, cada una con diferentes entrevistas y enfoques.

Javier Sanfeliú: Agradezco a Matías por invitarme a participar en la producción ejecutiva de un documental, proceso que fue muy entretenido y sorprendente. Terminé leyendo a Bolaño otra vez por medio de este trabajo. A mí me pasa algo muy personal con el documental, me asombran mucho el paralelo entre la vida de Raúl Ruiz y Bolaño; finalmente son dos personas desterradas que encuentran voces originales en un camino particular. Bolaño y Ruiz se emparentan en su intento por matar a la madre, la madre patria, y fracasar en dicha empresa. Ellos se van, pero mantienen su chilenidad. Lo dicen muchas veces. Bolaño lo dice varias veces y hay algunos fragmentos del documental que no están, donde él decía «soy un escritor chileno y lo que estoy escribiendo son mis memorias». Se empiezan a emparentar con México y empiezan a tener una cierta resonancia con España, pero finalmente son chilenos. A Ruiz le pasa

más o menos lo mismo. Entonces a mí en lo personal me parece que ese ve un camino original y un camino valiente. Un viaje sin fórmulas, donde todo está por ser descubierto: la forma de escribir, la forma de desarrollar un guión, la filmación. Me considero *ruizano* y hoy día me declaro *bolañista.* Creo que este documental de House se plantea si existe una dosis de destierro que es positiva y en qué minuto pasa a ser una herida. Álvaro Bisama lo dice en el documental, que Bolaño reescribe sus propios libros, que va y vuelve, que arma un panel de juego. Supongo que esa es la voz original frente a esa pregunta; suena siútico, pero es real.

AB: Patricio Jara ha entrevistado a varios familiares de Bolaño, ha hecho una pesquisa familiar. ¿Cómo es perseguir a un fantasma, cuánto les afecta, cuánto les cambia el proceso, qué descubren en ese proceso? Independiente de que el fantasma sea Bolaño, ¿cómo es perseguir la silueta de alguien que no está por medio de los testimonios de los otros?

PJ: Hice una entrevista a la mamá para la revista El Sábado de *El Mercurio*, y recuerdo que conseguí el número, la llamé, pero la señora me dijo: «Deme su nombre y yo voy a llamar a Chile y voy a preguntar quién es usted» –lo iba a hacer con sus fuentes, con su gente cercana–, «y si ellos me dicen que hable con usted yo voy a hablar con usted». Al par de días llamé y me había ido bien, no sé con quién consultó, fue una especie de Dicom. Recuerdo esta sensación que es muy hablar desde el recuerdo, de hecho, la voz que está ahí de la mamá de Bolaño es la de esa entrevista que estaba en un casete y que en estudio de radio aquí en la universidad pasó a digital y se le mandó a Ricardo House. Pero también después pude conversar con el hermano del padre, que es diputado o tiene un cargo por Monterrey. Es súper curiosa esta idea de que uno tiene una figura del autor público y por otro lado el autor personal que es el que uno leyó y la forma como uno personalmente se relaciona con su obra, y lo otro es la mirada de quienes lo conocieron en un plano distinto de la obra literaria y de la figuración pública. Yo creo que eso sí ayuda a entender –y tiene que ver con la pega periodística– por qué entrevistar a la mamá de Bolaño; pues porque seguramente ella tenía algo que decir que podía ser valorable para alguien y de verdad me da mucha alegría que tiempo después esa entrevista, más allá de que esté impresa, el audio sirva para algo, y el día de mañana las personas que vean este documental van a poder tener más formas de acercarse a Bolaño. La gran diferencia del periodismo cuando está orientado al periodismo documental tiene que ver con la generosidad, con tratar de dejar algo, de traspasar un formato con el fin de que podamos volver a leer a Bolaño.

MC: Con Javier intuimos que había dos públicos, uno muy joven y uno adulto, de la generación de Bolaño y un poco mayor, creímos que ahí teníamos que apuntar y también buscar referentes que hablaran de eso, y buscar también, como nos pasó a nosotros, buscar la inspiración. A nosotros nos inspiraba este tipo y este viaje y lo valiente, como dice Javier, y lo decidido a ir al fondo, a escribir todos estos libros, contar sus cuentos, su historia. Eso nos inspiraba.

JS: Lo que está en el fondo acá es la forma en la que Bolaño enfrenta la vida. Es como decir «mira, esta no es necesariamente una línea recta y así va la cosa». También lo tiene Parra, que es el ídolo de Bolaño, el único que no se destierra hacia afuera sino que se destierra hacia adentro y rompe un poco con toda la academia y vuelve a ser una vía personal propia. Desde ese punto de

Fotogramas documental *La batalla futura III* (Ricardo House)

vista, para mí ellos están lejos de los fantasmas; los fantasmas serían todos los que no han logrado ser lo que quieren ser.

AB: Pensando en «la cocina» del documental, la cocina interna, ¿cómo fue ese proceso de trabajo? Esta es una pregunta para Javier y Matías quienes logran que aparezcan varios próceres locales, ¿hubo problemas con las entrevistas, con ese aspecto de la producción?

JS: Matías me llama un día y me dice «oye, sabes que me llamó Ricardo House, tú no lo conoces, pero él hizo una investigación sobre Bolaño y están todas estas cintas y todo lo que hay que ver, hay un montón de archivos y nada armado, y hay que armarlo». Entonces puedo decir que desde la génesis era todo «muy Bolaño», porque en el fondo había que armar un puzle que ni siquiera House tenía realmente claro. Después fuimos aclarando todo en conversaciones, como en un tablero de juegos, pero era una nube de información gigantesca sobre Bolaño en Quilpué, Bolaño en Los Ángeles, compañeros de colegio de Bolaño, y de repente Bolaño no estaba y aparecía y desaparecía..

AB: ¿Se encontraron con algo que no tenían presupuestado?

JS: Si, en todo lo que nos pasó House no estaba Bolaño. Eso no lo esperábamos. De ahí se fue armando, y Matías se hizo cargo de encontrar la voz.

MC: Lo hicimos juntos, Javier encontró la entrevista a Lemebel; yo tuve la suerte de contactar a Matías Celedón, que nos entregó esta grabación que tenía su padre. Era una grabación perdida de Chilevisión que ni la misma gente del canal tenía y no la encontraban. Esto fue un hallazgo que encontramos en el camino, que estuvo buenísimo.

JS: Te negaron una entrevista también.

MC: Sí.

AB: ¿Quién te negó una entrevista?

PJ: Fue sabroso el *making off*.

MC: Hay gente que también está trabajando ideas de Bolaño y que no nos quisieron pasar las imágenes, pero para qué vamos a entrar en eso, aunque fue molesto, la verdad. También el tema del montaje fue complejo, estuvimos trabajando seis meses con unas montajistas en Barcelona y después continuamos con un gran montajista que se llama Ginés Olivares, un chileno que vive en Berlín. Él es también muy interesante porque ha vivido quince años en Alemania y le pasa un poco lo mismo que a Bolaño; es un chico chileno que vive en Alemania, piensa como chileno pero está en el extranjero, tiene recuerdos y fue muy interesante porque creo que él captó muy bien lo que había que hacer y nos ayudó mucho a resolver este puzle. La película ha gustado en Guadalajara, en México, la pasamos en la filmoteca de Cataluña, con todos los amigos: Bruno Montané, Echeverría, Herralde –que nos pasó un par de imágenes–, hay un montón de gente a la que le ha gustado la película, entonces eso nos tiene bien contentos.

JS: Y Fernando Milagros que hizo un súper *soundtrack*. Él vio el documental y retrató fielmente el espíritu bolañista de House.

Fotogramas documental *La batalla futura III* (Ricardo House)